

BETTINA VON LINTIG | HUGHES DUBOIS

# AFRICAN IMPRESSIONS

Tribal Art and Currents of Life

# EMPREINTES D'AFRIQUE

L'art tribal au fil des fleuves



AFRICAN IMPRESSIONS  

---

EMPREINTES D'AFRIQUE



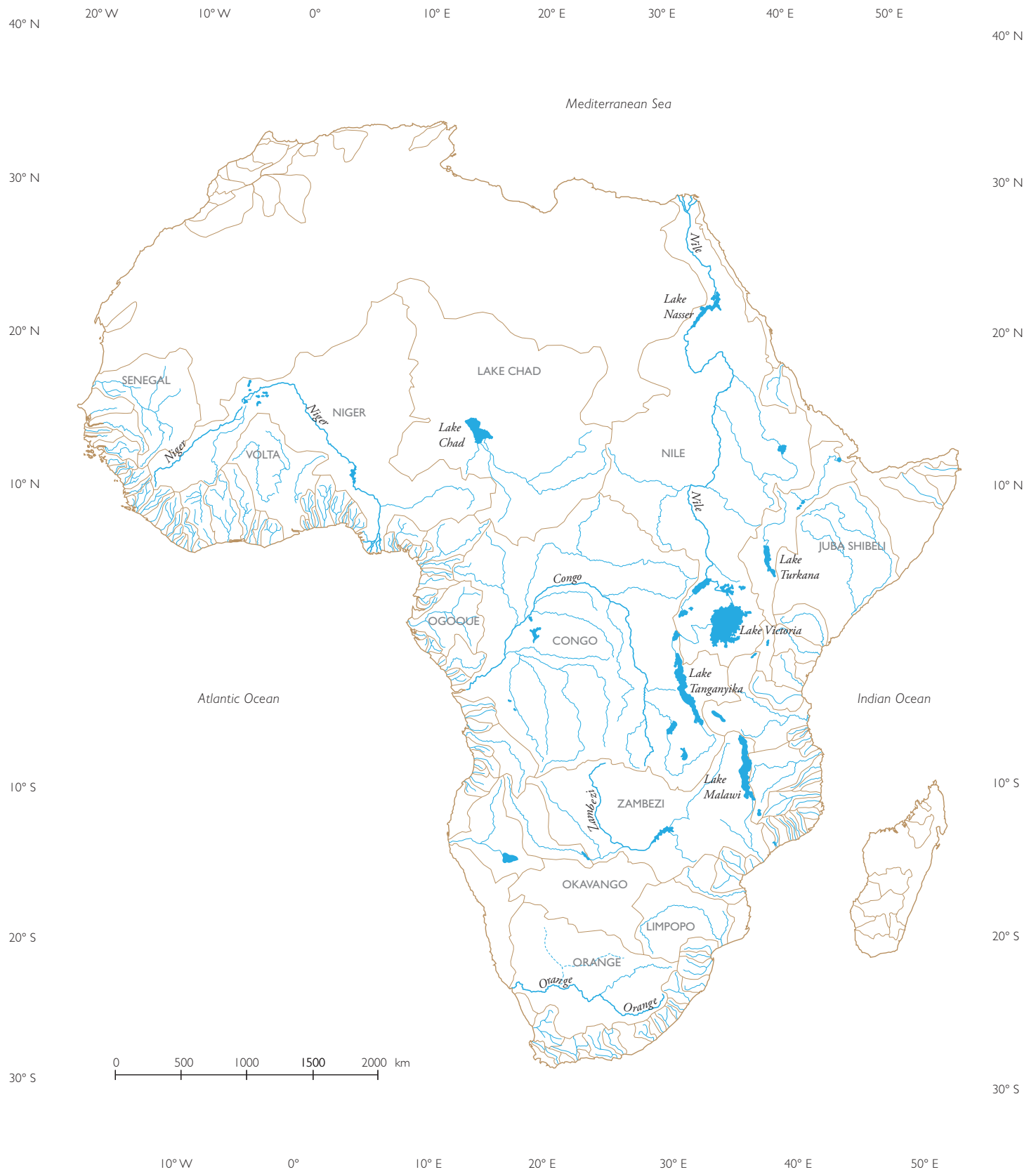
BETTINA VON LINTIG | HUGHES DUBOIS

# AFRICAN IMPRESSIONS

---

# EMPREINTES D'AFRIQUE

edited by | sous la direction de Didier Claes



Source: Aaron T. Wolf et al., 1999; Revenga et al., *Watersheds of the World*, World Resources Institute (WRI), Washington DC, 1998; Philippe Rekacewicz, *Atlas de poche*, Livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1996 (revised in 2001)

## CONTENTS | SOMMAIRE

[ 9 ] INTRODUCTION

*Bettina von Lintig*

[ 13 ] CONGO

[ 14 ] Musonge

[ 54 ] Luba Empire

[ 72 ] Ubangi – Uele Region

[ 86 ] Umaniema

[ 94 ] Ukongo – Lower River Region

[122] Ukwango

[137] GABON

[138] Ogooué

[154] Ngoume

[165] CAMEROON

[166] Grasslands

[179] NIGERIA

[180] Oyo

[195] WESTERN AFRICA

[196] Bamana

[206] Bandama

[234] NOTES

[239] BIBLIOGRAPHY

[242] TEXTES FRANÇAIS



Born into a family of artists, the owner of this collection, whose grandmother had lived and painted in Africa, was already, without knowing it, predestined to appreciate tribal art.

His taste and desire to enhance the family's tribal art collection were first helped by a Parisian gallery, then by the collaboration with an art dealer who already owned an important collection of African pieces.

His knowledge of modern and contemporary art was also decisive in his eye and choice.

Not long after this, I made his acquaintance and he acquired through me his first Songye piece . . .

This acquisition completely changed his vision and took his collection in a totally different direction.

After the "majesty" of the Baoule or the "classicism" of the Kota reliquaries, we are today transported by the "Art of the Forests" from the Azande and the Vere to the Songye "power objects."

From this initial passion, a sincere and unpretentious collection has been created.

*Didier Claes*





---

## INTRODUCTION

In Africa as elsewhere, rivers were an important means by which people moved around. When people moved, ideas did too, and styles followed. In Africa, rivers are also used as metaphors: “The eye crosses the full river though the foot cannot do so,” is a South African Zulu saying, suggesting, in all domains, that desire often outstrips possibility. In the descriptions of the objects in this work, we emphasize the importance of these rivers both as boundaries and as links between areas. The areas from which the ninety-three stunningly photographed objects from this collection come are not typical tourist destinations. They are rarely visited by Westerners, for whom they exist mainly as places on maps. On these maps, objects are often attributed to specific style areas. Art historians usually regroup the people who use art objects related by style or occasionally by icon or type, into “stylistic zones.”<sup>1</sup> But close examination of local histories and sensibilities yields a much more multifaceted picture.

From the beginning these African objects had a social life. They were ancestor figures or power objects to which magical forces were attributed, or secret society masks and insignias, or had various other functions. The significance of these objects changed in the course of their “social biography.” From the Western world’s point of view, they were first seen as ethnographic specimens, and as such, considered more a part of the realm of natural history. Subsequently, they were deemed to represent a historical documentation of the beginnings of art, and only after this, were at last recognized as works of art in their own right.

On the other hand, the art of African people cannot be understood on grounds of stylistic and aesthetic considerations alone. A diachronic dimension must be allowed to evaluate the objects in terms of age, artists’ workshops, and the migrations of people and their art. People moved, ideas moved, styles moved. The art of sub-Saharan Africa must be seen as a complex structure, whose various components are related to one another. These facts will become obvious in the descriptions and entries of the collection in this catalogue.

The names of the myriad rivers that are listed in *African Impressions*, including the Congo, the Ubangi, the Ogoowe, the Benue, the Niger, and their many confluents and little known feeders, are not merely geographical reference points on the globe: they remind us of the relativity of borders and place names, and of the natural circumstances that forge relationships between the groups under discussion here. Water can be a source of life and energy for the people that live near it, but it can also be a menace to their existence. Rivers made natural borders, along which political ones were later traced, which to some represent a transition into a new reality. For European explorers, rivers were often the only way into unknown African terrain. Indeed, the recurring leitmotiv of these intrepid travellers remained the desire to discover the source and headwaters of the great rivers, such as the Congo, the Nile, and the Benue.

1. It is part of the tradition of the documentation of the visual art styles of sub-Saharan Africa to ascribe them to a climatic and vegetation zone and to place tribal style categories in one zone or another. Occasionally authors also shift works from one tribe to another, and tribes from one zone to another, as if environmental considerations could be

seen as an ultimate explanation for an art style. But while the classification of sub-Saharan African art according to vegetation and climate zones may have some practical reasons for existing, it is an inadequate system. The vast meandering river landscapes are meant here to be seen both as a poetic image, and as a key for orientation and understanding the text. It

would be absurd to maintain that art exists purely as the product of a kind of environmental determinism and that geographic zones necessarily correspond to specific aesthetic categories. Rather, the fluidity of art forms and styles and their relationships across huge geographic zones defies any simple explanation.







---

# CONGO

MUSONGE

LUBA EMPIRE

UBANGI – UELE REGION

UMANIEMA

UKONGO

UKWANGO

---

## MUSONGE

The Songye inhabit a large territory bordered by the Lubilash and Sankuru Rivers to the east and the Lualaba River to the west, in what is now the Democratic Republic of Congo. The territory extends from approximately 4 degrees 30 minutes to 7 degrees latitude south. The largest concentration of Songye villages is in eastern Kasai province, but the Songye also inhabit parts of Katanga and Kivu. They are not a unified or homogeneous social and cultural entity, and belong to a variety of cultural and linguistic groups.

The Lomami River divides the area into two halves along a north-south axis. The large chiefdoms of the Tempa, Eki, Kalebwe, Bala, Tshofwa, and Ilande are on the west side of this axis. Smaller groups, often referred to as the “Eastern Songye,” and who are moreover the only ones to refer to themselves as Songye (Hersak 2003, p. 126), inhabit the other half.

The eastern area is more isolated and so to speak traditional, as it was less influenced by missionary or foreign presences. It is also notorious for the practice of magic arts and sorcery.

The Songye are culturally and linguistically very close to the Luba. According to their own oral traditions, they originated in the lakes area of Katanga province, in Luba territory, and archaeological findings corroborate this claim. The Luba and the Songye have a common mythic ancestor, Kongolo (also written Nkongolo, which signifies “rainbow”). The Songye were remarkable merchants. Their forged metal axes, their weavings, and their pottery, made by women, were actively traded. They traded their amulets to the Luba in exchange for salt and zebra hides. The Lomami-Luba invasions led to the development of different social structures among the eastern and western Songye. For instance, among the Kalebwe in the western area, the highest rank in the society was inherited and absolute, whereas the eastern Songye had a more democratic system, to the extent that it involved a rotation of chiefs from various lineages. On the other hand, in their apparel, their insignias and their enthronement rituals, all Songye groups show evidence of substantial Luba influence. Both east and west of the Lomami River, the chief is considered a sacred heir of the ancestors, and of the founding hero.

Songye economy is based on agriculture and farming activities including animal husbandry. The hunt nonetheless plays an important role in the lives of the men, for reasons that relate to the culture’s founding hero. Fishing and hunting rights are unrestricted. Despite the dense network of rivers and streams in the central Songye region, fishing is minimal perhaps because natural waters are associated with the domain of the sacred (Hersak 1986, p. 2). In the tradition of the civilizing hunter-blacksmith, the chiefs still organize collective hunts, and have rights to parts of the prey, when leopards, buffalo, hippopotamuses, or certain types of antelope are killed. The smelting and forging of metal is exclusively the province of high ranking men, is practiced only in certain villages, and is also associated with the founding hero and the honour of chieftaincy. The Songye power figures’ paraphernalia and accessories are also closely tied to hunting and metallurgy.

These anthropomorphic power figures (*Minkishi*, singular *Nkishi*) nearly always show the striking characteristic of displaying clear evidence and traces of having been extensively handled. In the next section we examine the concepts and beliefs which are associated with these objects, before proceeding to descriptions of them individually. Aside from the *Minkishi* figures, to whom magical power is ascribed when they have been properly prepared and equipped with the necessary attributes by a ritual expert, the Songye people’s wood carvers also produced and are well known for their masks (*Kifwebe*), whose very specific abstract form also distinguishes other ceremonial items of the Songye. In addition to its numerous *Minkishi*, the present collection also includes two Songye *Kifwebe*.

### LOCATION:

latitude 4° – 7° S,  
longitude 23° – 27° E

### RIVERS:

Sankuru, Lubi,  
Lubilash, Lufebu,  
Lubengule, Lomami,  
Lualaba

### LITERATURE:

Hersak 1986 & 2003  
Baecke 2004  
Neyt 2004/2009

---

### Power objects

With the exception of two masks, all objects in the collection are power objects to which the Songye attribute magical qualities. They are *Mankishi*.

Formerly they were called “fetishes.” The word “fetish,” now generally obsolete as a term designating power objects, was originally taken from the Portuguese word *feitico*, which means “manufactured.” On the West African coast in the sixteenth and seventeenth centuries, the word evolved into the Pidgin term *fetisso*, meaning “magical practice” or witchcraft. The term the Songye use to designate their magical figures (*Nkishi*; plural *Mankishi*) can be found elsewhere in central Africa. It is used for example among the Kongo of the Atlantic coast as a generic term with a wide range of reference. *Nkishi* is also a “key word” in many different Bantu languages, in which its meaning includes a great diversity of objects, substances and activities. However all the different usages of the term have in common that they serve to describe an assemblage of objects and entities whose capacity to influence the affairs of the living depend upon some external agency or force, usually identified with spirits and ancestors.

Songye people made and still make use of objects upon which or within which substances that their users believe to contain supernatural properties are applied. The nature of the components from which the « magic charge » is prepared may be quite diverse. Materials used may be of mineral, plant, animal or human origin. The manufacture of the substance follows principles of homeopathy or of associative magic. When, for instance, the *Mankishi* are used to ensure the success of a hunt, they are equipped with bird feathers, animal fur or hide and attributes of predators, and sometimes even with small weapons. There are on the other hand no hard and fast rules about what appearance these objects should have. When the statue comes into use during rituals, its form may still be subject to modification by using extra materials and substances, for example by driving nails into it.

Wood and metal sticks, such as those that are attached to two of the *Mankishi* in the collection, were used to move the object during the rituals. The fact that the *Mankishi* were manipulated with wooden or metal handles makes it clear that the power objects were considered dangerous. Direct contact with them was to be avoided.

The magical function of *Mankishi* figural sculpture is socially regarded as benign. These magical or power figures are carved either for a community or for an individual to cure illness, bring wealth in offspring or good fortune in hunting. But their magical power as such must be ambivalent—both offensive and defensive—in order to counteract the evil spirit forces which are at the root of a problem, and so to ensure prosperity.

From the user’s point of view the “magical substances” attached to an object can be more important than the figure itself. There are specialists in mythical power known as *Banganga* (singular *Nganga*) who work on the magical aspects of a statue. Power objects are actually the work of two different creators. With regards to the overall design of the *Mankishi*, it often appears that the object and the added substances combine to create an aesthetic entity.

The size of an object normally allows for determining whether it is a power figure intended to work in the favour of a village or of that of an individual. Big figures are meant for the village, the smaller ones for personal purposes.

Among the Songye, the carver’s work, although appreciated aesthetically, is considered a profane activity. The extent to which an *Nkishi* statue impressed, depended on how much effort and care the individual commissioning the piece wanted to put into his appeal for the assistance and intervention of higher powers. It was also vital to select a capable carver who knew and understood how to express the severe and aggressive Songye style in his work. When possible, we propose in our descriptions of the objects, to examine which workshop tradition, that is to say which style area, they can be attributed to. But a great variety of Songye *Mankishi* exists and there was a free circulation of many objects within Songyeland.









#### ◀ 1 SONGYE

##### *Janus headed power figure*

Materials: wood, animal hide, plant fibres, ritual amalgam of various magic substances

H. 33.7 cm

This is an Eastern style Janus two-headed figure wearing female *Kifwebe* (*Kikashi*) masks. The mask faces are grooved and rubbed with white. The mouths are rectangular, and the extended neck has rings around it. An opening for the insertion of magic substances is present at the top of the head, and on the stomach. A parcel of magic materials is also attached to the neck. The figure wore a fiber skirt, which is visible on an earlier photo of the piece, but has since been lost. A light brown moderately shiny patina is present where the skirt was formerly. The *Nkishi*'s shoulders are broad and angular, the back is divided by a lengthwise furrow, and the power object's disproportionately large feet stand on a pedestal.

Figures of this type are called *Buanga*. They belonged to an entire village and had individual names. When a figure of this kind was used successfully, newborn children might be named after it. Women were often charged with the care of the village *Buanga*. On the nights of the

new moon they were brought to the village center for display, but they were not to be touched. Branches or cords attached to the figure under its arms enabled it to be carried.

Androgynous statues are among the great formal variety of *Minkishi*. They represent the dual principle (active and passive) of beings and things as with the janiform statues, which also have the reputation of being able to see in every direction, and to see into the past and the future. Other statues wear *Kifwebe* masks, both with and without striations, the latter being more frequent. The white-grooved *Kifwebe* is found only in the regions on the right bank of the Lomami River, approximately one third of the country, and from there to the Luba frontier area to the east (Mestach 1985, pp. 50, 164).

This white-faced janus form community magical figure comes from Kilumba village in the Muo chiefdom (eastern Songye) and was used for protection against sorcery (Hersak 1986, p. 162).





## 2 SONGYE

### *Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, horn, teeth, metal, sheet metal,  
amalgam of various magic substances  
H. 53 cm

Several animal horns are planted into the top of the head of this well proportioned power figure, which a ritual expert might have filled with magic substances. Nails and pointed pieces of metal were hammered into the wood around this area. The eyes of the figure glance downward with an expression which appears both wild and serene, and the eyebrows, nose and forehead are decorated with sheet metal. Two visible canine teeth between the lips accentuate the aggressive aspect of the ambivalent power of a figure of this kind. The *Nkishi* wears a metal

necklace and *Bishimba* is also inserted into the navel. With its oversized feet, this powerful object stands on a wooden pedestal which has sixteen small holes in it for the insertion of magic substances. There are thirty-five small openings in all on the figure and its patina varies from darker to lighter shades of brown.

This figure was acquired in Kabinda in the western Songye area in 1960 by a Belgian colonial official, who kept the object until 2008.











### 3 SONGYE

#### *Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, horn, cowries, glass beads,  
amalgam of various magic substances

H. 84 cm

The object shown here is a representative example of the best known Songye *Mankishi*. They are truncated, anthropomorphic figures, conceived in massive, geometric volumes, generally carved together with a pedestal. The toes on powerful legs are often rendered in an articulate fashion as they are in this case. The arms are held at the sides of the body, with the elbows bent at right angles, and the hands, which are almost always carved with the fingers, are characteristically held to the belly. A horn is inserted into the top of the head of the figure in this collection. A much smaller “magic horn” hangs by a cord from one of its arms, and a massive “magic charge” is attached at its navel. The figure’s arms and feet are decorated with cowrie shells, and its eyes are cowrie shell inserts as well.

A most obvious characteristic of Songye figures is their rigid frontality, and the figures are tightly non-gestural. According to Dunja Hersak there

is an explanation for this static frontal human depiction. Among the Songye groups, it is a widely shared social trait that a rigid stance, expressed in clear symmetry, defines a pose of dignity and strength. In all Songye figures the head is particularly emphasized, and it is the focal point of the sculpture. Although a horn is implanted in a cavity on top of the head, the central repository of magical substances remains the abdomen. The principal feature of the upper body’s form is its pronounced articulation. This is emphasized in many African works but assumes a particular importance in magical statuary such as that of the Kongo and the Teke. The pronounced abdomen notwithstanding, there is still much sculptural elaboration of the details of this sculpture’s body. It seems to be impossible to attribute this *Mankishi* to a specific workshop. However, the Tshofa (Lubao) region is the most likely place of origin of this power object.





#### 4 SONGYE

##### *Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, cowries, glass beads, raffia, feathers, copper, amalgam of various magic substances

H. 41 cm

A magic charge is inserted into the top of the head of this *Nkishi*, along with feathers. Blackened raffia tresses represent hair. The face, with its cowrie shell eyes, open mouth and broad copper covered nose has an aggressive expression, further accentuated by the nails that act as pock marks on the forehead, cheeks and chin. This figure wears a cowrie shell and glass bead necklace. Its powerful hands are holding its stomach, around which a magic charge is tied. Additional rectangular openings for holding *Bishimba* are present on the upper arm, the upper leg and the back. The irregular dark brown patina has a lacquer-like shine in places, and is encrusted in others. This statue is from the Lusangay workshop and was acquired in situ by Jo Chrstians in 1965.

#### 5 SONGYE

##### *Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, various metals, predator teeth, oily brownish black patina

H. 21 cm

This bust's head is executed in the style of a *Kifwebe*: it has austere facial features, a box shaped mouth and an angular chin. A small silver coloured metal container for magical substances is inserted in the top of the head. A number of smaller metal rings and cylindrical pieces of wood hang from a larger metal ring around the figure's neck. The teeth of a large predator hang from four of these small rings and finally, a metal insert can also be seen in the figure's body.





## 6 SONGYE

*Kifwebe* mask

Materials: wood, black, reddish browns and white pigments

H. 40.6 cm

The political organization of the Songye rests on the authority of a chief who is believed to have sacred characteristics. His religious and magical power are associated with two secret societies. The first of these practices magic and sorcery, *Buci* and *Masende*. The second is dependent on the first, and is based on the powers of the *Bwadi Bwa Kifwebe* masks.

The Songye term “Kifwebe” means only “mask” but it can refer to three different types of masks: the first is the black and white striped female *Kikashi* mask, an example of which is in this collection. The second is the male *Kilume* mask which has red and white stripes and a crest. A third male mask, *Kia Ndosi*, can be recognized by its very high crest.

*Kifwebe* masks are usually worn in dances of male-female pairs, and embody spirits of the dead, supernatural forces and mysterious beings.

## ▶ 7 SONGYE

*Power figure*

Materials: wood, horn, blue glass beads, amalgam of various magic substances

H. 32.5 cm

This *Nkishi* has a leathery, nearly black patina, which is greasy in places which indicates much use. The powerful feet and the high pedestal on which the figure stands, are somewhat lighter and less patinated. Three “magic horns” stick out from the head and abdomen which is thrust forward contains magical substances placed there by an *Nganga*, a ritual specialist in mystical powers. The figure’s large eyes are half-closed, and the mouth appears to smile good naturedly. Its stylistic qualities make it possible to attribute the figure to the Belande area.











#### ◀ 8 SONGYE

*Power figure*

Materials: wood, metal, metal spear tip, glass beads

H. 29 cm

This androgynous figure with partly leathery, honey brown and both shiny and matte patina has pronounced, aggressive facial features. A crusty patina was partially removed by a new owner. The half open mouth displays bared teeth. A magic substance is placed inside the top of the head and sealed with a wooden stopper. The face is covered with copper nails, and a pointed copper nail is inserted in the navel.

#### 9 SONGYE

*Power figure*

Materials: wood, animal hide, leather, horn, cowries, raffia, bast, bird feathers, metal nails and brads, amalgam of various magic substances

H. ca. 63 cm

Parts of the wooden portions of this imposing half figure have acquired a specific patina over time. A partly leathery and shiny chestnut brown patina is predominant. The wood is smooth under the armpits, to which large wooden sticks are attached by means of leather straps. These sticks have a honey coloured patina.

The headdress has the appearance of an imaginative wig, consisting of animal hide with long pieces of fur, rope, and bird feathers. Small pieces of metal, some like spear points, are hammered into the areas around the headdress. A large horn emerges from the top of the head. A “magic horn” filled with substances is also attached around the figure’s chest, as are a number of small empty bast receptacles. A circular opening in the stomach is filled with magic substances. The lower portion of the figure is covered by a raffia fibre skirt.















#### ◀ 10 SONGYE

*Community power figure (Nkishi)*

Materials: wood, metal nails, horn, raffia fibres, animal hide, amalgam of various magic substances

H. 73 cm

This bust's stylized face with its angular chin clearly shows the object is from a western Songye workshop. It is decorated with copper nails, and a horn emerges from the back of its rounded head. A parcel of magical substances wrapped in monitor lizard skin is attached to the long ringed neck. The right-angled arms are holding the figure's protruding stomach. Additional magic objects, a small anthropomorphic *Nkishi* and a filled animal horn, are hung from the arms. Both of these objects are rubbed with red powder (*Tukula*) and are partly encrusted with black. The figure wears a raffia skirt beneath its hollow navel. The patina of the wood is partly glossy black and partly honey brown. The object was acquired in 1960 by a Belgian colonial administrator in Tschungu, 124 kilometres from Cabinda and beyond Kamana, and remained in his collection until 2008.

#### 11 SONGYE

*Power figure*

Materials: wood, blue glass beads, reddish paste, animal hide, amalgam of various magic substances

H. 25.5 cm

This half figure is encrusted with a reddish paste (*Tukula*). A conical parcel of magic substances is attached to the top of the head, and another to the chest. The facial expression is aggressive, and the large stylized hands are clutching the stomach.





## 12 SONGYE

### *Hut mask*

Materials: wood, pigments

H. 36 cm

Masks of this type are known as *Kifwebe*, a term which simply means “mask” in the Songye language. The term *Kikashi* is used to refer specifically to female masks such as this one (see object description 11). The arching movement of the grooves around the rounded and vaulted forehead, and the rectilinear designs on the lower part of the mask are especially well executed on this mask. Traces of light pigment are present in the deep grooves. The eyelids and the bridge of the nose are recessed and pigment was rubbed into the reddish brown wood in these places as well. The mouth has a rectangular box-like form. The edges of the mask are not perforated, which leads us to believe that

this is an example of a so-called hut mask. The *Kifwebe* are used by the Songye in a variety of ways. A mask like this one might have had much the same function as a power object, or it could actually have been worn as a mask by a power object. A ritual expert would have attached the mask to it for the purpose of achieving a desired magical result. Another use of these hut masks, and thence the name, consisted of embedding them inside the earthen walls on the east side of mask houses (*Kiobo*). The place where the sun rises in the east is the mythological place of origin of all masks.









### ◀ 13 SONGYE

#### *Power figure*

Materials: wood, woven raffia, cowries, animal hide, red glass beads, magic charge substances (*Bisihimba*)

H. 36 cm

This well proportioned hardwood *Nkishi* figure can be considered as the work of a competent carver by virtue of its faceting. The light brown patina is mainly matte but also in part somewhat shiny. A ritual expert has, among other things, attached several parcels of monitor lizard skin to the piece, and the navel is also filled with magical substances.

A wide variety of woods is used in the making of *Mankishi*, most of which are chosen for their hardness and durability, and symbolically, for their medicinal or poisonous properties.

### 14 SONGYE

#### *Power figure*

Materials: wood, woven raffia, horn, metal nails, and forged iron rods

H. 19 cm

The androgynous half-figure has a greasy patina indicating much use, and so do the horn and the fibre skirt. The iron rods, the centre parts of which are twisted and which have hooks screwed to them, are attached around the arms of the *Nkishi* with metal rings. Large nails were driven into the piece, which is also loaded with magical substances in its head and navel. It functioned as a personal magical protective figure.





### 15 SONGYE

*Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, cowrie shells, blue beads, horn, amalgam of various magic substances

H. 19.5 cm

This small *Nkishi* has a powerful expression, accentuated by its figure-of-eight shaped mouth and its white cowrie shell eyes. A “magic horn” emerges from its head, which also contains a quantity of magic substances. Judging from its size, this power figure was intended for personal use.

### ▶ 16 SONGYE

*Power figure (Nkishi)*

Materials: wood, nails

H. 15 cm

This is a small power object for personal use. The angular chin and the friendly smiling mouth suggest the Kalebwe style area as its place of origin.

The statue is made of hard wood with a faceted surface, and the blackish brown patina is leathery in places. Large-headed nails to which magical properties were attributed have been driven into parts of the hair and the navel of this figure. A multitude of smaller nails and brads are driven in all over the figure’s head and body. All of them are of local production.

### ▶▶ 17 SONGYE

*Power figure*

Materials: wood, horn, cord with beads

H. 18 cm

The small figure’s dark brown patina has a high shine as a result of much use, and the wood shows wear. Use is also indicated by the presence of fine marks in several places, for example on the distended stomach, the object could have contained magic substances, and remains of them are present. A horn is present at the top of the head. The figure is likely to have come from the Kalebwe area, which lies between the Ludimbi and Lukashi Rivers.





---

## LUBA EMPIRE

The following group of anthropomorphic art objects served as royal and political insignia with the exception of one powerfigure (Kusu). They are predominantly representations of females, which is certainly a reflection of the importance and strength of women in the political and social structure of the Luba Empire.

The Luba Empire originated in what is now the province of Katanga, formerly Shaba (from 1972–1997), in the southeastern part of the Democratic Republic of Congo, bordering Lake Tanganyika to the east, Zambia to the south, and Angola to the west. The name Shaba, the region's name during the Zairian period, comes from the Swahili word for copper, and the region's mines yield most of Congo's copper, cobalt, uranium, zinc, cadmium, silver, germanium, coal, gold, iron, manganese, and tin. Local people used these minerals before the arrival of Europeans in the nineteenth century. Economic development since 1900 has brought about the development of a complex of mining and industrial towns, and of transportation and communication networks, which make the region the most highly industrialized in Congo outside of Kinshasa, the national capital.

It was in this landscape of rolling hills, now scarred by mining activity, that some 500 years ago the Luba confederation arose. With its later expansions it became, along with the Kongo and Lunda empires, among the most important cultural centres in the savannah belt south of the rain forest. The Luba were also in constant contact with their Songye neighbours to the north. According to longstanding oral traditions, the beginnings of Luba culture can be traced to a group of chiefdoms that were united by a founding hero called Kongolo, who was a Songye immigrant. This apparently occurred in the Upemba Depression area, near lake Boyo. Kongolo gave his two daughters to a Hemba hunter named Kalala, who increased his inherited power. The eventful and complex unfolding of the story of Kongolo and Kalala became the Luba's epic story.

With the passage of time the Luba confederation's initial centre of power expanded to include new areas and new groups, which were however never really completely subjugated. The location of the Luba people along the tributaries and lakes of the great Congo River (Zaire River), their participation in long-distance trade, and their exploitation of rich natural resources, including salt, iron, palm oil, and fish, all contributed to the establishment of an influential central African kingdom (Reefe 1981). The Hemba area on the east side of the Luluaba River is one of the oldest Luba provinces. At the beginning of colonial times independent Luba kings, chiefs, and notables controlled a wide region. A firm belief in a sacred kingship was central to the functioning of the Luba empire. All kings and chiefs had to be in the lineage of Kongolo and Kalala. The unifying element was *Bilopwe*, the "holy royal blood." Power and authority thus came from the mythical ancestors, and the proximity of relationship to the original ancestor determined rank among the kings.

Memory aids called *Lukusa lwa nkanda* were used for the retention of a complex genesis myth that the Luba believed described the origins of their empire. This could explain that although the recitation of each Luba oral historian is slightly different, observers have noted that the story is remarkably uniform, containing the same protagonists and the same patterns of events. This myth, known throughout the Luba territories, legitimized the Luba royal line.

The *Bambudye* (*Mbudye*) society acted as a primary storehouse of oral lore about divine chieftainship. The society kept the memory of the Luba empire alive. It permeated all of Luba territory, bonding the diverse populations together. *Bambudye* historians recited genealogies, king lists, and all of the episodes in the Luba epic.

On the other hand it is necessary to emphasize that the term "empire" first appeared in written histories formulated by Belgian territorial administrators. The frontiers of this empire are not so clear and a rigid model of centralised Luba rule is an erroneous concept. Evidence suggests that the Luba state was a far more flexible set of relationships than the term "empire" connotes, extending in a wide circle of influence rather than rule. Scholars spoke of two Luba "empires." The second extended to Lake Tanganyika, drawing numerous ethnic groups into the sphere of Luba sovereignty and gave rise to the term "Luba-ised." This latter term suggests a dynamic process through which attributes of one culture are adopted and emulated by people of another.

A complex interaction between plastic art, oral literature, and religious life existed in the culture of a Luba heartland around the Upemba Depression. There are for example, forms and designs, such as the triangle, which represents a lake

### LOCATION:

latitude 4° – 12° S,  
longitude 20° – 30° E

### RIVERS:

Lubi, Bushimaye,  
Lualaba (Zaire),  
Kasai, Sankuru,  
Lulua, Lomami,  
Luvua, Lufira,  
Luembe, Luika

---

(*Dijiba*), inscribed on the staffs of office and the *Lukasas* (wooden board memory aids). Each lake seems to symbolize an esoteric piece of information (Reefe 1977, p. 50 and 1981). The same hatch marks and designs are seen carved on the staff (*Kibango*) in this collection. Many such Luba staffs are paddle shaped. Among other things, this shape is thought to be symbolic of the river crossings that characterized the expanding Luba kingdom, and a staff might be planted in the ground at a river's edge to define the borders of fishing grounds.

The institutions of *Bulopwe*, the (imported) sacred royalty, and *Bufumu* (indigenous social order) also remain an integral contemporary activity in rural Luba chieftaincies. They re-enact in their architecture the conflictual inheritance of the founding ancestors that is actualized in the body of a Luba king. Officials still stage oral recitations of local history, and *Mbudye* continues as a judicial branch of authority in contemporary politics, inducting new members into its ranks.<sup>1</sup>

Every chieftaincy has certain objects of veneration. The objects vary. One chief will treasure a carved stool and a few headdresses of black feathers, sewn onto a strip of grass-cloth. Another wears a lion's tail, some *Omanda* shells and a few ivory bracelets, while in another chieftaincy the objects representing the community and its memory of the past are a carved *Kibango* staff and two carved canoe paddles. According to Nooter and Roberts all things that comprise the treasuries of Luba kings and certain chiefs are visual forms for encoding and stimulating mnemonic processes. Luba "memory devices" seem to possess a multiplicity of meanings. To fully retrieve or reconstruct a truly scientific picture of the Luba past is not possible. What can be pieced together are the resonances and reprises of later generations.

LITERATURE:

Burton 1961

Reefe 1977 & 1981

Gardi 1986

Mudimbe 1991 & 1996

Nooter/Roberts 1996

1. "Here is an empire dominated by a symbolic body that transcends all dynastic lines . . . On the other hand, despite the

centrality of the royal icon, the empire has no center, and its etiology superimposes a mythical narrative as a collective memory

onto a complex history of concrete political negotiations and geographical expansions." (Mudimbe 1996, p. 246)







◀ 18 LUBA (SHANKADI)

*Figure with bowl*

Materials: metal, horn, mother-of-pearl buttons, glass beads

H. 37 cm, 41 cm with horn

The figure's patina in various shades of brown has a slightly shiny surface. The sculpture's proportions, its lively body, long arms and legs, its thin torso with scarification marks in relief, and the wild expression of the small face, highlighted by the mother-of-pearl teeth and the addition of metal spikes and a horn to its hair, make it easy to identify it as a bowl carrying figure of the Luba Katanga (also called Shankadi, and Ba Ilunga Nsungu). Other such figures from the same workshop, the Kabongo workshop, are known (see for instance Neyt 1993, p. 25). Bowl figures are part of the regalia of a Luba diviner. They are used for divination and represent—as declared by an informant—"the wife of the diviners possessing spirit." Her portrayal in sculptural form sustained the presence of the spirit. The role of the diviner's wife was to act as an intermediary in the process of invocation and consultation, and reinforces the Luba notion of women as spirit containers in both life and art (Nooter/Roberts 1996, p. 196, cat. no. 80). The Shankadi belong to the Luba heartland and claim they originally came from Lake Kisale and the banks of the Lualaba River. They were part of the first and the second Luba empires (Felix 1987, p. 154).



19 LUBA

*Staff with blade*

Materials: wood, metal

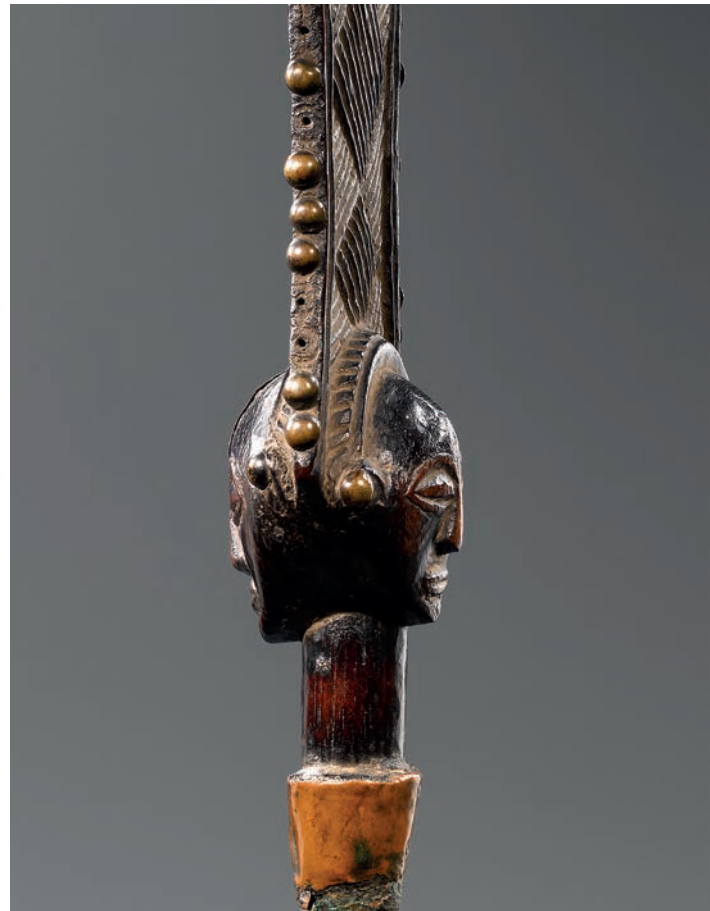
H. 49 cm

This staff is composed of several sculptural elements. The top one is a female figure, in a kneeling position, and with a blade protruding from her mouth. This figure is highly stylized, its arms are very short, and its oversized hands touch its head. The legs are in a horseshoe shape. The sculpture's face is in Songye style, but the headdress on the other hand is more Luba-like. The hair is decorated with embedded nails, and the eyes are made of metal.

A flat triangular paddle form is the next sculptural element beneath the female figure, which is then connected to a head beneath that. This triangular element is seen on other Luba staffs and insignias, here it is connected to the head that then follows below it. This particular staff has a janus head, and both faces have an angular and characteristically Songye chin. The lower part of the staff is wrapped with bands of metal. The patina is blackish brown and leathery. The object presents a stylistic mixture of Luba and Songye formal characteristics.







**20 LUBA**

*Staff of office*

Materials: wood, metal (Iron, copper), traces of green and white pigments

H. 118 cm

Luba staffs represent a microcosm of the various sacred and political landscapes of the Empire (see introduction, *Luba Empire*). The copper wrappings on the staff's mid-section and above the iron tip allude to the region's wealth of natural resources. The depiction of duiker antelope horns next to four circles on the lower portion of this staff may refer to the staff's healing powers, as small antelope horns were sometimes used as receptacles for medicine.

Heads of Janus on a staff, as at the top of this example, represent Mpanga and Banze, the twin tutelary spirits of Luba kingship. These heads are covered with a dark brown to black patina, which resembles lacquer. The triangular hatch marks and geometric shapes on this staff, as also discussed in the introduction, have many connotations which recall Luba history. The shape of the staff is generally paddle-like. At some point, the flat surfaces of the object were painted green and white.







◀ 21 LUBA

*Figure with bowl*

Materials: wood, glass beads (turquoise and yellow)

H. 39 cm

The bowl carrier has a black patina, reminiscent of fine lacquer. A high domed forehead highlights the face, and the almond-shaped eyes are circled with white pigment. The woman holds a bowl before her long thin torso, and her hands are placed along a band in relief carved around the bowl. Her legs are stylized, and she is in a kneeling position on a small pedestal.

This object comes from a *Luba Kalundwe* workshop and is most probably by the same carver as a figure that has already been published (see Bacquart, 1998, p. 157, no.15). The *Luba Kalundwe* people live on the western side of the Luba empire, near the Luembe River, where it is said they have been since the seventeenth century.

