

# TEFAF CLAES

MAASTRICHT 2014 - 14/23 MARS

# SOMMAIRE

<b>KONGO</b> ivoire - texte de Marc L. Félix	6
<b>KONGO/YOMBE</b> statue	10
<b>KONGO/VILI</b> statuette	12
<b>TEKE</b> statue	14
<b>SONGYE</b> statue	16
<b>SONGYE</b> statuette	20
<b>LUBA</b> siège à caryatide - texte de François Neyt	22
<b>NGOMBE</b> siège	30
<b>CHOKWE</b> statue de chef - texte de Manuel Jordán	34
<b>KIKUYU</b> bouclier	40
<b>DINKA</b> bouclier	42
<b>KOTA/MAHONGWE</b> figure de reliquaire <i>boho-na-bwete</i> - texte de Louis Perrois	44
<b>PUNU/LUMBU</b> masque de danse <i>ikwara</i> - texte de Louis Perrois	50
<b>BAMILÉKÉ</b> statuette <i>mupo</i>	54
<b>KEAKA</b> statue	56
<b>MUMUYE</b> statue	58
<b>YORUBA</b> quatre paires d' <i>ibeji</i> - textes de Bruno Claessens	60
<b>WE</b> masque <i>gla</i>	70
<b>BAULE</b> trois statues	72

Ivoire

# KONGO

par

« le maître des cercles concentriques frontaux »

texte de Marc L. Félix

**La majorité des artistes africains restera malheureusement toujours dans l'anonymat ; il arrive heureusement de temps à autre que la production d'un artiste soit empreinte d'une telle personnalité qu'il nous est possible d'identifier immédiatement son auteur.**

C'est précisément le cas de l'œuvre réalisée par un sculpteur d'ivoire Mukongo du XIX<sup>e</sup> siècle que j'ai appelé « le maître des cercles concentriques frontaux », car les quatre petites sculptures en ivoire que nous lui attribuons représentent toutes une femme assise ou accroupie dont le front est orné d'un motif de cercles concentriques gravés. Le style qu'il utilise pour interpréter les visages humains est également particulier : yeux circulaires et rapprochés faits de plomb, lèvres charnues arquées, bouche ouverte laissant apparaître quatre dents taillées en pointe. Il agrémente également le cou des femmes

avec un collier ras de cou possédant une grande perle en son centre. Ce « maître des cercles concentriques frontaux » a remarquablement exécuté la statuette-fleuron en ivoire de couleur miel analysée dans cet article. Plutôt grande (17,5 cm), elle représente une dame majestueuse assise occupant manifestement un rang élevé, étant donné qu'elle porte un collier et que sa poitrine est décorée avec des chéloïdes géométriques saillantes indiquant son appartenance à une lignée importante. Les trois autres figures attribuées à ce maître se trouvent dans de célèbres collections (Malcolm, Kerchache, et au musée Dapper à Paris).

Par chance, nous disposons de l'une des premières dates d'acquisition de cette statuette : nous savons que son précédent propriétaire travaillait dans le Bas-Congo entre 1920 et 1935. Selon cette date d'acquisition, et à en juger par son style puissant et l'usure constatée sur sa surface douce, je suis persuadé que ce fleuron date du XIX<sup>e</sup> siècle. En observant sa base cylindrique, nous voyons qu'elle présente des ouvertures dans lesquelles on faisait passer des chevilles afin de le fixer à un instrument de rituel.



République démocratique du Congo  
ivoire, plomb  
H 17,5 cm

Acquis par Raoul Servais, homme d'affaires belge employé par la *Société de Colonisation Agricole du Mayombe au Congo Belge* entre 1920 et 1935. Transmis par héritage et conservé dans la famille jusqu'en 2002. Collection privée, U.S.A.

Publication  
*White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Congo*,  
Bruxelles, Tribal Art sprl, 2010, fig. 187 a&b, p. 148.

Les entailles qui entourent sa base montrent les traces d'un anneau en métal qui servait jadis à maintenir fermement le fleuron sur l'instrument en question. Certains pensent que notre fleuron ornait autrefois un sceptre (les KONGO ne fabriquaient pas de sceptres décorés par des fleurons en ivoire) ; d'autres croient à *contrario* qu'il décorait la partie supérieure d'un bâton, et par conséquent, il fut exposé pendant un certain temps sur un bâton de substitution. Toutefois, nous n'avons aucune certitude : il se pourrait également que la statuette ait décoré une épée ou un couteau de prestige ou d'exécution (voir *White Gold, Black Hands*, volumes 1 & 2). En revanche, il est certain que ce fleuron servait jadis à symboliser un rang ou un titre important.

La représentation est plutôt troublante, dans la mesure où la jeune femme a les mains attachées derrière le dos, ce qui me fait penser qu'il s'agit d'une prisonnière (une image courante chez les BAKONGO). Nous pouvons spéculer quant à l'identité de cette singulière prisonnière : il pourrait s'agir d'une femme de haut rang appartenant à un autre groupe faite prisonnière au cours d'un conflit, d'une noble dame ayant commis un délit, ou encore d'une femme jouissant d'un certain statut que l'on s'apprête à livrer aux esprits dans le contexte d'une exécution rituelle, à l'instar des femmes qui sont reproduites sur les manches des couteaux d'exécution (voir *White Gold, Black Hands*, volume 2).

Le style de cette figure est typique d'une région située au nord du fleuve Congo, où vivent les YOMBE et les SUNDI. Elle est en excellent état, bien que les deux pieds soient légèrement ébréchés. Elle n'a pas été réparée ni restaurée, mais a probablement été nettoyée afin d'enlever la croûte sombre de sa surface après son acquisition au Congo.





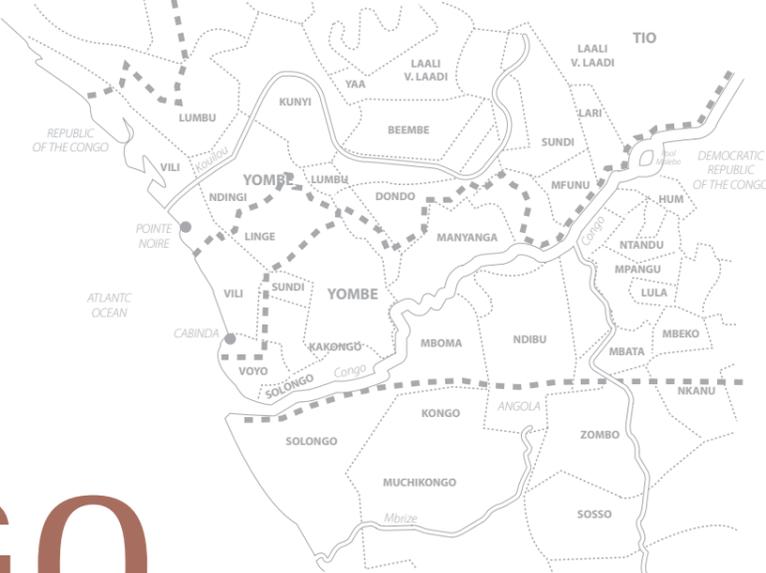
# Statue KONGO /YOMBE

**L'Ancien royaume du Kongo regroupait le Bas-Congo (RDC), la région de Cabinda et le nord-ouest de l'Angola qui furent unifiés dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Il s'est développé parallèlement à l'apparition du royaume Tio (Teke) situé de part et d'autre du Pool Malebo.**

Comme le royaume des Teke, l'institution royale des Kongo est marquée par l'importance et la permanence de ses traditions ancestrales. À ce titre, les *nkisi* offrent sans doute l'un des aspects les plus remarquables des différentes cultures de cette région.

La sculpture que nous présentons est un *nkisi*, un « objet-force », *bwanga*, revêtant la forme d'une statue anthropomorphe auquel un ritualiste, *nganga*, a incorporé des charges magiques. Amalgames fragiles de matériaux organiques, ces charges ont aujourd'hui disparu, laissant leurs traces en négatif sur la tête, le ventre et le dos de la statue. Les clous, toujours fichés dans le tronc, rappellent le rituel d'usage pour ce type de figure. En effet, planter un clou permettait d'éveiller l'esprit *nkisi* invoqué et de s'associer à son action.

La posture « agressive » du personnage, debout, le corps tendu vers l'avant, un bras sur la hanche, l'autre levé, est caractéristique de la statuaire magico-religieuse KONGO. La main droite brandissait, sans doute, un bâton ou une arme depuis longtemps perdue. Plus que le geste, c'est le visage qui retient l'attention de par la puissance de son expression – bouche entrouverte sur des dents pointues, regard rendu par des miroirs – accentuée par une bichromie faciale rouge et blanche. Cette iconographie évoque directement la vocation magique de ce *nkisi*, actif dans la protection de son propriétaire et de sa maisonnée contre la sorcellerie.



République démocratique du Congo  
bois, métal, tissus, verre, pigments  
H 60 cm

Collection Anspach, New York

- Publications & exposition
- *African Tribal Sculpture from the Collection of Ernst and Ruth Anspach*, catalogue de l'exposition, New York, The Museum of Primitive Art, 1967
  - *Arts d'Afrique noire-Arts premiers*, Arnouville, n° 116, hiver 2000, p. 53
  - F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, fig. 2, pp. 20-24.



# Statuette KONGO/VILI

**Cette figure *nkisi* a été associée par Raoul Lehuard à un sous-style de la statuaire kongo, issu d'un atelier qui, selon l'auteur, aurait pu être baptisé « style de Mpili ».**

C'est en effet dans ce village, situé au nord de Pointe-Noire, près de Diosso, que le *nganga* Lisunga identifia sur photos les statuette que les anciens plaçaient, selon lui, sous un petit toit de paille à l'entrée du village pour en tenir éloignés les sorciers (Lehuard, 1989, pp. 240-243).

La pièce que nous présentons possède le visage caractéristique de ces œuvres, avec une tête ovale et, dans son prolongement, un menton relativement pointu faisant ressortir les pommettes et aplatisant le volume des joues. Cet aspect émacié est ici accentué par la bouche entrouverte laissant apparaître les dents taillées en pointe. Les yeux sont incrustés de verre, tandis que les oreilles et le nez aquilin aux narines marquées ont été sculptés de manière détaillée.

Presque toutes les statuette de ce sous-style portent, comme ici, une charge crânienne ornée de plumes. Le corps, quant à lui, a reçu un *bilongo* composé d'un grand réceptacle fermé par un miroir rectangulaire, recouvrant entièrement le tronc.

Les jambes, bien que proportionnellement courtes, présentent un allongement lui aussi caractéristique du style de sculpture de ce village.

Sur cet objet, la patine plutôt mate, passant du brun foncé au noir, contraste avec l'éclat des éléments en miroir qui confèrent à ce *nkisi* et à son utilisateur le don de clairvoyance.



République démocratique du Congo  
bois, verre, plumes, résine  
H 28 cm

Collection Dr Robert Mandelbaum,  
New York

Collection Merton D. Simpson, New York

Collection Mickael Oliver, New York

Collection Stanislas Gokelaere, Bruxelles

#### Publications & expositions

- Raoul Lehuard, *Art Bakongo. Les centres de style*, Arnouville, éd. Arts d'Afrique noire, 1989, t.1, p. 242, n° D-5-2-2.
- *Kongo*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Bernard Dulon, 1991, n° 19.
- Marc Léo Félix, *Art & Kongos. Les peuples kongophones et leur sculpture biteki bia bakongo*, Bruxelles, Zaire Basin Art History Research Center, 1995, t. 1, p. 95, n° 12.
- Ezio Bassani (dir.), *Africa. Capolaveri da un continente*, catalogue de l'exposition, Turin, GAM, Florence, Artificio Skira, 2003, p. 272.
- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 45, p. 114.



# Statue TEKE

La pièce que nous présentons provient du musée de l'abbaye Notre-Dame de Langonnet en Bretagne (Morbihan), auquel elle fut donnée en 1921 par Monseigneur Henri Friteau (Saint-Étienne-en-Coglès, 31 décembre 1884-Langonnet, 17 mai 1956).

Figure historique majeure de l'Église du Loango (actuelle République du Congo, alors en Afrique Équatoriale Française), le Père Friteau en intègre le vicariat en 1919 et devient très vite son administrateur, puis son vicaire apostolique en 1922. Sillonant pendant près de 30 années, le plus souvent à pied, un vaste territoire afin d'œuvrer à la formation d'un clergé indigène, il quittera définitivement l'Afrique le 1<sup>er</sup> mai 1947, pour se retirer à l'abbaye de Langonnet.

Entre-temps, la collection du petit musée missionnaire, témoignage de la longue fréquentation – particulièrement intense dès le XIX<sup>e</sup> siècle – de l'Afrique par les spiritains de la congrégation du Saint-Esprit, fut présentée en 1931 à l'exposition coloniale internationale de Vincennes.

Marquant l'apogée de l'entreprise coloniale, cette manifestation clôture un premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle qui a vu la transformation du statut ethnographique des objets africains – dont la valeur a longtemps été avant tout documentaire – en véritables œuvres d'art.

Ainsi, en 1955, lorsque le collectionneur Armand Charles, récemment installé à Paris, commence à s'intéresser à l'art africain, probablement sous l'influence de son voisin et ami, le galeriste Charles Ratton (1895-1986), il n'hésite pas à acquérir de nombreuses œuvres auprès de musées missionnaires, notamment un riche ensemble vendu en 1960 par l'abbaye Blanche de Mortain en Normandie.

Cette statue achetée par Armand Charles, témoigne de son intérêt marqué pour la statuaire magico-religieuse d'Afrique centrale et révèle le goût avisé et audacieux de ce collectionneur.

**Cette pièce représente un ancêtre, sans doute un chef, comme le montre sa coiffure *imwu* en chignon occipital à section circulaire. Elle possède les traits caractéristiques de la statuaire TEKE : frontalité de la posture et fines scarifications sur les tempes et les joues.**

Il s'agit ici d'un *buti*, dont la consécration magique tient essentiellement dans les ingrédients et médecines symboliques contenus dans la charge magique, fixée au niveau de la cavité abdominale, formant à cet endroit une gangue de matière composite. Celle-ci est dissimulée aux regards par l'accumulation des nombreux filets fixés au cou, constituant de petits ballots de matériaux, évocations des esprits de la nature.



République du Congo  
bois, fibres végétales, tissus,  
amalgame rituel  
H 40 cm

—  
Don de Monseigneur Henri Friteau au  
musée de l'Abbaye Notre Dame  
de Langonnet (France), en 1921  
Collection Armand Charles, Paris

—  
Publication  
F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*,  
Milan, 5Continents, 2013, fig. 21, p. 78.

L'ensemble des éléments de la statue est recouvert d'une croûte finement craquelée dont la teinte blanchâtre révèle la forte présence de kaolin (argile blanche). Le symbolisme bien connu de cette couleur évoque le séjour idéal des ancêtres, et de fait leur rapport avec le bien, la bonté et la pureté. Ainsi, cette sculpture a-t-elle vraisemblablement servi aux actions rituelles positives procédant de la volonté des ancêtres d'assurer le bien-être de leurs descendants, notamment des enfants et petits-enfants en lignée patrilinéaire.

À l'instar de la coiffe, le traitement des détails anatomiques, de la poitrine et des genoux, en méplats circulaires, donne la mesure de la cohérence formelle de cette œuvre dont la force tient dans le contraste saisissant entre le visage délicatement sculpté dans un bois dense et rouge, et la fragile « carapace » brute et claire recouvrant le corps.





## Statue SONGYE

**Dans l'Est du Congo, les SONGYE occupent la province du Kasai oriental ainsi qu'une partie du Katanga et du Kivu. Ce territoire est traversé en son milieu par la rivière Lomami.**

À l'Ouest se situent les grandes chefferies des TEMPA, EKI, KALEBWE, BALAA, TSHOFA et ILANDE. LES SONGYE orientaux constituent, eux, des groupes de dimensions plus modestes ; ils sont les seuls à se désigner eux-mêmes comme SONGYE.

Cette diversité de populations se retrouve dans leur statuaire bien que celle-ci présente également des constantes majeures, tant dans l'iconographie – majoritairement des représentations masculines – que dans les styles (anguleux et charpentés).

Les ateliers de sculpture SONGYE ont produit différentes catégories de pièces dont les masques *kifwebe*, utilisés dans les associations, constituent les organes essentiels. Ces masques contrôlent la vie de la société, renforcent le pouvoir des chefs et des notables, deviennent des instruments judiciaires et coercitifs, tandis que les statues servent de gardiens pour les villages ou les clans familiaux.

La statue que nous présentons a l'originalité de porter un double masque *kifwebe* féminin (*kikashi*) comme l'indique la teinte blanche des pigments qui soulignent les stries parallèles. Censée voir dans les deux directions avec un double regard tourné à la fois vers le passé et l'avenir, elle servait de protection contre la sorcellerie. Au sommet, est enchâssée une corne, réceptacle d'ingrédients magiques venant renforcer le pouvoir de la statuette. Des poils de queue d'éléphant y sont également fixés, retombant sur les visages. Un pagne de fibres de raphia recouvre le bas de la figure.

Appelées génériquement *buanga*, les sculptures de ce type appartaient collectivement à un village et portaient chacune un nom propre.

Plastiquement, ces rares figures à visage blanc, que l'on rencontre uniquement dans la zone orientale du pays SONGYE, synthétisent remarquablement les deux grandes traditions sculpturales de ce peuple : les masques *kifwebe* et la statuaire magico-religieuse *nkishi*.

République démocratique du Congo  
bois, corne, métal, cuir, dent,  
poils d'éléphant, kaolin  
H 50 cm

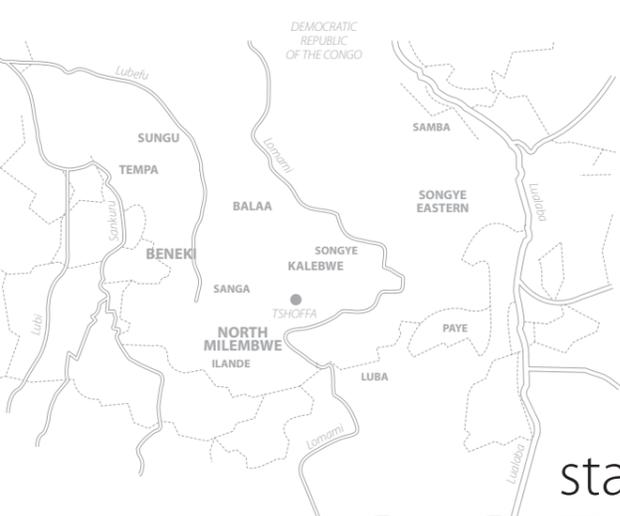
Collection privée, New York  
Collection Duponchel, Belgique  
Collection privée, Paris

#### Publications

- *Arts d'Afrique Noire*, n° 81, 1Arnouville, 1992 (pub. Gallery Impasse St. Jacques).
- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 55, pp. 182-185.







statuette  
**SONGYE**

**Cette sculpture se rattache à un atelier de la deuxième tradition occidentale des SONGYE, situé dans la région des MILEMBWE septentrionaux, des BELANDE et des EKI.**

La petite taille de cette statuette indique qu'il s'agit très vraisemblablement d'un *nkishi*, à usage privé, consacré à la protection de son propriétaire et de sa maisonnée.

Le ritualiste (*nganga*) a introduit un amalgame d'ingrédients (*bishimba*) dans la corne plantée au sommet de la tête. Le caractère magique de cette statuette est accentué par la pointe métallique fichée dans l'ombilic et par l'anneau de cuivre qui cerne le cou. Y est attachée une tige en fer torsadé servant de crochet de suspension qui en permettait la préhension, puisqu'une fois consacrée par le *nganga*, la pièce ne pouvait plus être manipulée.

Le traitement géométrique du corps de cette statuette, debout sur un socle circulaire, se prolonge dans les traits du visage, renforçant l'expression narquoise du sourire propre au style des SONGYE occidentaux, les BELANDE et EKI principalement.

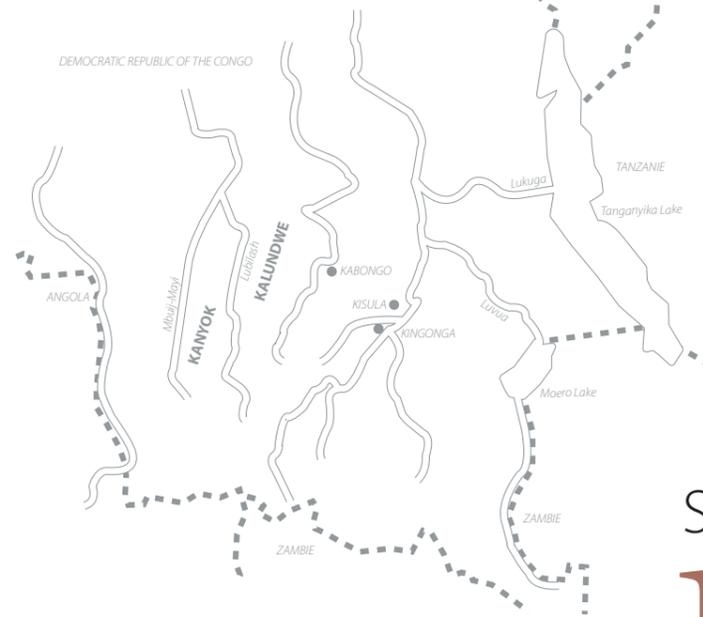


République démocratique du Congo  
 bois, corne, laiton, fer, agglomérat rituel  
 H 20 cm

—  
 Collection privée, Belgique

—  
 Publication  
 F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*,  
 Milan, 5Continents, 2013, fig. 61, pp. 196-199.





## Siège à caryatide **LUBA**

### du Maître de Kabongo

texte de François Neyt

**Secrète, vulnérable et fragile, la femme LUBA porte en elle l'incomparable force et vitalité de son peuple. La caryatide présentée est signe d'autorité et de pouvoir, de beauté et de séduction, de sacré et d'ouverture aux forces invisibles ; elle illustre en son corps sculpté les croyances et l'histoire de tout un peuple.**

Le siège à caryatide, mesurant 48 cm de hauteur, est taillé dans un bois mi-lourd, probablement du *Chlorophora excelsa*, couvert d'une patine brune aux reflets plus sombres. En posture accroupie à même le sol, son corps est dressé et ses bras sont tendus vers le haut portant la tablette supérieure du siège cheffal. Son visage légèrement triangulaire, au front dégagé, libère le plan nasal, triangulaire lui aussi, et épaté. Celui-ci se prolonge par l'espace buccal aux lèvres pulpeuses en arc de cercle. Les yeux à la pupille apparente sont décorés de petites perles de verre qui sont incrustées à même le bois. De couleur blanche, elles évoquent le regard des ancêtres, de ceux qui voient au-delà du visible et veillent sur les vivants. Aux extrémités des oreilles au pavillon étiré, la ligne des cheveux se compose de plusieurs rangées de petits losanges traçant une ligne brisée. En forme de diadème, elle se découpe en triangle au milieu du front. La coiffure au plan dorsal se compose d'une large coque en demi-cercle décoré aussi de rangées de chevrons. Sous cet ensemble, un autre chignon orné, en forme de trapèze, semble fixer l'ensemble de la composition. Cette mode de coiffure se rencontre surtout dans la région de Kabongo, capitale du royaume LUBA et de Mwanza, au cœur de l'Upemba.

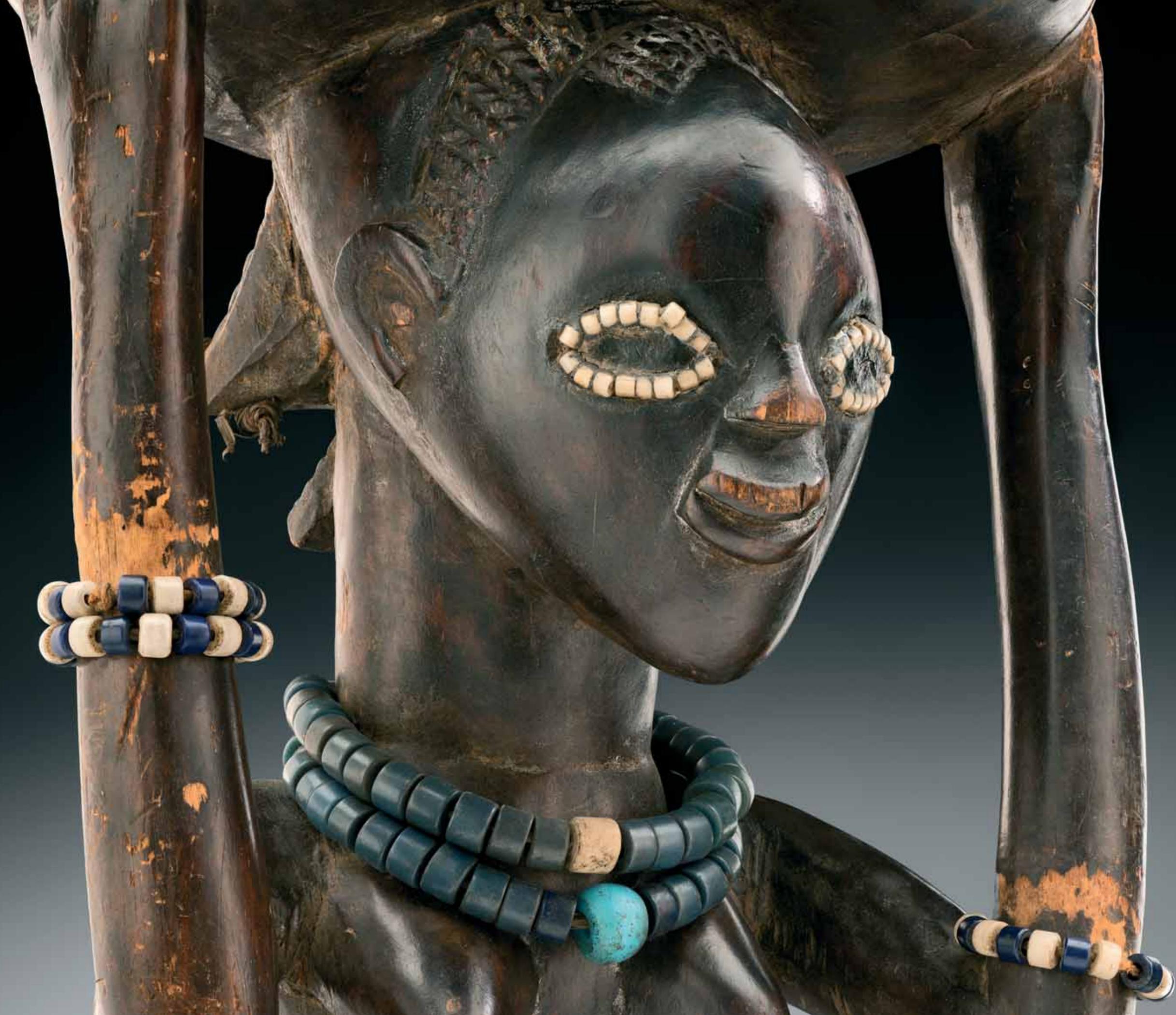
Région de Kabongo,  
capitale du royaume LUBA  
République démocratique du Congo  
bois, perles de verre  
H 48 cm

—  
Collection J.R. Van Overstraeten, Bruxelles  
Collection Ratton, Paris  
Collection privée, Paris

—  
Publications & exposition  
- François Neyt, *Luba. Aux sources du Zaïre*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée Dapper / Anvers, Ethnographic Museum, 1993-1994, Paris, Editions Dapper, 1993, p. 74.  
- J.R. Van Overstraeten, *Regards noirs et blancs. Œuvres signées et non signées*, Belgique, publié à compte d'auteur.