Bowl figures in Luba culture are centred around divination.

22 LUBA

*Gourd figure*

Materials: wood, metal nails

H. 29 cm

Above the navel, the half-figure has a wonderful reddish brown patina, which is very shiny in places. The scarification marks, the long ringed neck, and the elaborate hairstyle are black.

The *Kabwelu* figure is pierced with a hole from the top of the head through to its base, which was formerly attached to a gourd. The figure and gourd were used in the initiation rites of the *Bugabo* Society, an association dedicated to hunting, healing and fighting crime.

The gesture of the hands covering the breasts in Luba sculpture alludes to the belief that certain women guard the secrets of royalty within their breasts.





### 23 KUSU

#### *Power figure*

Materials: wood, animal hide, raffia cordage, glass beads, charged with substances

H. 20 cm

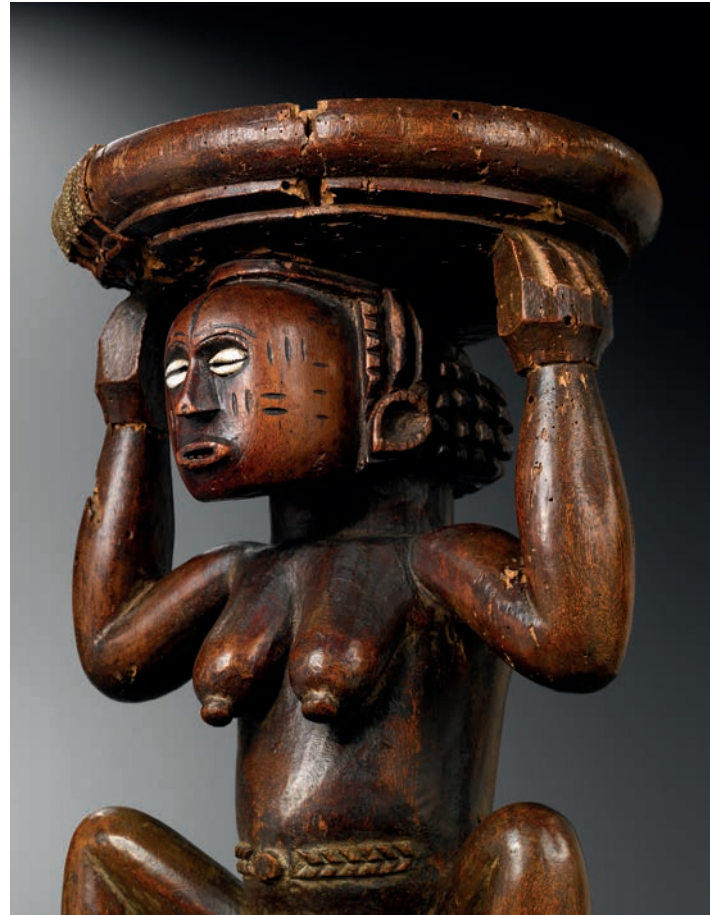
Location: latitude 3° 20' – 5° S, longitude 24° 50' – 26° E

Rivers: Lomami, Lualaba, Kasuku, Lueki

The triangular chin and the widely arched brow give the face a heart-shaped appearance beneath a broad domed forehead. These features are typical of the treatment of head and face forms executed by *Luba-Hemba* carvers. The eyes are reduced to small slits and give the face an introspective expression. A receptacle on top of its head holds magic substances. The half-figure is covered with a black patina, and its face has a glistening appearance as if the figure were perspiring.

The Kusu came from the northwest together with the *Nkutshu* and *Tetela*, and they are all of *Mongo-Kundu* origin. The Kusu branched off, first moving south, then north again, passing through *Luba*, *Hemba*, and *Songye* territories. They picked up customs and incorporated other groups along the way.

Most of the sculpture that can be deemed with relative certainty to be of Kusu origin is strongly *Hemba* influenced. The charged Kusu figures, like this one, seem to have been also influenced by the *Songye* power figures.



### ► 24 ZULA (LUBA – MANIEMA)

#### *Caryatid stool*

Materials: wood, cowries, a human tooth, reptile skin, bast

H. 41.5 m

Location: latitude 4° 15' – 4° 30' S, longitude 26° 30' – 27° E

Rivers: left bank of Lualaba, Luama

The head and hair of the woman holding the seat are stylized and functional. The face has fine grooves in it, which probably represent scarifications. Scarification marks can also be seen in relief on the body. The rendering of the caryatid's hands and feet is angular and abstract, but the proportions and other aspects of the body are rounded and more natural. A human tooth is present in the middle of the seat. The object has minor damage in several places. A snakeskin repair to the edge of the seat is visible. The patination of the sculpture varies from reddish tones to dark brown and from a matte finish to a slightly shiny one.

Retaining a feudal system of *Luba* origin, the *Zula* society was subdivided into a "caste" system with three hierarchical main "castes" and

which was founded during the Northern *Luba* expansions in the seventeenth–eighteenth centuries. The *Zula* used to levy taxes on river transport. With their Arab partners, they engaged in extensive trade in slaves and ivory at the end of the nineteenth century.

Due to the iconoclastic movements caused by the conversion to Islam in the late nineteenth century, most of the sculpture has been destroyed. The only objects that seem to have survived are the *Kiti Ya Sultani*, or chief's stools. As thrones, they symbolize the chief's power and continuity. The majority represent seated females, which are to be understood here as symbols of fertility. The arms and legs of this *Caryatide* are rendered in a *W* shape, as on other known *Zula* stools.





## 25 LULUA (BENA LULUA)

*Statuette*

Material: wood

H. 20 cm

Location: latitude 5° – 7° S, longitude 20°45' to 23° E

Rivers: Kasai, Lulua, Lueba, Lulengela, Lubudi, and others

The little figure's limbs are angled at the knees and elbows, and its arms extend up its chin. The elbows are joined to the knees by a connecting element. The smooth wood is decorated with an incised spiral design, and the patina is a blend of various shades of brown.

The eventful history of the Lulua did not fail to influence their sculpture. Style elements relating to the aesthetic canons of Luba, Kuba, and Tshokwe carvers are clearly identifiable. "Squatting figures" of the type shown here were believed to protect from illness.





---

## UBANGI – UELE REGION

The Ubangi (also spelled Oubangui) River is a right-bank tributary of the Congo River, some 1,120 kilometers long. It defines the border between the Democratic Republic of Congo and the Central African Republic from Yakoma, and begins where the Mbomo and Uele Rivers run together. The Uele River has its headwaters in the mountains near Lake Albert, and flows west to where it meets the Mbomu River, and they both flow into the Ubangi. The Ubangi then flows about 370 kilometers westward, makes a wide bend to the southwest, where it reaches the Central African Republic town of Bangui. From there, it continues to mark a natural border between the two nations for roughly another 100 kilometers, at which point it begins to define the border between the Democratic Republic of Congo and the Kongo Republic until it flows into the Congo River, about 550 kilometers downriver from Bangui, and 90 kilometers southwest of the DRC town of Mbandaka. Together with its largest left bank tributary and feeder, the Uele River, the Ubangi River is 2,272 kilometers long.

The areas from which the Mangbetu and Zande (Azande) objects in this collection originate lie in the zones of confluence of the Ubangi, Uele, and Mbomu Rivers in the northeastern portion of the Democratic Republic of Congo.

Part of the inhabitants of this region speak languages which belong to the Ubangi branch of the “Adamawa Eastern” family of languages, as described by Greenberg (1966). According to this classification, the Mangbetu language belongs to the southern Sudan family of languages, which also includes those spoken by their eastern neighbors, the Mamvu, the Lese, and the Logo. It differs from those spoken by their northern neighbours, the Zande-Vongara and the Barambo and Mayogo, whom they largely dominate, and who all belong to the Ubangi group, and from those spoken by those living to the east and the south in the larger Bantu linguistic group. The geographical area in which Mangbetu is spoken is situated between 3°60’ latitude north and 0°10’ latitude south and 25°70’ and 29°60’ longitude east.

The core of what is defined by the term “Mangbetu” includes people such as the Meje, the Mangbele, and the Machaga who have for several decades been ruled by what have alternately been called kings and great chiefs, whose power extended over areas, not just individual villages.

The history of the Uele territory, whose origins are poorly understood, is complex and impossible to summarize in a few lines. It is nevertheless possible to assert that the region ruled by the Mangbetu chiefs in the middle of the nineteenth century was the transition zone between the savanna to the north and the Great Equatorial forest to the south. The area began to attract ethnically diverse groups very early on, which resulted in a high population density by central African standards. The encounter of peoples and cultures there gave rise to a typical blending, which quickly proved to be fruitful. But later, the area also became accessible by the Nile from the north, and the Congo River from the south and west. Also at this time, slave and ivory traders blazed a trail through the interior from the island of Zanzibar.

Processes of Western image-making of Mangbetu and Mangbetu-ised peoples in northeastern Congo started during this time of the nineteenth century. The second half of the nineteenth century was a period of change and upheaval in northeastern Congo. In pursuit of ivory and slaves, Nubo-Arab traders had worked their way up the Nile River and finally arrived in Mangbetu country in the 1860s. They were followed by other foreigners like Egyptians, who in 1884, made the Nile traders official government agents and appropriated the region as their southernmost province, by Swahili from the Kenya coast in 1887, and by Belgians, the area’s future colonial rulers, in 1891. The opportunity for gaining new knowledge and making profits attracted individual explorers and entrepreneurs from all over Europe. They travelled with the often ruthless traders up the Nile and thus came to northeastern Congo (Geary 1998, p. 136).

German botanist Georg Schweinfurth (1836–1925) was among these travelers. His first trip in 1863 was interrupted by unrest in the areas he visited.

With the support of the Humboldt Foundation at the Akademie der Wissenschaften, he immediately began to prepare his second trip, and left for Africa again at the end of 1868. His association with this renowned scientific foundation played a vital role in his endeavour to gain the recognition of the intellectual world for his voyage. Apart from the material support it provided him with, it was a morale boost during his lonely travels to know that the professional world was taking an active interest in his work.

---

Schweinfurth gained the attention of a wide public who started debating on the origins and sources of the Nile. Upon his return from his second expedition in 1872, he became an instant celebrity after the publication of his book *Im Herzen von Afrika (In the Heart of Africa)*, which was published in many languages and made him well known to many outside strictly scientific circles. It was not botanical discoveries and collections, but rather geographic, ethnographic, and anthropological ones that made him popular. Schweinfurth, the botanist, was heralded as the discoverer of the Uele River and above all as the discoverer of a people that hitherto were seen as the stuff of fables: dwarf people, called Pygmies by the authors of antiquity, and cannibals. He visited the Mangbetu and the Zande, and calls the latter the Niam-Niam in his accounts. Schweinfurth was a powerful writer and storyteller, who published his two-volume, lavishly illustrated account of his voyages in 1874. It contains the first published visual renderings and extensive descriptions of the Mangbetu. The botanist became the creator of the “Mangbetu myth” describing both the splendour of the life at the courts and their savagery (what was erroneously believed to be Mangbetu cannibalism). Considering the brevity of Schweinfurth’s visit with the Mangbetu, from March to April of 1870, the creation of his myth was an astounding process. He spent only thirteen days at Nangazizi, the capital of a Mangbetu Kingdom ruled by a king he calls Munza. King Mbunza’s (Munza’s) reign over the Mangbetu heartland lasted only about seven years and he was one of several rival rulers, all of either Mangbetu or Mangbetu-ised origin, who dominated the region. During much of his stay, Schweinfurth as he mentions in his report and in letters barricaded himself into his tent in order to avoid being harassed and constantly observed by curious Mangbetu, in particular women. In spite of his obviously uncomfortable circumstances, he revelled in his unique experiences, a culmination of his fantasies about the heart of the “dark continent” that influenced the Western world’s view of the Mangbetu. Other travellers who would soon follow in his footsteps, such as Italian cartographer Gaetano Casati (1838–1902), travelled and lived in the region from 1879 to 1889 and wrote the two-volume account *Ten Years in Equatoria and the Return with Emin Pasha* (1891). Wilhelm Junker (1840–1892), a Russian-born physician turned explorer published three volumes in German on his experiences in northeast Africa entitled *Reisen in Afrika 1875-1886* (1889) that were also translated into English. Like Schweinfurth’s classic, both works contain numerous illustrations. These depictions influenced all other renderings of Mangbetu culture at the time of European expansion.

Today it is known that artistic creation in the Uele River area was also indirectly influenced by the imagination of its first European visitors. One of the many manifestations of this Western influence lies in the fact that around the beginning of the twentieth century, some Zande artists began to work in the “Mangbetu style” (see object descriptions).

LITERATURE:

Essner 1985

Keim and Schildkrout

1990

Burssens 1992

Geary 1998





## ◀ 26 MANGBETU

*Pot*

Material: Terracotta

H. 32 cm

Location: latitude 2°40' – 3°40' N, longitude 27°30' – 29°30' E

Rivers: Uele, Gadda, Durta, Tele

This beautiful receptacle has an elegant sweeping spout representing a female head. With its elongated head, funnel-shaped coiffure, and fine facial decorations, this pot covered in a beige and black mottled glaze, is in the classic Mangbetu anthropomorphic style. Also seen on knives, figures, harps, pipes, boxes, and other objects, this form is a stylized representation of the way fashionable Mangbetu women adorned themselves in the early twentieth century.

Pottery as a vehicle for anthropomorphic sculpture, with sculpted heads and bodies that were added to the rich inventory of existing shapes of household pottery, reflects the influence of new patrons. These patrons encouraged the development and spread of certain types of art already present in the region, and the European presence lent new prestige to the Mangbetu head style.

Mangbetu pottery was made using the coil method, and took many forms. After a shape had been established, the potter could choose from several techniques to add patterns and textures.

## 27 MANGBETU OR ZANDE

*Female figure*

Material: wood

H. 99 cm

This figure is large in comparison with the other objects from the Congo in this collection, and seems to support von Sydow's thesis of the "pole style" (see von Sydow 1954, and the Zande object descriptions above). The arms of this frontal statue are carved in relief along the body as are the finely worked hands. This may be the representation of a girl, as the turban is rendered differently than it is in other known works attributed to the same artist, in that it does not have an elaborate "halo-like" and funnel shaped hairstyle. This particular style was difficult and time consuming to create, and was worn only by the Mangbetu women who had sufficient leisure time to have it done. Hairstyles varied considerably, and according to status and occasion.

Moreover, the breasts of this figure are flat and with nipples, about the same size as the navel. In this respect as well, the figure in this collection differs from four other female figures by the artist, which have fully formed breasts.

We can however confirm that the many details, as well the general appearance of the statue, clearly point to this being another example of a particular anonymous artist's work, whose hand we know to have created four other figures and three decorative objects. The hallmark of this artist's work is the T-shaped facial element that represents the nose, nasal bones and eyebrows, which is present in all his known works. All faces have the same double scarification of two small parallel lines next to the circle dot eyes and the nostrils. Only one other head has additional scarifications in the form of two triangles, formed by multiple dots, between the nose and ears. Besides the face, the rest of the body of this figure shows no scarifications and is naked in an attractive reddish patina.

Additional details common to all of the known figures include the position of the arms at the side of the body, and the hands with short thumbs at almost a right angle to the remaining fingers. Only the placement of the hands on this example is different from that observed on the artist's other figures. Fingernails are apparent on all of the figures. To the Western observer, the expression on the face of this figure of a girl is wilful or even angry, and the T-shaped facial element appears to be the reason for this. The mouth is small, with thin lips thrust slightly forward, as it is on the other works known by the artist. The high turban atop the elongated back of her head is decorated with notched decorative bands, and around her neck, another row of carved notches suggests a necklace. This work was made for secular rather than religious purposes. It seems to be a rare and important example of a sculpture carved intentionally as a work of art. Indeed, the Mangbetu had an outlook similar to that of the Zande regarding the role of art in their culture. The materials and objects that they deemed most powerful and efficacious were medicines, divination equipment, which was not anthropomorphic, and stanchions made of sticks ("ghost-shrines") constructed to hold offerings to ancestors.

This statue could have been carved by a Zande sculptor, while still displaying "Mangbetu" traits and characteristics. The ethnic and political complexity of the region have often made the interpretation of material culture difficult. The Zande attribute much of their art to the Mangbetu and the Mangbetu say the same of the Zande. Speaking unrelated languages, having competed and fought over territory and allegiances for a century before colonial penetration, the Zande and Mangbetu nevertheless continually exchanged objects and technology and, by the early colonial period, frequently inter-married. Cultural exchange among the peoples of northeastern Congo was encouraged by the rise and fall of kingdoms. At the beginning of the Colonial period, the kings and chiefs of the Uele region in northeastern Congo were eager to please European visitors with gifts of statuettes and so important kings and chiefs commissioned these from artists of repute in order to present them to their visitors. In this way, they naturally stimulated the development and output of workshops and artists who created exceptional works, including this female figure.

Two works by the same artists are illustrated in Brussels 1992, p. 61, nos. 15, 16.









#### ◀ 28 ZANDE

##### *Harp*

Materials: wood, leather, string

H. 48 cm, l. 47 cm

Location: latitude 6° – 2° 30' N, longitude 22° 20' – 29° 30' E

Rivers: Uele, Bomu, Uere, Bili, Gangu, Bomokande, Kabili, Kibali, Gubba, Likati

A small head decorates the end of this musical instrument's curved neck. Both the head and its grooved dome-shaped are covered in a dark brown shiny patina. German Africa scholar Georg Schweinfurth gave a first account of the Zande harps, called *Kundi* or *Nzanginza*. He was among the Zande in the late 1860s and mentions their musicality, and that the harp was their favourite instrument. The carved head at the end of the instrument's neck is typical of the form (cf. Koloss 1987, p. 53, cat. no. 50).

#### ◀ 29 MANGBETU STYLE

##### *Container*

Materials: wood, metal, bark, plant fibre

H. 49 cm

This container incorporates the form of a male head on the lid. Its face is narrow and has a distinctively mature and individual expression. The eyes are narrow slits under blackened brows. The back of the head is elongated, a faithful representation of the result of the cranial deformation practiced by the Mangbetu, obtained by bandaging the skulls of children. This elongated cranium embodied an ideal of Beauty. Blackened grooves represent the hair, while the remainder of the wood has a partly shiny light brown patina. The container rests on a pedestal in the form of a stool.

Bark containers, typically cylindrical, were originally used to store trinkets, clothing, honey, redwood powder, charms, and other personal treasure. Before the arrival of the first explorers, Mangbetu artists worked for the courts and produced highly valued utilitarian objects, with which rulers liked to surround themselves. This object is signed by the artist: the name Songo Assali is inscribed on the inside of the container. This was done for a specific reason. In the colonial period, the European presence greatly expanded the market for certain types of regional art. The number of Europeans was never great, about one hundred, but this new patronage did have consequences on art. Enid Schildkrout & Curtis Keim (1990, p. 245) write: "Many . . . figures were

given to Europeans . . . in the first decade of the twentieth century. There is no evidence that they were ever hidden; it is more likely that they were made to be collected and admired as art."

A number of named artists can be identified in this period, including several that signed their work. Songo was one of them. He was an Avongara chief from Rungu who was also a carver of wood and ivory. He signed a number of his pieces, all of which can be identified as being made by him by the distinctive features of the face and the head. He produced statues, bark and wooden containers, ivory objects, and incised drawings on gourds. There is even a photo of him that dates from 1913 (AMNH Archives, 223412). It is also interesting to note that Songo was a Zande chief and therefore not a Mangbetu. Zoologist Herbert Lang collected a wooden figure (AMNH, 90.2 / 1247) signed by Songo on the bottom of the foot in the course of an expedition he undertook between 1909 and 1914 sponsored by the American Museum of Natural History in New York. Several of the artists who made objects for Lang could write and usually signed their work with their name, ethnic identity, or clan name and place of residence. These artists probably had more contact with Europeans than did many other people in the region because Europeans, like Lang, sought them out to commission works.



### ◀ 30 ZANDE

#### *Male figure*

Materials: wood, glass beads, metal decoration

H. 52 cm

The object is a starkly reductionist and armless post-like sculpture, and yet remains very expressive. The thin nose and four-sided mouth emerge from the plane of the face with glass bead eyes. The hair is schematically rendered with grooves. The wood has a blackish brown mottled patina, with a wide swathe of light brown around the chest area of the body.

According to the studies of German art historian Eckart von Sydow on the style areas of northern Nigeria and the Ubangi of the Uele basin, in which he first considered a large number of works by artists from the Ubangi region, the so-called “post style” was a crystallized hallmark that had emerged from, and linked several style areas (von Sydow 1954, pp. 74–79, 89–90).

But in the ethnology of art, the notions of style areas and cultural spheres are generally speaking designations of the past. This is because of the arbitrariness of the selection of characteristics that determine the definition of an area, the absence of cultural uniformity within a given area, and the lack of clarity of the borders between such areas. The “one tribe, one style” model (Kasfir 1984) has been repeatedly challenged. Although the concept seems at first glance to be eminently practical and useful, the necessary logical relationship between a stylistic and cultural area cannot be established by using it. It oversimplifies a reality which in most cases is extremely complex, and much more unclear.

The figure shown here is adorned with earrings and chain decorations around the ankles and abdomen, like the published figures of the Zande Mani-Yanda cult which it formally resembles. Yanda is a spirit from which a secret association derives its name. This association was also known as Mani. The Mani-Yanda remains one of the active initiation associations in the Ubangi region (Grootaers 2007, pp. 70 ff).



### 31 ZANDE OR NGBAKA

#### *Female figure*

Materials: wood, beads, coins, plant fiber

H. 35 cm

Small light coloured eyes here peer intently out of a wide animal-like head with rudimentary facial traits. The sculpture is simple and very abstract, has a narrow body with the arms carved out from it, and the hands are merely rendered with a few notches. The lower half of the body is shortened. The heavy wood has a dark brown moderately shiny patina. This object is illustrated in the catalogue *Ubangi* (Grootaers 2007, p. 121, no. 3.13) and attributed to the Ngbaka. According to our information, the

figure is Zande, but these two designations are not necessarily contradictory. It has morphological features which are characteristic of the majority of Ubangi statues. The Ubangi region is inhabited by diverse groups which share a fluid cultural and geographic environment. Stylistic categories are dynamic, because they cross linguistic and ethnic borders. The figure can be attributed to the context of rites of passage and initiation.



### 32 NGBAKA

*Initiation post*

*Kàngàlà*

Materials: wood; white, reddish brown, and blue pigments

H. 102 cm

Location: latitude 4° – 3° N, longitude 19° – 20°25' E

Rivers: Bembe, Ubangi, Lua

The staff is articulated in fifteen segments, which funnel into one another. The segments are polychrome. An old crack, the result of desiccation, runs along it lengthwise.

The initiation of girls (*gàzà wùkò*), in the context of which this post was used, was practiced by the Ngbaka until the 1980s, and involved female circumcision. Since then, the practice has been gradually done away with by the authorities. The *gàzà wùkò* still takes place secretly in a few areas however, but some of the attendant rituals have changed. Similar to the initiation of boys, the initiation of girls is seen as a rite of passage into adult life. The girls are instructed on how to behave as women, as wives, and as mothers. This rite of passage used to take a year, but the amount of time involved has now been drastically reduced.

In contrast with the initiation of boys, that of the girls is not secret, and does not take place in a remote forest, but in an initiation area a short distance from the living quarters. Entry is nonetheless forbidden to the uninitiated.

Many facets of initiation are similar for both sexes. There are preparatory rituals, including ones of mourning, and a physical “transformation,” that is to say a circumcision, takes place. The initiates are instructed by godparents, and there is a ritual purification, and a lifting of interdictions.

During their dances in the initiation compound, the best female dancers carry a notched *Kàngàlà* staff like the one in this collection, sometimes with a bell hanging from it.



---

## UMANIEMA

The Lega people discussed here inhabit the area between the Lowa and Elila Rivers, and the Bembe inhabit the Itombwe Mountains northeast of Lake Tanganyika. Both groups are inhabitants of Maniema province. This area is very rich in water. It is crossed from north to south by the Lualaba River, which is considered the main headstream of the Congo River, and becomes the Congo River below Boyoma Falls. Many tributaries drain into the Lualaba River, of which the most important are the Lulindi, Musukuyi, Mulongoy, Lufubu, Lwoki, Elila, Kasuku, Ulindi, and Lowa Rivers.

The stylistic zone that is called Umaniema (Felix 1997) is an extensive region of upland forests inhabited by a few Pygmies and a population of Bantu-speaking hunters and farmers. Three Lega masks and one Bembe mask in this collection come from this zone.

“Maniema” is a name that was given to parts of the region by Tarab (Tanzanian Arab) traders in the mid-nineteenth century. With the exception of the Pygmies (Twa or Rwa), the Lega peoples were the first Northern immigrants into UManiema, although it appears that some pre-Bembe hunting populations had already entered it from the south.

The Lega originated in Uganda, in the Bunyoro kingdom (sixteenth to the nineteenth century) of western Uganda and migrated southwestwards, leaving their cultural imprint all over Maniema in the process. Their main politico-religious association, the Bwame or Bwami, is specific to the Lega but variants of this type of association are found among the majority of peoples in this region under different names. The Bwami association uses masks in great numbers in a wide range of ceremonies. The hierarchical organization of the Bwami is the key to the interpretation of the figures and ritual objects used in the rituals connected with its various degrees. A ruling group presides over the institution's laws and sets standards for every stage of initiation, which become ever more stringent as rank increases. Only a few individuals are chosen to reach the status of guardians of the Lega historical memory and their genealogies.

It is within the framework of this institution that masks of this type, such as are found in this collection, were locally used. Only the higher grades of the Bwami association, the Lukwakongo, Yananio, and Kindi had the rights to the masks. The masks were worn over the face, at the back and sides of the head, held by hand, worn on the shoulders, elbows, or knees, and even placed on the ground or affixed to a bamboo frame. They are simple, yet very expressive, and appear unearthly and supernatural, as if they were the faces of spirits. Although the masks are very similar in their general style, every example displays artistic originality.

Among the Lega, most masks are small, rather flat, and highly stylized. They are usually made of wood and whitened with kaolin. They are generally heart-shaped and concave.

The Bembe, the creators of one of the masks shown here, were warriors and hunters. In the course of their history and movements, they borrowed what suited them from other groups they had contact with. Where their masks are concerned, they were most influenced by the Lega and the forest zone initiation institutions. The heart shape also appears in their sculpture.

Much thought has been given to the meaning and distribution of the heart form seen on masks and the faces of figures, and to how it might be an indicator of a common cultural heritage and world view shared by the peoples of the Congo River and those of the Ogooue in Gabon. This is a new point of view on sculpted signs in the global central African context, which is to some degree an extension of the ideas of historian and art historian Jan Vansina. It may be thought of as a transversal reading which relates types of sculptures, forms, and colours, to each other on a larger scale. The approach stresses the correspondences and mutations of artistic forms in diverse geographic environments and in the constantly moving history of populations and their institutions. The vision of man and the universe for both the peoples of the Congo River and those of the Ogooue in Gabon is, from this standpoint, founded on the same harmonics and on a common source of inspiration. These Bantu speakers developed institutions in which masks and sculptures were used, institutions that varied according to circumstance and location, through and in which they lived, and continue to live. Their artists and sculptors developed on old traditional forms and generated new creations. But as the example of the heart shape shows, these innovations can be traced back to simple forms they shared in common.

LITERATURE:  
Biebuyck 1994  
Felix 1997  
Neyt 2010









### ◀ 33 LEGA

#### Mask

Materials: wood, kaolin, flax

H. 16,5 cm

The mask's small face is dominated by its prominent nose, which is at the centre of a heart shape, outlined from along the eyebrows, down along the sides of the face, to the chin. The open eyes lie in a concave depression and are rendered in light relief. The Lega and the Bembe concentrated a part of their artistic creativity on rendering this ubiquitous look. The eyes of Lega masks often seem to suggest a trance-like state. The mouth of this mask is somewhat open and gives it an astonished expression. The light brown reddish wood is rubbed with kaolin, and a thick white surface covers the wood in some places. The mask is perforated above its eyes and around the bottom of its chin. It is a *Lukwakongo* mask, which was used in the context of the Bwami society.

### ◀ 34 LEGA

#### Mask

Materials: wood, raffia, kaolin

H. 17 cm

The heart shape is hallmark of the small mask face, and is defined by the movement of a line which begins as the middle axis of a narrow nose, moves upwards, splits, and extends around over the eyebrows down to the chin, where it comes together again. The mouth is narrow, and the eyes are sculpturally hooded. Here again the eyes seem to express a trance-like state. The mask is the spirit of an ancestor or a spirit of nature which comes to take possession of those who use it.

The raised lines of the face define the edges of the concave part of the mask. They are rubbed and have a softly shining patina. The concave part of the mask, as well as the surrounding parts of the face which fall away from its edges, are imbued with kaolin, which brings out and makes the structure of the wood clearly apparent. The edge of the mask is perforated with holes, by means of which a long beard of raffia strands is attached. The wood is light brown.

Unlike most African masks, which conceal the wearer's face, Lega masks were also worn on the temples, the forehead, and the back of the head, or carried in hand. They were also piled or lined up on the ground or suspended on a post or a fence.

This mask is of the *Lukwakongo* type used by the Bwami society. It was the individual property of a man who had reached at least the penultimate rank (*Yananio*) in the society.

### 35 LEGA

#### Mask

Materials: wood, raffia, kaolin, bast

H. 27 cm

Location: latitude 2° – 4° S, longitude 26° – 28° E

Rivers: Elila, Luama, Upper Ulindi

The oval mask appears to have a good natured yet knowing and meaningful expression. We do not know if the Lega might have interpreted its look in this way. Was it seen as a mysterious manifestation of the forest? What is its gaze directed at? The long crest of the nose extends in bows above the eyes like eyebrows and the forehead is arched back. The eyes are in relief and pierced through. A depression marks the inconspicuous mouth. Fine bunches of raffia strands affixed to the perforations around the chin form a kind of beard. The patina and wood colour are a light reddish brown mixed with kaolin. The nose, the brows and the edges of the face are somewhat darker.



### 36 BEMBE

*Anthropo-zoomorphic face mask*

Materials: wood, pigment

H. 41 cm

Location: latitude 3° 15' – 4° 40' S, longitude 28° – 29° 15' E

Rivers: Motamba, Elila (Lake Tanganyika)

This highly stylized mask borders on abstraction and is typical and representative of the art style of its place of origin. The object is divided into fields, and a heart shape is recognizable in the anthropo-zoomorphism of the face. The slightly concave ocular cavities allude to the owl, a nocturnal creature, which was associated with the Other World, of magic and sorcery, among Bantu groups. The slit-shaped eyes lie between sculpted eyelids. Bembe masks of the *Eluba* or *Emangungu* type, such as this “board mask,” often have two pairs of eyes. In this example, a second pair of ocular cavities is present behind the first pair of eyes which is visible. The nose is small, and the mouth is rendered as a conical protrusion. The “board” portion of the mask is framed by triangular and right-angled incised design elements. Though some

areas of the wood have been lightened by kaolin, the mask is mainly of a dark brown in color. The *Emangungu* masks are attached to a costume of banana leaves and bark, or to a small conical hat of bark. They are worn by the initiated boys while begging for food in the village during the seclusion period. The *Emangungu* masks are unmistakably related to the *Alunga* bell masks.

The Bembe are a complex ethnic entity among whom diverse cultural traditions converge. Knowledge of Bembe culture and art is scant. As a general rule, the morphology of Bembe sculptures is related to that of the Luba, while the morphology of Bembe masks is related to that of the Lega. The Bembe practice cyclically held rites of circumcision, and are acquainted with the *Bwami* society that functions according to Lega principles.



---

## UKONGO – LOWER RIVER REGION

According to local oral histories that were collected and redacted in the late sixteenth and seventeenth centuries, the Kongo kingdom developed at the end of the fourteenth century. Prior to its emergence, it had been one of many smaller states south of the Congo River, in what is now northern Angola. Through alliances and military conquests, its capital Mbanza Kongo soon became the centre of a large and powerful state, perhaps the largest in Central Africa when Portuguese sailors commanded by Diogo Cao reached its shores in 1483.

From the time the Portuguese navigators reached the mouth of the Congo River, the area has remained open to foreigners. (U)Kongo, the coastal region of a moderately wooded savanna country, was part of the kingdom of Kongo.

The inhabitants of this region are documented in greater historical depth than any other people in sub-Saharan Africa. Because of its coastal location, the population was the victim, but also to some extent the beneficiary, of a kind of early globalization because of the number of ideas and merchandise it took in from all directions.

The kingdom of Kongo and its northern neighbour, the Loango region inhabited by the Vili, thus came into contact with Europe at a very early date and to a greater extent than any other African area, ten years before Christopher Columbus discovered the Americas.

When the large sails of the first vessels were observed entering the mouth of the Congo River, the Manikongo, king of the Kongo, was informed that a hitherto unknown type of whale was approaching.

Portugal was a powerful trade nation at the time, determined to open new trade routes to the Indies. Its rulers supported and sponsored technical innovations and inventions to help achieve this goal. Various technical innovations such as the compass, the astrolabe, and the Jacob's staff were already available, and so were more accurate maps. But since the distances from their home ports grew ever greater, the Portuguese needed ships that could travel fast, and when necessary, without stopping. These ships would have to carry enough provisions and spare parts to make this possible. Moreover, they would have to be able to be easily serviced, repaired and overhauled, in inconvenient places and without the benefit of a fully equipped shipyard. The caravel, developed under the sponsorship of Henry the Navigator (1394–1460), was the ship that would answer to these requirements for the Portuguese explorers. Caravels became the most seaworthy and maneuverable ships of the late Middle Ages and early Renaissance, which could tack, sail near the wind, and take full advantage of it to gain speed. This made the voyage a great deal faster and easier to complete. The caravel proved not only to be well suited to the wind and current conditions in the Atlantic, but also ideal for sailing up rivers.

In 1485, the Portuguese Diogo Cao and his crew returned with three caravels. This time they sailed further up the Congo River, and they were given an audience with the Manikongo and his notables (Gardi, 1986 p. 11). Nziga a Nkuwu, the ruler at the time, controlled a state with a complex constitution, composed of a number of provinces and territories which he and his immediate family administered directly on behalf of the crown, along with other provinces which continued to be under control of the older aristocracy. His authority was somewhat reduced by the latter, but according to the sources of the time, he still had immense power (Thornton 1992, p. 57). The Bakongo's main villages were comprised of rectangular houses, built high enough for their inhabitants to have an overview of the windswept tropical savanna that surrounded them. These villages were presided over by a matrilineally selected Mani, whom the king appointed, and upon whom he conferred the rights to certain insignias. The basket which contained the relic of the clan founder, and a particular type of headdress, was of special significance.

The capital city Mbanza Kongo, today San Salvador in northwest Angola, was more than just the political centre of the state. It was also its spiritual centre. Messengers and emissaries maintained continuous contact with the provinces, and tributes, consisting of ivory, red wood powder (Tukula), raffia textiles, agricultural products, and slaves, were regularly brought in. The kingdom's heartland extended from what is now Kinshasa, to the Atlantic coast. The Manikongo's area of influence extended from what is now southern Gabon to Angola. The Teke, among other groups, were not dependent on Kongo rule, and at times this led to armed conflicts. The king's bodyguards are said to have been Teke slaves.

### LOCATION:

latitude 4° – 8° S,  
longitude 12° – 16° E

### RIVERS:

Congo, Shiloango,  
Kwilu, Bombo,  
Lubishi, Lufu, Tombe

---

In the year of Diogo Cao's second visit, an exchange of emissaries took place. Four Portuguese remained at the Manikongo's court, while four representatives of his sailed back to Lisbon on Portuguese ships. A durable basis for trust seemed to have been achieved when Diogo Cao took these Congolese individuals back on his third voyage, and retrieved his own men for return to Portugal (Gardi 1986, p. 12). But these good relations were not to endure.

It was the intention of the Portuguese that the expansion of trade would be accompanied by the conversion to Christianity of all the peoples that their seafaring explorers encountered. In 1499 Pope Alexander VI granted King Manuel I of Portugal patronage over all African lands that had been or were to be discovered by the Portuguese. In 1512 Manuel in turn sent a document to the king of Kongo. He proposed a plan for the organization of the Kongo state on the model of Christian monarchy. Various local Kongo rulers were already converted to Christianity, among them the king himself, who was baptized with the name of Afonso I (Tribe 1996, p. 240).

With the newly acquired religious beliefs and with the construction of churches and the importation of Christian figures and angels, the local "power objects" were officially banned, but they simultaneously remained the foundation of the spiritual might of chiefs and kings.

The church that Alfonso created was a version of Portuguese Catholicism that from the beginning included elements of a Kongolese theology. For the Bakongo, the inhabitants of the Other World were the souls of deceased ancestors, not gods that had never existed materially or lived on earth. Priests were the equivalent of the *Nganga*, the local ritual experts. An abstract noun, *Ukisi*, derived from the same root as the word *Nkisi*, was used to translate the term "holy."

The priests and craftsmen that the BaKongo had wanted began to arrive in Ukongo, and some Congolese children were sent to schools in Lisbon. But on the whole, these early north-south encounters yielded poor results.

The European craftsmen emerged as weak and sought only personal gain. The Congolese had to pay for the imported weapons, fabrics, and the other coveted goods that flowed in. Copper was a means of payment, but ultimately the settlement of debts could only be satisfied through slave trade. The first slave ship headed for Lisbon set sail from the Congo River delta before 1515 (Gardi 1986, p. 12).

Afonso I ruled for thirty-seven years and at the beginning gladly welcomed trade with the Portuguese. But he changed his policy over the course of his reign, and subsequently wanted to prohibit trade with Portugal. Commercial enterprises tended to occupy the choicest sites for trade, but these were limited to the major rivers. It is open to question as to whether the villages of the hinterlands were affected by Christian Afro-Portuguese culture. Border provinces began to rebel against the destruction of their cult objects. In 1550 the last Jesuits and Capuchins left Zaire. A few years later, open civil war erupted in Ukongo.

After a period of disintegration in the eighteenth and nineteenth centuries, a new phase of missionary activity began again around 1877. At that time, various missionaries were not only engaged in missionary activity, but also conducted limited linguistic and ethnographic research. Laman (1867–1944) and Bittremieux (1880–1946) are well-known for their records. Kongo history can be divided into three periods: "the old kingdom," which lasted from its founding, in perhaps the thirteenth century, until 1668; the age of the Slave Trade, or of "broker states," from the 1670s to the European occupation of Central Africa in the 1880s; and the colonial period, ending in the 1960s. Some would add a fourth period of post-colonial independence (MacGaffey 1986, p. ix).

Today the designation BaKongo is commonly restricted to such groups as the BaYombe (in Mayombe), the BaSundi (in Manianga), and the BaMpangu (in the east), all within the modern region (province) of Lower Congo. For these groups a central dialect has been standardized by Protestant mission usage to serve increasingly, in the twentieth century, as their common language, Ki-Kongo. Within the Bantu-speaking area, Ki-Kongo is also a Bantu-language.

Stories of the founding of the Luba, Kongo, and other "empires" by migration and conquest constituted amenable subjects of study for historians. For them, Kongo chieftainship rituals read like a reduced or small-town version of those found among the Luba, also discussed here. The initiation rituals of chiefs in both regions retrace and recapitulate the





migration stories of the myths. The stories describe movements and transitions, often across rivers, leading to the settlement of a new country.

In eastern BaKongo country these stories list the food crops carried on journeys, assign a skilled craft to each clan, and list the insignia of the chiefs. The river that is crossed may be called Nzadi, “large river,” and may be identified with an actual river, but it seems most of the time to be more like a cosmological boundary. The marvels accomplished by the chief to accomplish the crossing, often full of erotic imagery, announce that this is no ordinary river, and promise multiplication and prosperity through well planned marriage, plentiful food and good government (MacGaffey 2000, p. 27). These tales closely resemble the stories among Luba-related peoples in Eastern Congo of heroes who come across the river to introduce civilization. Whether it be from east or west, the “elsewhere” from which the king comes is a land of spirits, although it may be identified with a geographical location. It is a place visible to diviners in the reflecting surface of the water, in a cemetery, a cave, a grove or a pool. It is a place of testing and investiture for chiefs and other persons whose special powers are signified by white kaolin clay, *Mpemba* (MacGaffey 2000).