Le cou ample et puissant est là pour soutenir l'ensemble du siège qui s'appuie sur cette colonne centrale, s'élargissant ensuite par le corps cylindrique. Le plan des épaules est modelé, harmonisant la posture des bras à peine fléchis tandis que les avant-bras lisses, aux doigts effilés, s'élancent vers le haut et encadrent parfaitement la moitié supérieure de la caryatide. Les seins piriformes occupent le haut du thorax ; le tronc, délicatement enflé à la zone ombilicale, est orné de nombreuses scarifications de deux types. Les premières se composent d'un jeu de petits losanges formant un ensemble de triangles ouverts et de losanges descendant entre les seins et enveloppant le tronc jusqu'à la hauteur de l'ombilic. Plus bas, se découvre un autre type de scarifications, des chéloïdes, plus épais, généralement emplis de charbon de bois, sont disposés en boudins, de la zone ombilicale au sexe. Au niveau des reins, on retrouve ces chéloïdes en arc de cercle surmontés de deux petites entailles saillantes verticales. Ce sont les scarifications classiques des femmes LUBA. >>>





Un autre indice morphologique se reconnaît dans la posture des membres inférieurs repliés vers l'arrière, la plante des pieds dirigés droit vers le sol. La position des pieds varie d'un atelier à un autre. Frans Olbrechts avait déjà attiré l'attention des chercheurs sur cet indice, caractéristique d'ateliers connus. La posture indique l'appartenance à un atelier de la région de Kabongo. Il convient de relever aussi que le sexe féminin repose à même le socle de base cylindrique et bombé. En ce sens, il est reconnu combien la fécondité féminine est liée à celle de la terre. Elle est la femme féconde car elle donne la vie ; elle est aussi la femme nourricière qui cultive et nourrit les siens. Ces deux aspects essentiels font de la femme LUBA l'intermédiaire entre le monde des esprits et celui des vivants. Elle est le passage obligé de la vie, la clé du monde. Les colliers, bracelets et ceinture en pâte de verre alternant les couleurs bleues et blanches complètent la symbolique de la femme LUBA qui préside aux forces sacrées de la divination et à celles du pouvoir politique où elle garde une place secrète et active.

Les isométries des différentes parties de la caryatide mettent en évidence la maîtrise du sculpteur : c'est la position des bras, de face et de profil, l'agencement des membres supérieurs et inférieurs vus de profil, la position globale du corps légèrement penché vers l'avant, la tête magnifiée portant le plateau supérieur à l'arrière sur la coiffe qui déborde vers l'arrière. Le jeu des courbes et des contrecourbes complète l'ensemble, en particulier le léger décalage des tablettes du haut et du bas.

Cette belle caryatide fait partie d'un atelier qui était proche de la capitale Kabongo. Plusieurs exemplaires ont les mêmes caractéristiques : position du corps, bras tendus vers le haut, membres inférieurs repliés vers l'arrière. La manière de traiter le diadème, la coiffure, les éléments morphologiques du visage, les yeux aux paupières incrustées de perles en pâte de verre, ainsi que l'abondance des colliers, des bracelets et de la ceinture. Dans ces ateliers, certaines caryatides présentent un enfant aux côtés de sa mère. Plusieurs exemples ont été publiés dans l'ouvrage *Luba, aux sources du Zaïre*<sup>1</sup>. Il faut compléter cette localisation en remarquant la mode de coiffure qui s'est répandue dans toute la région : ce sont les chignons disposés en arc de cercle sur des plans superposés. Ces coiffures ont été dénommées « coiffures en cascade », ou encore « coiffures shankadi » des LUBA centraux. Elles se reconnaissent à Kabongo, à Mwanza<sup>2</sup> et se développeront surtout à Kikondja. Le siège étudié porte l'empreinte de ces traditions multiformes.

C'est sous le règne d'Ilunga Sungu (1780-1810) qu'apparaissent des caryatides présentant une femme et un enfant. Son règne se caractérise par une expansion du royaume LUBA. A l'ouest, il crée un état tampon entre les LUNDA et les LUBA. C'est le royaume KANYOK situé entre les rives de la Mbuji Mayi à l'ouest et la Lubilish à l'est. On y trouve aussi les familles KALUNDWE, résidant près de la Lubilash et de la rivière Luembe. Dans l'ouvrage *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*,

plusieurs sculptures illustrent le développement de certaines modes de coiffures dans cette région occidentale des Bena Sungu chez les KALUNDWE<sup>3</sup>.

Mais, le roi Ilunga Sungu étendra son royaume surtout à l'est, dans la région comprise au sud de la Lukuga et la Luvua. Ses troupes iront même jusqu'aux abords du lac Tanganyika. À cette influence politique, s'ajoute celle de la culture et des emblèmes de pouvoir, tels les sceptres et les sièges à caryatides. Les modes de coiffures et les traditions quotidiennes, comme les scarifications s'y reconnaîtront aussi.

Quelle signification faut-il accorder à cette présentation d'une femme debout soutenant la tablette d'un siège princier ? Le siège, à lui seul déjà, évoque l'idée de porter ; la caryatide, loin des conceptions grecques ou occidentales, renforce l'idée du pouvoir. Elle est le vecteur entre le ciel et la terre. Elle confirme l'autorité du chef installé et conforte ce pouvoir par une autorité sacrée, traversant les forces de l'univers pour rejoindre les esprits des ancêtres et des rois défunts. Présence historique, document d'histoire, elle manifeste ici dans l'espace et le temps, l'autorité incontestable du prince qui dominait dans la région. Cette œuvre sculptée porte aussi sur elle le raffinement culturel des LUBA centraux, proches de la capitale du royaume Kabongo.

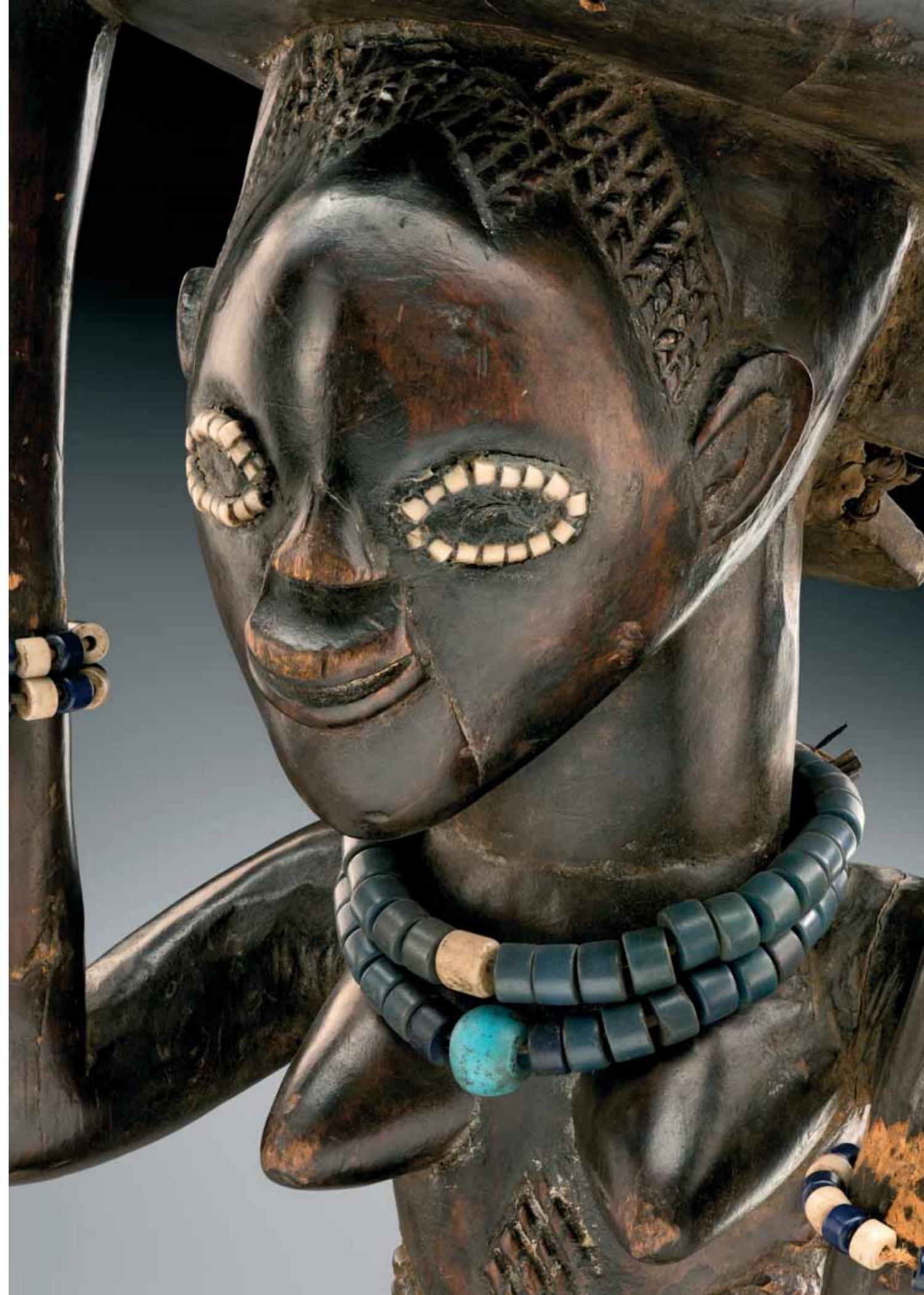
La femme LUBA est essentiellement vidye, génie, portant les énergies de l'univers. Omniprésente sur tous les types d'objets, elle exprime par la plénitude de ces formes, l'expression de force contenue et d'intériorité, de raffinement par la coiffure, yeux entrouverts sur un autre monde, celui des génies et des esprits. Sur les porteuses de coupe, par son don de voyance, la femme veille sur l'intégrité du royaume. Par ses bras dressés, elle convoque les esprits et les génies de l'univers à résider en ce lieu. Elle a pour fonction de relier les hauteurs du ciel aux profondeurs de la terre.

#### Références

<sup>1</sup> François NEYT, 1993, Musée Dapper, Paris, pp. 73-77.

<sup>2</sup> Voir le photo prise par W.E.P. Burton à Mwanza, NEYT, *ibidem*, 1993, p.176.

<sup>3</sup> François NEYT, 2013, *5Continents*, Bruxelles, p. 124, pp. 128-129.







# Siège NGOMBE

**Ce siège de chef NGOMBE, sculpté en bois monoxyle, est entièrement recouvert de clous en laiton.**

Les six pieds sont ornés d'un triple motif linéaire formant des chevrons tandis que l'assise incurvée porte un décor continu partant des bords latéraux de manière à créer un dessin régulier de lignes hémisphériques. Celles-ci évoquent les ronds concentriques qui apparaissent à la surface de l'eau et symboliseraient les vagues. En effet, les NGOMBE de la région de l'Équateur (Nord-Ouest de la R.D. Congo) sont étroitement liés au fleuve Congo. « Gens d'eau » selon l'expression de Burssens, ils pratiquaient la pêche sur le fleuve, ainsi que l'agriculture sur ses rives et commerçaient en amont ou en aval. Ces sièges de chefs étaient d'ailleurs parfois utilisés à l'intérieur des pirogues, lors des déplacements sur le fleuve.

République démocratique du Congo  
bois, clous en laiton  
H 60 cm

—  
Collection privée, France

—  
Publication & exposition  
Alain de Monbrison, catalogue de l'exposition, *Biennale des Antiquaires*, Paris, Grand Palais, 20-29 septembre 2002.

Mais davantage que le décor et sa symbolique, c'est surtout la forme élégante, sobre et efficace, de cette catégorie de siège NGOMBE qui retint l'attention de l'ébéniste français Pierre-Émile Legrain (1889-1929) lorsque le couturier Jacques Doucet (1853-1929) lui passa commande de pièces de mobilier inspirées d'objets africains pour son appartement situé au 46 avenue du Bois, à Paris. Le tabouret en bois laqué, corne et or, daté de 1923, aujourd'hui conservé au Virginia Museum of Fine Arts, en est l'une des plus belles réalisations ; il fut exposé au Grand-Palais à Paris en 1925 lors du Salon international des Arts décoratifs qui marqua l'apogée du mouvement Art Déco français.

<sup>1</sup> H. Burssens, *Les peuplades de l'entre Congo-Ubangi (Ngbandi, Ngbaka, Mbandja, Ngombe, et Gens d'Eau)*, 1958.



Pierre Legrain  
*Tabouret*, ca. 1923

—  
bois laqué, corne, dorure  
52 cm x 26,6 cm x 64,1 cm

—  
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.  
Sydney and Frances Lewis Endowment Fund.  
Photo: Travis Fullerton © Virginia Museum of Fine Arts.





# Statue de chef **CHOKWE**

texte de Manuel Jordán, PhD

**Cette figure fait partie d'un ensemble d'objets d'art royal CHOKWE créés durant le dernier quart du XIXe siècle, à l'époque de l'apogée de ce peuple sur le plan culturel et politique.**

Ces objets comprenaient la représentation de chefs masculins et féminins (principalement), ainsi que de couples royaux. La plupart d'entre eux étaient représentés au moyen de figures debout ; d'autres étaient assis sur des chaises pliantes, des trônes, ou des tabourets (Bastin : 1982 ; Jordán, éd. 1998). Le symbole caractéristique de la majorité de ces figures est la couronne, exécutée selon des styles variés, dont la plus grande et la plus élaborée était réservée au dirigeant *mwanangana* ou « superviseur du territoire ».

La position et les gestes des figures de chef CHOKWE sont précis et réfléchis. Les figures représentant Chibinda Ilunga, un héros historique CHOKWE – célèbre chasseur et puissance civilisatrice – portent généralement un mousquet à silex et un bâton de marche courbé (Bastin, 1978). D'autres portent parfois des cornes d'antilope utilisées à des fins de divination et de guérison, des statuettes sculptées liées au culte ancestral *hamba*, ou des instruments de musique, comme des pianos à pouces, afin de souligner le rôle de communicateur des chefs.

République démocratique du Congo/  
Angola  
bois  
H 38 cm

—  
Collection Cesar L. Scaff, Cleveland  
- la figure fut acquise dans les années  
1960 à New York  
Collection privée, U.S.A.

Cette figure ne porte aucun de ces objets, mais les bras pliés à hauteur des coudes et les détails minutieux des articulations de la main (les doigts et phalanges) indiquent, pour les CHOKWE, une faculté d'action et reflètent clairement les capacités des chefs à intervenir pour le compte de leur peuple. Les jambes fléchies et le torse robuste aux épaules projetées vers l'avant visent également à mettre en valeur la force et les aptitudes – ou prouesses – attribuées aux personnalités politiques et historiques importantes.

Marie-Louise Bastin a rédigé de nombreux ouvrages sur les figures de chef CHOKWE, livrant une analyse comparative des styles régionaux (Bastin, 1982, 1988). D'après son travail, il est évident que la virtuosité qui caractérise la sculpture des figures de chef CHOKWE réside essentiellement dans l'exécution des proportions du corps humain, et dans l'articulation et les degrés de stylisation des parties et détails anatomiques. >>>



Le canon stylistique CHOKWE est marqué par une grande diversité et une souplesse formelle.

Sur quelques figures, la tête, les bras et les pieds sont particulièrement grands, voire « démesurés » ; certaines sont relativement petites et trapues, tandis que d'autres sont grandes et allongées. À cet égard, on note une importante liberté d'interprétation dans les détails et une utilisation d'éléments naturalistes et stylisés.

Cette figure présente un équilibre réussi et édifiant entre éléments naturalistes et stylisés, sculptés avec un sens aigu des proportions – suggérant celles d'une vraie silhouette humaine. La figure est « robuste et frontale » ; néanmoins, les jambes et les bras fléchis, et donc angulaires, créent une forme d'effet miroir dynamique vers le haut par rapport au tronc vertical de la figure, surtout lorsqu'on l'observe de côté. Les épaules arrondies/voutées jouent sur les éléments curvilignes de la couronne, ce qui accentue la délicatesse et la sinuosité de l'aspect général de la figure. Le visage est également délimité par de légers contours, et doté d'une forme de diamant en trois dimensions incurvée à des endroits précis (le menton, le haut de la tête, derrière les oreilles) servant de base aux traits du visage. La tête est en partie encadrée par l'espace créé par les arches de la couronne.

Le rendu des yeux de la figure, marqués par une délimitation légèrement surélevée des contours des orbites, transcende les éléments typiques du style CHOKWE pour renvoyer à des détails que l'on trouve sur des masques (Bastin, 1982 ; Jordán, éd. 1998 ; Félix et Jordán 1998). Ce genre de détail, de même que la forme générale du visage et le contour particulièrement net du menton et de la ligne de la mâchoire, sont des éléments que Bastin identifia comme évoquant un type ou style de sculpture Muzamba (Bastin, 1982). Muzamba est une région située dans l'est de l'Angola central et est considérée comme le « pays d'origine » des CHOKWE c'est un lieu où certaines formes d'art royal se sont développées avant de se propager à d'autres contrées. Dès lors, cette figure trouve probablement son origine dans l'un des plus importants centres culturels et politiques CHOKWE.

De célèbres souverains (dont l'existence est documentée) provenaient de cette région.

Les motifs en forme de x et les dessins à chevrons incisés sur le haut de la poitrine et sous la taille (devant et derrière) de la figure représentent des marques de scarification que l'on retrouve également dans d'autres figures Muzamba. Ils indiquent que le chef représenté est considéré comme un adulte passé par différents rites initiatiques ; ils signifient également qu'il s'agit d'un individu fertile. Ces marques sont importantes, car elles sont suffisamment évidentes pour nous éclairer sur l'intention de cette figure. De manière générale, il est manifeste que la figure représente un chef dans la fleur de l'âge, robuste et habile ; les marques de scarification doivent être belles et attrayantes, sug-

gérant qu'il est prêt à se marier, à avoir des enfants et à assurer la prospérité de la lignée royale ou sa descendance. D'un point de vue stylistique, tous les éléments sont rendus artistiquement afin d'étayer l'image d'un souverain CHOKWE viril, fort et jeune.

Les principaux attributs physiques, renforcés esthétiquement par le biais de cette sculpture raffinée, revêtent une autre dimension en ce qui concerne la couronne. Les couronnes des chefs constituent des réceptacles pour les forces (universelles) qui sont à la disposition des dirigeants, capables d'avoir recours au surnaturel pour le compte de leur peuple. Les pouvoirs qu'ils accumulent se reflètent symboliquement dans les formes qu'ils prennent : les éléments sur une couronne évoquent un univers en mouvement avec le soleil, *tangwa*, en tant que marqueur cyclique. Les arches peuvent être interprétées comme le soleil sur l'horizon au lever et/ou au coucher du soleil, des métaphores pour la vie et la renaissance (l'aube) et la mort (le crépuscule). Un chef compétent, et en particulier un souverain, est tenu de maintenir la stabilité d'une lignée royale, de conserver un sentiment de continuité entre le passé, le présent et le futur au sein de la lignée, et de protéger et d'assurer la subsistance et la prospérité de son peuple, tout en jouant un rôle de leader spirituel. Cette figure traduit tous ces éléments dans une forme d'art convaincante et élégante qui était autrefois abritée dans le trésor privé d'un important chef CHOKWE, et gérée par un expert en rituel titré.

#### Références

- Bastin, Marie-Louise  
– *Art décoratif tshokwe*, 2 Volumes. Lisbonne: Museu do Dundo, 1961.  
– *Statuettes tshokwe du héros civilisateur « tshibinda ilunga »*, Arnouville: Arts d'Afrique Noire Publications, 1978.  
– *La Sculpture tshokwe*, Meudon: Alain et Françoise Chaffin, 1982.  
– *Art et mythologie: figures tshokwe*, Paris: Editions Dapper, 1988.  
Félix, Marc L. & Manuel Jordán  
– *Makishi Lya Zambia: Mask Characters of the Upper Zambezi Peoples*, Munich: Fred Jahn Publications, 1998.  
Jordán, Manuel, ed.  
– *CHOKWE! Art & Initiation Among Chokwe and Related Peoples*. Munich: Prestel, 1998.







# Bouclier KIKUYU

**Les boucliers de danse *ndomé* ou *ndomi* étaient utilisés par les jeunes hommes Kikuyu, peuple des hauts plateaux du Kenya.**

Sculptés dans une seule pièce de bois léger, ils présentent la forme atypique d'une mandorle ouverte en son centre pour permettre au danseur de regarder durant sa performance. Les jeunes hommes Kikuyu portaient le bouclier sur leur bras gauche en le passant à l'intérieur de l'ouverture tronconique située en partie basse à l'arrière.

Kenya  
bois, pigments  
H 64.5 cm  
—  
Collection privée, U.S.A.

Sur cette face, un décor régulier de chevrons concentriques est gravé en un léger relief souligné de teintes naturelles (blanc, rouge et noir) tandis que le décor de l'avant – ici, en peinture uniquement – est organisé de part et d'autre d'une nervure centrale avec un motif dont seule la polychromie crée l'asymétrie. L'effet optique obtenu est saisissant. Associés aux motifs peints sur le corps de leurs porteurs, ces boucliers offraient un spectacle coloré hautement fascinant durant les cérémonies d'initiation, à l'occasion de la circoncision des adolescents.

Les boucliers-bracelets se transmettaient de père en fils, ou éventuellement de l'ainé aux plus jeunes au sein d'une fratrie. Leurs décors étaient toutefois renouvelés entre chaque génération d'initiés par une nouvelle composition.

Cette originalité de l'ornementation est admirable par la simplicité des motifs abstraits traditionnellement employés.





# Bouclier DINKA

Les **DINKA** habitent une région située dans la partie haute du Nil Blanc et sont, avec les **SHILLUK** et les **NUER**, la plus importante tribu du Sud Soudan.

Ce petit bouclier **DINKA** est atypique, par sa taille qui lui confère un tout autre volume que celui, plus allongé, des quelques rares autres exemplaires connus.

En effet, la petite hauteur de cette pièce met en valeur le bel arrondi du renflement central – au revers duquel la poignée est aménagée – support d'un exceptionnel décor perlé. Celui-ci, s'inscrit dans un motif en mandorle délimité par une riche ornementation de lignes gravées. Il se compose de petites perles, incrustées dans le bois et « collées » par un enduit foncé. La géométrie abstraite de leur agencement est animée par la bichromie de la pâte de verre, blanche et rouge.

La forme de ce bouclier, ainsi que son ornementation, infirment une éventuelle fonction défensive, mais en font plutôt une pièce d'apparat, vraisemblablement utilisée au cours de danses.

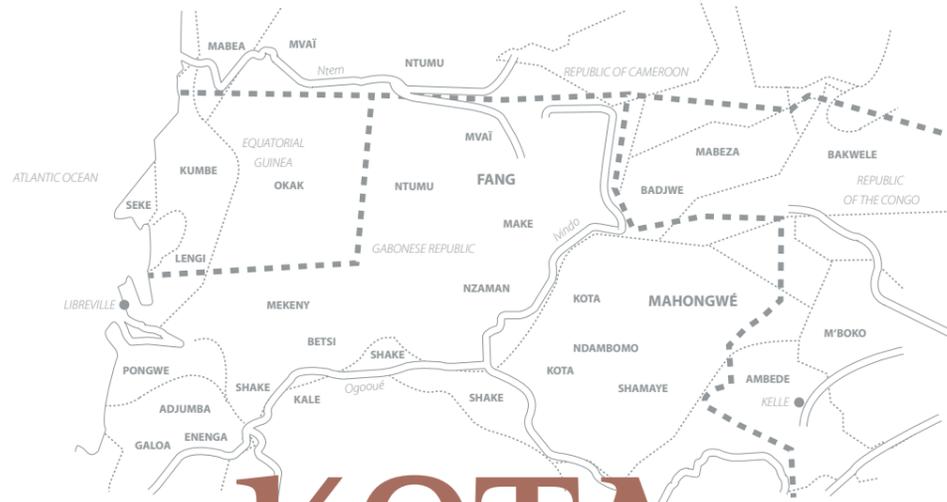
Soudan  
bois, verre  
H 40 cm

Collecté par le capitaine Henry Evered Haymes (1872-1904) - photographie montrant l'objet chez celui-ci.