The chief had to be a wealthy man in order to attract subjects, and he had to have the intelligence to manage them. His talents as a judge capable of ruling on internal conflicts among his people were also important. But his followers also attributed the success of a chief to supposed links with occult powers, especially charms (*Minkisi*), or to a pact with nature spirits. Moreover, the chiefs were seen as a special type of wizard. The chief’s special link to nature spirits and charms of the land made him the master of the land. This was expressed, in a hunting society, by his right to keep the best animals, such as the leopard, eagle, and python, as well as a portion of other animals hunted, for himself (Vansina 1990). In connection with the art objects shown here, a question which should be briefly addressed is what effect these north-south encounters in the (U)Kongo history might have had on local “art histories.” Especially on the coast, early Western influence expressed itself in the local adoption of a more realistic style, apparent in many objects, and even gave rise to an “Afro-European” style. The transatlantic influences were also responsible for a destruction of artistic creations that continued for centuries (Schaedler 1994, p. 231ff). “Various local Kongo rulers were converted to Christianity . . . The process of conversion was visually reinforced by the widespread use of religious images, like the bronze Figures of the Virgin Mary and the Portuguese born Saint Anthony of Lisbon, cast by Kongolese artists after Portuguese models” (Tribe 1996, p. 240). Jan Vansina states that “in the physical world the impact of the Atlantic trade might be predominant, yet in the cognitive world the old tradition firmly held the reins” (Vansina 1990, p. 236). Kongo accepted a Christianity and a Portuguese civilization pressed on it only refashioned in its own terms.

Most admired works of art from the Kongo, including those in this collection, fall into the category of *Nkisi* (or *Nkishi*; plural *Minkisi*, *Minkishi*, or *Mankishi*), a term that is translated as “power object.”

---

All *Minkisi* were classified by their cosmological field of operation. These domains were those of the above (*Ku zulu*), meaning the sky and celestial waters, and the below (*Ku nsi*), the earth and terrestrial waters. These classifications could also relate to other fields, for instance political concerns and those of health and fertility, the masculine and the feminine, the sky and the earth, and the upper and lower parts of the body.

The basic idea of the *Nkisi* object is that of a container of forces directed to some desired end. The container held relics, and it also held *Bilongo* (medicines), which metaphorically represented the uses to which this power was to be put.

The heads of the Bakongo *Minkisi* sculptures are often rendered very realistically, with conspicuous and harmonious facial traits, while the rest of the figure almost always received much less of the sculptor's attention. The central element of the body was the "magic charge" it contained.

Several groups constituted the "Bakongo" political entity. Today they are grouped together by their common language, Ki-Kongo, of which there are thirteen main dialects.

A more restricted group, roughly bordered to the north by the Kongo River, consists of those who call themselves *Esi Kongo*, "people of Kongo." They relate the term to their supposed common origin in Mbanza Kongo (San Salvador). The dialects of this small group are the basis of modern Ki-Kongo. The provinces of the old kingdom have no significance in the twentieth century (cf. MacGaffey 1986, note 1. p. 258).

Where art is concerned, the works of some groups in the Stanley Pool area of the Congo River, such as the Teke and the Beembe, are also attributed to the Bakongo.

In his comprehensive study of Kongo art, Lehuard (1989, a & b) identifies and defines a total of fifteen style areas. His assessment is that the Bakongo style area extends to the north as far as Gabon (Vili) and to the south as far as Angola.

LITERATURE:

Gardi 1986  
MacGaffey 1986  
Lehuard 1989 a, b  
Vansina 1990  
Thornton 1992  
Felix / Meur /  
Batulukisi 1995  
Tribe 1996





### ◀ 37 VILI

#### *Mother and child, Phemba*

Materials: wood, glass, pigment, resin

H. 20 cm

The female figure is seated on a pedestal with her legs in the lotus position, and is holding a child to her upper body. Circular remains of applied resin are seen on her back and beneath the breasts. Magical charge materials were formerly attached to the object in these places. The little child is holding on to its mother's body with one arm. The child's head is very precisely sculpted, and it wears a headdress like its mother's. The headdresses are meticulously executed with precision tools. They terminate in a point, and are encircled by rings carved in relief. The mother has a naturalistic face, with fine facial features and especially finely sculpted with pouting lips. The eyebrows in relief frame the eyes whose small black iris is seen against an almond shaped white background covered with glass. Attractive naturalistic ears are pierced. The patina is a glossy golden brown. Representations of women in this lotus position, holding a child in their arms, are known to come from the Kongo people who live along the Mayombe coast. These mother and child *Phembas* are connected with fertility, and wise older women are the ritual experts in such matters. There are many publications on this subject that sometimes contradict one another. Some researchers believe that the little square seat on which the *Phembas* are sitting is reminiscent of the reliquary receptacles of an ancestor cult, that had somehow found its way by circuitous routes from the rain forest all the way to the coast.



### 38 VILI

#### *Ex power object*

Materials: wood, glass, kaolin, rests of magic substances

H. 22.5 cm

With one of its hands, this figure is touching something in its mouth. Its large mirror glass eyes, a symbol of clairvoyance, are given additional presence by the black pupils within them. White pigment is applied behind the glass. The harmonious facial features are rendered in the naturalistic style characteristic of the coastal area. A portion of the back of the head is apparently carved in such a way as to allow for the attachment of a magic charge, which is no longer present. An empty rectangular cavity is also present on the abdomen. The black and dark honey brown patina is partially very shiny. The work of a carver can be examined in this

case, before the figure was subject to ritual handling and the attachment of the various attendant attributes. It is probable that this object was "cleaned," and stripped of materials that were formerly present. The basic ingredients of a magic charge were white clay, which symbolized the bones of the ancestors, and red powder of finely ground wood (*Tukula*). Other materials such as herbs, skin, hair, nails and teeth, shells, small stones and small bones were added. The ingredients were said to refer to certain properties of the *Nkisi*.









#### 439 KONGO

Female figure, the finial of a sceptre or staff

Materials: ivory, metal

H. 28 cm

The knob on this staff depicts a massive female figure in a seated position in a hat-like headdress. The arms are sculpted onto the body, at a right angle at the elbow joint, and the woman holds a container in one hand, and a small bowl in the other. The torso is decorated with indigenous tattoo designs, and similar designs are repeated on the staff just below the figure, where the incisions in the ivory are filled with silver inlay. There is an indigenous repair to a damaged area on the ivory. The patina is a very shiny, warm honey brown.

Kongo society was stratified. From the fourteenth to sixteenth century, when the kingdom was at its apogee, the king was at the top of the power hierarchy, and resided in the capital Mbanza Kongo. From there, he controlled vast territories both north and south of the Congo River. Kongo society was basically structured around its clans. All freeborn individuals, including the king, belonged to the founding clan. The kingdom was structured matrilineally, polygamy was prevalent, and inheritance and succession ran over the mother's uncle. Kongo society was divided into social classes, with the king at the summit of the hierarchy. The nobles were next in rank, then the freeborn and outsiders with commercial ties to the kingdom, and lastly slaves. Aboriginal Pygmies also had a certain status. The majority of the kingdom's population consisted of the freeborn. They were of mixed origin, composed of previously established farming, hunting and fishing populations mixed with pygmies and northern Kongo immigrants (Kaohsiung 2005, pp. 220, 221). Sceptres had long been among the objects of royal paraphernalia. Ivory was also a material indication of rank. The king generally had a monopoly on the trade in this "white gold."

#### 40 YOMBE

Zoomorphic power object

Materials: wood, mirror glass, textiles, cordage, amalgam of various magic substances

H. 16.5 cm, l. 36 cm

This quadruped has both mammalian and reptilian characteristics. One often reads that it represents a dog. It carries an object with its snout, and a small tongue is visible between its tusks. The inside of the creature's mouth is hollowed out. The remains of a filling can be observed. Small pieces of mirror glass can be identified as eyes, they are set before half-circle shaped protruding brows. A kind of crater on the animal's back served to contain a magic charge. Traces of use are evident here. The tail is curved into a ring shape. The blackish brown patina is partially finely encrusted, and partially shiny and rubbed. This *Nkisi* comes from the Yombe area.



Only a minority of the *Minkisi* had the form of a human figure. Some *Minkisi* (power objects) resembled animals. Often they were representations of dogs. Dogs have acute senses and the Yombe believed they could be used as protectors and for detecting witches. The *Bilongo* or magic materials were also put into pouches, pots, bottles, horns or shells. The function of a *Minkisi* determined the composition of its magic charge. The basic ingredients were white clay, which alluded to the deceased's wealth, and red powder. Many kinds of mineral, vegetable and animal elements were added to these. Through associations or metaphors, they supported the individual character and function of the object.









#### 41 BAKONGO

##### *Power object (Nkisi nkondi)*

Materials: wood, metal nails, wedges and spikes, amalgam of various magic substances

H. 49 cm

The figure has its right arm raised up, and its hand is formed in such a way as to indicate that it is holding an object such as a spear or a knife. Such weapons are actually present on some examples of *Nkisi Nkondi*. The gesture of the upraised arm is often observed on power objects, and as a result of Transatlantic trade, is even seen on Haitian pieces. Voodoo practitioners there call it the “Kongo pose.” With its one arm upraised, the figure shows an “oath taking” gesture. It might be a sign of challenge and authority. In the older anthropological literature statues of this kind are generally known as *Konde* or *Nkonde*. Laman’s Dictionary of 1936 explains *Khonde* in the Yombe dialect as *Nkisi* or *Nkondi*, which means “hunter,” from the word *Konda*, “to hunt.”

The Bakongo *Minkisi* had countless functions and meanings, as the missionaries that first described them already noted. According to their functions, there were crystallizing “healing *Minkisi*,” *Minkisi* of the “bush or waters,” and “detective” *Minkisi*. There is no equivalent for the word *Nkisi* (plural *Minkisi*) in any European language. The word “fetish” was formerly used, but the pejorative designation has now been replaced by the term “power object.” Objects other than carved figures can have the same functions and meaning as *Minkisi*. The term *Nkisi* was not only applied to the object as such, it also referred to the spirit force it embodied. Among the Kongo people, this force was specifically conceived as the spirit of a deceased person. Rather than representing the spiritual entity, the anthropomorphic figure provided a vehicle or home for it.

The figure in this collection has fine and delicate facial traits, and a protruding tongue, as many examples do. Seen from profile, the piece appears (to us) to have a mischievous expression. The rough and rusted nails that ornament its body thus give it a contradictory, sharply contrasting appearance. The carving and shaping of the body is in parts as delicate as that of the head, but the body is also covered by the paraphernalia. The figure has a rectangular opening in its ventral area, but there are no traces of resin or other signs of the presence of magic charge substances in it. A resinous substance has however been placed on the figure’s forehead. After a sculptor had carved the figure at the core of the *Nkisi*, it was the responsibility of the *Nganga* to customize it by adding symbolic materials and ritual substances to attract specific spirits. This explains the origin of the blackish brown patina on the figure’s upper body. The ritual expert also painted the eyes white with black pupils, and covered them with pieces of glass, which was believed to make the figure clairvoyant. At each of the numerous ritual questionings it was used for, the hammering of a nail into the object would activate its powers. On special occasions the *Nkisi Nkondi* was brought outside in a public setting where judicial procedures took place. The parties involved came before the figure with the *Nganga*, and together they investigated the problem at hand. When an agreement was to be made, representatives from both parties took an oath in front of the *Nkisi Nkondi*. The oath was then sealed by driving a nail or other sharp metal object into the figure to activate its power.

The nails and knife marks on the *Nkondi* figures are so to speak naturalistic. They represent wounds, and the metal inserts that create them operate as wounding instruments. To what extent African “nail fetishes” might have been influenced by the stories of Christian saints and representations of martyrdom has been the subject of much speculation. Since the fifteenth century, the Lower Congo has been exposed to strong European cultural influence. Olfert Dapper described the situation of Christianity in the Bakongo area in 1676, and stated that people had “two arrows in their bows,” one Pagan and one Catholic, and freely mixed the objects attendant to the rituals of both. But it is ultimately probably a mistake to see this phenomenon of the “second arrow” as a juxtaposition of Christian elements with indigenous ones, and more accurate to view the adoption of certain Christian practices as the result of a process of assimilation.



#### 42 BAKONGO

*Janus headed animal, power object*

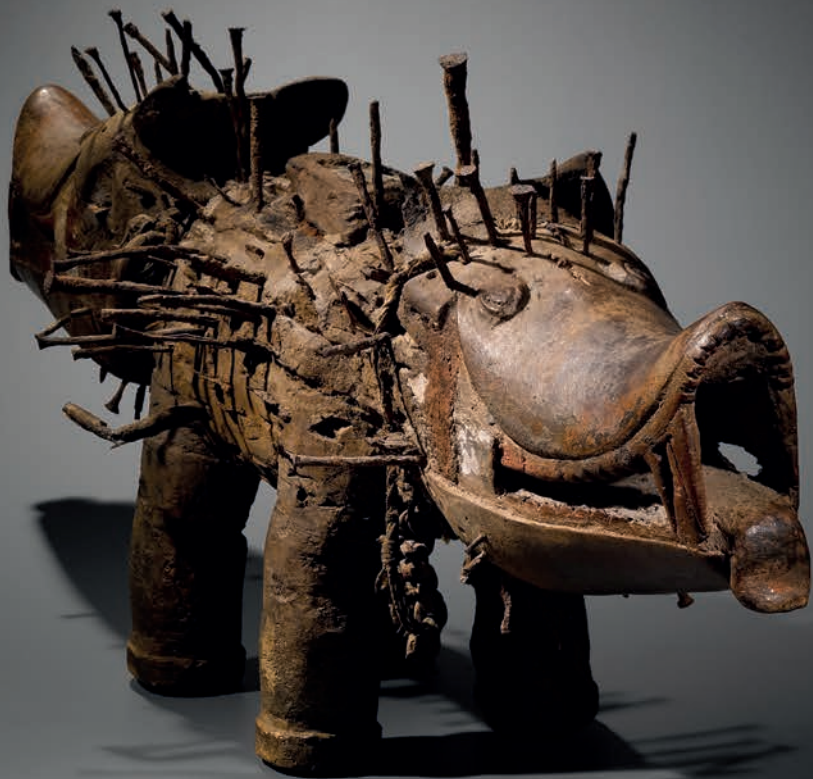
Materials: wood, metal, glass, cordage, various substances

H. 31 cm, l. 77,5 cm

This large “dog” or “leopard” has two heads which are very similar to one another. Both sets of eyes are finely worked oval rings set in relief. The mouths are half-open, in which the teeth and canines are visible and from which the tongues protrude. The large canine teeth on this piece suggest that it was conceived as a powerful beast of prey. The quadruped’s body stands on elephant-like legs, and its back is strongly weathered. There is a small square box on the creature’s back, which is sealed with a piece of transparent glass, through which the remains of magical charge substances are visible. Metal nails and pointed pieces of sheet metal are hammered in around the edges of the square, and especially the latter show signs of extensive wear. Remains of light

kaolin are apparent. The patina on the back is greyish beige, while the patina on the heads is mottled greyish brown and is glossy, especially around the snouts. The nails and other hardware were driven in to activate the *Nkisi*. In the lower Congo area this ancient “nailing” by means of *Binko* (pegs, wedges, and so on) was the customary form of waking dormant powers in such figures.

The two-headed *Nkisi* are supposed to be able to obtain something for the user of the magic that they possess in the Bakongo consciousness. In principle, their purpose is to promote and maintain well-being. But depending on the circumstances and on how they are activated, they may bring about good or bad results in the service of their users’ interests.











#### ◀ 43 BEEMBE

##### *Ancestor statue*

Materials: wood, porcelain, and various substances

H. 8 cm

Rivers: Niari, Lefini, Djoué, Lali Bouenza, Fulakari

This male figure stands on wide, blackened feet. The lower limbs are short, massive, and slightly bent. The short arms are bent in a right angle. The figure holds a knife (?) in one hand and a baton in the other. In accordance with the classic model of Beembe wood statues, bands of keloid-like scarifications cover the thorax, abdomen, pubic area, and flanks. The ovoid head extends into a long beard. The eyes are enhanced with pieces of earthenware. The anus of this finely carved miniature ancestor figure is a deep opening. The *Nganga* (ritual expert) blew life into the carving through this hole, and then inserted the magical substances into it.

K.E. Laman, who did very extensive in situ research on the Bakongo and on their languages and clan names at the beginning of the twentieth century, considers the Babeembe (or Babembe), who inhabited what was then the French part of the Congo, as belonging to this group. Laman emphasizes that the Beembe were adept at the use of knives. Each man always carried several. The Beembe of the Congo Republic have long been considered especially war-like, and appear to have lived outside of the axes of European penetration. Laman calls the small Bembe figures *Mukuya*. Bertil Söderberg and later R. Lehuard did further research on the meaning of these statuettes. Lehuard produced a stylistic typology of the figures in his work “Art Bakongo” (style G, in the second volume).

The Babembe also produce enormous dolls or mummies made of layers of blankets in which the smoke-dried bones of a chief were buried. These were also regarded as magical objects. In this context chiefs and magical objects are described as mediators between the real world and an invisible world of ancestors. The concept is similar to the “basket of the ancestors” that usually contained relics of previous rulers. In chiefdoms lacking such a basket, the cemetery itself was both the mnemonic and the scene of their succession. Traditions of origin were also recited as praise names or songs during initiations. For chiefs, such traditions among the Bakongo mention the founder’s function at Mbanza Kongo, his crossing of Nzadi (the big river), and his remarkable feats (MacGaffey 1986, p. 155).

#### ◀ 44 YOMBE

##### *Power object (Nkisi)*

Materials: wood, animal hide, fur, cotton, rope, mirror, agglomeration of various substances

H. 29 cm

Harmonious, lively facial features, with a half-open mouth whose full lips are finely outlined, and with dainty ears and eyes made of mirror, are this bust’s dominant aesthetic characteristics. The patina on the face is quite uneven, brownish black and lacquer-like, and dark encrustations appear on the head above a narrow band of fur. A rectangular box, which contains the ingredients of the magic charge, is at the front of the upper body. This resin container is attached to the sculpture and sealed with a piece of mirror. The torso is otherwise mostly wrapped with animal hide and textiles. The figure was produced by a sculptor from the Yombe area. Its “magic” and associated powers derive from its having been handled by a ritual expert.

*Nganga* was the term the Yombe used to designate a ritual expert. A *Nganga* specialized in a specific field, such as fertility or witchcraft. Both individuals and the community as a whole called upon the services of a *Nganga* to conduct rituals, solve problems or obtain favours and the services of ritual experts were remunerated.

Both convention and the requirements of the commissioners of works influenced the appearance of an *Nkisi*. At the same time, a sculptor brought his own personality to the work he carved if he was talented and experienced enough to do so. It is sometimes possible to attribute a group of works to particular workshops or sculptors on the basis of style. Once the sculptor had completed his task, it was the *Nganga* who charged the object with *Bilong* and this entire process took months.

#### 45 VILI

##### *Power object*

Materials: Wood, mirror glass, feathers, resin, amalgam of various magic substances

H. 28 cm

The figure carries a large magic charge before its torso, which is sealed by a rectangular mirror. The turban-like construction atop the head is also filled with an amalgam of substances, that a ritual expert added to the object. A few individual feathers are affixed to the forehead.

The eyes are made of mirror glass. The patina has a matte shine, and ranges from black to dark brown. The mirrors that covered the magic substances and the glass in the eyes made the *Nkisi* and its user clairvoyant.





#### 46 TEKE

*Power figure (Tege)*

Materials: wood, blackened in places

H. 39 cm

Teke figures are representations of respected and worthy men with beards. In this example the beard is blackened and has a trapezoidal shape which extends away from the chin. Additional beard hair is seen at the corners of the mouth. The head is very meticulously carved, and fine grooves, which partially cover the face, represent facial scarification marks (see photo in Lehuard 1999), as does the design carved onto the forehead. The eyes lack pupils, and are rendered half-open, and the nose is broad and powerful. The mouth is almost rectangular, and teeth are apparent. The elaborate head covering is made up of bowed and circular elements. This type of beard and head coverings similarly consisting of superposed layers of bowed shapes are known on figures from a workshop in the Stanley Pool area (now the Malebo Pool) (Lehuard 1974, p. 142, Ill. 78). The figure in this collection may originate from this region. It is not unusual for a Teke figure to lack arms like this one. The object was carved and then could be given over to a ritual expert, who was commissioned to load it with a magical charge. The rectangular opening on the front of the body is for the placement of such substances. The carvers

offered their pieces to interested parties, who could take the objects to an Nganga to charge it for the accomplishment of a specific task. The magical charge was sealed in the cavity with a kneaded mixture of white earth and vegetable matter. After this treatment, which often gave the figure a very corpulent appearance, the now magically charged power figure was called Buti. If the figure was not loaded it was called Tege. Then, like this figure, it might have found its way into the hands of someone more interested in its artistic and esthetic qualities than its magical powers.

The wood of which the Tege in this collection is made has an attractive reddish brown color, a fine old patina, and a few fine cracks. It is blackened in places. The figure is free-standing and has powerful abstractly rendered legs.

The term Teke (Bateke) is a Kikongo term referring to a group of populations which either belonged to a kingdom known as Makoko or who appeared similar to populations which did. The term Teke is a deformation of Te(g)e, Tsio, Tio, Teo, by which most of these populations designated themselves and especially their language (Vansina 1973, p. 8).









#### ◀ 47 TEKE

Power figure (*Tege*)

Material: wood

H. 43 cm

Location: latitude 2° 10' – 3° 25' S, longitude 11° 20' – 14° E

Rivers: Nkoni, Congo, Likiti, Alima, Ngambo, Lebni, Ngonke, Niari, Malebo Pool region, DR Congo

The rare figure of a female is standing in a traditional pose, with its legs sharply bent, and the head straight and erect. The imposing rectangular beard, the vertical striations, here in a somewhat modified oblique form, the keloids at the temple area and the headdress as an especially large median crest, are all typical style characteristics pushed to the extreme. A rectangular receptacle is integrated into the female figure's abdomen which would allow for the introduction of a magic charge (*Bilongo*). The name for such figures, after they have been empowered by a ritual expert is *Butti*. If they do not yet possess their magical charge, they are called *Tege*. The decorative scarifications on this *Tege* object are rendered in low relief. The patina is dark brown, and blackened on parts of the surface.

Clan leaders kept the *Butti* clan ancestor figures on a shrine.

The Teke were early traders in copper in the lower and middle Congo area but mainly middlemen in the slave trade. An innovative verb, “to sell,” sprang up there presumably before 1500. Its meaning is a derivation of

“to set a trap.” In Kongo this is associated with the name Teke. The southern Teke and Mfimu were known to the earliest missionaries who travelled up the Congo River.

The Tio, one of fifteen to twenty relatively autonomous Teke groups, founded the so-called Teke (antique) Kingdom in the Brazzaville area in the fourteenth and fifteenth centuries. In the sixteenth and seventeenth centuries, individual groups crossed the Congo River and settled along the Kasai River, so that nowadays a large part of the Teke groups inhabit the Democratic Republic of Congo.

A Tio chief made the headlines and world history in 1880 when he signed an agreement with French commissary Savorgnan de Brazza which gave the latter precedence over Stanley, the representative of Belgian King Leopold II. The agreement subsequently resulted in the French takeover of a portion of the lower Congo River, and in the loss of important coastal areas for the Belgians.

#### 48 TEKE

Power figure (*Matomba* figure ?)

Materials: wood, remains of an amalgam of various magic substances

H. 31 cm

The figure has a somewhat stiff appearance and is highly stylized, and is thus typical of an often seen Teke style. It is frontally aligned, and the legs are slightly bent. The striation marks on parts of the face, the positioning of the eyes close together, the nose, and the almost square mouth, give the figure a stereometric uniformity.

The torso shows remains of a magic charge (*Bilongo*), which was probably already removed by its previous Teke owners. Except for the middle body area, which was formerly wrapped and covered, the figure has a moderately shiny dark brown patina, which goes to a deeper shine on the head.

*Matomba* figures carry a barrel-shaped *Bilongo* and have apotropaic functions.

In many of the languages of the areas which the Teke inhabit, and even among distant neighbours, the term *Biteke* means “carved figure,” usually with substances attached, inserted or wrapped around it. The Teke own many such polyvalent power objects. Teke carvers even used to produce them for their neighbours and thus have had stylistic influence on many of them.



---

## UKWANGO



Deep parallel rivers are a hallmark of this part of south-western Zaire. A high plateau occupies the area between the two main rivers, the Kwango and the Kwilu, on which a tropical savanna landscape alternates with sandy steppes. The areas along the rivers are thickly forested. The history of this land, crisscrossed by waterways and other paths of travel, is still being studied.

The art works from this area are better known. However, what is defined as the “Ukwango stylistic zone” (Felix 1997, p. 50 ff) strictly speaking applies only to the Yaka and Mbala objects in the collection. They can by definition be attributed to a style area which has the same name as the geographic area they come from. But it must be noted that both groups arrived in their current locations relatively late. Both presumably originated in what is now Angola. Considering these facts, it becomes clear that the concept of so-called style areas and their classification is problematic. The drawing of stylistic borders with regards to the artistic production of ethnic groups should not be seen as mandatory, because in African reality, there is no such thing as a “one tribe, one style” model.

The styles of African ethnic groups have developed through historical periods. They are the result of the operations of tradition, convention, and cult associa-

tions, visually and physically rendered by local artists. The individuality of styles and individual artworks was shaped by available possibilities, and in many cases by external influences and the migrations of “styles.” This process moved slowly. One should not say that African art is communal while Western modern art is not. One can say that expectations of visual concepts are more defined in artworks of groups who live, for instance, in the Ukwango area. Certain icons exist. They become the source for an artist’s mental image. The whole process is shared by the community of patrons and artists. In this sense works of art are collective, cultural products (cf. Vansina 1984).

There were important phases of population flow during various historical periods in what is today the Congo. While these processes of movement occurred over extended periods of time, and often involved the wide-ranging migration of small groups, it is nevertheless true that most of these differentiated groups had a common Bantu origin. Similar cult associations and active commerce made for continuing cultural contact and exchange between them. Even wars and conflicts among groups failed to prevent these contacts from occurring.

The waterways were traffic arteries, hubs for transportation, and the means by which contact was made possible.

Two objects in this collection, a reddish brown *Pwo* mask and a small female figure, are of Tshokwe origin. Tshokwe figures and masks rank high in the history of African art in the West, as brilliant catalogues and exhibitions demonstrate. One can assert that the Tshokwe form a stylistic area unto themselves. A relationship with the Yaka, the Mbala, and other groups possibly came to exist by means of the Kwango River.

The majority of the Tshokwe, a matrilineal Bantu people, inhabit northeastern Angola, their heartland, between the Kwango and Kasai Rivers. At some point in a history that dates back to the end of the fifteenth or sixteenth century and

### RIVERS

IN THE REGION:  
Lelali, Kimenga,  
Louadi, Mbala

RIVERS:Wamba,  
Bakali, Kwenge,  
Kwilu, Lutshima,  
Inzia, Luie, Gabari,  
Lukula, Luku

---

remains rather obscure, Lunda chiefs invaded what is now Angola, conquering the local people, who may have been of Mbwela stock. From these origins the Tshokwe emerged to develop their own culture. They paid tribute to the Lunda over generations. But intermarriage created bonds between the Tshokwe and the Lunda, and introduced the Tshokwe to new technologies and to stratified social systems. Due to trade, the Tshokwe became wealthy and started to conquer territories and expand after 1850. At the end of the nineteenth century, the Tshokwe had moved into the regions of Kwango (Bandundu), Kasai, and Katanga (Shaba), located in present-day Congo. Here a large number still resides. In the first decades of the twentieth century they also pushed into northwestern Zambia.

The Bakuba, the creators of the palace drum in this collection, inhabit an area at some distance from the Ukwango region. They are nestled between the Kasai, Lulua, and Sankuru Rivers in the present-day province of east Kasai. Kuba is the name their southern neighbours and Europeans gave to their kingdom. In the 1880s it was about the size of Belgium, with only between 120,000 to 160,000 inhabitants. Yet from the outset, all reports of early ethnographers speak of it with a reverence bordering on awe, because of the size and the sophisticated layout of its capital, the complexity of its political structure, the refinement of its way of life, and the abundance and diversity of its arts (Vansina 1992, p.71).

LITERATURE:

Vansina 1984 & 1992

Felix 1997

Falgayrettes-Leveau

2010





#### ◀ 49 MBALA

##### *Power object*

Materials: wood, metal brads, shell, glass

H. 21 cm

Location: latitude 4° 20' – 5° 45' S, longitude 17° 15' – 18° 50' E

Rivers: Wamba, Bakali, Kwenge, Kwilu, Lutshima, Inzia, Luie, Gabari, Lukula, Luku

The figure has a very expressive heart-shaped face, a high crested coif, an attractively swung back line with a fine furrow. Its angled legs set on large feet and its proud head, framed by a kind of helmet, give the sculpture a pleasing rhythm. The wood has small cavities with remains of magic substances within them, by virtue of which the sculpture can be identified as a “power object.” The figure is probably partly hollowed out, and a stopper at the back seals a hole through which a magic charge could have been introduced into it. The basic treatment given this power object is reminiscent of Kongo and Yaka procedures. Decorative nails, both small and large, are hammered into the crest, the temple area, the shoulders, knees, and other places. The patina is predominantly black, but is reddish brown and moderately shiny in certain heavily rubbed areas.

The Mbala formerly inhabited the shores of the Kwanza River in Angola. Their territory was devastated by a Jaga invasion in the seventeenth century, which was followed by a Lunda incursion. They cherish the tradition of having had a single chief before they fled the lands on the upper

Kwango. After wars with the Suku, their dynasty was wiped out, and their political units dispersed. Now there are many autonomous chiefs. Today the Mbala, called Bampeen by neighbouring groups, live in an ethnically mixed situation in southwest Congo. They occupy immense stretches of land between the Wamba and Bakali rivers in the north-west, and the Kwilu and Lutshima rivers in the east. Mbala subgroups border on the Yaka, the Suku, and others in the west, and on the Pende in the southeast.

The head of both this and the other Mbala object in this collection have a prominent and finely elaborated crest headdress. The Mbala groups display different styles of coiffures, some adopted from the Pende and Yansi. The most characteristic consists of longitudinal ridges of plaited hair with shaved interspaces. The braids are often united into a single pigtail at the back of the head. Coiffures of this type are seen on artworks originating from both north and south Mbala.

The objects are treated with *Tukula*. Some Mbala objects, such as the Pindi figures, tell anecdotal stories.

#### ◀ 50 MBALA

##### *Axe*

Materials: wood, metal

H. 32 cm

A sculpted head sits atop the straight handle, whose face has large and distended features. The blade protrudes from the mouth, and the treatment of the coif is reminiscent of the Mukotte hat worn by the men of the western Pende area.

This style of adze has a prestige value which undoubtedly accrues to it as a result of its potential as a weapon. The weapon can indeed not be differentiated from the tool, and only the intention or the context of the moment dictated its function.

The axe was a paraphernalia object for high ranking individuals, and was used only on special occasions, for instance to be placed on a

hunted royal animal or to cut a piece from an iron bar kept in the ancestral basket and used in the manufacture of the royal bracelet.

This object undoubtedly belonged to an important individual. It was carried over the shoulder to affirm authority, and the heavy metal blade emerging from the mouth symbolized speech.

The crested coif is like that of the figure already described, but in this case, hatch marks and triangles are carved into it. The handle is partially wrapped with a strip of metal, and a few decorative nails are hammered in. The head has a moderately shiny chestnut brown patina. The wood of the handle is a different shade of brown.







#### ◀ 51 TSHOKWE

##### *Pwo mask*

Materials: wood, metal, beads

H. 23 cm

Location: latitude 6°30' – 9° 15' S, longitude 18° – 22° E

Rivers: Kwilu, Kasai, Kongolo

The large eyes of this sensitive and expressive *Pwo* (woman) mask are rendered as narrow slits which lie beneath its high set brows. Small scarification marks are visible under the eyes and on the cheeks, whose designs have specific meanings understood by the initiated. The mask wears a nose ornament. Pointed filed teeth are seen in its large (generous?) mouth. The face is well proportioned, and an earring hangs from one of the attractively shaped ears. Carved bands run across the top of the vaulted forehead, behind which perforations are present for the attachment of a plant fibre wig and a woven cap. The reddish brown patina is very shiny as a result of the application of red *Tukula* pigment and oil.

Although always worn by a male dancer, the *Pwo* (or *Mwana Pwo*, which means “young woman”) mask represents an ideal of feminine beauty, and incarnates a model of the role of the woman in society with an

attractive dance. The mask appears in the initiation ceremonies for boys (*Mukanda*), at the end of the seclusion period. The *Pwo* mask is used to mime certain female activities, such as the preparation of a meal. But it also used to parody certain physical abilities, and is danced on high stilts, to illustrate the supernatural aptitudes attributed to a female ancestor. The Tshokwe masquerader is completely covered by his disguise and wears a skin-tight costume made of woven fibres including gloves and foot coverings.

The Tshokwe use the word *Mukishi* (pl. *Akisi*) to refer to an ancestral or nature spirit that is incarnated by a mask. The term is used throughout central Africa. The Kongo, Luba and Songye terms *Nkisi* (*Nkishi*, pl. *Mankishi*) have similar connotations even if the *Mankisi* are represented by objects that look completely different.

#### 52 TSHOKWE

##### *Female figure*

Material: wood

H. 22.5 cm

This compact little object has concise forms. Seen from profile, the figure has a pleasing rhythm. The convex shoulder blades work with the arms to produce a sculptural result which is reminiscent of that seen in works from distant neighbouring groups, such as the Yaka or the Suku. The face and the coif are rendered with linear grooves and incisions. The manner in which the chin comes to a point gives the face a

heart-shaped form. The patina is dark and oozing on the face, and alternates between black and brown on the body.

Is this a representation of a *Mukishi*, of a *Hamba*, or of both at once? A *Hamba* (pl. *Mahamba*) is an ancestral or nature spirit to which a cult is dedicated. *Mahamba* are represented by trees, pieces of termite mounds, intentionally simplified figurines, and by masks.





### ◀ 53 YAKA

#### Mask

Materials: wood, white, reddish brown, and black pigments  
H. 30.5 cm

The various types of Yaka masks are used in connection with the initiation and sequestering of boys (*Mukanda* or *Nkhandu*) in the bush. After the rituals are performed, the masks lose their meaning and their value. They are still manufactured today, and can be obtained easily after use. At least eight types of masks, each with its own name, are known among the northern Yaka.

Like the mask in this collection, many Yaka masks have relatively small carved wooden faces. The face is presented within an oval frame. The chin, if one chooses to see it in this way, runs into a handle with which the youths hold the mask when they are dancing. Only a portion of the eyes, the nose as well as the teeth are whitened. On some Yaka masks, with this color contrast, the eyes look as though they are wearing glasses, and on others, such as this example, the face appears partially covered with a hood and a mouth guard. There are perforations along the edge of the mask. The attachment of thick bunches of raffia, among other things, would have completed the mask for tribal dancing. It was attached to a flexible armature. Small constructions including houses, birds, snakes, crocodiles or lizards, antelopes or men and women shown in scenes, might be attached to it. A very typical Yaka artistic trait is the massive turned-up nose, here resembling a big hook. But there are also more moderate forms, and on many sculptures the nose is flat, fleshy, powerful, and not bent upward.



### ◀ 54 YAKA

#### Female figure

Materials: wood, metal nails, straw, cordage, magic charge  
H. 55 cm

Location: latitude 4°30' – 8° S, longitude 16° – 18°30' E

Rivers: Kwango, Lubisi, Bakali, Lanza, Wamba

A massive hood, consisting of three crests, surrounds the head and the ears. The ends of the hood run down over the cheeks and end at the sides of the nose. The eyes are condensed and bordered by a “mask.” The neck line is attractive, and the arms are rendered angled, and rest at the sides of the body. The torso has remains of pigment. A small rectangular opening, sealed off with a small piece of wood, is present around the navel, and would have been used for the introduction of a magic charge. The woman wears a straw skirt, and stands freely on abstractly rendered feet.

The uses and functions of some types of sculptures are not evident in Yaka art history, but many objects are linked with a few basic institutional procedures. The figures are made primarily for the protecting and healing activities of ritual experts, whether used in ordinary communal and individual rites or in the more specialized initiation and divination rituals. The well developed ancestral cult includes special constructions and arrangements of objects. Evidence that figurines are immediately associated with the cult seems to be indecisive (Biebuyck 1985, p. 176).



#### ◀ 55 YAKA

##### *Power object*

Materials: wood, fur, cordage, raffia, and various materials

H. 19 cm

This standing figure's face, both zoomorphic and anthropomorphic, resembles, in my opinion the head of a woman in the upper right-hand corner of Picasso's *Demoiselles d'Avignon* painted in 1907. The resemblance is particularly evident in the proportions of the head with its hatch marks beneath the eyes and its prominent nose. In the Yaka object, the nose also forms a "trunk." There has been much speculation as to the origin of the African style of the woman's head in the painting, as indeed to the heads of other figures in Picasso's

work *Les Demoiselles*, which were characteristic of his "African" phase (cf. Rubin 1984, p. 301 ff). This object offers another interesting suggestion.

The piece is very probably a *Phuungu* charm. Such charms were used by Yaka clans to protect their kin groups against witchcraft. The torso of these wooden carvings may be surrounded with ingredients arranged in a ball shape, or these emerge from the opening of a sack (cf. Bourgeois 1985, p. 23, plate XXII, 1–2).

#### 56 KUBA

##### *Large drum*

Materials: wood, leather, bast, metal

H. 115 cm

Location: latitude 4° – 5° 30' S, longitude 20° 20' – 22° 35' E

Rivers: Kasai, Sankuru, Lulua, Lubudi, Lubishi, Lombelo, Lukibu, and many others

This cylindrical object runs into the carved base on which it stands. Kuba designs are carved into the base and into the upper third of the drum, which also has a lizard carved into it in relief. The patina is moderately shiny and shows evidence of use. The centre and smooth portion of the wood is light brown, and the carved areas and the base are a much darker blackish brown.

The Kuba inhabit the sub-equatorial savanna belt, in a geographically triangular area, where the Sankuru River meets the Kasai River. Because of its relatively inaccessible location in what is now the southern Congo, and away from the Congo River, the population remained almost undisturbed by the colonization in the west.

The Kuba are a federation of peoples of differing origins. They include the Mongo, Kete, Leele, Ding, Mputu Luba, Binji, and C(h)wa. This federation is known collectively in the literature as the Kuba kingdom or empire, and embraces about fifteen sub-groups (Bushoong, Shoowa,

Ngombe, Pyaang, etc.). Authority was in the hands of the most numerous and culturally dominant Bushoong group. The king (*Nyimi*) was from a matrilineal line that lived in the main town of Nsheeng (called Mushenge in Luba). He was wealthier than all others, and it was considered an honor to offer him gifts, but he was on the other hand obliged to observe many ritual interdictions. Tax income in the form of ivory, red pigment (*Tukula*), palm wine and finely woven raffia led to the formation of a high-ranking aristocracy. The landed gentry distinguished itself through refined mores, certain manners of speech and the possession of carefully made objects of use, on which the Kuba designs were in evidence. The differentiated social hierarchy of the Bushoong included court chiefs for various professional groups. There were chiefs for village planning, for the construction of gardens, for raffia weaving, for raffia embroidering, for music and for dance. This drum was undoubtedly used in the context of courtly music.







---

# GABON

OGOOUÉ

NGOUME

---

## OGOOUÉ

The art works by the Fang and Kota groups shown here can be placed in the context of ancestor worship. Until the early twentieth century, Fang artists carved wooden heads and figures that watched over receptacles which contained the mortal remains of their distinguished kinsmen.

Although their appearance differs greatly from those of the Kota and Mahongwe groups, whose reliquary ensembles are known as “Bwete,” the relic statues (*Nlo byeri*) of the different Fang groups, and the wood, copper, and brass Kota reliquary guardians, had the same function as conceptual “tombstones.” They were generally attached to baskets or round boxes of bark in which relics such as fragments of the skull, bones, and other mementos of the honoured deceased were placed. The practice of preserving relics in baskets or boxes is not limited to the Fang and the Kota. It is also encountered among a number of neighbouring peoples such as the Mitsogho, the Masangho, and the Punu (see Punu chapter).

The Fang, also referred to as the Pangwe in German, as Pahouins in French, Pámues in Spanish, are called Beti in Cameroon. They established a widespread mosaic of village communities, migrating over a period of several centuries into a large part of continental Atlantic Equatorial Africa, and settling in almost all of northern Gabon on the right bank of the Ogooue River. This region of tropical rain forests is criss-crossed by countless rivers, whose waterfalls and rapids often make navigation impossible. The climate is typically equatorial. The highlands are covered with a dense jungle, which hinders communication. This natural environment was the stage of continuous resettlement, one small group at a time, and with very small distances between settlements, during the entire eighteenth and nineteenth centuries. The general directions for this population push were towards the northeast and the southwest. There were however many exceptions to this rule, due to unforeseen circumstances, including the insurmountable natural obstacles such as waterways.

Insofar as they enabled communication between those that lived along them, certain rivers played a vital role in African history. But this was not the case among the Fang. They occupied a relatively high altitude area, one which was a watershed from which rivers originated, and was marked by deep valleys. Moreover, they did not have canoes before they arrived in the area. While that sounds improbable, it is confirmed by all of the area’s early visitors, and by Binet (1972, p. 9), who asserts that the Fang did not have navigation skills before their arrival, and learned them from others. There is controversy about the history of the Fang as an ethnic group with a common language and culture, but they most probably originated in the savanna area, and may come from what is now Chad, the eastern part of central Cameroon and the Central African border area. From there, they gradually spread to southern Cameroon, Equatorial Guinea, and northern Gabon. One assumes that their cultural identity as Fang evolved in the course of these frequent migrations, and that the *Byeri* reliquary figures answered the need for a kind of portable cemetery. The practice of a cult of the dead and ancestor worship played a central role in the world view of Bantu speaking peoples. The honouring of the dead, who could be seen as examples, promoted an ethic of solidarity and cohesion, and strengthened the fundamental cosmology and values of central African societies.

*Byeri* reliquary figures, only about three feet high on average (along with their attendant relics), remained manageable for their constantly moving owners. It is also possible that contact with the Mbuti Pygmies may at one time have had an influence on the representations of the ancestors, that is to say on the “style” of the figures and on their proportions.

The Fang were first introduced to life in the forest as nomads. Despite their relatively recent arrival, they were able to adapt successfully to life in the “jungle,” perhaps in part because they intermarried with the Pygmies and Paleo-Bantu peoples who were already established there (Binet 1972, p. 9). Examination of their material culture demonstrates the ability of the Fang to borrow from others and to adapt, and makes it clear that their ties to any particular territory were weak. The men were hunters, and their vocation was to obtain food. The harvesting of plants was also significant, and the Fang once knew countless varieties of them, including many with medicinal properties. Even in times of famine, the Fang could survive thanks to their knowledge of every edible root and mushroom in their environment. Indigenous herbal medicine was highly developed. Early visitors among the Fang describe their skills as metal smiths who made all their tools, but this ability disappeared as a result of competition from imported utensils. When the first European businesses were

---

established, most often on river banks, some Fang groups began to specialize in supplying them with materials such as ivory, natural rubber, and other forest products. Around the middle of the nineteenth century, various Fang clans began to push their way into existing trade networks, which led to substantial conflicts with other groups such as the Kota. To this extent, the Fang migrations finally did have dramatic consequences, creating a domino effect of armed conflicts in the region. The last phases of the Fang migration along the Ogooue were halted by the French colonial conquest of Gabon in the late nineteenth century.

Fang social organization was not conducive to stability. None of its institutions emphasized permanence, in time or in space, and the family was the only social cell. The members of a clan, that is to say the descendants of an often long forgotten legendary ancestor, were linked by theoretical obligations of mutual protection and support, and by rules surrounding marriage. There was apparently no time at which an authority united the patriarchal Fang family groups into a true tribal group (Binet, 1972, p. 11). American Protestant and French Catholic missionaries had major problems when they tried to convert the Fang, whom they saw as war-like cannibals. In order to achieve their goals of instilling their religion and to destroy the Fang belief system, the missionaries had to put an end to ancestor worship, and of course, to the use of the *Byeri* reliquaries as mediums for this purpose. They ultimately appear to have been successful and the project to discourage the use of *Byeri* led to a period of iconoclasm, when vast numbers of sculptures were ritually confiscated and destroyed (Levin Martinez 2010, p. 32). The related ancestor cult of the Kota fared similarly. For example, *Bwete* reliquaries were thrown into well shafts, only to be re-discovered much later as the works of fine art they had meanwhile become (Kerchache 1997). Historical events, resettlements, and migrations in the twentieth century usually led to the wholesale abandonment of traditional associations and attendant rituals. Partly in response to this situation, the Mitshogo Fang adopted the syncretic Bwiti religion in the 1920s. Bwiti theology and ceremony combines Christian doctrine and indigenous beliefs to create a new belief (Fernandez 1982). One of the tenets of Bwiti is that adherents must get rid of their *Byeri*. There remain however clear traces of the *Byeri* tradition in *Bwiti* practices (Levin Martinez 2010). Just as they have in the past, the Fang today travel within and among various sub-groups and nearby populations. Movement continues to characterize the Fang way of life, as they travel to capital cities such as Yaounde, Bata, and Libreville seeking economic opportunity.

LITERATURE:

Binet 1972

Fernandez 1982

Kerchache 1997

Levin Martínez 2010



## 57 KOTA

*Sculptural element from a reliquary ensemble*

Materials: wood, brass, copper

H. 44 cm

The surface of the oval face is overlaid with two perpendicular metal strips forming a cross, and it has intense almond-shaped eyes and a small nose at its centre. Thin strips of brass and copper coloured metal run obliquely away from central strips. The important crescent-shaped headdress which adorns the top of the head is a prominent feature of this example. The crescent is partially covered by “pounded” scale-like patterns, as is the neck above the rhomboid portion of the sculpture, which is interpreted by many as a highly abstracted rendering of the “body.” Himmelheber derogatorily called the Kota reliquary figures, which had already been collected by African explorer and researcher Leo Frobenius, “cephalopods.” He could hardly imagine that these objects, which he had seen in his travels throughout Gabon, would soon be so highly esteemed as art works by the collectors of the Western world. Like almost all objects of this kind, the back of this figure is not covered in metal, and bears a lozenge carved in relief on it. The wood has a dark brown patina, and the metal coverings are quite shiny. According to Chaffin’s classifications, this Kota sculpture can be attributed to style group 18 (Chaffin 1979, p. 226, no. 129 ff).

The first Kota reliquary figures came to Europe around the time of the research expeditions of P.S. de Brazza and Alfred Marche (1875–1878), and Oskar Lenz (1876–1877), to the Ogooue and Congo River basins. Displayed in museums, they evoked a fascination for the strange and alien. They had particular impact on the avant-garde artists of the period, who sought to liberate Western art from stale and rigid traditions. It is said that Juan Gris, being unable to afford a real example, made a replica of one out of cardboard.

Copper, copper alloys, and brass were decisive materials and important ingredients for Kota artists, who were also metal workers. Had these materials with which the figures are covered not existed prior to the arrival of Europeans, the creation of the Kota reliquary guardian figures would have been a relatively recent phenomenon.

But in fact, as early as 1484, Portuguese visitors mainly in search of gold and silver actually saw copper in use in these regions. The first travelers mention that they had often observed heavy lumps of copper, weighing between one and three kilos, and that women wore copper jewelry. The Portuguese went to great lengths to find the local copper mines. The Dutch soon entered into competition with them, and set up a large storage area along the Atlantic coast in what is now Angola (Fondation Dapper 1986, p. 56).

The kingdom of Kongo structured itself around its position at the crossroads of two commercial routes, the one for copper and the second for salt. In the year 1641 alone, Portuguese merchants shipped 39,613 sheets of copper to Portugal and to Brazil for further use in manufacturing. It appears that this metal came from the mines at Mindouli. Research has shown that inland river navigation towards shipping harbours on the coast existed. There was also, as has been noted in the last object description, an internal African trade network which extended over great distances. In any event, it has been possible to prove through appropriate analysis techniques that the metal coverings on some of the old Kota reliquary figures come from local production areas (Fondation Dapper 1986, p. 56).

During his 1883–1885 mission, Pierre Savorgnan de Brazza carried twenty-one cases of four different varieties of currencies, known as manillas, in groups of 125 dozen, twenty cases of different kinds of copper neptunes, copper, and brass wire rolls, and assorted bells, bracelets, and chains (Herbert 1984, p. 170, cited by LaGamma 2007, p. 240).

The very labour intensive but stylistically and artistically effective process of covering their sculptures with pounded metal was probably not a technique which Kota sculptors waited for Europeans to employ. But imported copper and brass were made easily available, and this put pressure on the intra-African trade of the precious metal. It may prove difficult or impossible to determine how and to what extent this fact impacted or changed the style of Kota objects.









## 58 KOTA

*Sculptural element from a reliquary ensemble*

Materials: wood, metal (brass, copper)

H. 55 cm

Location: latitude 1°N – 3° S, longitude 12° – 16° E

Rivers: feeders of the Ogooué

What is distinctive about these essentially two-dimensional sculptures is the careful applications of metal that impart a certain three dimensionality to them. They are carved out of a slab of wood about an inch thick which is then covered with sheets or strips of metal. This example has two broad perpendicular strips which form a flat cross shape on the deeply concave oval face, with button-like eyes, a thin pointed nose, ending with a small abstract decorative motif on the chin. Narrow horizontally running strips of metal cover the remaining areas of the face, which is topped by a crescent headdress, and by ornamental ear-pieces. Parts of the metal areas display a pounded scale-like design, which also covers the neck and “shoulders” of the piece. The lozenge shape of the body is very well balanced in this example. A diamond shape is carved in relief into the uncovered wood on the flat back side of the reliquary figure. The wood has a dark brown patina, and the metal surfaces have a distinct shine. A taste for copper, a highly desirable commodity, was well entrenched in Equatorial Africa by the time European metal imports were introduced. The Vili of the Loango coast had developed a purely intra African copper trade of caravans that distributed Niari Basin copper to the interior (Herbert 1984, p. 142 cited by LaGama 2007). The Kota began to arrive in the area between the Dja, Ivindo, and Ogooué Rivers in the eighteenth century. They most probably belonged

to the widely dispersed and active Vili trade network, and recent research suggest that their movements were actually motivated by the desire to participate in the trade and commerce that took place on the large rivers, and ultimately across the Atlantic. The Vili’s highly developed network made copper available regionally as well as for export across the Atlantic. It was not until the nineteenth century that African markets were nearly flooded by industrially produced European metal. Birmingham brass foundries turned out sheet metal, manillas, a metal currency in the form of bracelets and rods by the ton (Herbert 1984, p. 154). The so-called “neptunes,” thin copper discs used for the evaporation of sea water to obtain salt, also came from Europe. These imported metals found their way into the canons of African art styles. Fang ancestor guardian figures sometimes display applications of metal. As has been previously noted, metal strips are also seen applied to the wood of Songye power objects. Local populations associated brass and copper, the distinctive characteristics of the Kota reliquary figures, with sacred authority, fertility, well being, and the honouring of ancestors. This is Bantu tradition. But Africa’s absorption of copper and brass into essential facets of life also had an impact on the transatlantic trade and on Europe’s economy.

## 59 KOTA

*Sculptural element from a reliquary ensemble*

Materials: wood, metal

H. 52 cm

A broad brass coloured strip of metal runs vertically across the object's long oval face, and a narrower horizontal strip crosses its centre. The remaining spaces on the face are covered with thin strips of copper. Slit-shaped eyes with crescent-shaped eyelids sculpted of copper and a triangular sheet copper nose denote the facial features. The head and "shoulders" are covered with copper alloy sheet metal with pounded-in designs. The copper sheet metal on the prominent wings and the crescent headdress are left plain and are not hammered except around the edges, where a decorative pattern is present. The back side is uncovered, and also lacks any sculpture in relief. The wood on the back has a dark brown patina, and the metal surfaces on the front are moderately shiny. Stylistically, the object can be attributed to the Obamba or Mindumu groups of the Upper Ogooue River.

According to oral traditions, a large group of distantly related peoples from the Sangha area, through which numerous rivers including the Sangha flow, who communicated among themselves in the Mbeté language, gradually began to migrate southwards beginning in the eighteenth century. Several population groups moved through the river valleys of this border area between Gabon and Congo, heading eastwards towards the headwaters of the Ogooue River and the Zanaga region. The populations designated as Kota were among these, and derive their name from one of their constituent groups, the Kota-Kota or Bakota from the Ivindo area. Other so-called Kota groups include the Obamba, Mindassa, and the Bawoumbo, as well as the Mahongwe, Shake, Shamaye, and a few other smaller groups.

It is believed that the Kota first began to bury their dead as a result of external influence, probably that of the Fang (?), with whom they had been in frequent conflict both prior to and during the beginnings of colonisation. Issues related to positions of advantage in trade and commerce were among the reasons for these conflicts (Cadet 2009, pp. 155–159). Prior to that, the Kota apparently had placed their dead in the forest, far from their dwelling places. With the advent of the cult of the deceased, parts of the cadavers of important individuals were "treated" and kept as relics. Careful handling of the deceased was deemed important and consequential, because they were considered to have the power to help the members of their lineage in their village. The Kota used the skulls, bones, and personal effects of powerful ancestors in their cult. Surmounted over the baskets or bags in which such items were contained were the reliquary guardians referred to variously among different Kota groups as *Bwete* or *Mbulu-ngulu*, or among the Obamba as *Mboy*.

Little is known about how the unique style tradition of "reliquary guardians" began, developed, and continued over generations. A certain tendency to conform undoubtedly arose from the groups' fear that if a new generation altered the basic concept, the sculptures would lose their magical powers. The spell might not "work" or obtain the desired results. When carving a statue or mask, or any another object like this sculptural element from a reliquary ensemble, an artist generally did not intend to reproduce a visual reality, but rather a conceptual one.







## 60 FANG

*Reliquary figure, Eyema byeri*

*Sculptural element of a reliquary ensemble*

Materials: wood, brass

H. 50 cm

Location: Cameroon

Rivers: Sanaga, Nyong, Ntem

The male reliquary guardian figure has a harmoniously shaped robot-like head with an arched and vaulted forehead. Its eyes are the heads of hammered in brass nails. The face is almost heart shaped in the area around the eyebrows and nose, but the mouth is broad and the chin is angular. Small decorative strips of yellow metal are attached to the coif, as well as to the temples. The abstract rendering of the hair is reminiscent of an art deco treatment, but accurately depicts a local hair style favoured by Fang groups. The powerful neck and the equally broad narrow body impart a sculptural unity to the work. The shoulders are contrastingly broad and set off at angles. The chest is rendered with two oval shapes carved in relief. The muscular arms, carved free of the body, are angled at the elbows and the abstractly shaped hands meet at the navel. The navel stands out prominently and is accentuated with a brass nail head. An enlarged navel evokes the connection between infants and ancestors and between the human and spirits worlds. James Fernandez's cosmological explanation of this was that newborns are believed to be gradually weaned from the ancestors. In his view (1969), the full figures of the *Byeri* combine attributes of youth and old age.

The compact thighs, sculpted at a right angle to the hips, encircle the body and form a seat from which a post extends downwards. The figure can be attached to the container beneath it by means of this post. Reliquary fragments of the skulls of deceased clan ancestors were preserved in this receptacle.

The sculptures thighs become very narrow just above the knees, then widen again below them to form powerful calves. A crack, which has been restored, is present on the rear of the figure, and extends from the middle of the head down along the back. The figure has a lacquer-like black to reddish brown patina, which is porous in places. The mysterious appearing face has a black and glossy shine.

A beautiful shiny black patina was the result of using pulverized charcoal, palm oil, resin, redwood and other ingredients. A mud bath and much polishing would have produced a glossy surface ranging in color from brown to black, covering the wood like a lacquer. A number of Fang artists made use of strips of copper to overlay a section of the sculpture, usually the face but also parts of the body. On the whole, this use of copper and other metal alloys is characteristic of Fang figures from southern Cameroon, in approximately the area between the Sanaga River around Yaounde and the Ntem River on the east-west border between Gabon and Equatorial Guinea. German military personnel, administrators and explorers, including the young Gunther Tessmann, had already visited this area prior to 1914.

A work such as this one was not the result of a fortuitous coincidence or a personal inspiration, but rather was the embodiment of the expression of a contextual set of beliefs and rituals (see introduction). The wooden object supported communication between the living and the dead. The forms and appearance of the statue were parts of real messages, and the visual elements of a code.









Fang head collected by Hans Himmelheber in Gabon in 1938  
 Literature: *Negerkunst und Negerkünstler*, 1960, Hans Himmelheber, rep. 301  
 Klinkhardt & Biermann

## 61 FANG

*Head, Angokh-Nlo-Byeri*

*Sculptural element from a reliquary ensemble*

H. head 23.5 cm, total H. ca. 33 cm

Location: Gabon

Rivers: Como, Okano, Abanga, Ogooue

*Angokh-Nlo-Byeri* means “the entire head of an ancestor,” as opposed to relic portions of the skull, which Fang groups keep in relic containers, baskets, or boxes. In general, male and female protective figures, as with the next Fang object described, that are placed on top of the cylindrical relic containers, usually in a sitting position, are sought after by Western art collectors. But individual heads like the one shown here, collected among the southern Fang in northern Gabon, also exist. These heads are rare, and often of exceptional quality. They may represent a male or a female, but it is difficult and often practically impossible to tell them apart.

The *Angokh-Nlo-Byeri* in this collection has a beautiful “exotic” aura. The hair is set far back, and this type of braided hair (*Nlo-o-Ngo*) it is shown with is worn by both men and women, as old photographs indicate.

The abstract character of the head and its long neck give it a modern appearance, and the rounded shape of the forehead is reminiscent of the European cubist style. The face also has the well-known heart shape. The flat almond-shaped eyelids are in relief in the sockets, the

area around the eyes was lightened by rubbing, and the nose is flat and relatively broad. The thin mouth is hemmed with notch marks, and the chin is marked by a crease. A mottled dark brown patina, rubbed in places to make it lighter, and with fine encrustations, give the head and neck a dull shine. Himmelheber wrote (1960, p. 301): “Collectors value the Pangwe figures in gold.”

For generations, ritual effigies like this sculpted head watched over the relics of ancestors, clan founders, and other important individuals who had distinguished themselves, and they represented a spiritual link between the past and the future. Unlike the *Byeri* figures which were displayed occasionally, these heads remained in the hut of a chief of lineage. Like the fragments of the skull in the baskets and receptacles which the heads watched over, they were periodically rubbed with palm oil, sacrificial blood, or *Ba* powder, which was associated with the sacred. According to Louis Perrois, who contradicts Tessmann’s observation in this respect, the Fang *Byeri* head sculptures are a local phenomenon which appeared in the southern Fang Betsi area between Ogooue and the Crystal Mountains. He is of the opinion that both full figures and head sculptures co-existed in the area as early as the nineteenth century. A few groups used only sculptures of heads. All Fang head sculptures whose place of origin is known, come from the southern Fang area, as in this case, from the Gabon estuary, or from the valleys of Como, Remobue, Okano, or Abanga, or from the Fang Betsi area of southern Woleu-Ntem and the right bank of the Ogooue River.

---

## NGOUME



The Punu-Lumbo live in the valley of the Ngounie River, a confluence of the Ogooue River, in southern Gabon. Their style is characterized by the use of a white pigment, which is applied to their wooden “White Masks” and to some of their figures—the use of white pigment is also prevalent among neighbouring groups as far away as beyond the Republic of Congo border. The white, *Mphemba* (*Pembi* in the Punu language) was formerly a mixture of a fine white clay found along the river banks and the pulverized or ashen remains of the bones of the deceased. *Mphemba* is a quintessential ritual adornment. It is used not only to decorate the wooden masks and sculptures, but is also applied to the faces of ceremony leaders and neophytes on a great variety of occasions, including large collective gatherings and festivals, the ritual events surrounding birth, mourning, burial, initiation, and for the *Bwiti* ceremonies.

This omnipresent white colour, used both for the adornment of objects and people, is a representation of the sacred world in that of the profane. It is an indicator of the invisible world, the unseen universe of the departed and the spirits. Visiting researchers of the nineteenth century, for example Paul Du Chaillu, an American of French descent, and Pierre Savorgnan de Brazza, a Frenchman of Italian origin, were both regarded as

“great white spirits” on account of their white skin colour. They were seen as *Ombwiri* ancestor spirits, who, according to the myths, would one day return laden with weapons and wealth.

The Punu migrated northwards during the eighteenth century and settled where they are now. They live in independent villages divided into clans and families. The Punu belong to the large family of Bantu language speakers, and are often called Punyi, which means both “brave warrior” and “great outlaw” (Perrois & Grand-Dufay 2008, p. 16), names which shed some light on their eventful past. It appears that the Punu of Gabon were once a renegade faction of the fearsome and mythical Jaga group (also Giaca, or Yaka), and are mentioned in the sixteenth-century accounts of the Kongo kingdom by F. Pigafetta and D. Lopez. In time the term “Bayaka” came to acquire a derogatory connotation. In short, in the sixteenth century, the people of the Punyi warriors comprised several clans which fought against the Kongo kingdom, which had become Christian in 1491. They consequently also fought Portuguese soldiers, who came to the aid of Manikongo Alvaro I after the occupation of San Salvador in 1569. They were ultimately defeated, and the “Bayaka” rebels beat their retreat in a northerly direction, as far as the Niari and then the Louesse Rivers, beyond Loango. Details of this migration remain obscure.

The Punu groups relevant here, or at least those who can more or less be identified as Punu, are very probably originally Yakas (Bayakas) who emigrated later. In the eighteenth century, they moved from the Congo Brazzaville area in both north-westerly and southeasterly directions, in other words towards Gabon and the Atlantic coast. They left the forest and crossed the Savanna of Nyanga and Ngounie. All of the Punu of Gabon consequently originate from the Kongo and Loanga areas, and the other groups in the same area had probably come from inland at a much earlier date. According to their oral tra-

---

dition, the Shira came from eastern Gabon, moving through the Ogooue valley until they reached the lakes of the lower Ogooue River (Perrois & Grand-Dufay 2008, pp. 16, 17). The driving forces and dynamics of Punu artistic expression are more easily understood in the context of an understanding of this region's complex ethno-historical background. One can ask oneself what connotations these "white masks" (see object description) and these "white statues" might have had in addition to their reference to the spirit world and the ancestors. Could they perhaps have some connection with, or be reminders of, the many conflicts with the white-skinned Europeans? The "Punu-Lumbu" art style is in a larger sense traced back to Yaka origins by researchers. Other artistic influences played a part in shaping it, such as those exerted by the Vili, Yombe, Sundi, Woyo, and Kongo. And this stylistic complex was in turn influenced by other ritual forms of artistic expression, like the Mitsogo style for example. "Art contacts" between Fang groups, the Mbede Kota, and the peoples of the Ogooue were also possible. The history of these peoples explains the history of their art, and knowledge of that history makes an understanding of the formal and ritual aspects of their art forms more easily accessible.

LITERATURE:  
Perrois &  
Grand-Dufay 2008

## 62 PUNU/LUMBO

*Female mourning mask (Okuyi)*

Materials: wood, pigment

H. 31 cm

Location: Ngounie River area, Gabon

Rivers: Ngounie, Nyanga

It would be an oversimplification to assert that African art is communal while Western art is not. But one could say that the expression of visual concepts is more predetermined in the artwork of smaller groups, such as that for instance of the people who inhabit the Ngounie River area. Certain icons exist, and in Gabon, the “white masks” are among these. Icons become the source for an artist’s inspiration. The whole process of creation is shared by the community of patrons and artists. In this sense “tribal” works of art are collective, cultural products (cf. Vansina 1984). The Punu of southwestern Gabon are famous for their white masks, which represent an idealized female face, one which is “transcendentally lovely because it immortalizes an admired female member of the community” (LaGamma 2007, p. 286). These masks were quick to win the attention of the first collectors of African art in the West, already at the beginning of the twentieth century.

The white masks are easily recognizable. They are very similar to one another. Their aesthetic design, their style in terms of regularly repeated form motifs, is the product of an idealized and realistic treatment of the mask face, which was covered with white clay, and has slit shaped, half-closed, and arched eyes beneath similarly arching eyebrows, and an expressive red-coloured mouth, and of the treatment of the helmet shaped headdress whose blackish brown colour is in sharp contrast to that of the face. The hairline above the rounded forehead on the mask in this collection is highlighted by a narrow braided headband. Of course, over time, the original white colour of the face has faded to a pinkish beige. The mask has a gracefully shaped nose with well formed “wings” and similarly executed ears. The scale like elements in a

rhomboid shape on the forehead, and those at the temples in a rectangular arrangement, both typically characteristic of the “white masks,” had symbolic meaning. The mask in this collection has nine “scales,” that is to say “shells” on its forehead. Other masks have four or twelve scales, and this, according to informants, makes allusion to the most important and primordial Punu-Bayaka clans in the oral history. The scarification designs apparently denote both the original clan and its migration routes. But this interpretation of symbols is much in dispute. Some believe that the rhomboid disposition of shapes can be identified as female, and the rectangular one as male. Should this lead us to believe that the example here represents an androgynous spirit? The female *Okuyi* mourning mask is a reference to a female ancestor. Its religious significance lies in its ability to connect the living with the dead, and it concentrates their occult powers. The *Okuyi* mask is used by the *Mukuyi* society, but apparently its exact meaning has changed over time. Nowadays, the “white masks” are also used in *Bwiti* rituals, not only by the Punu-Lumbo, but by the Tsogo, Pove, Nzembi, and Tsenge as well (Perrois & Grand-Dufay 2008, p 51).

The male dancer of the *Okuyi* mask, whose identity was secret, was clothed in a broad costume made of raffia bunches, a kind of large cape attached to a ruffled collar, and pants that concealed high stilts. Many assistants accompanied the dancer, ready to intervene if the dancer should lose his balance while performing his acrobatic movements. The young initiates (*Bisi Mukudji*), whose ambition it was to one day become *Okuyi* dancers, had to be nimble and muscular.









### 63 PUNU

#### *Female figure*

Materials: wood, mirror glass; light beige, blackish brown, and dark red pigments

H. figure 30 cm; with pedestal: 35 cm

The female figure is seated with her legs apart on a stool with four feet, which has a shiny patina indicating use. The surface of the seat shows only traces of rubbing with the white kaolin pigment that covers the body and face. A helmet-like hairdo in the shape of an upside-down ship's hull with side wings extending downward from its sides, sits atop the head. In strong contrast to the face and body, this portion of the sculpture has a blackish brown patina. The narrow mirror glass eyes with black pupils lie beneath gently arched eyebrows, the small mouth with full lips is coloured with a lively red, and the treatment of the chin completes the figure's other-worldly expression.

Various asymmetries impart an impression of movement to the figure. The ears, for instance, sit at differing heights; an overly long forearm, whose elbow is supported by a knee, reaches up to the edge of the

helmet-shaped coif, and the other arm holds the calf of the sharply angled other leg. The snake-like legs envelop the body. The back of the figure displays an interesting sculptural treatment of the seat and the thighs. The female genitalia are highlighted with reddish brown pigment. This is an indication of fertility among the Punu.

The figure sits on a stool, which confirms its social rank. It is most probably a representation of a female ancestor. The Punu also have an Mwiri (Ombwiri) association. It is among the great variety of *Bwiti* or *Bwete* derived institutions that equatorial Africans have created, which have a conceptual and historical relationship with the Byeri "cult of the ancestors" of the Fang.

Punu representations of spirits are also known, which are probably depictions of sirens (Perrois & Grand-Dufay 2008, p. 67).





#### 64 VUVI

*Figure with magical charge*

Materials: wood, pigments, metal, mirror glass, glass, amalgam of various magic substances

H. 30 cm

Location: Gabon, Congo

River: Offoue

What is striking about this figure is its very long neck, as well as the fact that its overall appearance makes it aesthetically appealing to Western eyes and taste. It gives the impression of not being from any particular culture, although it has attributes indicating ritual use. Beneath elegantly arched eyebrows lie almond-shaped eyes in which black button-like pupils are set into a white field that is covered with pieces of transparent glass. The face is heart-shaped, with a pouting mouth. There is a carved lozenge shape on the back of the head from which further geometric elements, which suggest hair, emanate. These are some of the very attentively executed details which give the piece a friendly and gentle expression.

However, the piece is designed to be a “power object.” The hands are balled into fists which hold an object. Sizeable magic charges are seen

on the figure’s stomach and back. The legs are thin, as are the arms. The patina varies between reddish brown and white. The Vuvi (also called Pove or Pubi, depending on the area) are related to the Pinzi and the Tsogo, who it is said were the originators of the renowned *Bwiti* (Bwete) religion. The *Bwiti* ensemble of religious ideas and rituals has been spreading in many parts of Gabon for the last hundred years.

The Vuvi settled along the Offoue River in central Gabon, and formerly had alliances with the Nzembi, the Sangu, and the Tsengi in the south. The Tsengi (Tsengui) had iron working skills. They were miners, and recognized smiths, and allies of the Kota-Wumbu and the Ndasas.

The Vuvi are also among the groups who made ritual use of “white masks” (Perrois & Grand-Dufay 2008, p. 18).



---

# CAMEROON

GRASSLANDS

## GRASSLANDS



The western part of Cameroon, known as the “Grasslands” area—the land of the prairie—is a region of volcanic plateaus between 1000 and 1800 meters in altitude. The area extends south, west, and north from Mount Cameroon (4095 meters), where it begins. Three extinct volcanoes are situated in these highlands: Manengouba (2396 meters), Bambouto (2740 meters), and Oku (2008 meters). Its landscape divides the Grasslands into several parts. From east to south it is dominated by the Bamum and Bamileke plateaus, and from west to north, by the Bamenda, Nso, and Nkambe plateaus. The Mbo, Ndop, and Tikar plains are at lower elevations between these plateaus. The climate is crisp and cool. Frost is commonplace at higher altitudes during the rainy season.

All uncultivated areas that lie between the numerous small and sometimes even minute kingdoms, are highland expanses of savanna or prairie. Botanists believe that the high plains were formerly covered with forests that populations in search of arable land destroyed little by little. Remains of these forests do still exist, notably along the slopes of Mount Oku between the altitudes of 2000 and 2200 meters. In the generally very humid valleys, there are also still a few patches of equatorial forest. These are rich in *Raffia* palms (*Raphia farinifera*), and in the types of palm from which palm oil is made.

A number of large rivers carve their beds through the valleys. They provide both the possibility for contact, and a means for the penetration of geographical boundaries. These rivers are the Noun and the Nkam in the Bamileke area, and the Metchun, Donga, Mezam, and Katsina in the northwest. The Mbam River runs along the Bamum area on its eastern edge. All along the region which geologists refer to as the Cameroonian dorsal, crater lakes dot the landscape between the large volcanoes, and create eerie landscapes. Nyos Lake is the best known of these. Volcanic activity still occurs, and toxic sulphur gases are released in places. The lakes are often reserved for the worship of the spirits.

There was much wilderness in the Grasslands area until the nineteenth century. Many of Africa’s most wondrous creatures—elephants, panthers, hyenas, water buffalo, antelopes of all kinds, monkeys, snakes, crocodile, and many species of birds—inhabited it. And all of these animals found their way into Grasslands art. They are seen as icons, and, often in very abstract representations, they are insignias of leadership. Among the Bangwa and the Bamileke, it is believed that these animals may be doubles for people. In forays which take place in the dead of night, chiefs and members of their associations are thought to be transformed into animals that streak through the night sky, transported by the spray of waterfalls, like shamans combating evil forces in the bush for the good of their societies. This great wilderness no longer exists today. Roads go nearly everywhere, and even the last antelope have been displaced. But the associations and their magic rituals and practices still continue to exist in remote areas.

A few immigrant groups (the Bali and Chamba for example) are exceptions to the rule, but the main groups that inhabit the Grasslands (the Bamileke, the Bangwa, the Tikar, and several others) are generally closely related and have common origins. The Grasslands peoples speak Bantu languages, and use a hierarchical political system with the Fon (chief, king)

Fuekape statue representing a seated king, Mendankwe. Wood, cloth, and multicoloured beads. Cliché Finac – Perrois 1986.

From Louis Perrois & Jean Paul Notué, *La Panthère et la mygale*, Karthala/Orstom 1997

---

at its summit. They honour and worship their ancestors, as it has already been noted other Bantu speakers do, they keep the skulls of their deceased as reliquaries, as well as territorial spirits that are thought not only to inhabit the earth, but also to be manifest in certain large trees or waterfalls. The title of Fon is obtained by inheritance, but the Fon's power is conferred on him by the ancestors and the spirits of the land. In Grasslands societies, a certain distinction exists between the function of the lineage ancestors and that of the territorial spirits with regards to the ways in which they affect the well-being of the chiefdom.

Researchers go on the assumption that the early proto-Bantu community began to move south from their original location in the northwestern Cameroon/ Eastern Nigeria borderlands. Behind them they left "sister" speech communities that became ancestral to the Bantoid branch, today spoken primarily in the Grasslands regions of northwestern Cameroon. The southward movement of groups speaking proto-Bantu, which led eventually to the spread of Bantu languages into the equatorial rainforest and across the southern half of the continent, is referred to as the Bantu expansion (Klieman 2007, p. 35). These migrations began in pre-historic times and continued over a very extended period of time. They are considered a watershed event in central African history (Vansina 1990).

Recorded history of Cameroon begins around 1472 with the entry into the Bight of Biafra by Fernando Poo and his Portuguese Sailors. Their records speak of an abundance of crayfish, mistaken for prawns, in the Wouri estuary. They consequently named the Wouri the Rio dos Cameroes, or "River of Crabs." The Spaniards followed, and called the river Rio de Camerones. The British word "Cameroon" was derived from this name. The French spelled it "Cameroun," and the Germans that preceded them spelled it "Kamerun." The bilingual policy of the Republic of today completed the metamorphosis of the name by establishing "Cameroun" for French and "Cameroon" for English usage (Gebauer 1979, p. 8).

The Grasslands were "discovered" late. It was not until after 1884, the year that Bismarck's representative Gustav Nachtigall signed a treaty with the leaders in Duala turning Cameroon into a German protectorate, that the inland areas behind the coast were explored in a more methodical manner. Prior to that, there had however been indirect contact for over a century or more, through trade that was centered around the coast and the Wouri estuary area. Already at that time, the kingdoms of the Cameroon Grasslands were integrated into a far reaching and long distance trade network.

LITERATURE:

Gebauer 1979

Vansina 1990

Legs P. Harter 1993

Lintig 2004 & 2006

Klieman 2007







## 65 WESTERN HIGHLANDS

### *Statue of a king*

Materials: wood, cloth, multicoloured glass beads

H. 55 cm

Location: Mendankwe, Bamenda, northwest Cameroon, western Highlands (Bamenda Grassfields)

Rivers: Nkam (Wouri River on its lower course) and important tributaries to the Sanaga

The 55-centimetre high figure is made of wood, cloth, and glass beads. It is a sculpture of a chief in seated position atop a quadruped mammal, the identity of which cannot be more exactly defined. The animal icon here illustrates an association between the power of a chief and a powerful animal. Many wild animals, such as the leopard, the python, the water buffalo, and the elephant, appear as symbols both in abstract and naturalistic fashion, in the art forms of the Cameroonian highlands. All of these symbols and images are directly related to the basic institution of royalty (*Nefo*), in both its worldly and supernatural manifestations, in the chiefdoms of the so called Cameroonian Grasslands. Iconic expression in Grassfield culture permits the bonding of collective and subjective levels and spheres of experience.

The seated “King” is holding a calabash in one hand, and the other hand is resting on his knee. He wears a mitre-like head covering, decorated with medium-sized red glass beads on its front side. Most of the figure is covered with an overlay of beads. The beads are strung on sisal fibre webbing (*mbogasi*), which is wrapped around the wood. The basic color of the bead overlay is a beautiful dark blue, which is sporadically and irregularly interrupted by the insertion of lighter color beads. The surface of the face is covered with blue glass beads and gives the impression of a mask. The eyes, nose and mouth are rendered with lines of white beads. The chief wears a necklace with two representations of large chevron beads, made of small beads, hanging above the chest and on the nape of the neck respectively. The people of Menda-Nkwen were able to obtain chevron beads in pre-colonial times through foreign trade. Chevron beads have existed since about 1500. They were first produced in Venice (Murano), and were soon exported all over the world. They became especially important in African trade in the middle of the nineteenth century. Old examples of these beads are still sometimes found in African markets nowadays.

Glass beads in general were local currency objects both on the coast and in the Cameroonian Grasslands. They were traded against other goods and objects.

A shoulder cloak made of red beads is worked into the dark blue bead background, and other accents are provided by a light blue bead stripe on the back, and a white bead belt. Below the knees, the beads become a lighter blue. These lighter blue beads are used to cover the ring-shaped base. A portion of the ring base is missing. But at the damaged area, a carefully executed native repair is apparent. The animal, which might symbolize a leopard, is covered with the lighter blue beads as well. Cowrie shells mark the animal’s back, on which the chief is seated.

This object is not the work of a single (anonymous) artist, but its creation involved an interaction between two artistic fields: that of the sculptor and that of the bead stitcher. Just as other chiefdoms in the Grasslands that had routes and paths connecting them already in pre-colonial times, the Mendankwe should have had a variety of artistic traditions, both on a monumental and on a much smaller scale. Wood sculpture was integrated into architecture in the form of lintels, house posts, and doors. Free-standing objects were also created, such as sculptures, masks, drums, seats, and other kinds of furniture. But the inhabitants of the Grasslands were also well versed in fine bead work and other kinds of handiwork. A division of labour in these areas was arranged. There were artist families, but there was no artist “caste” like among Mande speaking people, because ultimately, talent and ability were the reasons for choosing the profession. The artistic profession was in some cases practiced by former slaves, and in other cases by notables and chiefs. But an individual creator’s authorship of a work was ultimately of little importance, the identity of the artist was easily forgotten, and aesthetic life was embedded in a meticulously hierarchical system of political and social relations. Art was produced for the benefit of notables, chiefs, associations and secret associations, and dancing societies. Each of these had its own types of masks and statues. There were definite rules surrounding the appearance of these works. On the other hand, a certain amount of leeway was allowed for artistic expression and change, which offered an opportunity for individual creativity. Already at the beginning of the colonial period, the artists and artisans of the Grasslands were undoubtedly producing art works to satisfy foreign (European) commissions.

There were long established political and economic ties between the chiefdoms of the Grasslands. These ties were affirmed by the exchange of gifts, and on some occasions, the entire property of an association, including its masks and/or figures were transferred between two chiefs in the course of an exchange of this kind. Artists and artisans also often worked for several chiefs on commission, did not necessarily stay in one location, and moved from one chiefdom to another. This explains the similarities of designs and representations which are observed over a wide geographical area.

There were specific centres of art production in the Cameroonian Grasslands that had both political and aesthetic influence. The Sultanate of Bamum (Fumban) was one of these centres. In Bamum, the court sculptures were covered with fine and elaborated beadwork since the end of the nineteenth century, which the availability





of beads made possible. The Sultanate of Bamum was involved in the existing trade networks, and a plentiful supply of trade beads were consequently on hand. The innovation of covering sculptures with beadwork spread across the Grasslands, and is observed in numerous locations.

The Mendankwe royal dynasty traces itself back to Ndobu-Tikar origins, and on account of this would also have a cultural relationship with Bamum. On the other hand, Widekum and Bamileke cultural influences are also apparent. One might say that the theme of the seated chief with his insignias is reminiscent of figures from the Bamileke groups. The bead covering reminds of the then existing trade networks, and the head and the mitre-like headdress are reminiscent of those seen on sculptural representations from Bekom (Kom).

The figure under discussion here was called Fuekape in Mendankwe, and was removed from the treasure repository and displayed in the central square of the location on occasions of official mourning. Elaborate ceremonies of this kind were performed upon the death of a chief, a prince or a princess, or a member of the Pekadebong association.