Ce bouclier provient d'un ensemble de pièces ayant appartenu à Henry Evered Haymes (1872-1904) et dont il a vraisemblablement collecté lui-même la majeure partie. En effet, le sergent Haymes, affecté au *Royal Army Medical Corps* en Égypte, se rend volontaire en 1900 pour intégrer l'expédition menée par le colonel Sparkes dans la région du Sud Soudan, alors peu connue, et enjeu des convoitises occidentales. Quittant Khartoum en novembre, l'équipée longe la rivière Bahr-el-Ghazal jusqu'à Tonj et Wau où Haymes passe plusieurs mois à l'établissement d'un comptoir commercial. De là, elle poursuit ensuite plus au sud encore, chez le sultan Tambura de la tribu des Niam-Niam (ZANDE). De ce périple qui durera neuf mois, Haymes tire un récit captivant qu'il publie en avril 1903 dans *The Wide World Magazine*, décrivant les populations rencontrées, tels les **DINKA**, ainsi que les péripéties du voyage.

Promu capitaine en 1902, Haymes participe également à l'établissement des frontières politiques de cette région et à leur surveillance. Il en profite pour pratiquer la chasse et envoie notamment quelques spécimens dans des muséums anglais. Les photos d'intérieur de sa maison montrent d'ailleurs un décor où les trophées de chasse dominent face aux quelques pièces ethnographiques, essentiellement des armes ainsi que des vanneries et poteries. Le bouclier que nous présentons est visible sur une photographie montrant la mise en scène d'une panoplie d'objets, exposée sur un drap blanc, à l'extérieur de la maison d'Henry Haymes. Cette image, qui illustre peut-être l'inventaire posthume de la collection africaine du médecin-capitaine, fut prise autour de 1904, année où Haymes meurt lors de la mission du capitaine Wood pour tenter de relancer les négociations avec Yambio, le chef des **ZANDE**.





# Figure de reliquaire **KOTA/** **MAHONGWE**

*boho-na-bwete*

texte de Louis Perrois

**C'est dans la région du Haut-Ivindo, au Gabon oriental, à la frontière du Congo Brazzaville, que les plus beaux spécimens de *boho-na-bwete* (c'est-à-dire : « visage de l'ancêtre *Bwete* ») ont été découverts par des militaires ou des commerçants en produits tropicaux, entre les années 1920 et 1940.**

La série la plus remarquable – plus d'une trentaine de pièces – a été retirée d'une fosse par le galeriste Jacques Kerchache en 1966 (cf. catalogue *Le M'bouéti des Mahongoué*, texte de Claude Roy, Paris, 1967), dans laquelle des missionnaires catholiques, lors d'un grand élan de prosélytisme, les avaient fait jeter peu avant la seconde guerre mondiale afin d'éradiquer les cultes traditionnels jugés trop païens.

Cet ensemble comprenait à la fois des « grandes » figures et des « petites », de morphologie faciale bien distincte et reconnaissable. La figure de reliquaire, 53 cm, présentée ici, faisait partie de cette série. C'est une « grande figure ».

Les « grandes figures », au visage stylisé en ogive, traité quasiment en deux dimensions, représentaient des fondateurs de lignage ou des chefs de clan ; les plus petites, des personnages moins importants mais néanmoins notables et alliés. Les unes et les autres, souvent associées, surmontaient de grands paniers reliquaires contenant les crânes des défunts importants, objets d'un culte propitiatoire de type familial. Chaque groupe conservait précieusement de tels reliquaires et présentait régulièrement des offrandes aux esprits des morts, notamment à l'occasion des événements marquants de la vie villageoise (expéditions de chasse ou de pêche, fêtes d'initiation, maladies inexplicables, etc.).

L'identification précise de ce style très particulier des KOTA du bassin de l'Ivindo (vallées des rivières Djaddié, Liboumba et Mounianghi) et de la région de Odzala-Kellé, au Congo voisin, a été tardive. Si quelques Européens ayant sillonné ces contrées très difficiles d'accès savaient, dès les années 1930, que les figures dites « naja », à visage aplati décoré de fines lamelles, provenaient bien des villages MAHONGWÉ et parfois SHAMAYE, la plupart des « spécialistes » parisiens des « arts nègres » ont continué à attribuer ces sculptures étranges aux *Ossyeba* jusqu'aux années 1970. >>>

Afrique équatoriale, Gabon oriental  
bois, cuivre, laiton  
H 53 cm

Collection Jacques Kerchache, Paris, 1967  
Collection Armand & Corice Arman,  
New York

Publications & expositions

- *Le M'bouéti des Mahongoué*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Jacques Kerchache, 1967, n° 23, pp. 26-27 & 76.
- Chaffin, Alain, 1973, "Art Kota", *Arts d'Afrique noire*, n° 5, printemps 1973, pp. 12-43 (croquis du décor de cette figure de reliquaire p. 29, en haut à droite – dessin de Françoise Chaffin).
- Chaffin, Alain & Françoise, 1979, *L'Art Kota, les figures de reliquaire*, Meudon, éditions A. & F. Chaffin, n° 10, p. 87.
- *Arman et l'art africain*, catalogue de l'exposition, Musées de Marseille/MAAOA, 1996, n° 90, p. 120.



Le style des KOTA MAHONGWE est maintenant bien identifié tant au plan de sa situation ethno-géographique dans l'ensemble KOTA que de son contexte socio-religieux (cf. Perrois 1970 et 1979).

L'objet étudié, 53 cm, est une « grande figure » *bohona-bwete* des MAHONGWE qui provient du fonds Jacques Kerchache des années 1967-1970. C'est la représentation d'un chef de lignage défunt. Il s'agit là d'une pièce d'une facture très épurée et tout particulièrement réussie, malgré sa patine de « fouille ».

Une particularité la rend exceptionnelle dans l'ensemble des œuvres MAHONGWE répertoriées, c'est d'une part, le décor de sa plaque frontale, à motif de losanges superposés, en trois encarts, réalisé au « repoussé » selon des alignements punctiformes ; et d'autre part, la disposition étonnante des lamelles de la partie haute de l'ogive, en plusieurs séries de lamelles courbes, juxtaposées en opposition les unes avec les autres. À ma connaissance, ce type de décor est unique.

Les fines lamelles qui tapissent l'âme de bois proviennent de fil de laiton importé par les Européens dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle sur les côtes d'Afrique (le fil de section cylindrique a été minutieusement martelé et aplati afin de faciliter le jointoiment des lamelles – une technique qui a été progressivement oubliée après les années 30). Les « neptunes » (sortes de plats en métal) et les bobines de fil de laiton servaient à l'époque coloniale de monnaie pour acheter les esclaves et les produits locaux, ivoire et caoutchouc sauvage. Il n'est pas exclu que des objets plus anciens aient été décorés d'éléments en fer.

Les yeux en cabochons cloutés, en demi-sphère, sont placés sensiblement à mi-hauteur du visage (sur les « petites » figures, les yeux sont situés nettement plus bas), ce qui détermine de part et d'autre de la lame épaisse et aiguë du nez en saillie, de très longues « moustaches » symétriques, accrochées sous la base rectiligne du visage. Le long cou cylindrique est gainé, lui aussi, d'un fil métallique disposé en spirale ; il s'évase ensuite dans un volume globuleux longitudinal, juste à la cassure du piétement.

Le tortillon sommital en chignon – dont il reste un fragment – et la crête en relief qui s'allonge sur le revers de la face représentaient la coiffe habituelle des chefs MAHONGWE (appelés *bakani*), une sorte de grosse tresse partant du front et retombant bas sur la nuque (*ibenga*), toujours agrémentée d'une plume rouge de perroquet (emblème du sacré). Au revers, l'âme de bois est également recouverte de métal mais simplement par de grandes plaques agrafées. Ici, il n'en reste qu'une partie. À noter la finesse de ces plaques soigneusement martelées, affinées et lissées et le « retour » des lamelles de la partie antérieure, présentant au niveau de leur sertissage dans le bois, un motif en frise de triangles (alternance de lamelles plus ou moins courtes ou longues) dont il reste quelques traces.

Cette figure de reliquaire KOTA MAHONGWE, 53 cm, s'impose par une étonnante structure en ogive, une grande qualité de facture dans le sertissage des éléments métalliques et surtout un décor tout à fait rare tant au niveau des lamelles que de la plaque du front, avec une composition de motifs en frises de losanges au « repoussé ». Voilà un objet ancien, à patine de fouille, qu'on peut dater de la fin du XIX<sup>e</sup> ou du tout début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### Références

- Andersson E.  
- 1974, *Contribution à l'ethnographie des Kuta*, II, Uppsala.  
Chaffin, A.  
- 1973, "Art Kota", in *Arts d'Afrique noire*, n° 5, printemps 1973, Arnouville, pp. 12-43.  
Chaffin, A. & F.  
- 1979, *L'Art Kota, les figures de reliquaire*, éditions A. & F. Chaffin, Meudon.  
Kerchache J. & Roy, Cl.  
- 1967, *Le M'Boueti des Mahongoué, Gabon*, Paris.  
Perrois L.  
- 1970, *Chronique du pays Kota*, Orstom, Paris.  
- 1979, *Arts du Gabon*, Arnouville.  
- 1997, *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon*, Somogy, Paris.  
- 2012, *Kota, 5Continents*, Milan  
Siroto L.  
- 1968, "The face of the Bwiiti", in *African Arts*, vol. 1, n° 3, UCLA.





Masque de danse

# PUNU /LUMBU

*ikwara*

texte de Louis Perrois

**Si les masques de danse blancs et noirs des PUNU et LUMBU du Sud-Gabon ont en commun ce visage à la beauté idéalisée, leurs couleurs contrastées évoquent cependant des entités radicalement distinctes.**

La teinte noire de certains masques PUNU, identifiés par les ethnologues A. Raponda Walker et R. Sillans (Walker & Sillans, 1962, p. 143) comme *ikwara* (ou *ikwara-mokulu*, c'est-à-dire le « masque de la nuit »), symbolise leur rapport avec les forces inquiétantes et redoutées du monde des morts. À la suave beauté blême des jeunes femmes défuntes de *l'okuyi*, le faciès sombre de *l'ikwara* répond comme une évocation d'une entité masculine (selon LaGamma, 1995, p. 148), peut-être un grand initié déjà disparu. >>>



Afrique équatoriale, Gabon méridional  
bois, pigments noir, blanc et ocre rouge  
H 26 cm  
—  
Collection Corice & Armand Arman, New York



Les masques *ikwara*, aux fonctions très anciennes de justicier (évoquant peu ou prou celles du *ngil* des FANG), ne dansaient qu'au crépuscule ou surtout la nuit, juchés sur de petites échasses (*mugèla, muri-ditengu*, Walker et Sillans, 1962, p. 144) et à l'écart du village dans un enclos interdit aux profanes. Le danseur masqué et ses acolytes avaient une fonction de « juge de paix » pour résoudre des palabres graves, difficiles à traiter de façon ordinaire. Après le jugement, la sentence était appliquée par les assistants de l'*ikwara*.

Dans les musées et les collections, les masques PUNU noirs sont rares, probablement en raison de leur caractère potentiellement dangereux qui a pu inciter les initiés, d'une part à les cacher aux Européens de passage et d'autre part, en cas de découverte fortuite, à ne pas les céder aussi facilement que les autres. Cette importance fonctionnelle explique aussi que certains spécimens aient été conservés dans les villages avec un soin tout particulier, d'où leur magnifique patine presque laquée.

S'agissant de ce masque PUNU noir, 26 cm, ancienne collection Arman, on remarque d'emblée sa coiffe en chignon transverse, traitée comme un diadème de bois au-dessus du front. Celle-ci présente de fines gravures verticales parallèles figurant des tresses rassemblées en couronne, prises dans une épaisse patine d'usage. Ce type de coiffe est rare dans le corpus des masques PUNU. Si les coiffures « à coques » sont les plus nombreuses dans toutes les variantes PUNU, ce qui correspond d'ailleurs aux coiffures féminines anciennes, d'autres formes existaient cependant, à grosses tresses ou à chignon.

On peut voir une coiffe masculine ancienne du Sud Gabon – ressemblant un peu à celle du masque étudié – sur une gravure reproduite par l'historienne A. Merlet dans son histoire du Loango (Merlet, 1991, p. 79). Dans l'ensemble des différentes coiffes sculptées par les artistes de la Ngounié, ce type de chignon en diadème peut aussi rappeler la coiffe en « visière » des anciens masques de la vallée de l'Ogooué comme par exemple le masque du Pitt Rivers Museum d'Oxford (1875) ou la coiffe en « mortier », issue d'une convergence culturelle avec les TSOGO (cf. Perrois et Grand-Dufay, 2008, pp. 140-141, pl. 41 et 40).

Une autre particularité de ce masque est la forme du visage, d'un bel ovale, avec un front large et bombé surplombant des arcades sourcilières en creux, marquées de sourcils en léger relief, ce qui met en valeur les yeux en « grain de café », aux lourdes paupières incisées selon une discrète courbe en oblique. Ce regard mystérieux est accentué par des scarifications linéaires horizontales, de couleur claire, qui s'étirent des yeux aux tempes.