## 66 CAMEROON GRASSLANDS

*Palm oil container*

Material: wood

H. 30 cm

The container rests on an openwork pedestal. Its exterior surface is decorated with relief carvings. The frog icon is depicted. The frog symbolizes fertility and is considered a good omen in Grassland societies. The carved handle is executed in the same manner as it is on terracotta containers known from Grasslands chiefdoms. An abstractly rendered quadruped stands on the lid, most probably an iconic representation of a leopard. The leopard may be seen as a zoomorphic equivalent of

kingship. The patina is irregular, ranging from black to reddish brown, and has an oily sheen. A light pigment was rubbed into parts of the incised areas, and remains of it are still visible on the frog icon. In the past, only chiefs, high ranking men, or men's societies had the right to use such elaborate containers at gatherings. Today they have been replaced by imported china and enamel ware.





## 67 BAMILEKE

### *Prestige stool*

Material: wood

H. 46 cm

Location: Western Grassfields, Babanki style

Rivers: Manyu (becomes the Cross River in its lower course), Nkam (Wouri River in its lower course), waterfalls; the region is the source area for important tributaries to the Sanaga River

The male figure, which wears a prestige hat, serves as a caryatid for a circular seat. Its splayed legs are angled at the knees, and its feet connect to the sculpture's ring-shaped base. The prestige stool is crafted from a single block of hard, heavy wood. Its overall patina is a moderately shiny yellowish brown, but the caryatid figure's eyes, hat, and ears, as well as the sculpture's ring-shaped elements, are partially blackened.

Prestige objects are insignias of the chief (Fon). With his permission, high ranking and title holding individuals may also use such objects. Insignias may be differentiated from ordinary utilitarian objects by their

more elaborated design and manufacture. In the Cameroonian grasslands, the stool is a particularly highly valued emblem of rank. As one can see here, the art of the Grassfields is characterised by a set of human or animal icons that represent the values and beliefs of the cultural context in which it exists. Prestige stools are royal icons and symbolise a worldly authority, which is legitimised by predecessors on the throne, now in the Other World. A Fon owns a whole series of such stools, some of which he has acquired through inheritance, and keeps as mementos, and some of which he may commission from artists during his life time.







## 68 OKU

### *Kheghebchio costume*

Materials: recycled textile, diverse materials

H. 85 cm, W. 65 cm

Location: Western Grassfields

Rivers: Jio Emthio, Jio Emfue, Jio Daa

The skulls of various small animals, vertebrae, jaws of reptiles and mammals, pangolin scales, animal paws, the dried heads of small mammals, snakes and birds, dried monkey hands and birds' feet, rams' horns filled with "magic substances" ("magic horns"), a crocodile skin purse, other small leather zippered bags, little filled bottles and calabashes, pine cones, and many other objects have all been attached to a blackish brown textile to create this amazing garment. It is an astonishing assemblage, one that is reminiscent of a modern "installation," but is actually a costume for a mask worn by the *Kheghebchio* medicine society.

In principle, all Cameroon Grasslands secret societies use "medicine." Moreover, there are societies which are specialised in this area, and these are the so-called "medicine societies." Only a few of these societies

possess true carved masks. But the mysterious figures that wear these cloaks and hide their faces behind a hood are referred to as "masks" in the literature, because the term is consistent with the local one.

No one seems to be able to establish the exact age of the *Kheghebchio* society in Oku.

So called "bad Juju" is found in other parts of the Grasslands, especially in eastern areas such as Nso and Ndu, and in Big Babanki in the west. Although or because *Kheghebchio* is regarded as "bad Juju," the *Nyang* medicine society is able, through the use of these masks, and as the intermediary for their powers, to better understand and recognise the invisible forces that might protect against the occurrence of undesired events.





---

**NIGERIA**

OYO

---

## OYO

The Oyo area's geographical coordinates are 8° 4' latitude north and 3° 51' longitude east, and its original name is Odo Owo Ile. Today, Oyo is a town located in an eponymous province of western Nigeria. The town is the seat of the Alaafin (king) of the Yoruba of Oyo. Nigeria has over 20 million Yoruba inhabitants, who live primarily in the southwestern provinces of the country. Smaller groups of several hundred thousand Yoruba are minority groups in the Republic of Benin and in Togo. It is only since the nineteenth century that the term "Yoruba" has included all Yoruba language speaking groups. Prior to that, it designated the Oyo-Yoruba in the northern part of the Yoruba area exclusively. The other Yoruba groups called themselves Ife, Ijesha, Ekiti, Ondo, and Owo among other names, according to their kingdom. Their unity as an ethnic group was brought about primarily by their common language, which exists in numerous local dialect forms. Moreover, myths and a cycle of legends that include the city of Ife and the ancestor Oduduwa as central elements, exist among most Yoruba, and point to a common origin.

The Ogun River flows through the southwestern Nigerian provinces, which include Ondo, Osun, Lagos, and Oyo, before it empties into the Atlantic Ocean through the Republic of Benin. According to oral tradition, the ancestor Oduduwa played a prominent role in the origins of the Yoruba and the founding of the city of Ife. The creation myths tell that Oduduwa was the son of the Olorun, the god of the heavens, and descended to earth. With the help of a five-toed chicken, he created and founded the city of Ife on a previously uninhabited watery area. Other legends tell of the wanderings and conquests of Oduduwa with his followers, and that he came from the east towards Ife. Many other versions of the creation myth exist.

The Yoruba language speaking groups did not constitute a political entity in pre-colonial times. But the sacred kingdom was a far-reaching establishment. Although the majority of the population worked the land, the Yoruba had and inhabited cities in pre-colonial times. These were surrounded by some 20 kilometres of fields in which small villages were located, which were inhabited only during times of planting and harvest (Weisser 1997b, pp. 149, 151). The boundaries between the present and the past seem blurry nowadays in Oyo. This impression is conveyed by the palace web site (the official site of the Alaafin of Oyo):

The Alaafin of the Oyo Empire, his Imperial Majesty Oba (Dr.) Lamidi Olayiwola Adeyemi III, is undoubtedly a monarch not with only wit but also with class. To say he is an enigma by every standard is an understatement, as many who had an interaction with him testify that "a moment with him is like an exploratory adventure through the school of history."

The Alaafin of Oyo, Oba Adeyemi III, no doubt, one of Africa's most powerful and most influential kings, has lived two decades and over half a century into decades of heeding the natural call of the gods and his people.

Here is an X-ray into the life of the great Traditional Icon, who has held the Oyo Empire together in response to the covenant he made with his people and the gods.

Like the saying goes, uneasy lies the head that wears the crown . . .

In the mid-seventeenth century large areas between the Niger and Volta Rivers were under the rule of the Oyo kingdom. The old city of Oyo is about 160 kilometres north of Ile-Ife, which is seen as the spiritual homeland of the Yoruba. Old Oyo became established as the unique Yoruba royal capital in the course of the seventeenth century. By the late eighteenth century, it controlled an area which bordered on Benin in the southeast, on the Ijebu area to the north, and which extended through Yoruba territory as far as Dahomey to the west. The divine authority of the Alaafin of Oyo, who ruled at the time, was expressed and affirmed in the myths and rituals of the Shango cult.

Beginning in the sixteenth century, the eastern kingdoms of Owo, Ekiti, Ondo and Ijesha were under the domination of the kingdom of Benin. But like the city state of Ife and the southern Yoruba kingdoms, they remained much less centralized than Oyo. States without a dynastic ruling structure, such as Ibadan, did not appear until after the civil wars of the nineteenth century.

In the second quarter of the nineteenth century, Fulani armies from the north conquered the old city of Oyo, and the Alaafin's throne was moved south, to a location seventy kilometers northwest of Ile Ife. There are barely any written

---

accounts of the old imperial city, with the exception of the brief descriptions given by British researcher Hugh Clapperton, who visited old Oyo in 1826 (Abiodun / Drewal / Pemberton 1991, p. 8). The oral history of the Yoruba gives its version of accounts of the history of the bygone kingdom.

In the end, Oyo's historical significance and wealth was not based on actual economic productivity as much as it was on its ability to position itself as the southern emporium of the Trans-Saharan trade. Salt, leather, horses, kola nuts, ivory, cloth, and slaves were among the goods that passed through it. Oyo became wealthy both from taxes imposed on trade products moving in and out of the empire, as well as from taxes imposed on its tributaries, such as the kingdom of Dahomey. The Yoruba cities of Ife (eleventh–fifteenth centuries) and Oyo (seventeenth–nineteenth centuries) were linked into the trans-west African/ Saharan trade network via the middle Niger River. The state of Oyo was on both the coastal and the trans-Saharan trade networks.

“One popular theory of how states are formed is that authority and wealth are concentrated at key points along trading routes and networks, and the transfer of wealth is controlled by an emergent elite class. This does not explain everything, partly because human history is always very much more complex than any theory will allow, and some of the most fruitful centres of art . . . are far from any well-beaten track. Moreover, one does not wish to perpetuate the notion that history is the history of states and kingdoms, as if there were no other forms of social and political order. Nevertheless, this theory does explain a good deal about the rise and fall of Ghana, Mali and their successors; and of Ife and Oyo. Added impetus was given to this process with the appearance of Europeans at the coast” (Picton 1996, p. 332).

It is part of the tradition of the documentation of the visual art styles of West Africa to ascribe them to a climatic and vegetation zone, for instance either that of western Sudan or that of the Guinea coast, and to place tribal style categories in one zone or another. Occasionally authors also shift works from one tribe to another, and tribes from one zone to another. But close examination of local histories and sensibilities yields a much more multifaceted picture, one which defies such categorizations, which exist largely for archival purposes and convenience. The classification of West African art according to vegetation and climate zones may have some practical reasons for existing, but it is an inadequate system, and it ignores the fact that these zones do not correspond to any specific aesthetic categories. It would be absurd, moreover, to maintain that art exists purely as the product of a kind of environmental determinism.

Keys to the understanding of West Africa, from an art history or any other point of view, lie in the interactions between peoples, their associations with their ecological environments, the relationships between language groups in both pre-colonial and post-colonial states, and their mask and cult societies and traditions. Trade networks are also forms of associations between people. They created both local and long distance relationships which extended in all directions, and arose from contacts which occurred along the Niger and Benue Rivers, among many others, along overland trade routes, and even along Atlantic ones.

## CHAMBA (CAMBA)

The Chamba are an ethnic group which is distributed in many sub-groups throughout Eastern Nigeria south of the Benue River, and bordering parts of Cameroon. In the seventeenth century they probably moved to the vicinity of the mountains that form the Nigerian border, where they settled and established small communities beside the Dakka, Jukun, and Mumuye. They were only able to defend these settlements partially against the Fulani in 1804.

LITERATURE:  
Abiodun / Drewal /  
Pemberton 1991  
Picton 1996  
Weisser 1997b



## 69 YORUBA

### *Shango staff*

Material: wood

H. 56 cm

Location: Igbomina

Rivers: Asa (feeder of the Niger)

The mighty and legendary Yoruba King Shango was based in Oyo. According to oral tradition, he was the fourth king of ancient Oyo. He was a great warrior and sorcerer, and had the power to harness the forces of lightning. He is said to have been able to dispatch his enemies in battle with thunderbolts (*Are edun*), using them as monolithic hand axes. His heated temperament caused much damage. In his rage, Shango was believed to hurl fiery stones, and certain types of stones, including flintstones, were believed to be the earthly remains of his thunderbolts. “May the stone of Shango strike you,” is a common Yoruba imprecation, and stones believed to be signs of his passage are sometimes seen placed in altars. Shango followers might also not be above placing such stones strategically in certain locations as evidence of his might and presence.

According to one version of recounted legend, the warrior king, who could also breathe fire and smoke, unintentionally burned his palace and most of his wives and children. In despair he fled to a town called Koso, and there he hanged himself. Another version of the myth carries a political message about the misuse of power, and explains that because he failed to use his supernatural powers in a wise way, the council of elders sent him into exile in Koso. Even nowadays, Shango’s worshippers proclaim “The King did not die!”

In a more positive light, Shango is also associated with rain and fertility. He is said to have loved truth, and to have punished lies and thievery. Oya is considered his favourite wife, and she is a symbol of the Niger River. The goddess Oya is also seen as the storm that accompanies lightning and thunder. There is controversy as to whether Shango was a real person, or whether he is more accurately seen as a weather god whose characteristics were attributed to a real living individual. Be that as it may, the king in the city of Oyo represents himself to be a descendant of

Shango. The main shrine for the thunder god is in his palace. The coronation ceremony for the Alafin takes place at another Shango shrine outside of the city. With the support of the leaders of the Shango association, the kings of Oyo controlled large parts of the Yoruba territory stretching all the way to the Atlantic coast, between the seventeenth and nineteenth centuries. Children could become Shango adherents through their parents, or through consultation of the Ifa oracle. They were initiated as soon as they had been possessed by the Shango spirit. Wooden figures honoring the divinity, such as this one, were erected in the shrines. Shango worshippers danced in tribute to the tempestuous and dangerous god with carved wooden staffs (*Oshe*). The distinguishing feature of the Shango representations is the double axe, sign of thunder and lightning, which appears at the top of the staff, and in this example, is carried on the head of a woman. Shango staffs sometimes consist of only a handle and the representation of two lightning bolts. Shango himself is never depicted on the staffs, and representations of women are what is most commonly seen. They are identified as priestesses of Shango, or of Shango’s wife Oya.

The *Oshe-Shango* in this collection has a very glossy black to reddish brown patina. Fine encrustations are present on the pedestal and at the top of the head. The figure has narrow shoulders and prominent breasts. The upper body and arms are very long in proportion to the lower part of the body, and the figure’s hands rest on its thighs. The strong young woman has the measured and even-tempered expression that denotes the state that the devotee hopes to attain by worshipping the god who rides fire like his horse. This Igbomina staff is attributed to the Ogbedi family school of Ijomu. The Igbomina region is bordered on the west and northwest by areas inhabited by important neighbours such as the Oyo-Yoruba.



## 70 YORUBA

### *Caryatid*

Materials: wood, metal brads

H. 54 cm

This flute-playing Eshu caryatid figure is the central column of a seat executed in hard wood. The carver produced very precise renderings of detail elements, such as small knobs, fringes, and facial tattoos. Finely worked decorative details are also present on the base and seat at the extremities, as well as on the column. There is an unobtrusive repair to the base plate. The patina is a dark reddish brown, almost black, and is quite glossy.

The Yoruba are well known for the large number of divinities (*Orisha*) they worship. It is often said that there are at least 400 of them. The gods are both female and male, and are considered to be descendants of Olorun, the God of the heavens, and they are embodiments of the forces of nature, or of deified ancestors. Most gods only had very local significance, and were consequently seldom worshipped, perhaps once a year in the course of a religious ceremony. The divinities associated with the Yoruba kingdom were however exceptions to this rule. They were honoured weekly at shrines devoted to them. Shango, who was associated with Oyo, was among these divinities, and so was Ogun, the god of iron and war, who was associated with the Eastern part of the kingdom. Other important divinities include the female river gods Oshun in Oshogbo, and Oya, who represents the Niger River.

And then as here, there is Eshu, the trickster god, associated with the Ketu kingdom. Eshu is the only divinity (*Orisha*) who is represented in

the form of a person. He can be identified in the caryatid figure above by the flute he carries. Eshu is a mischief maker, a sorcerer, and a magician. He is the prankster who is nonetheless good natured. In this ambivalence, he embodies the principles of impermanence and the unknown. He brought the Ifa oracle to mankind, and this restored order when, at an earlier time, there had been a dispute between men and gods. The dazzling trickster is often represented in sculpture, but he has no great powers, and is merely an intermediary between the world of the spirits and that of the mortals.

Yoruba culture was formed over a period of 900 years. In addition to the major areas it exists in, it is also prevalent in many smaller regions and among groups with rich and complex local histories, which have given rise to many and varied forms of expression. The Yoruba say of their own culture that “it is a river that never rests” (Abiodun/ Drewall / Pemberton III 1991, p. 8). Yoruba art works are rooted in philosophical concepts and specific aesthetic criteria. Every individual in the society must find his or her way through the fields of power wielded by both the good and evil divinities, by the spirits, and by their peers. When a work of art makes an aspect of human existence comprehensible and simultaneously meets the ideals prescribed by these artistic criteria, then it is said to possess the property of being both “a call and an answer” (*Iluti*).





### » 71 YORUBA PEOPLES

*Female twin figure: Ere Ibedji*

Materials: wood, glass beads, cowrie shells, cordage

H. 28.5 cm

Patina: glossy, dark reddish brown

This is a powerful female twin figure, whose hands hold its strong short thighs.

*Twin figure: Ere Ibedji*

Materials: wood, red wood powder

H. 25 cm

Patina: dark reddish brown, glossy, red wood powder paste encrustations

The figure has a poised, reflective expression and fine scarification marks.

*Female twin figure: Ere Ibedji*

Materials: wood, beads

H. 28.5 cm

Patina: glossy dark reddish brown

The figure has an attentive expression, resembling one might say, that of a model student.

*Female twin figure: Ere Ibedji*

Materials: wood, cowrie shells, coloured glass beads

H. 22.5 cm

Patina: moderately glossy dark reddish brown

The headdress has been partially eaten away.

### ERE IBEDJI

The birth of twins was seen a special event among the Yoruba, just as it was among many African peoples. It required that the adults responsible for the children abide by certain rules of conduct, both for the sake of the children and for their own protection. According to the Yoruba view, twins have magical powers that they can put to use for or against their families. For this reason, the children are treated very respectfully. Among the Yoruba, the incidence of twins is exceedingly high, estimated four times greater than in European countries. Infant mortality was high as well in Yorubaland. A statuette (*Ere Ibedji*), or sometimes a pair of them, was commissioned from a carver for the appeasement of a twin (or twins) that had died. In order to ensure and maintain the twin's well-being in the afterworld, the sculpture had to be meticulously cared for, washed, adorned and even fed like a real child. Marks of this care can be seen on many of the 20 to 30cm high *Ere Ibedji* figures, which stand on circular pedestals, insofar as their facial features often show signs of having been heavily rubbed, and their bodies have been encrusted with red wood paste. Treatment with this paste, or with similar substances such as palm oil, accounts for the objects' glossy reddish brown patina. The *Ere Ibedji* are not however representations of young children. Although the twins will have died young, the figures representing them are in the prime of life.

Until *Ere Ibedji* were replaced by photographic images of the deceased in the latter part of the twentieth century, they were common in family compounds throughout Yorubaland, where they were enshrined on the family twin altar.

The large numbers of *Ere Ibedji* display a variety of artistic conceptions, and the styles vary from region to region as well as according to personal artistic style. Connoisseurs of the huge corpus of Yoruba art are able to identify local styles even for the small *Ibedji* figures. A famous Yoruba artist such as Olowe of Ise put as much care into the carving of an *Ere Ibedji* as he put into the creation of a complex major sculpture, such as for example an equestrian figure made to be a veranda post for a large palace building. The origins of the use of twin figures among the Yoruba remain unclear. The earliest known examples in European museums date from the second half of the nineteenth century. The large number of *Ere Ibedji* in private collections can be attributed to the fact that their owners were easily separated from them, as they believed that the "spirit" of the twin could be transmitted to a new figure.





## 72 CHAMBA

### Mask

Materials: wood, metal, cordage, willow twigs

H. 65 cm

Location: East of the Niger/Benue confluence area

Rivers: Benue, Faro, Deo

Photos taken by the German ethnologist Leo Frobenius (negative 5872-6) in 1911 show a Chamba Leko mask ceremony in Yelba, and one of the prints shows a mask of the same type as the one illustrated here. The dancer in the mask wears a fringed plant fibre costume, which disguises him completely.

A watercolour titled *Büffelmaske der Tschamba in Nordkamerun* (Chamba buffalo mask from northern Cameroon) by Carl Arriens, who was part of the Frobenius expedition in 1911–1912, is the frontispiece of Frobenius's work *Und Afrika Sprach* (vol. III, 1913). The Frobenius expedition visited the Chamba area, which at that time was under Fulbe authority, in September 1911. He collected six examples of these masks which entered German museum collections and described the origins of the mask ceremony, as recounted by various Chamba informants (both Chamba Leko and Chamba Daka speakers), whose accounts are very similar. The story of a buffalo which shed its skin to reveal a man provides both the template of the mask ceremony for the Leko, and the ancestress of the bush cow clan for the Daka. Today Frobenius's written records and material traces of the expedition remain a valuable source from the early period of direct contact between the Chamba and Europeans, some more recent necessary corrections notwithstanding (Fardon 2007, p. 77).

The Chamba tend to believe that their masks are unique, but in fact they belong to a larger class of horizontal theriomorphic masks, found across a vast region east of the Niger-Benue confluence area which extends all the way to west Sudan (McNaughton 1991). Masks similar in type to those in this collection, that is to say abstract zoomorphic masks with very large snouts, are used in a somewhat modified form by, among others, the Jukun, Jompre, and Mumuye. All of these ethnic groups were part of the Jukun Empire, whose apogee is dated to the sixteenth and seventeenth centuries, and are culturally linked to it. The Chamba were also under Jukun rule and that of the Wukari king. The masks had different functions in the different villages. The occasions on which they were used could also vary from location to location. One myth, which varies slightly from one ethnic group to another, can be associated with the origins of masks. In an abbreviated version, it explains that one day when the first ancestor was in the forest near a watering hole, he heard a herd of water buffalo approaching. The buffalo peeled off their hides and were suddenly people, and they bathed in the water. The first ancestor took the hide of a buffalo girl, so she could not change back to a buffalo, and he married her. This was the origin of the clan.

There are slight differences in mask types between those of the Chamba Leko, the Chamba Daka and the emigrant Chamba, and different conceptions and uses of masquerades. Masks vary in terms of dimension, and they are more horizontally oriented, which is to say they are more animal-like, among the western groups.

Chamba masks are not associated with a very specific cult use. They have a tripartite structure, which consists of bovine horns, a human skull, and an aquatic animal's snout.

They do not represent anything as specific as bush cows or buffalos, but rather are beings in their own right that lend themselves to fluid interpretations.

Eastern masks have more accentuated cranial domes, and are to this extent more anthropomorphic. Masks are identified with colour coding, and there are black, red, and bi-coloured black and red masks. The black ones and the bi-coloured ones are considered to be female, as is the mask in this collection.

Local people associate the mouth of the mask with the wild and with the watery wilderness and the dangerous creatures found there. This chain of associations can be extended, knowing that deep water is considered to be the abode of the dead, and a symbol of the other world. The Chamba had but one mask ceremony. The pan-Chamba mask has been described as a "fusion of the elongated rectangular shape of 'quintessentially' theriomorphic skulls and the roundedness of anthropomorphic skulls" (Fardon 2007, p. 178). It has an animal appearance containing a human presence.

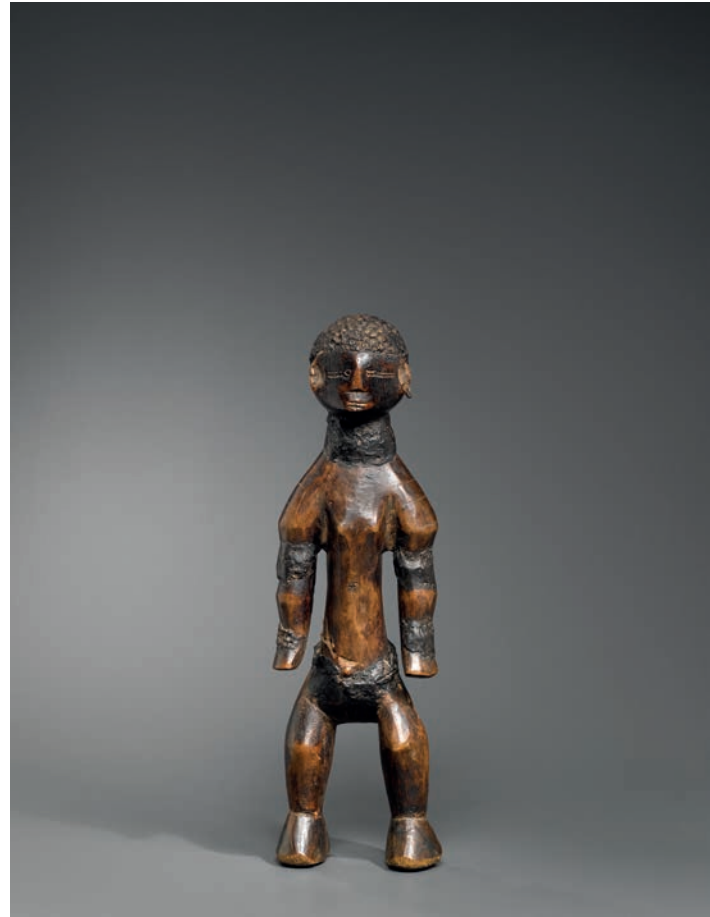
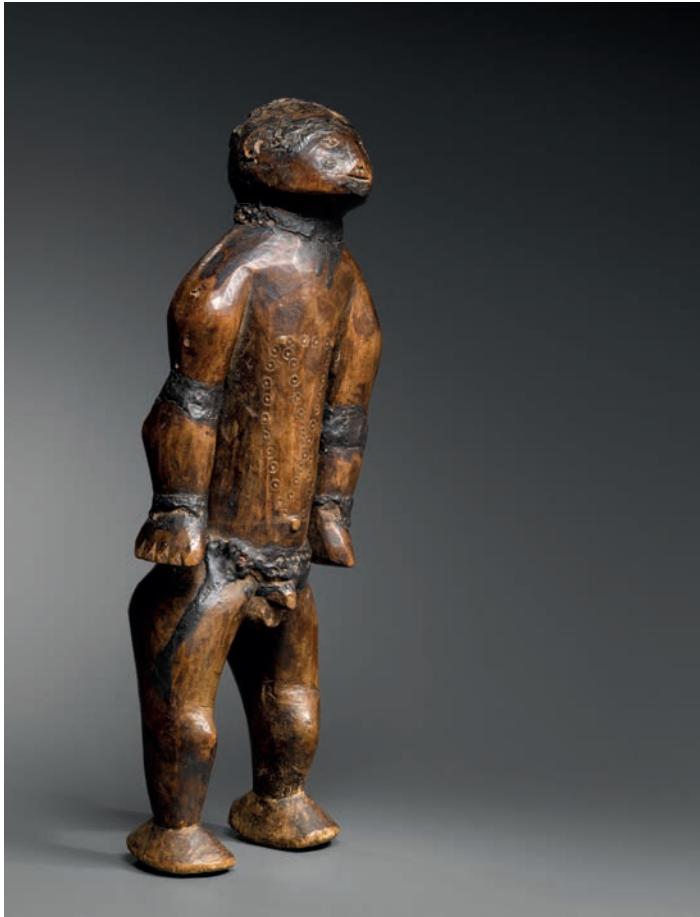
The skull dome of the mask in this collection is rounded, and the horns form a horizontal plane with the mouth plates. The dancer could see from between them, through a concealed hole. The plates are broad and the horns are characteristically scimitar shaped. The sides of the mouth plates form an elegant half-circle curve where they meet. The horseshoe shaped ears lie immediately behind it. Facial features are absent with the exception of the presence of a small human nose in the centre. The object was worn as a helmet mask with the circular lower edge resting on the dancer's shoulders. The bottom of the mask's neck has a circular bundle of willow twigs held together and to the mask by cordage. The bundle conceals a small repair made to the wood with nails.

The overall patina is blackish brown, but lighter in places where it has been rubbed with kaolin. There are fine encrustations, and the mask has a partially "sweating" shine.









### 73 VERE

*Male figure | Female figure*

Materials: wood, resin, and wax | wood, metal ring, resin, and wax

H. 56 cm | 43 cm

Location: Niger/Benue confluence area

Rivers: Faro, Deo

The Vere (Verre) live east of the Benue and are the northern neighbours of the Chamba. They borrow elements of the Chamba language and they adopt elements of Chamba culture. Some of these cultural traits, with the exception of the Chamba mask ceremony (see the description of the Chamba mask in this collection) are transferred from existing clans by trade. Conversely, the Chamba bought wooden statues from the Vere, and wooden and bronze paraphernalia from both the Vere and the Koma (Fardon 2007, p. 155). The Vere don't hold mask ceremonies.

In the literature on the subject, only Fardon offers information on the Vere as carvers. The two statues in this collection could be understood as an echo of the stylistic traditions of other areas. Various ethnic groups in the Middle Belt of Nigeria, primarily the Chamba and their neighbours like the Vere, or Koma and Dowayo, who live in Cameroon, and the Mumuye, Jukun, Jukunoid, and Kulere peoples, share, and materialize

in their artworks, a religious style which brings into close association things and beings that are “wild” or belong to the other world.

This wild looking male figure with its small head and massive body is stamped with numerous small circular markings. Because of its round face, its small eyes, nose, and mouth, its expression is lively and humorous. It is topped by curly hair of encrusted brownish black resin, and it wears a belt of encrusted resin between its navel and penis which are naturalistically portrayed. The arms are very muscular, the elbows and wrists are accentuated with bracelets of encrusted brownish black resin, and the hands are paw-like. With the exception of the encrusted areas, which have some damage in places, the object's patina is a mottled dark brown, with a moderate shine.

The smaller female figure is similar to the larger male one. It undoubtedly comes from the same workshop, and is the work of the same sculptor. The encrustations of brownish black resin and wax again depict the hair, and are again present at the joints and around the waist, as well as around the neck. There are circular depressions at the top of the head which once may have been filled with bright coral-red Abrus beans. Narrow slit-like eyes with fine tattooing are at the same level as the shell shaped ears pierced with metal earrings. The mouth is small, and the nose is narrow. The light to dark brown patina is mottled and somewhat shiny. Nothing definite is known about the meaning of this figure.



---

# WESTERN AFRICA

BAMANA

BANDAMA

---

## BAMANA

The Bamana inhabit an immense territory, primarily in Mali, and have integrated many other groups of diverse origins, including the Senufo, Fula, and Jalonke. But they do not represent a homogeneous population group. The concept of them as such is in fact a colonial invention (Colleyn 2001, p. 19ff, Amselle 1990). The French form of the term Bamana is “Bambara,” and it is a name that was created externally—by Fula, Arab, or Berber informants—and was never used by the people it designates.

The Bamana originated in Ouassoulou (Wassoulou), the home of the short-lived nineteenth-century Wassoulou Empire (Mandinka Empire). Historically, the area includes southwest Mali, northeast Gabon, and the region west of the Sankarani River, which flows into the Niger River some 40 kilometres upstream of Bamako in Mali.

The state structure of the Bamana Empire began to emerge from Bamana age-based associations that developed in farming communities between Sikasso and the Ivory Coast. In stark contrast to its Muslim neighbours, the Bamana state practiced a polytheistic religion. Muslim communities remained locally powerful, but were excluded from the central state at Segou.

The Bamana language is very similar to that of the Manding and the Diola, and belongs to the Mande language group. Peoples east of the Bamana area, such as the Dogon in Mali, the Senufo in Ivory Coast, and the Mossi, Bwa and Bobo in Burkina Faso, speak Voltaic languages (Picton 1996, p. 332).

A significant characteristic of the cultural and artistic life of the groups named above was the existence of artist “cells” comprised of families of artists and craftspeople who were required to marry within their social group. They often moved across wide areas with their artistic abilities and their products (Braveman 1996, p. 482). As a minority that represented about ten percent of their host populations, these ironworkers, sculptors, weavers, potters, leather-workers, and so forth secured a place for themselves that was more significant than their numbers.

Socially situated between those of noble or freeborn status and the descendants of former slaves and servile peoples, they were generally described as virtual pariahs, feared and despised, which does not explain the vital roles they played (Braveman 1996, p. 482).

The Dogon homeland is adjacent to those of the Bamana, Kurumba, Bozo, Mossi, and Senufo. It is a land of varying humidity, a savanna zone, with the typical adverse conditions that the very unpredictable Sahel-Sudan climate creates. Their territory includes the Bandiagara Plateau (the original settlement area) and the vast Seno-Gondo plains (more recently settled) in the area bordering on Burkina Faso. The Dogon area has been a UNESCO world heritage site since 1989.

One of the Dogon’s orally transmitted myths states that their ancestors came from the west, “where the Malian King ruled,” in the course of the thirteenth and fourteenth centuries. They came over Segou and Lake Debo and the inland Niger delta until they reached the Bandiagara area. A snake is believed to have shown the clan’s senior elder the way to Kani Bonzon, which lies about 25 kilometres from what is today the small town of Bandiagara. In Kani Bonzon, the wanderers encountered the area’s apparently diminutive original inhabitants, the Tellem. They vanquished them, but ultimately mixed with them. Oral tradition further alludes to the existence of four major family clans which, in the centuries that followed, spread from Kani Bonzon to settle the entire Bandiagara plateau area and parts of the plains around it.

From the sixteenth to nineteenth centuries, with the decline of the Songhai Empire, to whose rulers the Dogon were obliged to pay tribute but from whose protection they also benefited, the Dogon area shrank progressively. The population moved from the plains to the highest parts of the plateau and its inaccessible escarpments, which offered shelter against attacks by the northward moving Yatenga-Mossi. The concentration of the Dogon in the mountainous areas also increased in the nineteenth century due to the expansion of the Islamic Massina-Fulbe. Raids by the aggressive Bari clan during the time of the rule of Fulbe Emir Sekou Ahmadou were frequent and widespread in the inner Niger bend areas. As many as fifty inhabitants per square kilometre inhabited the highest parts of the plateau, as well as the steep escarpment. The large villages, built on rock outcroppings or hidden among massive piles of rocks and boulders at the foot of the escarpment, are among the best known of the Dogon territory. In this “ancient Dogon land,” its inhabitants were culturally isolated for extended periods of time.

---

The Bandiagara plateau is a large rock outcropping, what geologists refer to as an “overburden,” in the central and eastern parts of Mali, whose sedimentary rock layers rise to the surface east of the Niger River’s inland delta. The plateau rises from 200 to 500 meters from west to east, and breaks off suddenly in an escarpment, known as the Bandiagara cliffs, which runs in a southwest to northeast direction, and which drops off into the Seno-Gondo plains below. The plateau’s highest eastern portion is criss-crossed by gorges and fissures. These rifts, through which water sometimes flows, divide the sandstone formations into parallel blocks. In the vicinity of the escarpment, at the plateau’s highest point, the rifts are box-like, and 20 to 50 meters deep. The floors between the rifts are a sandy soil, and are used for agriculture (Krings 1991, p. 185).

One of the Dogon’s most remarkable creations is their highly developed system of garden building. In the arid season between November and March, their gardens are nourished by irrigation. During that time, the plateau is a reddish-brown rock desert. With the exception of the *Acacia albida* and *Lannea* species, the few trees that do exist here carry no foliage. The hot dry Harmattan wind blows from the northeast, often for days on end with equal intensity, and darkens the atmosphere with the dust it carries in from the Sahara. At this time of year, the lush gardens, glowing dark green, planted alongside the dammed waterways, almost take on the appearance of a Fata Morgana. The artfully made terraced fields above the dammed waterways are not only an expression of a highly rational use of minimal land and water resources, but of the very astute and clever use of families’ available manpower in preparation for the months of the dry season (Krings 1991, p. 222).

LITERATURE:  
Amselle 1990  
Krings 1991  
Braveman 1996  
Picton 1996  
Colley 2001







#### ◀ 74 BAMBARA (BAMANA)

Couple

Materials: wood, metal

H. Male figure 66 cm; Female figure: 74 cm

Location: Mali

Rivers: Senegal, Bafin, Bokoy, Baoule (Bawule), Niger, Sankarani

Until about 1980, authors writing on the Bamana culture tended to present it as a homogeneous and harmonious whole. Nowadays ethnologists have come to understand that changes in the culture are constantly occurring, and always have been. Consequently, they are now trying to find a few basic principles that would offer a rudimentary understanding of Bamana social life and organization. No one any longer accepts the idea that every detail of that social life is necessarily part of a defined and unified structure.

The interpretation of Bamana art works has also changed in recent years. It is now known for a fact that so-called secret societies and their attendant object paraphernalia were often rivals and in competition with one another, that their members behaved accordingly, that they might only have existed for a couple of decades, or that their practices might have been adopted from a neighbouring group. The famous “Bamana” theatre for example originated among Bozo fishing people. It is not so much a sculptural style as a corresponding performance style of songs, dances and music that distinguishes fishermen’s and farmers’ theatres from one another (Arnoldi, 2001). The heads on the two figures in this collection are especially reminiscent of the well known marionettes from the Segou region. It has thus far not been pos-

sible to determine the exact local origin of the couple in this collection. We are not certain that the Bamana Jo complex, to which these figures can most probably be attributed, existed before the middle of the nineteenth century. But it is true that in terms of the variety of forms that their artistic expression took, the Jow (singular “Jo”) initiation societies had a prodigious output (Colleyn 2001, p. 21). The sculptors achieved astonishing results with the creation of the commissioned Jo or Gwan statues. Rituals that involve Jo and Gwan sculptures (the figures are called *Jomogoni* or *Gwanyiri*) are very similar. The Gwan cult is associated with the Jo cult in several Bamana areas. The figures constitute the visual ornaments (*Masiriw*) of the Jo society, and of Gwan, one of Jo’s ritual components. In the local context the visual elements of a cult association are called “mafile fënw,” which means things to look at (Ezra 2001, p. 131). The standing female and the male figure pictured here share many stylistic features and may have been displayed together at the annual rituals of the Jo or Gwan societies.

Localized in the south of Mali, Jo accepts both male and female initiates. It helps to ensure the continuity of life through the socialization of youth, the remembrance of Jo ancestors, and the conducting of annual rites of purification and renewal (Ezra 2001, p. 133).

#### 75 BAMANA

*Ciwarakun (Chi-wara)*

Materials: wood, metal

H.26.5 cm, l. 45 cm

Location: Bamako or Beledugu region

Rivers: Niger, Sankarani, Baoulé, Bani, Bagoé, Banifing

This animal representation was worn as an ornament on a dancer’s head. It incorporates attributes of several species. The large pair of horns are those of the Roan antelope (*Hippotragus equinus*), and the smaller pair may be the horns of the Oryx (*Oryx beisa*). Just as they are on other Chi-waras, the horns are rendered in a non-naturalistic relationship to the head. The ears are very long and pointed, with numerous perforations along their edges. The nasal cartilage is also perforated. Typically human ornaments, nose and earrings, were once attached to the object by means of these holes. The eyes consist of small nail heads. The tongue is visible inside the slightly open mouth, and the snout is long, narrow, and graceful, somewhat reminiscent of that of a pangolin or an anteater.

The tail is not antelope-like either. The long neck has bands of metal around it, and parts of the animal’s body and face are decorated with rows of small incised triangles. The Chi-wara is the fifth of six initiation societies of the Bamana. In other style areas, the details of the Chi-wara headdress, although similar to those described here, are rendered in a much more abstract manner. In all the known Chi-wara styles, the fantastical dimension of hybrids defying ordinary comprehension largely supersedes concerns for realism (Colleyn 2001, p. 204).

The Chi-wara association is open to women. They are nonetheless excluded from certain secret rituals. The animal symbols present in the Chi-wara headdresses address specific themes of Bamana mythology.



This is true of all Bamana animal symbols seen on masks and dance headdresses. A supernatural creature taught the Bamana how to farm. According to the Bamana creation myth, the water spirit Faro in the form of a Roan antelope gave man the first millet seeds and showed him and her how to work the land. Other animals are also associated with the origins of farming, including the anteater (*Timba*), the pangolin (*Ngonso*) and the python (*Sa*). The fertility of the land is ascribed to the unification of fire (the sun), which is a male principle, and the earth and water, which are female principles. One of the Chi-wara's roles in the management of the land is to bring about this union of male and female principles with magic forces. But of course success in farming also relies on the cooperation of the young in the village for the sowing of the crops and the performance of the intensive labour in the fields needed for an adequate harvest in this arid land. Chi-wara headdresses are

## 76 BAMANA

Mali

*Ciwarakun (Chi-wara) or Sogonikun (Sogoni-kun)*

Materials: wood, metal, pigment

H. 43 cm

This antelope head ornament was formerly attached to a basketry hat. It is known as a Chi-wara (often also spelled Tyi-wara), which literally translated means “farming beast.” The sculptures were sometimes also called Sogoni-kun, or “little animal head.” This headdress sculpture is highly abstract. The striated oversized antelope horns project from a small head, with almond-shaped sheet metal eyes, beneath which the long neck connects it to the highly stylized body. The object is embellished with grooves which have pigment rubbed into them, and its overall patina is blackish brown and matte. A Chi-wara in the Musée du Quai Branly is very similar to the one in this collection (see Colleyn & Homberger 2006, p. 64, no. 52; Inv. no. 73.1964.14.9). A more exact identification of the style area of origin is not however indicated.

The antelope headdress was worn in performances that emphasized the importance of agriculture to the Bamana. The word “Chi-wara” has multiple meanings. It can refer to the cult of agricultural fertility in general, it can designate the mythical creature that brought farming to the Bamana, or a specific successful farmer or a particular farming tool, or it can mean the secular dance performances, songs, and costumes that even nowadays occur in celebration of a good harvest.

Just as the Chi-wara does, the Sogoni-kun also appears at agricultural festivals, albeit the Bamana borrowed the latter from their Wasulunke neighbours in southwest Mali.

The antelope headdresses were made by blacksmiths. Among the Bamana, they are generally also carvers. A characteristic of Bamana artistic and cultural life, which is also present among the Dogon,

carved in pairs, male and female, sometimes with a baby antelope. The wooden sculptures are attached to a wickerwork hat, which is placed on the dancer's head. A costume made of plant fibres is also attached to the hat, concealing the identity of the dancer, whose movements mimic those of an antelope. The headdresses appear in various performances over a period of days during a festival, propitiating the spirits of the land and praising the work of farmers. The Chi-wara headdresses have a remarkable range of styles, and display an inventiveness that makes the objects very attractive to Western collectors. Their international fame has caused them to become the current quintessential Malian symbol. A Chi-wara pair is enthroned in the middle of the fountain of the biggest garden in the capital city. Images of Chi-wara are ubiquitous, and seen on stamps, paper money, coins, and postcards. Chi-wara is now even the name of a hydraulic pumping station.

Malinke, Senufo, Tuareg, and other groups in the geographic zone known as the Sahel/Savanna, is the existence of artist “cells.”

Most Bamana artists belong to a recognized distinct class of peoples known collectively as *Nyamakalaw*. They do not intermarry with *Horon*, the majority of the population, comprised largely of farmers and traders. As Barbara Frank writes, it is not uncommon for these artists to suggest that they are of an entirely different ethnic origin, that their ancestors existed before the Bamana, and that they were smelting iron, carving wood, and making pots before the Bamana could hunt, farm, or cook. In fact, the development of craft specialization among the Bamana was a complex process that entailed the concentration of ritual authority and technical expertise within certain clans, awarding them exclusive rights to particular domains. This history also includes interactions—some peaceful, some violent—among a wide range of peoples across the region. Bamana society is today, and has long been a heterogeneous one (Frank 2001, p. 45).

The Chi-wara and the Sogoni-kun produced by the *Nyamakalaw* communicate important local aesthetic ideas. The elegant simplicity of an object such as the one shown here is expressed by the term *Jayan*, which has connotations signifying both abstraction and reduction, and alludes to the “search for the real meaning of things” (McNaughton 1988, pp. 107–109). Other terms which express aesthetic notions include *Nyènyèn* (design) and *Jago* (added decoration). These concepts have also proven to be very attractive to Western observers and art aficionados. André Derain and Fernand Léger were among the early collectors of Chi-wara.





## 77 DOGON

### *Female figure*

Materials: wood, metal, red glass beads

H. 61 cm

Location: plains of the Toma-Ka region

River: Niger River bend

The thin face has a serious expression, and its head is tilted slightly to one side. A wooden crest extends from front to back over the very abstractly rendered and extended cranium. The treatment of the head imparts a dignified appearance to the statue. It is minimally decorated, with strips of white metal on the crest, and with white metal rings attached to the horseshoe-shaped ears. The eyes are round nail heads. The shoulders and chest work in harmonious sculptural and formal unity. The arms are set off and extend out in front of the figure. The long thin upper arms are decorated with a simple groove. The lower arms are proportionally short, and end in angularly rendered abstract hands. The buttocks are a rhythmic sculptural complement to the upper body, with its rounded shoulders and prominent breasts. The short legs are angled at the knees, and the powerful feet are blocky and angular. There is a restoration to the sculpture's ventral area. The overall patina is brown, but uneven, with parts of the surface tending towards a more reddish brown, and is somewhat glossy.

The sculptures of the Dogon are called *Dege*. In spite of extensive publications about the Dogon, a clear understanding of their sculpted figures remains elusive.

The figures are associated with lineage altars dedicated to the more recent founders and ancestors, with the Binu altars used for the worship of the distant mythical ancestors who lived before mankind knew death, and with altars intended to propitiate the fulfillment of personal wishes and desires. Some figures are also interpreted as rainmakers (Ezra 1988, pp. 21–22).

Walter van Beek, who studied Dogon art and religion in the 1980s, discovered that the figures were seen as intermediaries between people and a variety of spirit beings, gods, and ancestors. They are the locus of prayer and sacrifice to obtain desired goals. Although not required by ritual, the sculpture is said to help focus the attention of both the supplicant and

the god, and to prolong and intensify the spiritual contact between them. As one of van Beek's informants told him, "One cannot always pray and kneel at the altar, but the statue can" (van Beek 1988, p. 60).

An older vision of Dogon art, elaborated by French ethnographer Marcel Griaule and his colleagues beginning in 1931, revealed a rich complex culture based on an elaborate mythology. Though some of their work has been controversial, it essentially constitutes a form of exegesis that sees Dogon sculpture as largely expressive of myth, and constituting a kind of congealed cosmology.

Other researchers have tried to shed light on the very varied Dogon style, whose statues vary enormously in size, form, and surface patination. Some suggest the existence of a relationship of Dogon art to other Malian artistic traditions, like those of the Inland Niger Delta and Djenne (De Grunne 2001, Leloup 1994).

Other scholars of Dogon, history and art attribute the diversity of Dogon styles to the movement and migrations of the blacksmith/artist lineages that produced them (Gallay et al. 1995, pp. 25, 32).

The female figure in this collection was found in the plains of the Toma-Ka region. It has similarities to Bamana figures, and has some features in common with those observed on Bamana wood sculptures used for the Jo society (see object descriptions of the Bamana couple in this collection). The very abstract head and face are the most noteworthy of these resemblances.

This statue brings movement to its expression, which is a paradox, in that it stands still. It expresses something that it is not. It is an analogy for movement. Dogon masks move, because they are danced, but the notion of movement at rest, which is conveyed by a figure such as this, can be communicated in any and every context. Moreover, the figure maintains its unique expression, and works well in the context of a contemporary art collection.

---

## BANDAMA

### ON THE DISCOVERY OF THE BANDAMA RIVER AS A TRADE ROUTE

From *Aus allen Erdteilen* (Globus 1895, p. 274)

“The purpose of Marchand’s eventful expedition to inner West Africa, in the course of which he covered some 4,000 kilometres from 1893 to 1894, was to find the shortest and most practical connection between the upper Niger River and the Ivory Coast, whenever possible by the use of waterways. Marchand’s original plan was to examine the navigability and docking possibilities of the Cavally River, because of all the southward flowing rivers, the Cavally appeared to him to be the one that reached closest to the watershed area where the Bagoë-Bani Rivers empty into the Niger in the Djenne area, and the one that would be navigable the furthest upstream. The distance between the two rivers was some 200 kilometres. (To the best of my knowledge, there is only one sketched map of French Sudan, dating from August 1895, in the *Bulletin du Comité de l’Afrique Centrale*.)

Marchand left Grand Bassam in 1893. He first moved along the Bandama River northwards over Tiassale and through the Baule region, and reached Buake, by way of Tumodi, on 11 November. His intention to continue from there to Sakala was thwarted by the presence of the troops of Samory Touré. He was obliged to make detours, but did finally reach Tengrera (or Tengrela), in the vicinity of the upper Bagoë River and southwest of Sikasso, in February 1894. On his way back, when he reached Kong on 30 April, Marchand was so severely threatened by Samory’s power that he had to expend much energy and operate very cleverly to be able to cross the Baule area again, and to get to the coast, which he was indeed lucky to reach alive. On the basis of Marchand’s reports on the political situation in the hinterlands, a military expedition under the command of Monteil was mounted. It was defeated by Samory’s forces at Satama, south of Kong.

Marchand’s expedition resulted in the determination of the following geographical facts. The connection between the Niger bend and the Ivory Coast is best made by way of the Bandama River, not the Cavally. The Bandama is the only river that penetrates the thick forest, which it does at its narrowest point, where it is 90 kilometres wide (it is up to 300 kilometres wide in places), north of the Guinea coast, and its navigability is interrupted only once by rapids, above Tiassale. The point at which the Bagoë River becomes navigable lies only 100 kilometres away from where the Bandama can be used. Marchand therefore found that the best connection between the Niger bend and the Ivory Coast was made by using a route which goes over Segou, Sikasso, Tengrela, Buake, and Tiassale, and stated that the most capable merchants are the Diula in Kong and Jimini. But the establishment and improvement of this important trade route can really only be envisioned when and if the French break the tenacious grip on power that Samory has, and which is currently firmly established in Tieba, Kong and Bontuku.”

B.F.

The Bandama is a some 1,000 kilometre-long river in the middle of Ivory Coast in West Africa. Its sources lie in the approximately 900-meter high dry savanna region, and it results from the confluence of the White Bandama (Bandama Blanc in French) and the Red Bandama (Marahoue, or Bandama rouge, in French), which converge southeast of Bouafle.

The southward flowing Bandama is fed by the Solomougou, Kan, and Nzi Rivers. It flows through Lake Kossou, created by the Kossou dam in 1973, and continues on to empty into the sea at the Tagba Lagoon in the Gulf of Guinea. The Bandama River is the longest in Ivory Coast.

The peoples who created the art works in the following object groups all have a more or less direct connection with the history and Western discovery of this river. Their cultures were profoundly affected by the contacts that European navigation of the Bandama River brought them. These peoples include the Senufo, the Baule, the Guro, the Attie, the Koulango, and the Dan.

---

The Senufo inhabit the northern Ivory Coast, southern Mali, and western Burkina Faso. They speak various Senufo languages, which belong to the Niger-Congo language group. Their neighbours include the Baule, Guro, Malinke, Bamana, and Koulango.

The Dan live in the wet and humid rain forest covered area along the upper reaches of the Nuon and Cavally Rivers, in a hilly but homogeneous landscape. Rock outcroppings and a gradual transition to the savanna zone occur only in the northern portion of their territory. Nowadays, little remains of the primal forest. Most of the land has been cleared in the last thirty years, and large areas have been given over to permanent agriculture. The great towering trees that dominated the landscape and testified to its past have now become a rarity. And the dense forest, inhabited by giant pythons, leopards, chimpanzees, troops of monkeys and hornbills, and against which men struggled with machetes to eke out small parcels of land, has largely disappeared. The Dan speak a Mande language.







#### ◀ 78 BAULE

Female figure

Spirit wife (*Blolo bla*)

Materials: wood, beads, textile

H. 44 cm

The *Blolo bla*'s eyes are shut, and set into a harmonious and mask-like face. This figure is not only pleasing to art collectors, but satisfied Baule aesthetic criteria as well. It has, for instance, a long but not overly long neck, the coiffure is rendered with fine fluted lines, and the body is decorated with many scarification marks. Other requirements of local aesthetic art criticism canons are also met in the way the sculpture is segmented. The position of the hands is also important, and in traditional Baule statues there is a general tendency for the arms either to closely follow the form of the trunk or to be sculpted directly on it in low relief, and concurrently for the hands to be minimal and in a position of rest on either side of the navel. The small feet stand on a pedestal. Two arch shapes, which look like stylized bird wings, appear on the upper part of the buttocks. Fine scarification marks are also present on the back of the figure, and the shoulder blades are rendered in relief. The patina is black to reddish dark brown, has fine encrustations and a medium shine.

There is a connection between what the Baule find beautiful in people and what they find beautiful in art. In her text on Baule aesthetics, Susan Vogel states that virtually all scars and tattoos of the people are purely cosmetic, but that they are a sign of socialization, because someone must create them, and because they represent an alteration of the human form. Coiffure, scarification, and tattooing result from a social act, since they require the cooperation of another person to produce them. So there

is also a connection between Baule aesthetics and Baule social life. A frequent subject of Baule art is the human figure and face. Animals, birds and serpents are also often seen. Baule figures include representations of bush spirits and, as first became known in the second half of the twentieth century, of the *Blolo bla* and *Blolo bian* spirits. The latter are carved to represent the spouse that one had in the other world before one came to be born here on earth. The Baule call these spirits *Blolo bian* or *Blolo bla*, from *Blolo*, the other world, and *bian*, man or *bla* woman. Men thus have a female spirit and women have a male one. A single female figure is carved for a man, and a male figure for a woman. The spirit spouses went unreported for so long because they are extremely private, because the practice of keeping them is so generally hidden, and also because there was no reference point for them in other ethnographic writing. Most fundamental is the fact that a relationship with a spirit spouse is open and licit, whether the human partner is married, single, or juvenile. Everyone has such a spirit, but only people who have the particular problems identified by diviners as being caused by *Blolo bian/ bla* must create a shrine to their spouses. The Baule seem to be the only African people who create significant sculpture for spirit spouses, though it now emerges that belief in them is shared by some neighboring African people (Wan, Yaure, Ewe, Any Idenie, as well as Adangme) (Vogel 1997, pp. 252, 253).

#### ◀ 79 BAULE

Bush spirit or spirit husband (*Blolo bian*)

Material: wood

H. 46 cm

Location: Central Ivory Coast

Rivers: Bandama, Nzi

This thin figure has a beard and a coiffure, which is very precisely rendered. Its large half-closed eyes are set beneath wing-like brows, the face is oval with a high rounded forehead, and the mouth is narrow and closed. The figure's expression appears introverted. Graceful body scarifications in relief adorn the shoulders, neck, back, and stomach. The arms and hands are rendered with much detail, and held to the narrow body. The sculpture is slightly turned, with the head positioned a bit to one side. The male figure stands on a carved pedestal. The patina is a glossy dark brown, with fine light brown encrustations in places. The object may be from the Sakassou region.

Research on Baule aesthetics has shown that there is a close relationship between Baule preferences in personal beauty and their traditional stylization of the body in art. Two kinds of body decoration, coiffure and scarification, were of prime importance to the critics. They preferred scars that were finely carved and moderate in number. The coiffure should show close, even, parallel grooves and be ornate but not over-elaborate. In coiffure and scarification, the Baule see signs of fundamental social virtues. One informant stated that "scars tell you something about the character of a person; in the old days we didn't like people without them".



**80 BAULE**

*Male figure*

*Bush Spirit: Asye Usu?*

Material: Wood

H. 41 cm

The standing male figure has one hand reaching to its chin-beard, while the other holds a kind of riding crop, whose braided whip strands lie over one shoulder and extend some distance down the figure's narrow back. The eyes are rendered as slits with double arched eyebrows. This figure displays more abstractions in its treatments than the other figures in this collection. The face, the elaborate coiffure, and the column-like neck are conceived as geometric entities. The long neck is decorated with graceful scarification marks set in relief. The lower part of the figure has very small buttocks, but powerful calves and large feet, which

stand on a circular pedestal. All of these features are again very abstractly rendered. The dark brown patina has a medium shine. Bush spirits are known for their extravagant and amazing appearance. They are nature spirits, and they wander in the wilderness, or *Blo* in Baule, in the bush, or on untamed mountains, and they may also be present in other natural phenomena. Some people claim to have seen them in the forest and they are always described as having an extremely exaggerated appearance. They may for instance, be enormously tall, or as small as a statuette.





## 81 BAULE

*Seated male figure*

*Bush spirit (Asye Usu)*

Material: wood

H. 65 cm

The large figure sits on a stool, and the sculpture is fashioned from a single piece of wood. The arms are free of the body, are angled at the elbows and directed to the beard, which ends in a knob, on the figure's chin. The head is tilted slightly to one side, and has an elaborate coiffure. The hair is in a large bun at the end of the backwards extending head, and three "magic horns" are worked into the hair at the top of the forehead. These amulets show that their wearer has special powers, obtained from "spiritual agency." Decorative scarification marks in relief around the mouth have the appearance of feline whiskers. A long beard extends from the chin, and other scarification marks are present, notably around the navel, where they radiate outwards. The figure is unclothed. The small shoulder blades, rendered in relief on the back of the figure, are in a heart shape with the point facing upwards. Arc shaped scarification marks are present extending out from the spine. The powerful legs have long calves ending in graceful feet which wear sandals. The figure is seated on a stool in a formal and dignified pose, which in and

of itself is a sign of prestige and importance. The coiffure also represents an ideal. The significance of the scarification has already been discussed in the descriptions of other objects in the collection. The focus of attention is the large, carefully detailed head.

This seated figure was most probably made for a trance diviner, and would have been kept in his private shrine rooms. The spirit is here represented as a wise and prosperous counsellor, even though nature spirits are said to be hideous, terrifying creatures, with backward feet and other frightening qualities. The sculpture thus depicts the bush spirit in a very flattering way. The patina is varying shades of brown, fairly matte overall, and somewhat glossy in places.

A piece that probably comes from the same workshop is in the Josef Müller collection. See illustration: J.P. Barbier-Mueller, *Trois générations de collectionneurs, 1907-2007/1977-2007*, Musée Barbier-Mueller, Genève-Barcelone, Jubiläumsbrochüre. Idenie, as well as Adangme) (Vogel 1997, pp. 252, 253).







## ◀ 82 DAN

### Mask

Material: wood

H. 24 cm

Location: Ivory Coast, Liberia

Rivers: Nuon, Cavally

The mask's round eyes are encircled by a round band in flat relief. The facial traits, like the half-moon shaped eyelids, the vertical crest line on the forehead that rises from a deep indentation at the top of the nose, are almost geometric in character. The stylized half open mouth has an amazed expression. The blackish brown glossy patina is finely encrusted around the eyes.

Iconographically, the mask in this collection is probably an example of a *Zakpei ge*, the fire watch mask of the northern Dan groups, but it is possible that it represents *Gunye ge* (*Gunyega*), the racer. Both of these types of masks have large circular eyeholes which give their wearers unimpeded vision. The two occasions on which they are danced have the same names as the masks.

The mask, which one can imagine framed in red textiles with a fibre or hide ornament on top of it, displays the typical Dan beauty characteristics, such as the high, slightly domed forehead. The additional vertical ridge worked in relief would not originally have been a sign of an aesthetic nature, but rather a reflection of a certain kind of forehead scarification seen on women, and formerly on men as well. The scar was believed to be a remedy for migraine headaches as well. Other Dan beauty characteristics the mask displays are the deeply rooted nose, the distinctive and pronounced mouth, and the chin that tapers to a point.

## ◀ 83 DAN

### Mask

Materials: wood, metal

H. 21.5 cm

This beautiful old mask has circular eyes, a mouth with pouting lips, and a small nose with a ridge extending deeply between the eyes. There are fine encrustations around the eyes and the mouth of the object, and on the top of its head as well. The mask has an old crack which has been repaired with metal. The patina is a mottled black to dark brown, with a mostly matte, but in places lacquer-like shine.

To observe this mask's oval form, and the interplay it displays between organic volumes and controlled sobriety, is to experience a direct contact with the aesthetic canons of the Dan art style.

This mask belongs to the Sagbwe mask complex. Among the Liberian Dan, this type is also described as a "runner mask" and takes the name *Gunye ga* or *Gunyega* (Fischer & Himmelheber 1976, p. 10).

The oversized eyes emphasize the expression of alertness, and enlarge the masked runners' field of vision in their weekly competitions.

This *Zakpei ge*'s expression depicts the fire watcher's responsibility for keen observation, and also fits into the context of the sometimes playful nature of the ritual associated with it in everyday life. The artist who created this example favoured the Dan ideal of sober strength over that of ornamentation. He also favoured geometric abstraction over the balance of organic volumes and symmetry that the formal canons prescribe. The mask may be somewhat less dynamic for this choice, but on account of it also appears to fix its gaze on the fire all the more intently.

Fire was especially dangerous during the dry season, when the hearth fires were not properly extinguished and the afternoon savanna winds came up. When the Dan began living in houses without thatched roofs, the meanings of the many types of fire watcher masks began to disappear. In former times, the mask wearer, accompanied by a gong player, made the rounds of the village in the early afternoon, and upset the cooking pots of women who were being careless, or were cooking belatedly. As punishment, he sometimes took household utensils with him, that later might be given away. At the beginning of the daily performance in the village, the mask wearer and his assistant met with youths, who sang and clapped rhythmically in accompaniment to the event.

The *Gunye ge* racer masks were used in running contest which were held on a weekly basis during the dry season. Originally, these contests tested the prowess of young warriors.

In former times, the races were seen as a demonstration of prowess in war, in a warrior society. But even after this, the prestige associated with winning was an incitement to participate in these runs. The racer mask followed an unmasked runner at a distance of several meters. The visibility of the wearer's eyes behind the very large ocular openings indicates that this type of mask was not really very spiritual or powerful in character, because a mask with great spirituality and power would conceal its wearer, and its strength was derived from the unknowable and from hidden authority. Even when not in actual use, this harmonious example of a mask had a certain power though. Masks of this type were part of their owners' households, and seen as the manifestation of a well intentioned spirit. The mask had an identity and would come to the son of its owner in his dreams, to call him to become the next to possess it.



#### ◀ 84 DAN

##### Mask

Materials: wood, cowrie shells, beads, textile, metal

H. 23 cm

This beautiful old southern Dan mask, possibly from the Nyor area, has thin slit eyes, the female scarification, and remains of pigment around the eyes. The eyebrows are rendered in relief, the mouth is slightly open, and pieces of metal are inserted between the lips to indicate teeth. The mask wears a cowrie shell headdress and the periphery of the face is decorated with strands of beads from which bells hang. The mask has an implicit vitality. In Dan culture, it is seen as a living entity. This mask could be an example of the *Deangle* type. The *Deangle* accompany the young initiates to the circumcision compound in the bush. A few *Deangle* are singing masks, but their utterings are incomprehensible. In the rituals, an interpreter is used, who is able to translate the sounds it makes, and three or four drumming and singing musicians are also present.

The names of the Dan masks vary and their meanings are multi-layered and complex.

Independently of its exact type or functional category, or from what region it comes, a Dan mask remains *Ge* in its essence (alternately written and pronounced *Gle*, *Gläe*, or *Glu*). The Dan believe the *Ge* to be an independent supernatural being, created by the supreme being *Zlan*,

to regulate the affairs of men, and the relationships of the living with the dead. *Zlan* (*Zra*), who created the universe from mud with his bare hands, was also the first sculptor. The ultimate objective of the Dan masks is to propitiate the continuation of the community. *Ge* leaves no facet of life untouched. A far-reaching dualism sits contained in this mask-being, which is at once benign and malicious, old and young, kind and brutal. It possesses all human characteristics and qualities, but always in a subliminal manner (Bruyninx 2005, p. 41). The owner and wearer of a great mask has a very high rank. The heir of a mask, to whom a spirit has appeared in a dream, can use the old mask, but more often chooses to have a new one made instead, and asks for it to be accepted. The old mask is kept in the house, but remains powerful. It is honored and addressed with wishes. Sometimes its teeth are heard gnashing.

Insect damage to this mask does not take away from its concentrated expression, but somehow reminds of its material nature. What was once probably a blackish brown patina has disappeared. A preservative mud-bath that is used in the north for conservation purposes, is not used by the Southern Dan.

#### 85 DAN

##### Slit drum

Material: wood

H. 40 cm

The cylinder shaped resonating portion of the slit drum is decorated with incised designs at its extremities. The wear on this Dan instrument indicates long years of use. A female portrait head, of the same type as is often seen on Dan spoons or figures, adorns the top end of the instrument. It is the abstract portrait of a beautiful woman. The carver creates it from memory, and he is in this endeavour relatively free to express himself personally, and to demonstrate his technical abilities. The head has a typical imaginary and complex coif, a smooth, high forehead, a symmetrical shape, and braids which resemble the horns of a ram. The face is very similar to that of a Dan mask, and has

a forehead scarification and a pouting mouth. The neck rings are also a sign of feminine beauty, health and strength. The instrument's patina is blackish brown, with fine light encrustations in places. Slit drums and drums in general are used in rituals, but are really primarily used for profane purposes. They are among the most elaborately decorated of all African instruments. The varying tones that can be elicited from the two sides of the cylinder's surface have a sonorous and semantic association with the sounds of speech. This relationship between musical sounds and those of language can be observed in almost all African cultures.





## 86 GURO

*Heddle pulley*

Material: wood

H. 25 cm

Location: Central Ivory Coast

River: Red Bandama

Heddle pulleys were used on small strip weaving looms to produce bands of textiles that were then sewn together. This rare example depicts a highly stylized female between whose thick legs the pulley wheel was attached.

## ► 87 SENUFO

*Female figure*

*Bush spirit*

Material: wood

H. 38 cm

Location: Ivory Coast

River: Bandama

The woman is seated on a stool in a full frontal position, with her hands resting on her thighs. Rings carved in relief encircle her wrists and her arms just above the elbows. Small incisions around the navel, and on the torso, breasts, and face denote scarification marks. The figure has an elaborate and fanciful bird-shaped coiffure, which Senufo women, and sometimes men, wore in former times. The rear view of the statue is especially successful aesthetically. Fine zigzag incisions are present on the back, and five rings are carved in relief above the buttocks. The seat is composed of several layers, on which zigzag designs are repeated. The patina is a moderately glossy chestnut brown.

This is most probably a representation of *Tugubele*. There is no sign that a staff was ever present beneath the figure. Were this not the case, it might be possible to conclude that it was formerly the top of a Tefalapica staff. - *Tugubele* is a spirit being of the wilderness, which resembles a human being. “Wilderness” corresponds to nature, in contrast to human cultural order, the village, and society, and challenges its security. The social group is defined by a metaphor of contrast between

the village and the wilderness around it. The spirits of the wilderness live in the fields, in the bush, or in the rivers. They represent a threat to mankind and its social order. The Senufo believe that the wilderness and its unknown creatures move closer to the village at night, that they come to its edge and even circulate between its huts. It is the presence of this confused and unclear world which gives rise to artistic creation. The beings of the wilderness are represented, to give order to this universe, and to keep it at bay. According to Till Förster (1988, p. 12), artistic representation creates a link between culture and nature, and addresses the problem of an opposition—one which could be said is perhaps sometimes more perceived than real.

The bush spirits, variously called *mandeo*, *ndeo* or *tugu* (pl. *mandebele*, *ndebele*, *tugubele*), form the subject of a great quantity of Senufo sculpture. A figure couple is generally made when a soothsayer advises it, and is commissioned from a carver when a client claims to have seen such a spirit in the bush, or in dreams, or when the diviner learns that a bush spirit is seeking to follow, befriend, or trouble the client.







#### ◀ 88 SENUFO

*Female figure*

*Bush spirit*

Material: wood

H. 31 cm

This figure's sculptural composition combines and contrasts rounded and pointed elements, which it sets off against one another. The woman's breasts come to a point, but are set between beautifully rounded shoulders. The stomach is pointed at the navel, near which the rounded shovel-shaped hands rest. A large bird-shaped coiffure surmounts and adorns the head. Fine scarification marks are present on

the face, and the mouth is abstract and rendered as a rectangle, in which clenched teeth are visible. The long, thin back is concave and thrust forward at its centre. The woman wears a waistband and is seated on a stool. Her legs are angled at the knees. The feet are absent. This is also most probably a representation of a *Tugubele*, a bush spirit (see previous object description).

#### 89 SENUFO

*Ceremonial staff (Tefalapica)*

Material: wood

H. figure 24.5 cm, H. figure and staff together 115 cm

The female figure is seated on a stool, and forms the top end of a staff. Its face is very precisely rendered and its expression appears natural. It wears the well-known Senufo bird-shaped coiffure. Incisions on the face and body denote scarification marks. Armbands are present. The hands and feet are rendered very abstractly as simple rounded forms. The patina is blackish brown overall and has an oily gloss. The joints and scarification marks of the figure are somewhat lighter in color. The staff portion has a varied patina, ranging from light brown to reddish or blackish brown. It is difficult to define clear style areas for the objects that the various Senufo groups used. Younger carvers spent time moving around, and consequently brought styles they learned in certain workshops to other areas. The core area of workshops lay in the western part of the Senufo territory, around and south of Boundiali, and included neighboring regions as well.

Senufo ceremonial staffs had a variety of functions. This staff might have been used as a trophy in an agricultural soil working contest.

Young Poro society men of a specific age group worked the yam fields of the oldest age group in October. The trophy staff was stuck into the ground in the soil which had been the most thoroughly turned, and awarded to the most productive worker. The staff had a female figure at its top, or a bird or group of birds. If a fellow worker was more productive than the initial recipient, the staff could be moved to his area. The final winner of the competition would keep the staff as a memento of his achievement.

The Senufo practice intensive and highly developed agriculture in the savanna woodland area they inhabit. They work the soil manually and meticulously. Cultivation includes techniques of mound building, damming, and the use of organic materials in the soil to protect against erosion and ensure successful harvests. These techniques are labour intensive, and the division of this labour is organised by age groups. The younger groups (fifteen to twenty-eight years old) are also responsible for other important tasks, such as bridge building.









#### ◀ 90 ATTIE

*Female figure with bowl*

Material: wood

H. 62 cm

Location: Ivory Coast

River: Bandama

The female figure carries a large receptacle on its head, which it holds with both hands. Its coffee bean-shaped eyes are closed. The round face smiles beatifically, and has a very peaceful and gentle expression. The small mouth is closed. Small decorative nubs are present above the root of the nose, next to the temples, and under the eyes. Fine scarification marks, rendered in relief, appear between the figure's breasts, and four larger horizontal ones are on its ventral area. The figure's back and buttocks are also worked with great attention to detail. The legs are not present. The receptacle which the figure carries on its head is also decorated with triangular shapes set in low relief, and with a kind of band that encircles it, also in relief. The back of the receptacle has a crack which runs vertically along it. The body's patina is black and glossy. Red and beige pigments have been applied to the outer surface of the bowl. Its patina is matte. The Attie (Agni, Anyi) are among the population groups that inhabit the area that was formerly the Gold Coast under British rule, and like the Baule, they belong to the larger Akan group. The westernmost Akan peoples—the Attie, Baule, and several smaller groups—are descendants of people who fled Asante. Much larger Akan populations live in Ghana and Togo. Akan societies are generally organized into farming communities but have a history of highly centralized chiefdoms and kingdoms tracing descent through maternal lines.

Along the coastline from the Ivory Coast's eastern border to the Bandama River is a series of lagoons, where fishing and trading dominate local economies. Lagoon societies also include Attie.

#### 91 KOULANGO

*Spoon/pounder*

Material: wood

H. 28 cm

Location: Northeastern Ivory Coast

Rivers: Comoe, Volta

The object has an abstract form which is very successful both from the utilitarian and aesthetic point of view. It has a dark brown patina indicating extensive use.

It can be compared to a very similar object illustrated in the exhibition catalogue titled *Africa: The Art of a Continent* (Philips 1996). The illustration is on an unnumbered page, the description for the object is on page 488.









## NOTES

### CONGO (see pp. 13–135)

#### MUSONGE

- 1. Songye, Eastern Songe Kilumba, Figure.** H: 33.7 cm  
**Provenance:** collected by Karel Plasmans; cat. no. 66/575-197 • various properties until 1992 • Bernard de Grunne, Brussels, Belgium, 2000 • Galerie Ratton-Hourdé, Paris, France, 2000 • Marc Larock, Paris, France • Private Collection, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat. *African Tribal Art*, Seibu Museum of Art, Tokyo 1978 • Hersak (Dunya), *Songye Masks and Figure Sculptures*, London: Ethnographica, 1986: 162, pl. 124 • J-B Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, London, Thames and Hudson / *L'Art Tribal d'Afrique Noire*, Paris, Ed. Assouline, 1998 : p.169 no. 7 • Exhib. cat.: *BRUNEAF X*, Brussels, 2000, no. 47, de Grunne • *Tribal Arts Supplements*, summer 2000, Ratton-Hourdé • F. Neyt, *Songye. La Redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale*, Antwerp, 2004, pp. 248–249 no. 213 • *BRAFA 54th*, in *Le Journal des Arts* no. 294, 9 January 2009 • Exhib. cat.: *Zaire*, BRAFA 54th, D. Claes, Brussels, 2009 • *Tribal Art, Regards de Marchands*, E. Martinez-Jacquet, p. 61 • *La Passion des Arts Premiers, Regards de Marchands*, Paris : Primedia, 2009, pp. 132-133 & back cover • Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p. 181, cat. no. 201.  
**Exhibitions:** Tokyo, Japan: *African Tribal Art*, Seibu Museum of Art, 1978 • Brussels, Belgium : *BRUNEAF X*, 10–18 June 2000 • Brussels, Belgium: *BRAFA 54th*, Tour & Taxis, 23 January-1 February 2009 • Paris, France: *La Passion des Arts Premiers. Regards de Marchands*, Monnaie de Paris, 9 September –18 October 2009 • Bordeaux, France : *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.  
**Auction:** Sotheby's NY, 18 May 1992.
- 2. Songye, Congo, Power object.** H: 53 cm  
**Provenance:** collected in 1960 by a Belgian colonial (no. 19 of his coll.) • Philippe Laeremans, Brussels, Belgium.
- 3. Songye Nkishi, Congo, Power object.** H: 84 cm  
**Provenance:** collected in situ between 1910 and 1925 by a Belgian colonial administrator • Didier Claes, Brussels, Belgium.
- 4. Songye, Maniema Lusangay, Congo, Figure.** H: 41 cm  
**Provenance:** collected in 1965 by Jo Christiaens, Brussels, Belgium • Alain de Montbrison, Paris, France • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Musonge*, Brussels, Didier Claes, 2006, pp. 57, 59, 61.  
**Exhibitions:** Paris, France, *Musonge*, Claes, June 2006.
- 5. Songye, Southeastern Congo, Personal magical half figure.** H: 21 cm  
**Provenance:** Hélène & Philippe Leloup, NY, US/Paris,

France • James Tyler, Washington, D.C., US, seller 1995 • Estate of Shirley & Hy Zaret, Connecticut, US • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Auction:** Sotheby's NY, 4 May 1995, lot 103.

**6. Songye, Southeastern Congo, Mask.** H: 40.6 cm  
**Provenance:** Léon Oscar Vandernoot, sanitary agent working on the spot between 1923 and 1935 • Mrs Vandernoot, Belgium • Ladislav Segy (1904–1988) / Segy Gallery, NY, US, 1954 • Private Coll., Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Auction:** Parke-Bernet Galleries, NY, 24 February 1954.

**7. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 32.5 cm  
**Provenance:** Ludwig Bretschneider (1909–1987), Munich, Germany, 1950.  
Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium: *BRAFA 55th*, Tour & Taxis, 22–31 January 2010.

**8. Songye, Southeastern Congo, Miombe, Personal magical figure.** H: 29 cm  
**Provenance:** collected by a Belgian colonialist (no. 53 of his coll., label) • Philippe & Lisa Laeremans, Brussels, Belgium.

**9. Songye, Southeastern Congo, Power object.** H: 63 cm  
**Provenance:** collected in situ before 1939 by Michel Michiels, Belgium.  
Didier Claes, Brussels, Belgium.

**10. Songye, Southeastern Congo, Tshungu, Personal magical figure.** H: 73 cm  
**Provenance:** collected in Tshungu in 1960 by a Belgian colonialist (no. 52 of his coll., label) • Philippe & Lisa Laeremans, Brussels, Belgium.

**11. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 25.5 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**12. Songye-Kifwebe, Congo, Mask.** H: 36 cm  
**Provenance:** Jacques von Overstraeten, Belgium • Didier Claes, Belgium.

**13. Songye, Southeastern Congo, Power object.** H: 36 cm  
**Provenance:** Most probably former Jos Walschaert Collection, Belgium, photos from before 1940 • Private Collection, Antwerp • Didier Claes, Brussels, Belgium, 2009.

**14. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 19 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • Philippe & Lisa Laeremans, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**15. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 19.5 cm  
**Provenance:** Patrick van de Velde, Belgium, 1978 • Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium, October 1978 • Fred ten Houten, Groningen, The Netherlands • By descent through the family, till 1997 • Galerie de Ruimte, Eersel, The Netherlands.

**Literature:** Exhib. cat.: *Africa. De ten Houten Collectie van Afrikaanse Kunst*, Eersel: Galerie de Ruimte, 1997, no. 37.  
**Exhibitions:** Groningen, The Netherlands: The ten Houten coll. was on display at the Volkenkundig Museum Gerardus van der Leeuw, Rijksuniversiteit Groningen, 1971–1997 • Eersel, The Netherlands : *Africa. De ten Houten Collectie van Afrikaanse Kunst*, Galerie de Ruimte, 28–29 June 1997.

**16. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 15 cm  
**Provenance:** Lucien Van de Velde, Antwerp, Belgium • Alain Naoum, Brussels, Belgium.

**17. Songye, Southeastern Congo, Figure.** H: 18 cm  
**Provenance:** Pierre Darteville, Brussels, Belgium • Private Collection, Belgium since 1970.

#### LUBA EMPIRE

**18. Luba-Shankadi, Eastern Congo, Figure with bowl.** H: 37 cm  
**Provenance:** Belgian colonial Collection, pre 1920 collected • Philippe Laeremans, Brussels, Belgium.

**19. Luba-Kalundwe, Southeastern Congo, Adze.** H: 49 cm  
**Provenance:** Constant Permeke (1886–1952), Belgium • Thence by descent.

**20. Luba, Congo, Staff.** H: 118 cm  
**Provenance:** Jan & Anita Lundberg, Malmö, Sweden • Private Collection, Belgium • Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Exhibitions:** Antwerp, Belgium : *Art Africain, Nouvelles Découvertes / Afrikaanse Kunst, nieuwe ontdekkingen*, Lucien van de Velde, 17–18 March 2007.

**21. Luba-Kalundwe, Southeastern Congo, Figure with bowl.** H: 39 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • P. Ratton, Paris, France.

**Literature:** A similar specimen made by the same sculptor is reproduced in *l'Art Tribal d'Afrique Noire*, J-B Bacquart, Ed. Assouline, 1998, p. 157 no. 15 and also in *African Art in American Collections*, W. M. Robbins & N. I. Nooter, 1985, p. 444, no. 1143.

**22. Luba, Southeastern Congo, Figure on gourd.** H: 29 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • Philippe Laeremans, Brussels, Belgium.

**23. Kusu, Congo, Half-figure.** H: 20 cm  
**Provenance:** Pierre Darteville, Brussels, Belgium.

**24. Zula, Southeastern Congo, Caryatid.** H: 41.5 cm  
**Provenance:** Robert Jacobsen (1912–1993), Copenhagen, Denmark • Coll. R.J., Munich, Germany (1973) • Jan Lundberg, Sweden • P. Ratton, Paris, France.  
**Literature:** *K-Ferdinand Schaedler, African Art in German Private Collections*, Munich, 1973, p. 357, no. 514 • Exhib.

cat.: *Afrikanskt – Inspirationskälla för den moderna konsten /African Art – A Source of Inspiration for Modern Art*, Malmö Kunsthall, 1986, pp. 141, 195 • Exhib. cat.: *Atlantes & Caryatides*, Paris, Galerie Ratton-Hourdé, 2004, pp. 50–51. **Exhibitions:** Malmö, Sweden : *Afrikanskt – Inspirationskälla för den moderna konsten/African Art – A Source of Inspiration for Modern Art*, Malmö Kunsthall, 22 March–19 May 1986 • Paris, France: *Atlantes & Caryatides*, Galerie Ratton-Hourdé, June 2004.

**25. Luluwa, Congo, Figure.** H: 20 cm  
**Provenance:** Pierre Darteville, Belgium, Brussels.

#### UBANGI – UELE REGION

**26. Mangbetu complex, Congo.** H: 32 cm  
**Provenance:** Sœurs Missionnaires Dominicaines de Namur, brought to Belgium in 1934 • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**27. Mangbetu, Congo, Female Figure.** H: 99 cm  
**Provenance:** collected in situ before 1902 by a Belgian soldier in the service of King Leopold II • Thence, by descent • Private Collection, Belgium.

**28. Zande (Azande) Uele, Congo, Harp.** H: 40 cm  
**Provenance:** Collection Banque Belgoise, Belgium • Didier Claes/Claes Gallery, Brussels, Belgium.