Quant au front, sa forme arrondie et bulbeuse est soulignée par un mince bandeau de couleur ocre-rouge agrémenté d'un motif en triangle dans l'axe du visage. Le nez fin, aux ailes arrondies est de facture réaliste, de même que la bouche étirée vers l'avant aux lèvres charnues, de couleur rouge.

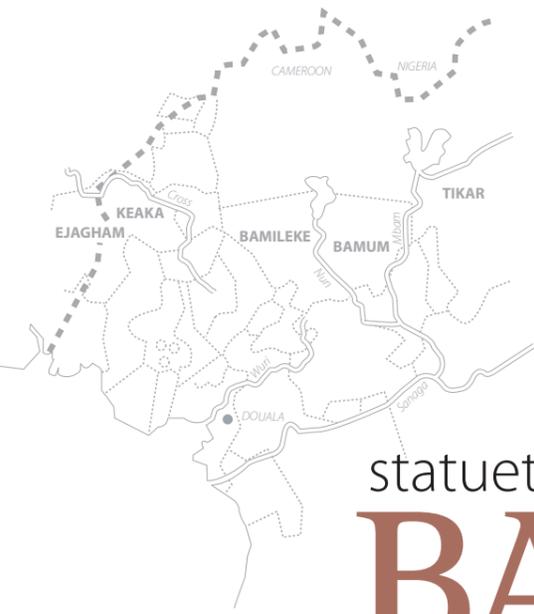
Tout dans ce masque montre la parfaite maîtrise sculpturale de l'artiste, non seulement dans la forme globale aux détails anatomiques idéalisés du visage, mais aussi dans le jeu subtil des contrastes chromatiques entre le fond noir et les éléments de décor rouge et blanchâtre. Il est intéressant de noter que ces masques étaient réservés au seul regard des initiés, et encore de nuit. À cet égard, il faut toujours garder à l'esprit que les « beaux » masques – appréciés comme tels par les Occidentaux – étaient surtout appréhendés *in situ* comme de « bons » masques, c'est-à-dire des représentations efficaces dans leur sphère symbolique, du fait qu'ils correspondaient le plus exactement possible à l'image mentale que l'on s'en faisait selon les normes de la tradition, celle-ci étant le reflet visible de la force spirituelle de l'entité.

Ce masque *ikwara*, 26 cm, à la patine d'usage épaisse et ancienne, provient du Sud-Gabon, de la région PUNU et LUMBU (moyenne Ngounié et Nyanga). La présence des scarifications est un indice de relation stylistique avec les TSENGI chez qui les visages étaient toujours très décorés (cf. Perrois et Grand-Dufay, 2008, p.141, pl. 45 à 47). On peut estimer son ancienneté au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### Références

- 
- Félix, M. L., 1995, *Art et Kongos, Zaïre Basin Art History Research Center*, Brussels.
- Fourquet, A., 1982, "Chefs-d'œuvre de l'Afrique : les masques Pounou", in *L'Œil* n° 321, Paris.
- Hall, H.U., 1927, "Two Masks from French Equatorial Africa", *The Museum Journal* 18, n° 4, Philadelphia.
- LaGamma, A., 1995, *The Art of the Punu 'Mukudj' Masquerade*, PhD diss Columbia University, multigraph, New York.
- Merlet, A., 1991, *Autour du Loango (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Libreville, ed. Sepia
- Perrois, L., 1979, *Arts du Gabon, Arts d'Afrique Noire*, Arnouville.
- 1997 (sous la direction de), *L'Esprit de la forêt. Terres du Gabon*, Somogy, Paris.
- Perrois, L. & Grand-Dufay, C., 2005, "Les masques blancs du Sud-Gabon" I & II, in *Art tribal*, Paris, n°8 et 9, 2008, *Punu*, 5Continents Editions, Milan.
- Walker, A. Raponda & Sillans R., 1962, *Rites et croyances des peuples du Gabon*, Présence Africaine, Paris





statuette  
**BAMILÉKÉ**

*mupo*

Cameroun  
bois  
H 17,3 cm

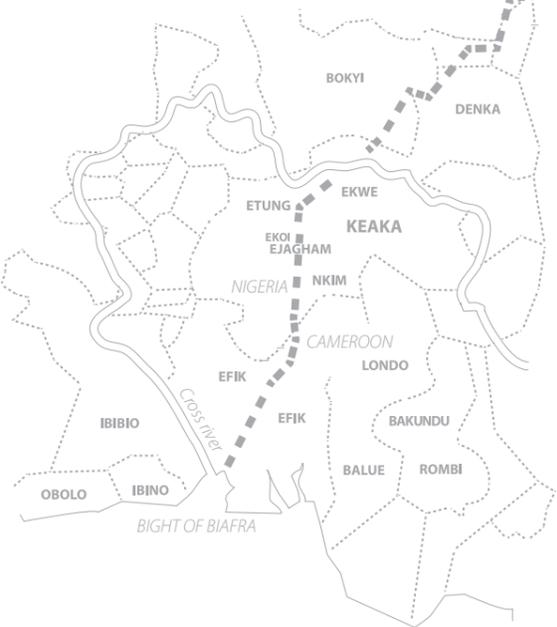
—  
Collection Pierre Vérité, Paris

**Les BAMILÉKÉS constituent le plus grand peuple du Cameroun. Ils sont installés dans la région du Grassland (région de l'Ouest) où vivent également les BAMOUN et les TIKAR, proches d'eux par leurs ancêtres communs, leurs structures sociales voisines et leurs langues.**

Dans la région du Sud-Ouest des haut-plateaux camerounais, l'usage des statuette magiques est courant. Appelées *mupo*, celles-ci étaient utilisées par les sorciers BAMILÉKÉ durant les rites de guérison ou afin de conjurer le mauvais sort. Supposées incarner les patients, elles représentent souvent des femmes aux traits arrondis, ce qui peut être une allusion à la fertilité, évoquée également dans les statuette de maternité de cette région.

Les *mupo* étaient de différentes tailles. Alors que les plus grandes étaient exposées dans la cour de la chefferie avant les cérémonies, les plus petites, comme celle-ci, étaient tenues en main lors de rituels propitiatoires.





# Statue KEAKA

**Au sud de la rivière Donga, plusieurs petits groupes voisins des MAMBILA, ont reçu le nom fulani de KAKA par les Allemands. Vivant sur les hauts plateaux près de la frontière entre le Cameroun et le Nigéria, ils n'ont véritablement été identifiés qu'au début des années 1970.**

Dès 1931, C. K. Meek signale bien (dans son ouvrage *A Sudanese Kingdom: An Ethnographical Study of the Jukun-Speaking Peoples of Nigeria*, Londres Kegan Paul, 1931 & N.Y., Humanities Press, 1950) l'existence d'un groupe KAKA qu'il situe au Cameroun mais il est difficile de savoir s'il s'agit de la même ethnie, la frontière entre ces deux pays n'ayant alors que peu de réalité.

L'art des KEAKA (variante actuelle de l'appellation KAKA) a été très influencé par celui de leurs voisins des Grasslands du Nigéria.

Leurs statues et leurs masques sont aussi recouverts d'une épaisse croûte granuleuse comme celle des sculptures BANGWA du Cameroun, suggérant des libations répétées.

Bien que nous ne connaissions pas leurs fonctions exactes, ces statues parfois appelées « figures d'ancêtre » (cf. P. Harter, 1986), avaient probablement une action prophylactique et ont certainement été associées à des rites thérapeutiques (cf. V. Baëke, 2004).

La sculpture que nous présentons offre les traits caractéristiques de la statuaire de KEAKA. La mention du visage est réduite au seul orifice de la bouche et à la barbe triangulaire.

Nigéria/Cameroun  
bois, croûte sacrificielle  
H 58 cm

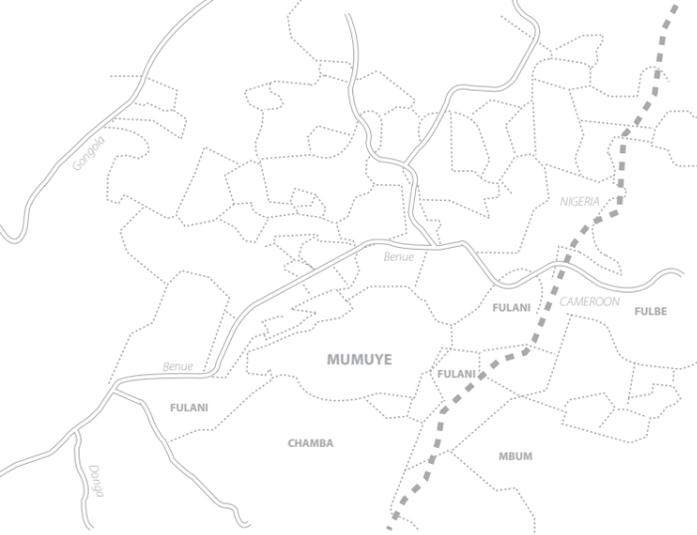
—  
Collection Alain Dufour, Paris, ca. 1980  
Collection privée

—  
Publication & exposition  
*Arts du Nigeria dans les Collections privées Françaises*,  
catalogue de l'exposition, 24 octobre 2012, 21 avril 2013,  
Québec, Musée de la Civilisation, 2012, p. 185.

On note néanmoins sur cet exemplaire de grande dimension, la présence des petites oreilles. Le corps, aux avant-bras et jambes demi-fléchis, comporte aussi les détails sculptés d'une ceinture et du sexe masculin.

Avec la simplification « cubiste » de ses formes, et son puissant expressionnisme, la statuaire KEAKA révèle des solutions plastiques dont le vocabulaire créatif influença l'art occidental du début du XX<sup>e</sup> siècle.





# Statue MUMUYE

**Habitant sur la rive gauche de la rivière Bénoué, les Mumuye vivent d'agriculture dans une région de hautes plaines parsemée d'îlots montagneux et rocheux.**

C'est d'ailleurs aux abords de ces contreforts naturels que, dans un ancien souci défensif vis-à-vis des FULANI, leurs villages se sont généralement implantés. Ils sont organisés en groupes familiaux, appelés *dola*, comprenant de cinq à quinze maisonnées. Dans cet ensemble, une case isolée est réservée aux statues, *iagalanga*, tandis qu'une autre, également sacrée, *java*, est occupée par un personnage influent de la famille. Ce dernier possède le plus souvent des pouvoirs magico-religieux que les sculptures, dont la responsabilité lui a été confiée, renforcent tout en augmentant le prestige social de leur gardien.

Les sculpteurs MUMUYE sont en effet connus pour leurs impressionnantes statues en bois, mesurant entre 30 et 160 cm, au corps allongé et pourvues d'un petit visage avec le plus souvent de grandes oreilles percées. Représentant un esprit tutélaire, plutôt qu'un ancêtre, elles étaient, entre autres, censées veiller sur le bien-être des personnes et des familles.

La statue que nous présentons paraît avoir été sculptée à grands coups d'herminette. La forme de la tête montre une légère crête sagittale. Les yeux gravés ainsi que les motifs ornementaux du visage – scarifications, coiffure – sont soulignés de kaolin. Les oreilles percées, d'une taille démesurée, indiquent une figuration féminine et rappellent un usage ancien consistant à introduire dans le lobe des disques de bois dont le diamètre pouvait atteindre 8 cm. D'un point de vue plastique, leur grande taille est ici rendue possible par l'absence des bras qu'elles semblent remplacer.

La simplification extrême du corps résume le tronc à un cylindre s'évasant en partie basse pour former une base circulaire dans laquelle les deux courtes jambes viennent s'insérer.

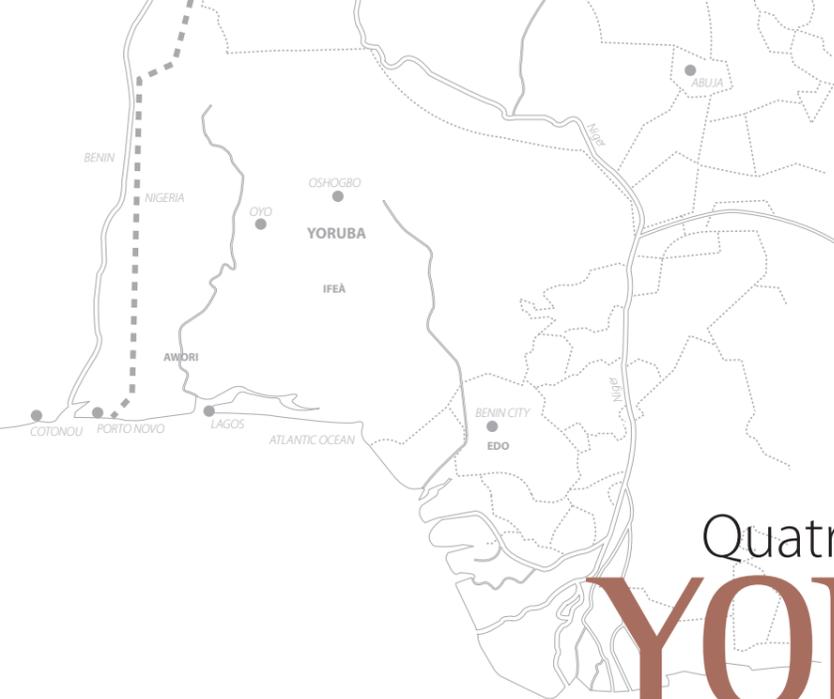
Tout en présentant un aspect hautement original, le style de cette sculpture s'apparente parfaitement aux canons traditionnels de la statuaire MUMUYE.

Nigéria  
bois, kaolin  
H 75 cm

—  
Collection Jacques Kerchache, Paris  
Collection Michel Perinet, Paris

—  
Publication  
J. Kerchache & alli., *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988,  
fig. 937, p. 546.





## Quatre paires d'ibeji

# YORUBA

textes de Bruno Claessens

**Les Yoruba du sud-ouest du Nigéria constituent l'un des plus grands groupes ethniques du continent africain. Ils sont célèbres pour le nombre particulièrement élevé de naissances jumeaux, quatre fois supérieur à n'importe quel autre endroit dans le monde.**

La raison expliquant ce phénomène demeure inconnue, bien que quelques études pointent des facteurs nutritionnels et génétiques. Il convient de tenir compte que dans l'ensemble du Nigéria, la mortalité périnatale et infantile s'est avérée extrêmement élevée par le passé. Les jumeaux, souvent prématurés et présentant un faible poids à la naissance, étaient particulièrement vulnérables, et leur survie s'en trouvait fortement menacée. Comme dans de nombreuses autres cultures, les Yoruba considéraient la naissance de jumeaux comme un événement spécial. Ils attribuaient des pouvoirs particuliers aux jumeaux et la mort de l'un ou des deux était perçue comme un trouble de l'équilibre naturel. Ainsi, le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle vit émerger un véritable culte des jumeaux, au sein duquel les statuette en bois présentées ici, les *ere ibeji*, jouèrent un rôle majeur. Ce terme peut être librement traduit par la représentation sacrée (*ere*) d'un jumeau (*ibi* = né, *iji* = deux).

Nigéria  
bois, pigments, métal (aluminium),  
perles de verre  
H 20 cm  
—  
Collection Alan S. Katz, Boston, U.S.A.

De la même manière que la naissance des jumeaux était accueillie avec bonheur et joie, la mort de l'un ou des deux plongeait la famille dans la tristesse et le deuil. Un appel était lancé à un sculpteur afin qu'il crée une *ere ibeji*. Une telle figure supposait que l'âme du jumeau défunt continuait à vivre et trouvait refuge dans une statuette en bois jusqu'au moment où elle revenait finalement sur terre en se réincarnant dans un nouveau-né.

L'enfant décédé restait présent parmi les vivants, avec – et par la grâce de – l'*ibeji*, une représentation symbolique de ce que l'enfant décédé serait devenu au début de l'âge adulte. Si les deux jumeaux mouraient, deux sculptures *ibeji* étaient commandées. Celles-ci demeuraient généralement ensemble, formant une paire. Le fait qu'il existe un si grand nombre de paires de ce genre est dû, malheureusement, au taux élevé de mortalité périnatale, qui impliquait plus souvent la mort des deux jumeaux que d'un seul.

Les familles, en particulier la mère, prenaient le plus grand soin de leur *ere ibeji*. Ainsi, le défunt, dont l'âme habitait désormais l'*ibeji*, ne se sentait absolument pas laissé pour compte. Tout manque de respect était susceptible d'engendrer de fâcheuses conséquences. Accidents, maladies et – surtout – infertilité de la mère étaient fortement redoutés. Les *ibeji* étaient traitées avec le même dévouement attentionné que les enfants en vie. Elles étaient lavées, habillées et nourries, et les statuette accompagnaient souvent la mère où qu'elle aille. Une grande partie de cette attention était, bien entendu, due à la peur. Les exemples illustrés ici le démontrent : dans un seul type d'objet (une statuette mesurant environ 25 cm), les artistes Yoruba sont parvenus à exprimer une incroyable richesse inventive et créative.



# YORUBA

paire d'*ibeji* / 1

**Cette paire d'*ibeji* féminines est originaire d'Ede, une ville Oyo YORUBA. Elle se caractérise par son importante coiffure qui consiste en deux sections coniques de cheveux qui se dressent vers le haut et se rejoignent au sommet.**

Indiquant une influence de groupes YORUBA situés plus au nord-est, ce type de coiffure constituait une forme d'expression esthétique et une manifestation de richesse et de statut. Pour accentuer sa beauté, la coiffure est teinte en bleu. Pour les YORUBA, le bleu est une couleur « calme », qui agit ici symboliquement pour apaiser la tête (et donc également l'esprit et l'humeur) des *ibeji*.

Le visage est recouvert de scarifications et les fréquents lavages et caresses de la mère lui ont conféré une très belle patine. Un petit nez apparaît entre deux yeux exorbités en forme de diamant. Les paupières possèdent des cils sculptés de manière très visible et les paupières supérieures scindent les yeux en deux. La bouche se compose de deux simples lèvres horizontales usées. Les oreilles adoptent une position basse et vers l'arrière de la tête. Les cous de ces statuettes sont longs et élancés, ce qui permet à la mère d'y attacher des colliers de perles.

Les seins proéminents de ces *ibeji* féminines se trouvent assez haut sur le torse, indiquant des individus dans la fleur de l'âge. Les longs bras sont légèrement pliés au niveau du coude et les mains naturalistes sont posées à plat contre les jambes. L'abdomen protubérant laisse apparaître un motif de scarification semblable à un éventail qui descend jusqu'à la région génitale, décorée par de petits triangles. Les fesses sont fortement mises en évidence. Les jambes s'amincissent progressivement à mesure qu'elles descendent des cuisses projetées vers l'avant jusqu'aux pieds courts.

Les ficelles composées de rondelles noires de noix de palme et nouées autour de la taille servaient de mesure de prévention contre les esprits Abiku. Si une femme avait le malheur de perdre plusieurs enfants, c'était, disait-on, parce que ces esprits malveillants lui rendaient visite.

Autour d'un poignet, on trouve un collier de cauris. Ces coquillages symbolisent la prospérité apportée par les statuettes, ou qu'elles sont supposées apporter, à leur famille. Des traces de poudre de bois de santal rougeâtre (*osun*) apparaissent sur la totalité du corps. Les traits du visage de ces magnifiques *ibeji* permettent de les attribuer à l'atelier d'Abogunde d'Ede, l'un des sculpteurs YORUBA les plus en vue en activité dans la région de l'est Oyo, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nigéria  
bois, pigments, perles de verre, cauris  
H 28 cm  
—  
Collection privée, Allemagne



# YORUBA

## paire d'*ibeji* / 2

**La splendide patine de ces statuettes témoigne de leur utilisation rituelle intensive dans le cadre du culte des jumeaux, mais indique également qu'elles furent nourries et que leur visage fut lavé à maintes reprises**

La coiffure stylisée est décorée par de fines lignes verticales et se compose de différents volumes coniques. Les cheveux présentent des traces de pigment bleu, qui était utilisé pour apaiser le tempérament des *ibeji*. La transition entre les cheveux et le visage harmonieux est empreinte d'une remarquable fluidité.

Les gros yeux en forme de losange, pourvus d'une grande paupière supérieure, sont fortement usés. Les épingles d'origine en métal, qui représentaient les yeux, sont encore présentes uniquement sur la statuette masculine de la paire. Les scarifications sur les joues sont, en raison de la forte usure, à peine visibles. La bouche occupe une position très basse sur le visage et est particulièrement pointue, avec des lèvres pendantes. Sur l'*ibeji* féminine, le petit nez reflète l'aspect des lèvres. Le cou rejoint la tête en formant un léger angle, créant ainsi une jonction souple avec le torse, et permettant à la mère des jumeaux de parer le cou d'un collier de perles. Les bras pendent à des épaules arrondies et sont sculptés séparément du corps. Les mains, aux doigts écartés, se plient au niveau du poignet selon un angle de 45°, et les bouts des doigts touchent les hanches en suivant le même angle. Les pouces sont disposés parallèlement aux autres doigts. Les seins de l'*ibeji* féminine sont bien développés, grands et proéminents. Ils incarnent la vitalité et la santé, et symbolisent la fertilité. La poitrine de la figure masculine est représentée par des formes pyramidales.

Nigéria  
bois, pigments, métal (aluminium),  
perles de verre  
H 20 cm

—  
Collection Alan S. Katz, Boston, U.S.A.

Les deux *ibeji* portent des scarifications qui consistent en trois ensembles de trois lignes qui partent du nombril protubérant. Les organes génitaux sont schématisés, et les jambes, courtes et légèrement écartées, reposent sur un socle rond. Le cou, les poignets et la taille sont ornés de colliers de perles importées d'Europe (surtout de Venise et de Bohême). Toutefois, ces colliers de perles n'étaient pas purement décoratifs ; ils étaient souvent spécialement choisis pour vénérer une divinité particulière (*orisha*). Les groupes vouant un culte aux différentes *orishas* possédaient chacun leur couleur ou combinaison de couleurs respective. Par ailleurs, les deux figures présentent les traces de nombreux frottements rituels à l'aide de poudre de bois de santal (*osun*). Cette poudre était souvent étalée sur les enfants pour les protéger de la maladie. La combinaison spécifique d'éléments morphologiques de cette paire ne permet malheureusement pas d'attribuer ces *ere ibeji* de manière définitive à l'un des 15 sous-groupes YORUBA majeurs. La bouche triangulaire en pointe et la forme du corps pourraient indiquer que cette paire énigmatique a vu le jour dans la ville d'Oshogbo (Oyo YORUBA).



# YORUBA

paire d'ibeji / 3

**Cette paire d'ibeji masculines provient d'Oke Odan, un village Awori Yoruba. Le principal élément qui les caractérise est le long tablier, ou bante, dont le bord est décoré.**

Typique du territoire du sud-ouest, ce tablier est noué à l'avant au moyen d'un nœud brillamment sculpté. Siège de la force vitale, la tête est agrandie. Les deux figures masculines portent un type spécifique de coiffe connu sous le nom de « casquette à oreilles de chien » (*fila eleti aja* ou *abeti aja*) au sommet de la tête et recouvrant les oreilles.

Les statues possèdent trois scarifications verticales sur le front et deux rangées de quatre incisions obliques (*ila*) sur les joues. Les yeux en amande sont munis de paupières prononcées. Les quatre épingles d'yeux (représentant les pupilles) ont été perdues. Le nez est sculpté de façon très réaliste. La bouche, grande et charnue, présente une rainure sculptée au milieu de la lèvre supérieure. Les bras (séparés du torse) descendent depuis de robustes épaules arrondies. Seuls les bouts des doigts touchent les hanches ; les pouces pointent directement vers le bas.

Les bracelets en alliage de cuivre font probablement référence à Oshun, un dieu YORUBA dont la mission première consistait à apporter les enfants. Les mamelons et les nombrils sont symbolisés par un cercle gravé. Une forme rappelant un éventail s'étend à partir du nombril au moyen d'un triplet de trois lignes, un motif de scarification typique des YORUBA.

La partie inférieure du corps présente des traces évidentes de frottements fréquents avec de la poudre de bois de santal. De courtes jambes terminées par des pieds plats aux orteils sculptés reposent sur une base rectangulaire dont les coins ont été arrondis.

Ces *ibeji* sont comparables aux deux *ere ibeji* masculines acquises en 1854 par le British Museum, les premières à intégrer un musée occidental.

Nigéria  
bois, pigments (kaolin), fer,  
perles de verre  
H 17,3 cm

—  
Collection privée, Belgique



# YORUBA

paire d'ibeji / 4

**Ces figures jumelles constituent des exemples classiques de l'un des styles sculpturaux issus d'Oshogbo, ville située au nord-ouest du territoire YORUBA. Des ibeji similaires ont également été collectées dans la ville voisine d'Erin, faisant aussi partie de l'ancien royaume d'Oyo.**

Ce style particulier est aisément reconnaissable par ses caractéristiques formelles, notamment la coiffe à double lobe habilement incisée. Cette coiffure haute et droite prolonge le long front et laisse apparaître les traces d'une application de pigment bleu. À l'origine, les YORUBA utilisaient de l'indigo, qui s'atténuait inéluctablement au fil du temps. Une alternative plus efficace apparut au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : le bleu Reckitt. Importé d'Angleterre, il s'agissait d'un agent de blanchiment contenant de l'ultramarine, vendu essentiellement comme détergent textile.

En ce qui concerne cette paire, les yeux percés en forme de diamant sont assez remarquables. Les épingles d'yeux d'origine en aluminium n'ont subsisté que sur la statuette masculine de la paire. Les épingles de la figure féminine ont probablement disparu au fil des années à la suite de nombreux rituels de lavage et d'onction, ou de relocalisations ultérieures. Les cils sont visibles sur les deux paupières. Sous le nez usé de chaque figure, la lèvre supérieure présente une petite fente au milieu. La bouche est positionnée assez bas sur le visage et le menton est quasiment absent. Les joues pendantes sont typiques. Elles sont décorées à l'aide de multiples lignes obliques et verticales très fines qui constituent un genre particulier de scarification. Des signes de lignée (*ila*) tels que ceux-ci étaient à l'origine utilisés en guise d'identification régionale. De face, les oreilles sont à peine visibles. Elles sont disposées à l'arrière de la tête et leur forme accentue davantage la ligne de la mâchoire.