**29. Mangbetu complex, Uele, Congo, Container.** H: 49 cm  
**Provenance:** Frits Van den Berghe (1883–1939), Gent, Belgium • Private Collection, Belgium • Hélène Leloup, Paris, France • Pierre Darteville, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium • Hy (1907–2007) & Shirley Zaret, Connecticut, US. **Literature:** *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'Esprit contemporain*. first year, no. 7, 15 November 1928, pp. 354–355 • Exhib. cat.: *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Brussels, KB, 1992, p. 71 no. 41 • The Africa Albums, no. II, *Mangbetu. Barkboxes-pipes-figures*, Belgium, private publication, May 1996. **Exhibitions:** Brussels, Belgium: *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Brussels, KB, 22 October–20 December 1992.

**30. Zande (Azande) Uele, Congo, Figure.** H: 48 cm  
**Provenance:** Marc Leo Felix, Brussels, Belgium • Didier Claes/Claes Gallery, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Flyer expo: *Ubangi : Art from the Northwestern Forest*, Congo Gallery, 2007, no. 11.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium : *Ubangi : Art from the Northwestern Forest*, Congo Gallery, 8 November 2007–16 February 2008.

**31. Zande (Azande), Congo, Figure.** H: 35 cm  
**Provenance:** David Henrion, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Didier Claes : *Claes. Premium Art from Black Africa /Art Premier d'Afrique Noire*, Brussels, Belgium, 2005 • Grootaers (Jan-Lodewijk): *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*, Brussels, Fonds Mercator, 2007, p. 121.  
**Exhibitions:** Berg en Dal, The Netherlands, *Ubangi, Art and Cultures from the African Heartland*, Afrika Museum, 13 October 2007–31 March 2008.

**32. Metoko, Congo, Stick.** H : 102 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium.

#### UMANIEMA

**33. Lega, Congo, Mask.** H: 16.5 cm

**Provenance:** collected by a Belgian colonial administrator before 1940 • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**34. Lega, Northeastern Congo.** H: 17 cm  
**Provenance:** collected in situ by a colonial administrator before 1947 • Pierre Loos, Brussels, Belgium • Private Collection, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Leaflet: *Parcours des Mondes*, 2008, Didier Claes.

**35. Lega, Congo, Kampene Mask.** H: 27 cm  
**Provenance:** collected in situ by Benoît Rousseau in the 1960s in the region of Kampene (no. 13 of his coll.).

**36. Bembe, Kivu, eastern Congo, Face mask.** H: 41.5–45 cm  
**Provenance:** collected in situ before 1950 by a Belgian colonial administrator • Alain Guisson, Brussels, Belgium • Private Collection, France • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Zaire*, BRAFA 54th, Brussels, 2009, D. Claes.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium : *BRAFA 54th*, Tour & Taxis, 23 January–1 February 2009, D. Claes.

#### UKONGO – LOWER RIVER REGION

**37. Kongo-Vili, Western Congo, Figure.** H: 23 cm  
**Provenance:** Collected by Les Pères Blancs between 1900 and 1908 • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Maternités, un Monde d'Amour et de Tendresse*, by Yvan Brohard, Paris, France, 2009, p. 19 • Didier Claes, *Zaire*, for BRAFA 54th, Brussels, 2009.  
**Exhibitions:** Paris, France: *Maternités, un Monde d'Amour et de Tendresse*, Réfectoire des Cordeliers, 15 April–7 May 2009 • Brussels, Belgium, *BRAFA 54th*, Tour & Taxis, 23 January–1 February 2009.

**38. Kongo-Yombe, Western Congo, Figure.** H: 22.5 cm  
**Provenance:** Marceau Rivière, Paris, France • Private Collection, France • Gregory Chesne, Lyon, France.  
**Literature:** Raoul Lehuard, *Art Bakongo, Les centres de style*, vol.II, 1989, p. 653.

**39. Kongo, staff, Congo, Seated figure.** H: 28 cm (Ivory H: 19 cm)  
**Provenance:** collected in situ by Lawson B. Mooney (1998), Montauban, France • Anonymous seller, 1982 • Bernard de Grunne, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Marc Leo Felix (editor), *White Gold, Black Hands, Ivory Sculpture in Kongo*, vol.I, Heilungkiang : Gemini Sun Qiqubar, 2010, p. 150 no. 191.  
**Auction:** Sotheby's London, 30 November 1982, lot 151.

**40. Kongo-Vili, Western Congo, Dog.** H: 16 cm, L: 36 cm  
**Provenance:** Musée Missionnaire de Kangu, Congo (photo taken in the Museum, published in the Congo Presse in 1957) • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p.192, Cat. 221.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium, BRAFA 55th, Tour & Taxis, 22–31 January 2010 • Bordeaux, France : *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

**41. Kongo-Villi, Western Congo, Figure.** H: 49 cm  
**Provenance:** Anonymous seller, 2001; Vittorio Carini, Milan, Italy; Private Collection, France; Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *bruneafx*, Brussels, 2002, p. 43, Dalton Samoré.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium: *bruneafx*, 11–16 June 2002.

**42. Kongo-Villi, Western Congo, Janus dog.**  
H: 31 cm, l: 77.5 cm  
**Provenance:** Bareiss Family, Hannover, Germany • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**Literature:** Kilengi, Roy Christopher, *African Art from the Bareiss family coll.*, 1997 • Seattle University of Washington Press, 1997, *Call and response journeys in African Art*, New Haven, 2000 • Exhib. cat.: *Zaire*, BRAFA 54th, Brussels, D. Claes, 2009.  
**Exhibitions:** Hannover, *Kilengi, African Art from the Bareiss Family coll.*, Kestner Gesellschaft, 1997 • Vienna, *Kilendi, African Art from the Bareiss Family Coll.*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1997–1998 • Munich, *Kigengi, African Art from the Bareiss Family Coll.*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1998 • Iowa, *Kilengi, African Art from the Bareiss Family Coll.*, University of Iowa Museum of Art, 1999 • Puchase, *Kigengi, African Art from the Bareiss Family Coll.*, Neuberger Museum of Art, State University of New York, 2000 • Brussels, Belgium: *BRAFA 54<sup>th</sup>*, Tour & Taxis, 23 January–1 February 2009.

**43. Bembe, Congo, Figure.** H: 17.7 cm  
**Provenance:** Anonymous seller, 1979 • Josephine (Jo 1920–2008) & Sol Levitt (1909–2002), NY, US. • Alain Naoum, Brussels, Belgium.  
**Auction:** Sotheby's Parke Bernet, NY, 9 November 1979, lot 85.

**44. Kongo, Western Congo, Figure.** H: 29 cm  
**Provenance:** Piet Blanckaert, Knokke, Belgium • Lucien Van de Velde, Antwerp, Belgium, 1989 • J-Pierre Jernander, Brussels, Belgium • Hélène & Philippe Leloup, NY/Paris, 1998 • Estate of Shirley & Hy Zaret, Connecticut, US.  
**Literature:** Pierre Nahon, *Quelques Impressions d'Afrique*, Château Notre-Dame des Fleurs, Vence, Ed. Galerie Beaubourg/Ed. de la Différence, 1996, no. 337 • Exhib. cat.: *Kongo. Objets de bois. Objets d'Ivoire*, J-Aurélien Cornet, Paris, H & P Leloup, 1998, cover & p. 11 no. 14 • Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p.193, cat. no. 223.  
**Exhibitions:** Paris, France: *Kongo. Objets de bois. Objets d'Ivoire*, Galerie Leloup, June 1998 • Bordeaux, France : *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

**45. Kongo-Vili, Western Congo, Figure.** H: 28 cm  
**Provenance:** Dr Robert Mandelbaum, NY, US, sold to • Merton D. Simpson, NY, US, no. 2095 • Michael Oliver, NY, US • Didier Claes, Brussels, Belgium • Stanislas Gokelaere, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Raoul Lehuard , *Art Bakongo, les Centres de style*, vol I, Arnouville : Arts d'Afrique Noire, 1989, p. 242 no. D-5-2-2 • Exhib. cat.: *Kongo*, Paris, Galerie Bernard Dulon, 1991, no. 19. • Marc Leo Felix, *Art & Kongos. Les Peuples Kongophones et leur sculpture Bïteki Bia Bakongo*, vol I : *Les Kongo du Nord*, Brussels, Zaire Basin Art History Research Center, Brussels, 1995, p. 95 no. 12 • Expo cat. : *Africa. Capolavori da un continente*, Ezio Bassani (editor), Florence, Artificio Skira, 2003, p.272.

**Exhibitions:** Paris, France: *Kongo*, Galerie Bernard Dulon, 14 June 1991 • Turin, Italy : *Africa. Capolavori da un continente*, Galleria d'Art Moderna-GAM, 2 October 2003–15 February 2004.  
Brussels, Belgium, BRAFA 55th, Tour & Taxis, 22–31 January 2010.  
**Auction:** Sotheby's, London, 3 July 1989, lot 158.

**46. Teke, Right bank of the Congo river, Figure.** H. 39 cm  
**Provenance:** Collected in situ by the French colonial admin-

istrator Didier Jamet before 1926. • Thence by descend, Troyes, France • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**47. Teke, Right bank of the Congo River, Figure.** H: 43 cm  
**Provenance:** Woods Davy, Los Angeles, CA, US • Private Collection, Brussels, Belgium.

**Literature:** a similar work is reproduced in *l'Art Tribal d'Afrique Noire*, Ed. Assouline, p. 133, fig. 6 • A similar specimen is reproduced in *African Art in American Collections*, W. M. Robbins & N. I. Nooter, 1985, p. 381 no. 975.

**48. Teke, Right bank of the Congo River, Figure.** H: 31 cm  
**Provenance:** Private Collection, Paris, France • P. Ratton, Paris, France.

#### UKWANGO

**49. Mbala, Congo, Figure.** H: 21 cm  
**Provenance:** Collected in situ by a Belgian colonial pre 1930 • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**Literature:** Didier Claes, *Zaire*, BRAFA 54th Brussels, 2009.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium, *BRAFA 54th*, Tour & Taxis, 23 January–1 February 2009, Didier Claes.

**50. Mbala, Congo, Adze.** H: 32 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium.

**51. Tshokwe, Congo, Face Mask.** H: 23 cm  
**Provenance:** Philippe Guimiot, Brussels, Belgium, 1989 • Roger Vanthournout, Izegem, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Art et Objets Tribaux*, Brussels, Philippe Guimiot, 1989, no. 5.  
**Exhibitions:** Paris, France: *Art et Objets Tribaux*, Salon de Mars, 1989.

**52. Tshokwe, Congo, Figure.** H: 22.5 cm  
**Provenance:** Constant Permeke (1886–1952), Belgium • Sold by descent through the family.

**53. Yaka, Southern Congo, Mask.** H: 30.5 cm  
**Provenance:** Julius Konietzko (1886–1952), Hamburg, Germany • Private Collection, Hamburg, Germany • Alfons Bermel, Germany • Alain Naoum, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**54. Yaka, Southern Congo, Figure.** H: 55 cm  
**Provenance:** Collected in situ 1902 • Baron De Hardennes, Namur, Belgium • Sold by descent through the family.

**55. Yaka, Southern Congo, Figure.** H: 19 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

**56. Kuba-Lele, Congo, Drum.** H: 115 cm  
**Provenance:** Alain de Montbrison, Paris, France.

#### GABON (see pp. 137–163)

#### OGOOUÉ

**57. Kota, Gabon, Reliquary Figure.** H: 44 cm  
**Provenance:** Charles Ratton (1895–1986), Paris, France • P. Ratton & D. Hourdé, Paris, France.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Kota*, with text by Louis Perrois, Paris, Ratton-Hourdé, 2003, p. 37 • A. & F. Chaffin, *L'Art Kota. Les Figures de reliquaire*, Meudon, 1979, a similar specimen is reproduced pp. 228–229 • Exhib. cat.: *Art*

*d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p. 116, cat. no. 110.

**Exhibitions:** Paris, France: *Kota*, Galerie Ratton-Hourdé, 2003 • Bordeaux, France: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

**58. Kota, Gabon, Reliquary figure.** H: 55 cm  
**Provenance:** Renee & Chaïm Gross, NY, US, acquired in 1950 • The Renee & Chaïm Gross Foundation, NY, US.  
**Literature:** A. & F. Chaffin, *L'Art Kota. Les Figures de Reliquaire*, Meudon, 1979, p. 120 no. 36.

**59. Kota, Gabon, Reliquary figure.** H: 52 cm  
**Provenance:** Philippe Ratton, Paris, France.  
**Literature:** *Arts d'Afrique Noire*, no. 58, 1986 (ad for the auction : J-Alain Labat).  
**Auction:** J-Alain Labat, Drouot, Paris, 25 June 1986, lot 83 (on cover).

**60. Fang, Gabon, Figure, reliquary.** H: 50 cm  
**Provenance:** Jose Remon Pons, Spain • Alain de Montbrison, Paris, France • Richard Scheller, San Francisco, CA, US, P. Ratton, Paris, France.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium, *52è Foire des Antiquaires de Belgique*, Tour & Taxis, 19–28 January 2007.

**61. Fang, Gabon, Head, reliquary.** H: 33 cm  
**Provenance:** Collected in 1938 by Hans Himmelheber (1908–2003), Heidelberg, Germany, 1938 • Charles Ratton (1895–1986), Paris, France • Armand Arman (1928–2005), Vence, France / NY, US • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** *Negerkunst und Negerkünstler*, Himmelheber, 1960 • Exhib. cat.: *African Figures. The Arman Collection*, NY, The Museum of African Art, 1997, no. 84 • C. Falgayrettes-Leveau, *Face aux Ancêtres in Gabon, Présence des Esprits*, Musée Dapper, Paris, France, 2006, p. 104 • M. Pignatelli, *Firmato Arman*, in *Antiquariato* no. 334, February 2009, p. 103 (view of the book-case with objects).  
**Exhibitions:** NY, US; *African Faces, African Figures; The Arman Collection*, The Museum for African Art, 9 October 1997–19 April 1998 • Paris, France : *Gabon, Présence des Esprits*, Musée Dapper, 20 September 2006–20 July 2007.  
**Auction:** Loudmer-Poulain, Paris, *Art Primitif*, 16 April 1975, lot 145 & back cover • Loudmer, Paris, *Arts Primitifs*, 7/9 December 1991, lot 129.

#### NGOUME

**62. Punu, Gabon, Face mask.** H: 32 cm  
**Provenance:** J-Claude Marx, France • Alain de Montbrison, Paris, France • Stanislas Gokelaere, Brussels, Belgium / Milan, Italy • Pierre Darteville, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p. 51, cat. no. 21.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium : *51è Foire des Antiquaires de Belgique*, Tour & Taxis, 20–29 January 2006 • Bordeaux, France : *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

**63. Punu, Gabon, Figure.** H: 36.5 cm  
**Provenance:** René Labat, France • Bernard Dulon, Paris, France • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Exhibitions:** Brussels, Belgium : *53è Foire des Antiquaires de Belgique*, Tour & Taxis, 18–27 January 2008 (Bernard Dulon).

**64. Vuvvi, Gabon, Figure.** H: 30 cm  
**Provenance:** Private Collection, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

#### CAMEROON (see pp. 165–177)

#### GRASSLAND

**65. Bamileke, Cameroun, Beaded figure.** H: 55 cm  
**Provenance:** Martial Bronsin, Brussels (in the 1980s), Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** *Rois et Sculpteurs de l'Ouest Cameroun, la Panthère et la Cygale*, Louis Perrois, Paris, 1997, p. 274, no. 144 • Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p. 110, cat. no. 100.  
**Exhibitions:** Bordeaux, France: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

**66. Bamileke-Banso, Western Grassfields, Bowl.** H: 30 cm  
**Provenance:** Mrs. Langlois, Paris, France • P. Ratton, Paris, France.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Arts Ancestraux du Cameroun*, La Flèche, OFAC, 1995, p. 17 no. 20 • A similar specimen is reproduced in *Art Ancien du Cameroun*, by Pierre Harter, p. 14 no. 82.  
**Exhibitions:** La Flèche, France: *Arts Ancestraux du Cameroun*, 8–30 January 1995.

**67. Bamileke, Cameroun, Caryatid stool.** H: 46 cm  
**Provenance:** D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France • Private Collection, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** Exhib. cat.: *Atlantes & Caryatides*, Galerie Ratton-Hourdé, 2004, p. 11 • Exhib. cat.: *J.S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Brussels, Didier Claes, 2008, repr.  
**Exhibitions:** Paris, France: *Atlantes & Caryatides*, Galerie Ratton-Hourdé, June 2004 • Brussels, Belgium: *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Didier Claes, 6 November – 6 December 2008.

**68. Bamileke, Cameroun, Coat from a fetisheur.**  
H: 85 x 65 cm  
**Provenance:** Private Collection, Italy • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
**Literature:** V. Carini, *A Hidden Heritage, Sculpture Africaine in Collezioni Private Italiane*, Milano, Galleria Dalton-Somare, 2004, p. 221 no. 190 • Exhib. cat.: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France, 2011, p. 194, cat. no. 226.  
**Exhibitions:** Bordeaux, France: *Art d'Afrique. Voir l'Invisible*, Musée d'Aquitaine, 21 March–21 August 2011.

#### NIGERIA (see pp. 177–193)

#### OYO

**69. Yoruba, Igbomina, Oro district, Ijomu, Nigeria, Dance Wand for Shango Cult.** H: 56 cm  
**Provenance:** L. Entwistle, London • Carlo Monzino (1931–1996), Lugano-Castagnola, Switzerland • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.  
**Literature:** Exhib. cat.: *African Aesthetics, The Carlo Monzino Collection*, by Susan Vogel, NY, 1986, p. 84, no. 72 • Nicolas Powell, *Art Africain, un marché en pleine expansion*, in *l'Oeil* no. 544, Paris, February 2003, p. 10.  
**Exhibitions:** NY, US: *African Aesthetics: The Carlo Monzino Collection*, The Center for African Art, 7 May–7 September 1986.

**70. Yoruba, Nigeria, Stool, Figure (Eshu).** H: 54 cm  
**Provenance:** Private Collection, France • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France.

71. Yoruba, Ibedji, 4 Twin images. H: from 22.5 to 28.5 cm  
Provenance: Maurice Ratton (1903–1973), Paris, France.

#### BENUE

72. Chamba, North Nigeria, Helmet mask with horns.  
H: 65 cm  
Provenance: Martial Bronsin, Brussels, Belgium (1970) • Didier Claes, Brussels, Belgium.

73. Vere, North Nigeria, 2 Figures. H: 56 and 43 cm  
Provenance: Collected in situ by Martial Bronsin, Brussels, Belgium (1970) • Martial & Alban Bronsin, Brussels, Belgium • Private Collection, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
Literature: Exhib. cat.: *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Brussels, Didier Claes, 2008, repr.  
Exhibitions: Brussels, Belgium: *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Didier Claes, 6 November–6 December 2008.

#### WESTERN AFRICA (see pp. 195–237)

#### BAMANA

74. Bamana (Bambara), Mali, Couple of figures. H: 74 and 66 cm  
Provenance: Collected end 19th century by a French amateur • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France • Private Collection, Brussels, Belgium.  
Literature: Exhib. cat.: *Sculptures de l'ancien Soudan*, Ratton-Hourdé, with text by D. Hourdé, Paris, Galerie Ratton-Hourdé, 2008, pp. 54–55.  
Exhibitions: Paris, France: *Sculptures de l'ancien Soudan*, Galerie Ratton-Hourdé, 5 June–26 July 2008.

75. Bamana (Bambara), Mali, Headdress. H: 49 cm  
Provenance: Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium • Cornelus Pieter Meulendijk, Rotterdam, The Netherlands • Loed Van Bussel, Amsterdam, The Netherlands • Cécile Kerner, Brussels, Belgium, 2005 (Kaos 2005) • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
Literature: *Tribal Art Magazine*, no. 36, Autumn/Winter 2004, p.25 (Cécile Kerner). Exhib. cat.: *J.S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Didier Claes, 2008, repr.  
Exhibitions: Paris, France: *KAOS-Parcours des Mondes*, 14–18 September 2005. Brussels, Belgium: *J.S. Collection Bordeaux*, Didier Claes, 6 November–6 December 2008.

76. Bamana (Bambara), Mali, Headdress. H: 43 cm  
Provenance: Private Collection, Belgium • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France • Private Collection, Brussels, Belgium.

77. Dogon, Mali, Figure. H: 61 cm  
Provenance: Private Collection, US • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France.  
Literature: Exhib. cat.: *Dogon*, Galerie Ratton-Hourdé, Paris, 2005, p. 65.  
Exhibitions: Paris, France: *Dogon*, Galerie Ratton-Hourdé, 11 June–23 July 2005.

#### BANDAMA

78. Baoule, Ivory Coast, Figure. H: 44 cm  
Provenance: Private Collection, France • P. Ratton, Paris, France • Private Collection, Belgium.

79. Baoule, Ivory Coast, Figure. H: 46 cm  
Provenance: M. Auboux, France • Hourdé, Paris, France.

80. Baoule, Ivory Coast, Figure. H: 41 cm  
Provenance: Private Collection, France • P. Ratton, Paris, France.

81. Baoule, Ivory Coast, Figure. H: 65 cm  
Provenance: anonymous seller, 1987 • Paolo Morigi, Magliaso-Lugano, Switzerland • D. Hourdé & P. Ratton, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.  
Literature: a specimen created by the same sculptor is reproduced in *l'Art Nègre*, by Werner Schmalenbach, no. 40.  
Auction: Loudmer, Paris, *Arts Primitifs*, 5 December 1987, lot 119.

82. Dan, Ivory Coast, Face mask. H: 24 cm  
Provenance: Alain de Montbrison, Paris, France • Jonathan P. Rosen, NY, US • P. Ratton & D. Hourdé, Paris, France.  
Auction: Parke-Bernet, NY, Benefit auction *African Works of Art for UNICEF* (for victims of Nigerian civil war), lot 21, 19 November 1968.

83. Dan, Ivory Coast, Face mask. H: 21.5 cm  
Provenance: Private Collection, France • P. Ratton & D. Hourdé, Paris, France.

84. Dan, Ivory Coast, Face mask. H: 23 cm  
Provenance: Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium, 1975. Sold to • Cees van Strien, Rotterdam, The Netherlands, 1975–2001. Sold to • Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
Literature: Toos Van Kooten and Gerard van den Heuvel, *Sculptuur uit Afrika en Oceanië/Sculpture from Africa and Oceania*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1990, p.62, cat. no. 15 • *Agenda Antiquairs* Antwerpen, Antwerp, 2006 (in address section K, full page) • Invitation card: *Salon du Collectionneur*, Paris, Didier Claes, 2007.  
Exhibitions: Otterlo, The Netherlands: *Sculptuur uit Afrika en Oceanië/Sculpture from Africa and Oceania*, Rijksmuseum

Kröller-Müller, 17 November 1990–20 January 1991 • Paris, France : *Biennale des Antiquaires*, Grand Palais, 15–23 September 2007, Didier Claes.

85. Dan, Ivory Coast, Slit-drum. H: 40 cm  
Provenance: Patrick Caput, Paris, France • André Schoeller, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.  
Literature: Exhib. cat.: *Corps sculptés, corps parés, corps masqués : chefs d'œuvres de la Côte d'Ivoire*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1989, p. 187 • Daniel Hourdé: *Dan* (Exhib. cat.), Paris, Galerie Ratton-Hourdé, June 2007, p. 81.  
Exhibitions: Paris, France: *Corps sculptés, corps parés, corps masqués*, Galeries Nationales du Grand Palais, 11 October–15 December 1989 • Paris, France: *Dan*, Galerie Ratton-Hourdé, 9–28 July 2007.

86. Guro, Ivory Coast, Heddle pulley. H: 25 cm  
Provenance: Private Collection, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.

87. Senufo, Burkina Faso, Ivory Coast or Mali, Figure. H: 37 cm  
Provenance: Coll. Bedia, Abidjan, beginning of 20th • Pierre Modeste, France • Lucien van de Velde, Antwerp, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.  
Exhibitions: Brussels, Belgium: *Grands Antiquaires & Libraires, Salon International de Bruxelles*, 9–11 November 2007 (Claes).

88. Senufo, Burkina Faso, Ivory Coast or Mali, Figure. H: 31 cm  
Provenance: Constant Permeke (1886–1952), Belgium. Sold by descent through the family • Didier Claes, Brussels, Belgium.

89. Senufo, Burkina Faso, Ivory Coast or Mali, Staff with figure on top. H: 115 cm  
Provenance: Anuschka Menist, Amsterdam, The Netherlands • Didier Claes, Brussels, Belgium .  
Literature: Exhib. cat.: *Tribal & Textile Arts 2008*, San Francisco, 2008 (Claes).  
Exhibitions: San Francisco, CA, US: *Tribal & Textile Arts, Fine Art of Native Cultures*, 8–10 February 2008 (Claes).

90. Akye (Attié), Southeastern Ivory Coast, Figure. H: 62 cm  
Provenance: Private Collection, France • P. Ratton, Paris, France.

91. Kulango, Ivory Coast, Spoon. H: 28 cm  
Provenance: Private Collection, Brussels, Belgium • Didier Claes, Brussels, Belgium.



---

## BIBLIOGRAPHY

- Abiodun, Drewal & Pemberton 1991.** Rowland Abiodun, Henry John Drewal, John Pemberton III. *Yoruba. Kunst und Ästhetik in Nigeria*; in Lorenz Homberger (ed.), Museum Rietberg Zürich 1991.
- Amselle 1990.** Jean-Loup Amselle. *Logique métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Payot 1990.
- Arnoldi 2001.** Mary-Jo Arnoldi. *The Sogow. Imagining a Moral Universe through Sogo bò Masquerades*; in Bamana. *The Art of Existence in Mali*. Museum for African Art, New York; Museum Rietberg, Zürich; Snoek – Ducaju & Zoon, Gent 2001.
- Bacquart 1998.** Jean-Baptiste Bacquart. *The Tribal Arts of Africa*. Thames and Hudson, London 1998.
- Baecke 2004.** Vivian Baecke. "La Force. Statuaire rituelle Songye"; in V. Baecke, A.-M. Bouttiaux, H. Dubois (eds.), *Le Sensible et la Force. Photographies de Huges Dubois et sculpture Songye*. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren 2004.
- Bastin 1984.** Marie-Louise Bastin. "Ritual masks of the Chokwe"; in *African Arts*, August 1984, Vol. VII, no. 4; pp. 40–45, 92, 95.
- Beumers & Koloss 1992.** Erna Beumers, Hans-Joachim Koloss (eds.); *Kings of Africa. Art and authority in Central Africa. Collection Museum für Völkerkunde Berlin*. Foundation Kings of Africa, Maastricht 1992.
- Biebuyck 1985.** Daniel P. Biebuyck; *The Arts of Zaire*; Vol. I Southwestern Zaire. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985.
- Biebuyck 1994.** Daniel P. Biebuyck. *Masks and Initiation among the Lega Cluster of Peoples*; in Frank Herreman & Constantijn Petridis (eds.); *Face of the spirits. Masks from the Zaire Basin*. Ethnographic Museum Antwerp, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1994.
- Binet 1972.** Jaques Binet. *Sociétés de Danse chez les Fang du Gabon*. ORSTOM, Paris 1972.
- Boone 1973.** Olga Boone. *Carte ethnique de la République du Zaire: Quart Sud – Ouest*. Musée royal de l'Afrique central, Tervuren 1973.
- Bourgeois 1985.** Arthur P. Bourgeois. "The Yaka and the Suku"; in *Iconography of Religions, Section VII: Africa*; E.J. Brill, Leiden 1985.
- Braveman 1996.** René A. Braveman. "Sahel and Savanna"; in Tom Phillips (ed.). *Africa, the Art of a Continent*. Exhibition catalogue; Prestel, New York, München 1996.
- Brincard 1989.** Marie-Therese Brincard. *Sounding Forms. African Musical Instruments*. New York 1989.
- Bruyninx 2000.** Elze Bruyninx. "Coiffures of the Dan and We of Ivory Coast in 1938–1939"; in Roy Sieber & F. Herreman (eds.); *Hair in African Art and Culture*. New York 2000.
- Bruyninx 2005.** "Face Mask: Gunye Gä or Gunyege"; in Frank Herrman (ed.); *Resonances from the past. African Sculpture from the New Orleans Museum of Art*. New Orleans Museum of Art; Museum for African Art, New York 2005.
- Burssens 1992.** Herman Burssens avec la collaboration de Alain Guisson. *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*. Galerie de la Kredietbank, Brussels 1992.
- Burton 1961.** W.F.P. Burton. *Luba Religion and Magic in custom and belief*. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren 1961.
- Cadet 2009.** Xavier Cadet. *Histoire des Fang, peuple gabonais. Collection: Les Tropiques entre mythe et réalité*. l'Harmattan, Paris 2009.
- Chaffin 1979.** Alain & Françoise Chaffin. *L'Art Kota: Les figures de reliquaire*. Alain et François Chaffin, Meudon 1979.
- Claessens 2011.** Bruno Claessens. Expertise 2011.
- Claessens 2011.** Bruno Claessens. *A Western Songye Nkishi* (Expertise). March 2011.
- Colleyn & Homberger 2006.** Jean-Paul Colleyn, Lorenz Homberger. *Ciwara. Chimières Africaines*. Musée du Quai Branly, Paris; 5Continents, Milan 2006.
- Colleyn 2001.** Jean-Paul Colleyn. *Bamana. The Art of Existence in Mali*. Museum for African Art, New York; Museum Rietberg, Zürich; Snoek – Ducaju & Zoon, Gent 2001.
- Cornet 1988.** Joseph-Aurélien Cornet. "Die Luluwa"; in Werner Schmalenbach (ed.). *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*. Prestel Verlag, München 1988.
- Cornet 1998.** Joseph-Aurélien Cornet. *Kongo - Objets de bois. Objets d'ivoire*. Galerie Leloup, Paris 1998.
- De Grunne 2001.** Bernard de Grunne. "Les grands ateliers soninké du centre du Mali"; in B. de Grunne (ed.); *Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*. Espace culturel BBL, Brussels 2001.
- Eisenhofer 1997.** Stefan Eisenhofer (ed.). *Kulte, Künstler, Könige in Afrika – Tradition und Moderne in Südnigeria*. Katalog des ÖÖ. Landesmuseums, Linz 1997.
- Essner 1985.** Cornelia Essner. *Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert; zur Sozialgeschichte des Reisens*. Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Stuttgart 1985.
- Evans-Pritchard 1963.** Edward E. Evans-Pritchard. "A further contribution to the study of Zande Culture"; in *Afrika; Journal of the International African Institute*, Vol. 33, no. 3, July 1963.
- Ezra 1988.** Kate Ezra. *Art of the Dogon: Selections from the Lester Wundermann Collection*. The Metropolitan Museum of Art, New York 1988.
- Ezra 2001.** Kate Ezra. *The Initiation as Rite of Passage. Art of the Jo society*; in Jean Paul Colleyn; Bamana. *The Art of Existence in Mali*. Museum for African Art, New York; Museum Rietberg, Zürich; Snoek – Ducaju & Zoon, Gent 2001.
- Ezra 2005.** Kate Ezra. "Hermaphrodite Figure"; in Frank Herreman (ed.); *Resonances from the Past. African Sculptures from the New Orleans Museum of Art*. Museum for African Art, New York 2005.
- Falgayrettes-Leveau 1991.** Christiane Falgayrettes-Leveau. *Fang*. Musée Dapper, Paris 1991.
- Falgayrettes-Leveau 2006.** Christiane Falgayrettes-Leveau. *Gabon, présence des esprits*. Musée Dapper, Paris 2006.
- Falgayrettes-Leveau 2010.** Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.); *Angola Figures de Pouvoir*. Musée Dapper, Paris 2010.
- Falgayrettes-Leveau & Thompson 2002.** Christiane Falgayrettes-Leveau and Robert Farris Thompson. *Le Geste kôngo*. Musée Dapper, Paris 2002
- Fardon 1988.** Richard Fardon. *Raiders and Refugees. Trends in Chamba political development 1750 – 1950*. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., London 1988.
- Fardon 2007.** Richard Fardon. *Fusions. Masquerades and thought style east of the Niger – Benue confluence, West Africa*. Saffron Books, London 2007.
- Felix, Meur & Batulukisi 1995.** Marc Felix, Charles Meur, Niangi Batulukisi. *Art & Kongos. Les Peuples Kongophones et leur sculpture. Biteki Bia Bakongo*. Zaire Basin Art History Center, Brussels 1995.
- Felix 1987.** Marc L. Felix. *100 Peoples of Zaire and their sculpture. The Handbook*; Zaire Basin Art History Research Foundation, Brussels 1987.
- Felix 1997.** Marc L. Felix. "Zaires Masker / Masking Zaire"; in *Masker – Magt og Magi / Masks – Might and Magic. Dance Masks from Zaire*. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Denmark 1997.
- Felix 2010.** Marc L. Felix et al. *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Kongo*. Vol. I. Brussels 2010.
- Ferandin 2009.** Yann Ferandin. *Kongo. Art Magique*. Galerie Yann Ferandin, Paris 2009.
- Fernandez 1973.** James W. Fernandez. "The Exposition and Imposition of Order: Artistic Expression in Fang Culture"; in W.L. d'Azevedo (ed.); *The Traditional artist in African societies*. Indiana University Press, Bloomington 1973.
- Fernandez 1982.** James W. Fernandez. *Bwiti: An Ethnography of Religious Imagination in Africa*. Princeton University Press, Princeton 1982.
- Fernandez 1996.** James W. Fernandez. *Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics. The Journal of*



- Aesthetics and Art Criticism* 25 (1): 53 – 64, Autumn, 1966.
- Fischer & Himmelheber 1976.** Eberhard Fischer & Hans Himmelheber. *Die Kunst der Dan*. Museum Rietberg Zürich 1976.
- Fischer & Himmelheber 1984.** Eberhard Fischer & Hans Himmelheber. *The Arts of the Dan in West Africa*. Zürich 1984.
- Fischer & Homberger 1985.** Eberhard Fischer & Lorenz Homberger. *Die Kunst der Guro*. Museum Rietberg, Zürich 1985.
- Fondation Dapper 1986.** Exhibition catalogue. *La Voie des ancetres. En homage à Claude Lévi-Strauss*. Editions Dapper, Paris 1986.
- Förster & Förster 1991.** Till and Petra Förster. “Spoons among the Senufo”; in Lorenz Homberger (ed.); *Spoons in African Art. Cooking-Serving-Eating-Emblems of Abundance*; Museum Rietberg, Zürich 1991.
- Förster 1988.** Till Förster. *Die Kunst der Senufo*. Museum Rietberg Zürich 1988.
- Förster 1997.** Till Förster. *Zerissene Entfaltung: Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Cote d’Ivoire*. Veröffentlichung des Frobenius Instituts; Rüdiger Köppe, Köln 1997.
- Frank 2001.** Barbara E. Frank. “More than Objects: Bamana Artistry in Iron, Wood, Clay, Leather, and Cloth”; in Jean Paul Collyen, Lorenz Homberger (eds.); *Bamana. The Art of Existence in Mali*. Museum for African Art, New York; Museum Rietberg, Zürich; Snoek – Ducaju & Zoon, Gent 2001.
- Frobenius 1925.** Leo Frobenius. *Dichten und Denken im Sudan – Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Band V, Eugen Diederichs, Jena 1925.
- Gallay et al. 1995.** Allain Gallay, Eric Huysecom, Anne Taylor. “Archéologie, histoire et traditions orales: tris clés pour découvrir le passé dogon”; in Lorenz Homberger (ed.); *Die Kunst der Dogon*, Museum Rietberg, Zürich 1995.
- Gardi 1986.** Bernhard Gardi. *Zaire Masken und Figuren*. Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel 1986.
- Garrard 1995.** Timothy Garrard. “Diviners Figure, Senufo”; in Tom Phillips (ed.) *Africa. The Art of a Continent*. Prestel, New York & London & München 1995.
- Geary 1998.** Christraud M. Geary. “Nineteenth-century images of the Mangbetu in explorers’ accounts”; in E. Schildkrout & C.A. Keim. *The scramble for art in Central Africa*. Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Gebauer 1979.** Paul Gebauer. *Art of Cameroon*. The Portland Art Museum; Portland Oregon 1979.
- Globus 1895.** Globus. *Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*. Richard Andree (ed.); Vol. LX VIII. no. 17, October, Braunschweig 1895.
- Greenberg 1966.** Joseph Greenberg. *The Languages of Africa*. Indiana University, Bloomington 1966.
- Grootaers 2007.** Jan-Lodewijk Grootaers. *UBANGI – Art et cultures au coeur de l’Afrique*. Fonds Mercator, Brussels 2007.
- Herbert 1984.** Eugenia W. Herbert. *Red Gold of Africa: Copper in Pre-colonial History and Culture*. The University of Wisconsin Press, Madison 1984.
- Hersak 1986.** Dunja Hersak. *Songye. Masks and Figure Sculpture*. Ethnographica LTD, London 1986.
- Hersak 2003.** Dunja Hersak. *On the Popular and Powerful in Songye Creativity*. Arts & Cultures; Barbier – Mueller Museum, Geneva 2003.
- Hersak 2010.** Dunja Hersak. “Reviewing Power, Process, and Statement. The case of Songye Figures”; in *African Arts*. UCLA, summer 2010, Vol. 43, no. 2; pp. 38–51.
- Himmelheber 1939.** Hans Himmelheber. *Les masques Bayaka et leurs sculpteurs*. Brousse 1, 3–23, Léopoldville 1939.
- Himmelheber 1960.** Hans Himmelheber. *Negerkunst und Negerkünstle*. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1960.
- Imperato 1970.** Pascal J. Imperato. “The Dance of the Tiyi wara”. *African Arts*. UCLA, Autumn 1970, Vol. 4, no. 1, pp. 8–13, 71–80.
- Jordán 2010.** Manuel Jordán. “Entités ancestrales akishi et leurs attributs”; in C. Falgayrettes – Leveau (ed.); *Angola Figures de Pouvoir*. Editions Dapper, Paris 2010.
- Kaohsiung 2005.** Kaohsiung Museum of Fine Arts. *Kongo Kingdom Art. From Ritual to Cutting Edge*. Jiunshyan Lee, Henry C.C. Lu, Chang Tsong-zung, Marc Leo Felix. Kaohsiung Taiwan 2005.
- Kasfir 1984.** Sidney Kasfir. *One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art; History in Africa*, 11, 1984, pp. 163–193.
- Kecskési 1987.** Maria Kecskési. *African Masterpieces and Selected Works from Munich: The Staatliches Museum für Völkerkunde*. Exhibition catalogue The Center for African Art, New York 1987.
- Keim & Schildkrout 1990.** Curtis Keim & Enid Schildkrout. *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*. American Museum of Natural History, New York 1990.
- Kerchache 1996.** Jacques Kerchache, *Interview und persönliche Auskunft*. Paris, Spring 1996.
- Klieman 2007.** Kairn Klieman. “Of Ancestors and Earth Spirits. New Approaches for Interpreting Central African Politics, Religion, and Art”; in Alisa LaGamma (ed.). *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*. The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press; New Haven and London 2007.
- Koloss 1987.** Hans-Joachim Koloss; *Zaire. Meisterwerke afrikanischer Kunst*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1987.
- Koloss 2000.** Hans-Joachim Koloss. *World-View and Society in Oku (Cameroon)*. Baessler Archiv. Beiträge zur Ethnologie, NF 10. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2000.
- Krings 1991.** Thomas Krings. *Agrarwissen bäuerlicher Gruppen in Mali/Westafrika. Standortgerechte Elemente in den Landnutzungssystemen der Senoufo, Bwa, Dogon und Somono*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1991.
- Kubik 1983.** Gerhard Kubik. *Kognitive Grundlagen afrikanischer Musikkulturen*; in Artur Simon (ed.); *Musik in Afrika*. Museum für Völkerkunde, Berlin 1983.
- LaGamma 2007.** Alisa LaGamma (ed.) et al.; *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*. The Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven & London 2007.
- LaGamma 2007.** Alisa LaGamma. “Catalogue. Central African Reliquaries”; in A. LaGamma (ed.); *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*; with contributions of Barbara Boehm, Kairn Klieman, Elias K. Bongmba, Denise P. Leidy, Louis Perrois. The Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven & London 2007.
- Laman 1936.** Karl Edvard Laman. *Dictionnaire kongo-français*. Brussels 1936
- Legs Pierre Harter 1993.** Legs Pierre Harter. *Les Rois sculpteurs. Art et Pouvoir dans le Grasland Camerounais*. Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie; Editions de la Reunion des Musées nationaux, Paris 1993.
- Lehuard 1974.** Raoul Lehuard. *Statuaire du Stanley – pool*. Arts d’Afrique Noire, Villiers-le-Bel 1974
- Lehuard 1980.** Raoul Lehuard. *Fetiches à clous du Bas-Zaïre*. Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1980
- Lehuard 1989a.** Raoul Lehuard. *Art Bakongo, les centres de style*. Vol. I. Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1989.
- Lehuard 1989b.** Raoul Lehuard. *Art Bakongo, les centres de style*, Vol. II. Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1989.
- Lehuard 1998d.** Raoul Lehuard. *Art Bakongo. Insigne de Pouvoir, le scepter*. Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1998.
- Lehuard 1999.** Raoul Lehuard. Téké. *Collection de Robert et Raoul Lehuard*. Galerie Ratton-Hourdé, Paris 1999.
- Leloup 1994.** Hèlène Leloup. *Dogon Statuary*. Editions Amez, Strasbourg 1994.
- Levin Martinez 2010.** Jessica Levin Martinez. “Ephemeral Fang Reliquaries. A post history”; *African Arts*. Spring 2010, Vol. 43, no. 1, pp. 28–43.
- Lintig 2004.** Bettina von Lintig. “Mächte der Nacht – Nachtmasken der Bangwa in Kamerun”; in Tobias Wendl (ed.); *Africa screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Exhibition catalogue. Iwalewa Haus, Kunsthalle Wien, Museum der Weltkulturen; Peter Hammer Verlag, Wuppertal 2004.
- Lintig 2006.** Bettina von Lintig (texts), Hughes Dubois (photographies). *Cameroun*. Galerie Bernard Dulon, Gourcuff & Gardenigo, Paris 2006.
- MacGaffey 1986.** Wyatt MacGaffey. *Religion and Society in Central Africa. The Bakongo of Lower Zaire*. University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
- MacGaffey 1993.** Wyatt MacGaffey and Michael D. Harris. *Astonishment & Power: The Eyes of Understanding: Kongo Minkisi/The Art of Renee Stout*. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., and London 1993.
- MacGaffey 2000.** Wyatt MacGaffey; *Kongo Political Culture. The conceptual challenge of the particular*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2000.
- MacGaffey & Janzen 1974.** Wyatt MacGaffey & John M. Janzen. *A propos. Nkisi Figures of the Bakongo*. African Arts, vol. 7, no. 3, Spring 1974, pp. 87–89.
- Marseille 1996.** Exhibition catalogue. *Arman & l’art africain*; M.A.A.O.A., Marseille 1996.
- Martinez-Jacquet 2009.** Elena Martinez-Jacquet. “Regards des Marchands”; in *Tribal Art*, no. 53, Autumn 2009.