Nigéria  
bois, pigments, métal (fer, aluminium),  
perles de verre  
H 26 cm  
—  
Collection Loed Van Bussel, Amsterdam  
Collection privée, Belgique

La figure féminine a les seins tombants et dépourvus de mamelons, tandis que l'ibeji masculine possède des pectoraux épousant une forme triangulaire. Les longs bras fluides, sculptés séparément du corps, descendent depuis des épaules arrondies. Les mains sont posées sur les jambes. Le nombril est clairement visible. Les organes génitaux sont représentés sous la forme typique propre à ce style. Les courtes jambes écartées reposent sur un socle arrondi.

Les deux figures possèdent des colliers de perles autour du cou, de la taille, et du bras gauche. Les perles blanches évoquaient Obatala, créateur de la terre et de l'humanité, tandis que les adorateurs d'Osun, dont la mission première consistait à assurer la fertilité, portaient des perles bleues. Les deux figures sont ornées de bracelets de cheville ouverts en fer (*aro*). Des reliquats de poudre solidifiée de bois de santal sont visibles entre les bras et le torse, entre les jambes, et sur le socle arrondi. Durant les rituels réguliers, les statuettes étaient enduites d'un mélange huileux à base de cette poudre. Ensuite, la couche durcie était retirée en prévision de la cérémonie suivante. Néanmoins, cette pâte laissait des résidus aux endroits difficilement accessibles, et au fil du temps, la figure se voyait recouverte d'une croûte issue de cette substance.

#### Références

- Abiodun R., Drewal H.J. & Pemberton III J., *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*, New York, 1989.
- Abiodun R., Drewal H.J. & Pemberton III J., *Yoruba: Art and Aesthetics*, New York & Zürich, 1991.
- Beier U., *The Story of Sacred Wood Carvings from One Small Yoruba Town*, in *Nigeria Magazine*, 1957.
- Chemeche G., *Ibeji. The Cult of Yoruba Twins*, Milan, 2003.
- Claessens B., *Ere Ibeji – Dos and Bertie Winkel Collection*, Delft, 2013.
- Fagg W. and Pemberton III J., *Yoruba Sculpture of West Africa*, New York, 1982.
- Polo F., *Encyclopedia of the Ibeji*, Italie.
- Stoll G. & M., *Ibeji, Zwillingsfiguren der Yoruba*, Munich, 1980.
- Witte H., *Local Styles in the Yoruba Art Collection of the Afrika Museum, Berg en Dal. A Closer Look*, Berg en Dal, 2004.





**La population WE occupe, au sud-ouest de la Côte d'Ivoire, la région limitrophe avec le Libéria. Elle détient de nombreux masques, les *gla*, en rapport avec les esprits de la brousse et les ancêtres.**

Ce double rapport à un monde inquiétant, non domestiqué, et à la mort, rend les *gla* particulièrement dangereux. Plus récemment, la société *gla* s'est toutefois également appliquée à la recherche de la puissance et du bonheur individuel ainsi qu'à un certain accomplissement personnel dans le « monde moderne » (Jean Girard)<sup>1</sup>. Le rôle occulte de ces masques consistait alors à défendre les villages contre les méfaits de la sorcellerie et ils sortaient aussi à l'occasion des cérémonies funéraires de notables et des fêtes officielles. De nombreux accompagnateurs, guides, chanteurs et musiciens portant tambours et hochets-calebasses, formaient leur suite (Verger-Fèvre, 1989)<sup>2</sup>.

Au sud du pays WE, les WObE possédaient, entre autres, des masques « de guerre » appartenant à la société *gla*. Leur morphologie rappelle celle de l'araignée, et plus précisément la mygale qui donne son nom à cette typologie de masque. Le potentiel destructeur de cet animal convient particulièrement bien à ces masques qui devaient provoquer la terreur et signifier l'invulnérabilité des guerriers.

Le caractère dangereux des « masques guerriers » est clairement visible dans leur composition chargée de doubles paires, d'yeux, d'oreilles et de cornes. Deux fentes étroites permettaient de voir tout en dissimulant le regard du porteur. Dans cet exemplaire, la vive polychromie (blanche et rouge) et les nombreux ajouts de matières surprenantes : coiffure en cordelettes, barbe de cheveux humains tressés ornée d'épingles, dents en métal dans une bouche remplie de tissu rouge, parachèvent la sculpture et confèrent à ce visage une expression des plus féroces.



## Masque **WE** *gla*

Côte d'Ivoire  
bois, pigments, tissus, fibres végétales,  
cheveux  
H 45 cm

—  
Collection Jacques Kerchache, Paris  
Collection privée, France

—  
Publication  
J. Kerchache et alii, *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988,  
fig. 367, p. 383.



### Référence

<sup>1</sup> Jean Girard, *Dynamique de la société Ouobé*, 1967, pp. 154-155

<sup>2</sup> Marie-Noël Verger-Fèvre, *Masques faciaux de l'est de la Côte d'Ivoire dans les collections publiques françaises*, Paris, thèse de École du Louvre, 1989, 245 p. (t.1).



## Trois statues **BAULE**

**Les BAULE établis dans le centre de la Côte d'Ivoire représentent l'une des tribus les plus importantes du pays. D'origine AKAN (peuple de l'Est ivoirien), cette population tiendrait son nom d'une légende remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle quand la reine Aba Pokou guida son peuple vers les régions des mines d'or, plus à l'ouest.**

Durant cet exode, elle dut sacrifier son fils au dieu de la rivière Comoé afin de pouvoir la traverser. Son peuple s'appela dès lors *Bauli*, ce qui signifie : « le fils est mort ». Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, le royaume baoulé se désintégra sous la pression de conflits internes puis des guerres de conquête et jusqu'à l'arrivée des colonisateurs français, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les BAULE vivaient alors sans structure centralisée, en regroupements villageois gérés de manière relativement égalitaire par des conseils d'anciens.

La statuaire baoulé se répartit en deux grands types, d'usage et de fonction, auxquels les trois sculptures masculines que nous présentons peuvent être apparentées : la représentation d'un génie *asie usu*, ou bien, plus fréquemment, la représentation d'un « époux de l'au-delà », *blolo bian*. La croyance baoulé considère en effet, qu'avant la naissance, chaque individu a déjà été marié et abandonne donc son conjoint en venant sur terre. Ce conjoint négligé, mécontent, peut se rappeler au souvenir de celui qui l'a oublié en lui causant différents problèmes, psychologiques ou sexuels, à l'adolescence ou à l'âge adulte. La personne en difficulté va alors consulter un devin-guérisseur qui, ayant identifié la cause du mal, conseille au patient de faire réaliser une statuette par un sculpteur selon des indications très précises. Une fois consacrée par le ritualiste, la figurine est rapportée par le consultant chez lui où il la traite comme s'il s'agissait d'un véritable conjoint. Il la garde précieusement et lui voue un culte avec des offrandes régulières dans l'espoir d'améliorer sa santé physique ou mentale.

La surface de ces statues a gardé des traces des soins qui leur ont été portés (brillance des zones polies) et des manipulations rituelles dont elles ont été l'objet (fine croûte nettement visible dans les sillons des chevelures). Ce rapport privilégié à la statuette explique aussi la grande recherche esthétique caractéristique de ces figures : ici, les détails des coiffures et des barbes finement rendus, l'harmonie des nombreux motifs de scarifications.

Mais ces aspects remarquables ainsi que la grande taille de ces pièces peuvent aussi les apparenter à la représentation flatteuse de génies. Les esprits *asie usu*, laids et malfaisants, peuvent en effet apporter de bonnes récoltes et des chasses fructueuses s'ils sont convenablement honorés. C'est par l'intermédiaire d'un devin qu'ils expriment le désir d'être associés à un humain. Une statuette est alors sculptée et adorée dans la maison de la personne désignée, où elle reçoit des libations, lui donnant une patine caractéristique.

Sans utilisation précise, mais présentes lors des rituels, ces statues serviraient alors, avant tout, à impressionner l'assistance et à focaliser son attention par leur caractère exceptionnel.

Figure *Asye Usu* (?)

Côte d'Ivoire  
bois  
H 65 cm

—  
Collection Paolo Morigi,  
Magliaso-Lugano, Suisse  
Collection Ratton, Paris  
Collection Marc Larock, Paris

—  
Publication

B. Von Lintig, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, Milan, 5Continents, 2011, fig. 81, p. 215.

> page 74

Figure *Asye Usu* (?)

Côte d'Ivoire  
bois  
H 41 cm

—  
Collection privée, Paris

Collection Philippe Ratton, Paris

—  
Publication

B. Von Lintig, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, Milan, 5Continents, 2011, fig. 80, p. 212.

> page 75

Figure *Blolo bian* (?)

Côte d'Ivoire  
bois  
H 46 cm

—  
Collection Auboux, France

Collection Hourdé, France

—  
Publication

B. Von Lintig, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, Milan, 5Continents, 2011, fig. 79, p. 210.





# LES AUTEURS

## BRUNO CLAESSENS

Diplômé de l'université de Gand, où il obtint en 2005 une maîtrise en histoire, Bruno Claessens fut l'assistant de Guy van Rijn de 2007 à 2010. En 2010, il organisa Vlijmscherp, une exposition dédiée aux armes africaines de la collection ethnographique abritée à l'université de Gand. Entre 2010 et 2012, il fut archiviste à la Yale University-van Rijn Archive of African Art. Il travaille actuellement en tant qu'expert, conseiller et conservateur indépendant. Son livre consacré à la collection Dos et Bertie Winkel de figures jumelles Yoruba a été publié en 2013.

## MARC L. FÉLIX

Pendant plus de 40 ans, Marc L. Félix s'est spécialisé dans l'art rituel du Congo. Fondateur du Congo Basin Art History Research Centre, il est l'auteur de 20 livres majeurs consacrés à l'art d'Afrique centrale, mais également de multiples monographies, articles et essais, et a été le conservateur de plus de 40 expositions sur l'art rituel congolais en Autriche, en Belgique, au Congo, en Chine, au Danemark, en France, en Allemagne, en Inde, au Japon, aux Pays-Bas, aux États-Unis, et à Taïwan. Sa galerie actuelle, Congo Arts, spécialisée dans les expositions d'arts et artisanats rituels d'Afrique centrale, a ouvert ses portes en 2001. Il fut vice-président de la Belgian Association of Dealers in Non-European Art (BADNEA) de 1990 à 2009.

## MANUEL JORDÁN, PHD

Manuel Jordán, Docteur, est conservateur en chef et directeur des collections au Musical Instrument Museum, Phoenix, Arizona. Il œuvra comme conservateur Phyllis Wattis des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques à l'Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts à l'université de Stanford et avant cela comme conservateur des arts d'Afrique et des Amériques au Birmingham Museum of Art. Manuel a mené de vastes recherches sur le terrain portant sur l'art et la culture en Zambie chez les peuples Chokwe, Lunda, Luvala, Luchazi, et Mbunda. Il est considéré comme la référence absolue en matière d'art des peuples Chokwe et apparentés.

## FRANÇOIS NEYT

François Neyt, professeur émérite à l'université catholique de Louvain, a enseigné à l'université officielle du Congo. Moine bénédictin, il est président de l'Alliance inter-monastères et membre de l'Académie royale des sciences d'outre-mer de Belgique. Parmi ses nombreuses publications figurent des ouvrages majeurs sur la statuaire Hemba et Songye, ainsi que des catalogues d'exposition rédigés pour le Musée Dapper et le Musée du quai Branly, Paris.

## LOUIS PERROIS

L'ethnologue Louis Perrois est spécialisé dans les cultures et les arts traditionnels d'Afrique équatoriale. Ancien directeur au Musée des Arts et Traditions du Gabon à Libreville, il mena pendant 20 ans des recherches sur le terrain au Gabon et au Cameroun. Il a enseigné à la Sorbonne, et a publié de nombreux ouvrages sur des sujets variés, notamment les rites et croyances funéraires et l'art ancestral au Gabon. Il est également l'auteur de catalogues pour des expositions majeures, notamment au Musée d'Aquitaine à Bordeaux et au Musée de l'Homme à Paris.

TEFAF-CLAES / Mars 2014

rédaction

**Agnès Lacaille**

avec les contributions spécifiques de

**Marc L. Félix**

**François Neyt**

**Manuel Jordán**

**Louis Perrois**

**Bruno Claessens**

relecture et correction

**Dominique Choffel**

documentation

**Alexandre Claes**

graphisme, mise en pages, cartes

**Luc Van de Velde**

photographies

**Philippe de Formanoir**

impression

**Hayez - Bruxelles**

didier  
**CLAES**

Membre de la Chambre Belge des Experts en Œuvres d'art  
Membre de la Chambre Royale des Antiquaires de Belgique  
Membre du Syndicat National des Antiquaires français  
Vice-président de la Brussels Art Fair (BRAFA)  
Président de Bruneaf  
rue Van Moer 7 • B-1000 Bruxelles  
T & F +32 (0)2 414 19 29 - [www.didierclaes.com](http://www.didierclaes.com)