- McNaughton 1988.** Patrick R. McNaughton. *The Mande Blacksmith: Knowledge, Power, and Art in West Africa*. Indiana University Press, Bloomington 1988.
- McNaughton 1991.** Patrick McNaughton. "Is there History in Horizontal Masks? A Preliminary Response to the Dilemma of Form"; in *African Arts*, 24, 2, Special Issue 1991, pp. 40–53, 88–90.
- Mestach 1985.** Jean Willy Mestach. *Songye Studien. Formen und Symbolik, ein analytischer Essay* (German, English, French). Galerie Jahn, München 1985.
- Mudimbe 1991.** V.Y. Mudimbe. *Parables and Fables. Exegesis, Textuality, and Politics in Central Africa*. University of Wisconsin Press, Wisconsin 1991.
- Mudimbe 1996.** V.Y. Mudimbe. "The Idea of Luba"; in M. Nooter Roberts & Allen Roberts; *Memory. Luba Art and the Making of History*. Museum for African Art, New York 1996.
- Ndiaye Diadji 2003.** Iba Ndiaye Diadji, Odile Brock. "From « Life Water » to « Death-Water » or on the Foundations of African Artistic Creation from Yesterday to Tomorrow"; in *Leonardo*, Vol. 36, no. 4, August 2003, pp. 273–277.
- Neyt 1993.** Francois Neyt. *Luba. Aux Sources du Zaïre*. Editions Dapper, Paris 1993.
- Neyt 2004 / 2009.** Francois Neyt. *Songye; La Redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale*; Fonds Mercator, Anvers 2004 / Brussels 2009.
- Neyt 2010.** Francois Neyt. *Fleuve Congo. Arts d'Afrique Centrale. Correspondances et Mutations des Formes*. Musée du quai Branly, Paris; Fonds Mercator, Brussels 2010.
- Nicolas 1996.** Alain Nicolas et al.; *Arman & l'art africain*; Musées de Marseille – Réunion des Musées Nationaux, Lyon 1996.
- Nooter & Roberts 1996.** Mary Nooter Roberts & Allen F. Roberts. *Memory. Luba art and the Making of History*; *African Arts*, Vol. 29, Winter 1996, pp 22–35, 103.
- Nooter & Roberts 1996a.** Mary Nooter Roberts & Allen F. Roberts. *Memory – Luba art and the Making of History*. Museum for African Art, New York 1996.
- Northern 1986.** Tamara Northern et al.. *Expressions of Cameroon Art. The Franklin Collection*. Exhibition catalogue. Los Angeles County Museum of Natural History, Los Angeles 1986.
- Nys, Raymaekers & Verbrugge 2010.** Catalogue in *Mayombe. Ritual sculptures from Kongo*; Jo Tollebeek (ed.). Lannoo Publishers, Tielt 2010.
- Overbergh 1908.** Cyr. Van Overbergh. *Les Bassonge. Collections de Monographies Ethnographiques 111*. Albert de Wit. Libraire-Editeur, Brussels 1908.
- Pemberton III 1989.** John Pemberton III. "The Oyo Empire"; in Wardwell, A. (ed.); *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*. New York 1989.
- Perrois & Grand Dufay 2008.** Louis Perrois & Charlotte Grand-Dufay. *Punu. Visions of Africa* series. 5 Continents Editions, Milan 2008.
- Perrois & Notué 1997.** Louis Perrois, Jean-Paul Notué. *Rois et Sculpteurs de l'Ouest Cameroun – la panthère et la mygale*. Coedition Karthala-Orstom, Paris 1997.
- Perrois 1992.** Louis Perrois. *Byeri Fang. Sculptures d'ancetres en Afrique*. Exhibition catalogue. M.A.A.O.A., Marseille 1992.
- Perrois 2010.** Louis Perrois. *Fang Expertise*, 2010.
- Petridis 2008.** Constantin Petridis. *Art et Pouvoir dans la Savane d'Afrique Centrale*. Cleveland Museum of Art. Actes Sud, Arles 2008.
- Philipps 1996.** Tom Phillips (ed.). *Africa. The Art of a Continent*. Prestel, Munchen & London & New York 1996.
- Picton 1996.** John Picton. "Africa and the Guinea coast"; in Tom Phillips (ed.). *Africa, the Art of a Continent*. Exhibition catalogue. Prestel Verlag, New York & München 1996.
- Ratton – Hourdé 2003.** Galerie Ratton – Hourdé. *Kota. Rêves de Bois et de Cuivre. Panorama stylistique des figures funéraires "Kota" d'Afrique équatoriale (Gabon, Congo)*; essay by Louis Perrois, Paris 2003.
- Ravenhill 1980.** Philip L. Ravenhill. "Baule Statuary Art: Meaning and Modernization"; in *Working papers in the Traditional Arts 5*. A publication of the Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1980.
- Raymaekers 2010.** Jan Raymaekers. "A changing World"; in *Mayombe. Ritual sculptures from Kongo*; Jo Tollebeek (ed.). Lannoo Publishers, Tielt 2010.
- Reefe 1977.** Thomas Q. Reefe. "Lukasa: A Luba Memory Device"; in *African Arts*. Summer 1977; Vol. X, no. 4, pp. 48–50; notes p. 88.
- Reefe 1981.** Thomas Q. Reefe. *The Rainbow and the kings. A history of the Luba Empire to 1891*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1981.
- Rubin 1984.** William Rubin. "Pablo Picasso"; in W. Rubin (ed.). *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Prestel, München 1984.
- Schaedler 1973.** Karl Ferdinand Schaedler. *African Art in German Private Collections*; Buchgewerbehau, München 1973.
- Schaedler 1994.** Karl-Ferdinand Schaedler. *Lexikon Afrikanische Kunst und Kultur*. Klinkhardt & Biermann, München 1994
- Schlag 2008.** Adrian Schlag. *Tribal Art Classics IV*. Brussels 2008.
- Schweinfurth 1874.** Georg Schweinfurth. *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial – Afrika während der Jahre 1868 – 1871*. F.A. Brockhaus, Leipzig 1874.
- Stoll & Stoll 1980.** Mareidi and Gert Stoll, with U.Klever. *Ibedji, Zwillingsfiguren der Yoruba*. München 1980.
- Thompson 1978.** Robert F. Thompson. *The Grand Detroit N'Kondi. Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. 1978, Vol. 56, no. 4, pp. 207–221.
- Thornton 1992.** John Thornton. *The Regalia of the Kingdom of Kongo, 1491 – 1895*; in Erna Beumers, Hans-Joachim Koloss (eds.). *Kings of Africa. Art and authority in Central Africa*; Collection Museum für Völkerkunde Berlin & Foundation Kings of Africa, Maastricht 1992.
- Timmermans 1966.** Paul Timmermans. *Essay de typologie de la sculpture des Bena Luluwa du Kasai*; in *Africa-Tervuren* 12, 1, S. 17 – 27.
- Tribe 1996.** Tanya Tribe. *Crucifix; in Africa. The Art of a Continent*. Tom Phillips (ed.). Exhibition Catalogue. Prestel, Munchen & New York 1996.
- Van Beek 1988.** Walter E.A. van Beek. *Functions of Sculpture in Dogon Religion. African Arts* 21, no. 4, August 1988, pp. 58–65, 91.
- Van Damme 1990.** Objectdescription. Cat.-Nr.15. Wilfried van Damme. *Sculpture from Africa and Oceania*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1990.
- Vansina 1973.** Jan Vansina. *The Tio Kingdom of the middle Congo 1880 – 1892*. Oxford University Press, London 1973.
- Vansina 1984.** Jan Vansina. *Art History in Africa. An introduction to method*. Longman, London & New York 1984.
- Vansina 1990.** Jan Vansina. *Path in the Rainforests. Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*. University of Wisconsin Press, Wisconsin 1990.
- Vansina 1992.** Jan Vansina. "The Kuba Kingdom"; in Hans-Joachim Koloss & Erna Beumers (ed.); *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*. Collection Museum für Völkerkunde Berlin & Foundation Kings of Africa, Maastricht 1992.
- Vogel 1980.** Susan Mullin Vogel. "Beauty in the eyes of the Baule. Aesthetics and cultural values"; in *Working papers in the Traditional Arts 6*. A publication of the Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1980.
- Vogel 1986.** Susan Mullin Vogel. *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*. Center for African Art, New York 1986.
- Vogel 1997.** Susan Mullin Vogel. *African Art – Western Eyes*. Yale University Press, New Haven & London 1997.
- Vogel 2005.** Jerome Vogel. "Bush Spirit: Asye Usu"; in Frank Herrman (ed.). *Resonances from the past. African Sculpture from the New Orleans Museum of Art*. New Orleans Museum of Art, Museum for African Art, New York 2005.
- Volavkova 1972, 1974.** Zdenka Volavkova. *Nkisi Figures of the Lower Congo*; *African Arts*, Vol. 5, no. 2, Winter 1972: pp. 52–59 and 84 and *Once Again on the Kongo Nkisi Figures*, *African Arts*, vol. 7, no. 3, Spring 1974, pp. 89–90
- Von Sydow 1954.** Eckart von Sydow. *Afrikanische Plastik*. Gebr. Mann, Berlin 1954.
- Walker 2005.** Roslin Adele Walker. "Pair of female Twin Figures"; in Frank Herreman (ed.); *Resonances from the past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art*, Museum for African Art, New York 2005.
- Wastiau 2007.** Boris Wastiau. "Boites 'à garder des choses'. Artistes, biens d'échange et épigraphes chez les Zandé et les Mangbetu en période d'expansion coloniale"; in *Arts et Cultures*. Musée Barbier-Mueller, Genève 2007.
- Weisser 1997, 1997a, 1997b.** Gabriele Weisser. "Der Shango – Kult. Der Ibedji-Zwillingskult. Königtum und Religion bei den Yoruba"; in Stefan Eisenhofer (ed.); *Kulte, Künstler, Könige in Afrika – Tradition und Moderne in Südnigeria*. Katalog des OÖ. Landesmuseums, Linz 1997.
- Zahan 1980.** Dominique Zahan. *Antilopes du Soleil. Arts et rites agraires de l'Afrique Noire*. Ed. A. Schandl, Vienna 1980.



---

# EMPREINTES D'AFRIQUE

---

## PRÉFACE Didier Claes

Issu d'une famille d'artistes, ce collectionneur dont la grand-mère vécut et peignit en Afrique était déjà, sans le savoir, prédestiné à aimer l'art tribal.

Suivit une rencontre avec une galerie parisienne qui déclencha son envie d'accroître la collection familiale.

Par la suite, c'est une collaboration avec un grand marchand possédant une importante collection d'art premier qui fut pour lui une grande source d'inspiration...

Sa connaissance de la peinture moderne et contemporaine fut décisive pour ses choix et son regard.

Vint alors notre rencontre et la première statue songye...

Celle-ci bouleversa complètement son goût et ses acquisitions et fit prendre à sa collection une tout autre direction.

Après la royauté des Baoule ou encore le classicisme des reliquaires kota, nous sommes aujourd'hui transportés dans les arts de la forêt par les objets azande ou vere, et aussi par les puissants fétiches songye.

D'une passion est née une collection sincère et sans prétention.

---

## INTRODUCTION Bettina von Lintig

En Afrique comme ailleurs, les rivières et les fleuves constituent des voies de circulation importantes, sinon cruciales, qui permettent aux populations d'aller et venir. Lorsque les gens circulent, les idées font de même, et les styles suivent. En Afrique, les cours d'eau nourrissent souvent les métaphores : « L'œil traverse le fleuve en crue quand le pied n'en est pas capable », dit le proverbe zoulou, rappelant que, dans tous les domaines, le désir outrepassé souvent les possibilités.

Bien sûr, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves* offre une image composite de ces méandres, de ces paysages et de leurs différentes expressions artistiques, mais c'est aussi le catalogue d'une collection personnelle.

Les régions d'où proviennent la centaine d'objets magnifiquement photographiés de cette collection ne sont pas à proprement parler des destinations touristiques. Elles sont rarement visitées par les Occidentaux, pour lesquels elles restent de simples emplacements sur une carte – une carte qui permet de répartir ces objets en fonction de zones de styles spécifiques. Les historiens d'art, habituellement, classent les populations qui utilisent des objets apparentés par le style, voire par l'iconographie ou le type, dans une même zone stylistique. Mais un examen plus approfondi de l'histoire et des sensibilités locales offre un tableau beaucoup plus diversifié.

Dès le début, ces objets africains ont eu une vie sociale. Il s'agissait par exemple de figures d'ancêtres, d'objets de pouvoir investis de forces magiques, de masques ou d'insignes d'une société secrète. Leurs fonctions étaient variées. La signification de ces objets a changé au fil de leur biographie sociale. D'un point de vue occidental, ils ont d'abord été considérés comme des spécimens ethnographiques et, en tant que tels, comme des témoignages relevant avant tout du domaine de l'histoire naturelle. En conséquence, ils ont d'abord constitué une documentation historique sur les débuts de l'art, et ce n'est que plus tard qu'ils ont enfin été reconnus comme des objets d'art à part entière.

D'un autre côté, il n'est pas possible de comprendre l'art des peuples d'Afrique sur la seule base de considérations stylistiques et esthétiques. Il faut aussi prendre en compte une dimension diachronique pour évaluer les objets en

termes d'époques, d'ateliers d'artistes, de migrations des populations et de leur art. Les peuples circulent, les idées circulent, les styles circulent. L'art de l'Afrique subsaharienne doit être vu comme une structure complexe dont les divers éléments sont liés les uns aux autres, ce qui apparaîtra comme une évidence à la lecture des textes introductifs et des descriptions de ce catalogue.

Les fleuves et rivières dont le nom revient fréquemment dans *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, notamment le Congo, l'Oubangui, l'Ogooué, la Bénoué, le Niger, ainsi que leurs nombreux affluents et tributaires moins connus, ne sont pas simplement des points de référence sur le globe : ils nous rappellent la relativité des frontières et des noms de lieux, et les circonstances naturelles qui forgent des relations entre les groupes évoqués ici. L'eau est une source de vie et d'énergie pour les gens qui la côtoient, mais elle représente aussi une menace pour leur existence. Ces cours d'eau ont d'abord formé des frontières naturelles, le long desquelles ont été tracées plus tard les frontières politiques, ce qui représente pour certains une transition vers une nouvelle réalité. Pour les explorateurs européens, voyageurs intrépides, le leitmotiv est longtemps resté la découverte des sources de fleuves mythiques comme le Congo, le Nil ou la Bénoué.

---

## CONGO (voir pp. 13-135)

### MUSONGE

Coordonnées géographiques : latitude 4° 30' - 7° S, longitude 23° - 27° E  
Hydrographie : Sankuru, Lubi, Lubilash, Lufebu, Lubengule, Lomami, Lualaba

Les Songye habitent un vaste territoire bordé par les rivières Lubilash et Sankuru à l'est et par le Lualaba à l'ouest, dans ce qui est aujourd'hui la République démocratique du Congo, soit approximativement entre 4 degrés 30 minutes et 7 degrés de latitude sud. La plus large concentration de villages songye se situe dans la partie orientale de la province du Kasai, mais on trouve aussi des Songye au Katanga et au Kivu. Ils ne constituent d'ailleurs pas une entité socioculturelle homogène ou unifiée et appartiennent à divers groupes culturels et linguistiques. Le Lomami coupe la région en deux moitiés, selon un axe nord-sud. Les chefferies très peuplées des Tempa, des Eki, des Kalebwe, des Bala, des Tshofwa et des Ilande se situent à l'ouest de cette ligne. Des groupes plus restreints, souvent appelés Songye de l'Est, et qui sont par ailleurs les seuls à se qualifier eux-mêmes de Songye (Hersak 2003, p. 126), vivent dans l'autre moitié.

La zone orientale est plus isolée et plus traditionnelle, pourrait-on dire, dans la mesure où elle a été beaucoup moins exposée à la présence des missionnaires et des étrangers. Elle est aussi réputée pour ses pratiques de magie et de sorcellerie. Les Songye sont culturellement et linguistiquement très proches des Luba. Selon leurs traditions orales, ils seraient originaires de la région des lacs, dans la province du Katanga, en territoire luba ; les découvertes archéologiques viennent corroborer cette revendication. Les Luba et les Songye ont en commun un ancêtre mythique, Kongolo (appelé aussi Nkongolo, ce qui signifie « arc-en-ciel »). Les Songye étaient des marchands remarquables. Leurs haches de fer forgé, leurs étoffes tissées et leurs poteries, fabriquées par les femmes, faisaient l'objet d'un commerce actif. Ils cédaient leurs amulettes aux Luba, en échange de sel et de peaux de zèbre. Les invasions lomami-luba ont conduit au développement de structures sociales différentes chez les peuples songye de l'Est et de l'Ouest. Chez

les Kalebwe de la zone occidentale, par exemple, le plus haut rang dans la société était héréditaire et absolu, alors que les Songye de la zone orientale appliquaient un système plus démocratique, en ce sens qu'il impliquait la rotation de plusieurs chefs, appartenant à différentes lignées. D'un autre côté, dans leurs appareils, leurs insignes et leurs rituels de couronnement, tous les groupes songye manifestent une influence très nette des Luba. À l'est comme à l'ouest du Lomami, le chef est considéré comme l'héritier sacré des ancêtres et du héros fondateur.

L'économie songye se fonde sur l'agriculture et les activités de la ferme, y compris l'élevage. La chasse n'en occupe pas moins une place importante dans la vie des hommes, dans la mesure où elle fait référence au héros fondateur de leur civilisation. Les droits de pêche et de chasse sont sans limite. En dépit du réseau très dense de rivières et de cours d'eau, la pêche est minimale, sans doute parce que les eaux sont associées au domaine du sacré (Hersak 1986, p. 2). Dans la tradition du forgeron-chasseur civilisateur, les chefs continuent d'organiser des chasses collectives et exercent un droit de préemption sur une partie de la proie lorsqu'un animal noble – léopard, buffle, hippopotame ou antilope – est abattu. La fonte et le travail des métaux, privilège exclusif des hommes de haut rang, ne sont pratiqués que dans certains villages et sont également associés au héros fondateur et à l'honneur de la chefferie. Les instruments et accessoires des figures de pouvoir songye sont aussi étroitement liés à la chasse et à la métallurgie.

Ces figures de pouvoir anthropomorphes (*minkishi*, au singulier *nkishi*) portent presque toujours les traces d'un usage répété. Dans la section qui suit, nous nous proposons d'examiner les concepts et les croyances associés à ces objets, avant de passer à leur description détaillée. À part les figures *minkishi*, auxquelles sont conférés des pouvoirs magiques après qu'elles ont reçu les attributs nécessaires de la main d'un expert rituel, les sculpteurs sur bois des peuples songye sont aussi réputés pour la fabrication de leurs masques (*kifwebe*), dont on retrouve les formes abstraites très particulières dans d'autres objets cérémoniels des Songye. Outre un grand nombre de *minkishi*, la présente série inclut aussi deux de ces masques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Hersak 1986 et 2003 ; Baecke 2004 ; Neyt 2004 / 2009.

### Objets de pouvoir

À l'exception de ces masques, tous les objets de cette collection sont des objets de pouvoir auxquels les Songye attribuent des vertus magiques. On les appelle des *minkishi*.

On les désignait auparavant sous le nom de « fétiches ». Le mot « fétiche », désormais obsolète pour désigner un objet de pouvoir, vient du mot portugais *feitico*, qui signifie « fabriqué ». Sur la côte occidentale de l'Afrique, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot a donné le terme pidgin *fetisso*, qui veut dire « pratique magique », ou sorcellerie.

Le terme qu'utilisent les Songye pour désigner leurs figures magiques (*nkishi*, au pluriel *minkishi*) se retrouve ailleurs en Afrique centrale. Il est utilisé, par exemple, par les Kongo de la côte atlantique, comme un terme générique recouvrant une large gamme de domaines. *Nkishi* est aussi un mot clé dans plusieurs langues bantoues, où il désigne toutes sortes d'objets, de substances et d'activités. Toutefois, les différentes acceptions du terme ont en commun la description d'un assemblage d'objets et d'entités susceptibles d'agir sur le sort des vivants, sous l'influence d'une force ou d'une puissance extérieure généralement assimilée à des esprits ou à des ancêtres.

Les peuples songye faisaient et font toujours usage d'objets préalablement enduits ou remplis de substances dont leurs utilisateurs estiment qu'elles ont des propriétés surnaturelles. La nature des éléments qui composent la charge magique est très variée. Les ingrédients peuvent être d'origine minérale, végétale, animale ou humaine. La préparation de ces substances suit les principes de l'homéopathie ou de la magie associative. Lorsque, par exemple, des *minkishi* sont utilisés pour assurer le succès d'une chasse, ils sont décorés de plumes d'oiseau, de fourrure animale ou de peau de bête et d'attributs appartenant à des prédateurs, parfois même d'armes de petites dimensions. Par ailleurs, l'apparence que revêtent ces objets ne dépend pas de règles ou d'obligations précises. Lorsque la statue participe à une céré-

monie rituelle, sa forme peut être sujette à modification par l'ajout d'autres matériaux et substances, par exemple en y plantant des clous.

Des bâtons de bois ou de métal, comme ceux que l'on peut voir sur deux des *minkishi* de cette collection, étaient utilisés pour déplacer l'objet au cours des rituels. Le fait que les *minkishi* ne soient manipulés que par l'intermédiaire de barres de bois ou de métal dit bien que les objets de pouvoir étaient considérés comme redoutables. Tout contact direct avec eux devait être évité.

La fonction magique des statuettes *minkishi* est habituellement considérée comme bienveillante par la société. Ces figures étaient destinées soit à une communauté soit à un individu, et chargées de soigner les maladies, de garantir une descendance nombreuse ou une chasse productive. Mais leur pouvoir magique reste ambivalent – à la fois offensif et défensif –, ce qui permet de combattre les forces du mal qui sont à la racine du problème et d'assurer la prospérité.

Du point de vue de l'utilisateur, les substances magiques associées à l'objet de pouvoir peuvent être plus importantes que l'objet lui-même. La communauté compte des spécialistes des puissances mystiques appelés *banganga* (au singulier *nganga*) qui travaillent sur les aspects magiques de la statue. Les objets de pouvoir, en réalité, sont l'œuvre conjointe de deux créateurs distincts. En ce qui concerne la conception d'ensemble des *minkishi*, il apparaît souvent que l'objet et les substances additionnelles se combinent pour créer une entité esthétique. Les dimensions de l'objet permettent en principe de savoir si une figure de pouvoir est appelée à intervenir en faveur de tout un village ou d'une seule personne. Les grandes figures sont à usage communautaire, les plus petites à usage privé.

Chez les Songye, le travail du sculpteur est considéré comme profane, même s'il est apprécié sur le plan esthétique. L'effet produit par un *nkishi* dépendait des efforts déployés par son commanditaire pour impressionner l'assistance et solliciter l'intervention des puissances supérieures. Il était capital de choisir un artisan capable de rendre dans son œuvre le style sévère et parfois agressif des Songye. Autant que possible, nous essayons d'inclure à la description de ces objets l'origine qui peut leur être attribuée, en fonction de la tradition et de la zone stylistique auxquelles ils semblent se rattacher. Mais il ne faut pas oublier qu'il existait des *minkishi* très divers, qui circulaient librement dans tout le pays songye.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Overbergh 1908 ; Hersak 1986 et 2009.

### 1. SONGYE

Figure de pouvoir à deux visages

Matériaux : bois, peau de bête, fibres végétales, amalgame  
rituel de substances magiques (*bishimba*)

H. 33,7 cm

Cette version orientale d'une tête de Janus (à deux visages) porte un double masque *kifwebe* féminin (*kikashi*). Les masques sont striés et ont été frottés à l'aide d'un pigment blanc. Les deux bouches sont rectangulaires ; le cou est orné de plusieurs anneaux. On peut voir au sommet de la tête et sur l'estomac des ouvertures destinées à l'introduction de substances magiques. Un petit paquet de *bishimba* est également fixé au cou. La figure portait un pagne en fibres, visible sur une photo antérieure de l'objet, mais qui a disparu depuis. On note à l'emplacement du pagne perdu une patine brun clair modérément brillante. Les épaules du *nkishi* sont larges et carrées, le dos est gravé d'un sillon sur toute sa longueur et les pieds, disproportionnés, reposent sur un piédestal.

Les figures de ce genre sont appelées *buanga*. Elles appartenaient à tout un village et portaient chacune un nom. Lorsque l'une d'entre elles était utilisée avec succès, les enfants nouveau-nés recevaient son nom. Les femmes, le plus souvent, étaient chargées de prendre soin des *buanga* de la communauté. Pendant la nuit de la nouvelle lune, ils étaient exposés sur la place du village, mais il était interdit de les toucher. Des branches ou des cordes passées sous les bras des figures permettaient de les déplacer.

Les statues androgynes sont l'une des catégories très nombreuses de *minkishi*. Elles représentent le principe double (actif et passif) des êtres et des choses, de la même façon que les statues janiformes, qui sont censées voir

dans toutes les directions et lire à la fois le passé et l'avenir. D'autres statues portent un masque *kifwebe*, strié ou non, ces derniers étant les plus fréquents. On ne trouve des *kifwebe* striés et enduits de blanc que sur la rive droite du Lomami, jusque vers la frontière orientale de la région luba (Mestach 1985, p. 50 et 164).

Cette figure communautaire magique à deux visages enduits de blanc vient du village de Kilumba et appartient à une tribu muo (à l'est de la région songye) ; elle était utilisée comme protection contre la sorcellerie (Hersak 1986, p. 162).

## 2. SONGYE

Figure de pouvoir (*nkishi*)

Matériaux : bois, corne, dents, métal, feuille de métal, amalgame de diverses substances (*bishimba*)

H. 53 cm

Plusieurs cornes d'animaux sont plantées au sommet de la tête de cette figure bien proportionnée, qu'un expert rituel a sans doute chargée de substances magiques. Des clous et des pointes de métal ont été plantés dans le bois. Le regard de la statue est dirigé vers le bas ; elle arbore une expression à la fois farouche et sereine. Les sourcils, le nez et le front sont décorés de feuilles de métal. Deux canines bien visibles retroussent les lèvres, ce qui accentue l'aspect agressif de cette figure de pouvoir ambivalente. Le *nkishi* porte un collier de métal et une charge *bishimba* est insérée dans le nombril.

Cette puissante figure se tient debout sur des pieds surdimensionnés, sur un piédestal de bois percé de seize petits trous pour permettre l'insertion de substances magiques. On compte au total trente petits orifices sur la figure ; la patine qui la recouvre présente plusieurs nuances de brun.

## 3. SONGYE

Figure de pouvoir (*nkishi*)

Matériaux : bois, corne, cauris, perles de verre, amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 84 cm

Cet objet est un exemple représentatif des *mankishi* songye les mieux connus, qui sont le plus souvent des figures anthropomorphes tronquées conçues comme des volumes géométriques massifs, généralement solidaires d'un piédestal sculpté. Les orteils, comme c'est le cas ici, sont souvent rendus de façon très précise. Les bras descendent le long du corps, les coudes sont repliés à angle droit et les mains, sur lesquelles on distingue nettement les doigts, sont en principe posées à hauteur du ventre. Sur la statuette qui figure dans cette série, une corne est fichée au sommet de la tête. Une corne magique beaucoup plus petite est suspendue à son bras gauche et une charge magique volumineuse est attachée au nombril. Les bras et les pieds sont décorés de cauris et les yeux sont faits de cauris entiers insérés dans le bois.

L'une des caractéristiques les plus évidentes des figures songye est leur frontalité rigide et leur absence de dynamisme. D'après Dunja Hersak, l'explication de ce caractère frontal et statique est très simple.

Au sein des groupes songye, en matière de comportement social, une stature rigide, exprimée par une parfaite symétrie, traduit la force et la dignité. Sur toutes les figures songye, la tête est particulièrement mise en valeur, elle est le point focal de la sculpture. Bien qu'une corne soit implantée dans une cavité creusée au sommet de la tête, le principal réceptacle des substances magiques reste l'abdomen. La caractéristique majeure de la partie supérieure du corps est une articulation prononcée. C'est un aspect courant de nombreuses œuvres africaines, mais particulièrement remarquable dans la statuette dédiée à la magie, comme celle des Kongo et des Teke. Nonobstant le ventre proéminent, la statuette, dans tous ses détails, a été particulièrement bien conçue. Il semble impossible d'attribuer ce *nkishi* à un atelier en particulier. Toutefois, le lieu d'origine de cet objet de pouvoir est très certainement la région tshowa (Lubao).

## 4. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, cauris, perles de verre, raphia, plumes, cuivre, amalgame de diverses substances (*bishimba*)

H. 41 cm

Une charge magique agrémentée de quelques plumes est insérée au sommet de la tête de ce *nkishi*. Les cheveux sont figurés par des tresses de raphia teint en noir. Le visage, avec ses yeux en coquillages, la bouche ouverte et le nez épaté recouvert de cuivre, lui donne une expression agressive, encore accentuée par les clous qui marquent le front, les joues et le menton. La statuette porte un collier de cauris et de perles de verre. Ses mains puissantes soutiennent son ventre, autour duquel est attachée une charge magique. D'autres ouvertures destinées à recevoir le *bishimba* sont visibles sur le haut des bras et des jambes et dans le dos. La patine sombre, assez irrégulière, montre des plages brillantes par endroits et est craquelée en d'autres endroits. Cette statuette provient d'un atelier lusangay ; elle a été acquise *in situ* par Jo Christians en 1965.

## 5. SONGYE

Figure de pouvoir (*nkishi*)

Matériaux : bois, métaux divers, dents de prédateur, patine huileuse d'un noir brunâtre

H. 21 cm

Le type de visage de cette statuette est celui d'un *kifwebe* : les traits sont austères, la bouche est rectangulaire et le menton très carré. Un petit récipient de métal coloré destiné à contenir des substances magiques couronne le sommet de la tête. Plusieurs petits anneaux de métal et des pièces de bois cylindriques sont suspendus à un anneau plus grand qui entoure le cou de la figure. Les dents d'un gros prédateur sont attachées à quatre de ces anneaux. On note aussi la présence d'une pièce de métal insérée dans le corps de la statuette.

## 6. SONGYE

Masque (*kifwebe*)

Matériaux : bois noir, pigments blancs et brun-rouge

H. 40,6 cm

L'organisation politique des Songye repose sur l'autorité d'un chef, considéré comme détenteur de pouvoirs sacrés. Sa puissance religieuse et magique est associée à deux sociétés secrètes. La première pratique la magie et la sorcellerie, *basha masende*. La seconde, qui en dépend directement, repose sur les pouvoirs du *bwadi bwa kifwebe* et sur son utilisation des masques rituels.

Le terme songye *kifwebe* signifie génériquement « masque », mais il désigne trois types de masques différents. Le premier est le masque féminin *kikashi*, strié de noir et de blanc, dont un autre exemple (16) figure dans cette collection. Le second est le masque masculin *kilume*, zébré de rouge et de blanc et surmonté d'une crête. Un troisième masque, également masculin, *kia ndosi*, se reconnaît à sa crête particulièrement imposante. Les *bifwebe* (pluriel de *kifwebe*) sont généralement portés pour les danses mettant en scène des hommes et des femmes ; ils incarnent les esprits des morts, les forces surnaturelles et les êtres mystérieux.

## 7. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, corne, perles de verre bleues, amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 32,5 cm

Ce *nkishi* présente une patine presque noire aux reflets de cuir, huileuse par endroits, ce qui indique un usage fréquent. Les pieds massifs et le haut piédestal sur lequel est juchée la figure sont plus clairs et moins patinés. Trois

cornes magiques sortent de la tête et de l'abdomen distendu par les substances magiques introduites par un *nganga*, expert rituel spécialisé dans les pratiques mystiques. Les grands yeux de la figure sont mi-clos et la bouche esquisse un sourire bienveillant. Les qualités stylistiques de la statuette incitent à l'attribuer à la région de Belande.

#### 8. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, métal, pointe de lance en métal, perles de verre

H. 29 cm

Cette figure androgyne présente une patine inégale, tantôt mate tantôt brillante, dans les tons fauves et brun clair. Les traits du visage sont agressifs et très prononcés. Une ancienne patine, craquelée, a été retirée par son nouveau propriétaire. La bouche entrouverte laisse voir les dents. Une substance magique est placée au sommet de la tête, dans une cavité fermée par un couvercle de bois. Le visage est constellé de clous de cuivre, et une pointe de cuivre est insérée dans le nombril.

#### 9. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, peau de bête, cuir, corne, cauris, raphia, filasse, plumes d'oiseaux, clous et attaches métalliques, amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 63 cm environ

Avec le temps, le bois de ce buste imposant a acquis une patine particulière, fauve par endroits et d'un châtain clair très brillant en d'autres endroits. Le bois est lisse sous les aisselles, auxquelles deux grands bâtons de bois sont attachés au moyen de languettes de cuir. Ces bâtons présentent une patine couleur miel.

La coiffure est une sorte de perruque extravagante composée de peau de bête, de grands lambeaux de fourrure, de ficelles et de plumes d'oiseaux. Des petites pointes de métal, qui ressemblent à des extrémités de javelots, sont clouées autour de la coiffe. Une grande corne est fixée au sommet de la tête. Une corne magique remplie de substances diverses est également attachée autour de la poitrine, de même qu'un certain nombre de petits sacs de filasse, qui sont vides. Une ouverture circulaire, à hauteur de l'estomac, est remplie de substances magiques. La partie inférieure de la figure est couverte d'un pagne en fibres de raphia.

#### 10. SONGYE

Figure de pouvoir communautaire (*nkishi*)

Matériaux : bois, clous en métal, corne, fibres de raphia, peau de bête, amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 73 cm

Le visage stylisé de ce buste, notamment le menton anguleux, montre que l'objet provient d'un atelier de la partie occidentale du pays songye. Il est décoré de clous de cuivre. Une corne émerge de l'arrière de la tête arrondie. Un paquet de substances magiques, emballé dans une peau de varan, est attaché au long cou cerclé d'anneaux. Les bras repliés à angle droit soutiennent le ventre proéminent. D'autres objets magiques – un petit *nkishi* anthropomorphe et une corne d'animal pleine – sont suspendus à ses bras. Ces deux objets ont été frottés d'une poudre rouge (*tukula*) et sont partiellement maculés de noir. La statuette porte un pagne de raphia sous son nombril creux. La patine du bois est en partie d'un noir brillant, en partie couleur miel. L'objet a été acquis en 1960 par un administrateur colonial belge à Tschungu, à 124 kilomètres de Cabinda, au-delà de Kamana, et est resté en sa possession jusqu'en 2008.

#### 11. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, perles de verre bleues, pâte rougeâtre, peau de bête et amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 25,5 cm

Ce buste est enduit d'une pâte rougeâtre (*tukula* ?). Un paquet conique de substances magiques est attaché au sommet de la tête, et un autre à la poitrine. L'expression du visage est agressive et les deux grandes mains stylisées sont crispées sur l'estomac.

#### 12. SONGYE

Masque de case

Matériaux : bois, pigments

H. 36 cm

Les masques de ce genre portent le nom de *kifwebe*, un mot qui signifie simplement « masque » en langue songye. Le terme *kikashi* désigne spécifiquement les masques de femmes comme celui-ci. La courbe des sillons qui ornent le front haut et bombé et les motifs linéaires de la partie basse du masque sont ici particulièrement soignés. On peut voir des traces de pigments blanchâtres dans les sillons les plus profonds. Les paupières et l'arête du nez sont aplaties et, à cet endroit aussi, des pigments ont été frottés sur le bois rouge. La bouche en relief est rectangulaire. Les bords de ce masque ne sont pas perforés, ce qui nous conduit à penser qu'il s'agit bien d'un masque de case. Les *kifwebe* ont toute sorte d'utilisation chez les Songye. Un masque comme celui-ci pouvait avoir des fonctions analogues à celles d'un objet de pouvoir, ou bien il pouvait être porté par une figure de pouvoir. Un expert rituel pourrait l'avoir utilisé pour recouvrir un objet de pouvoir dans le but d'obtenir le résultat magique souhaité. Une autre utilisation de ces masques de case – d'où leur nom – consiste à les enfouir dans le torchis du mur de la maison des masques (*kiobo*) exposé à l'est. Le point où le soleil se lève est le lieu mythologique d'où viennent tous les masques.

#### 13. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, raphia tissé, cauris, peau de bête, perles de verre rouges, substances magiques (*bishimba*)

H. 36 cm

Cette figure *nkishi* bien proportionnée est très certainement l'œuvre d'un sculpteur talentueux. La patine brun foncé est généralement mate, avec des zones plus brillantes. Un expert rituel a attaché à la statuette, entre autres choses, une peau de varan des savanes, et le nombril est rempli de substances magiques. De nombreuses essences de bois sont utilisées pour la fabrication des *mankishi*, choisis concrètement pour leur dureté et leur résistance et, symboliquement, pour leurs propriétés médicinales ou toxiques. Provenance : appartenait autrefois à la collection Jos Walschaert ; photographié par le collectionneur avant 1940 (photo de collection).

#### 14. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, raphia tissé, corne, clous en métal et barres en fer forgé

H. 19 cm

Ce buste androgyne présente une patine huileuse qui témoigne de son utilisation intensive, de même que la corne et le pagne de fibres végétales. Les barres de fer, dont la partie centrale est tordue et sur lesquelles sont vissés des crochets, sont attachées autour des bras du *nkishi* par des anneaux métalliques. De gros clous ont été enfoncés dans la statuette, chargée de subs-

tances magiques au niveau de la tête et du nombril. Elle était utilisée comme figure personnelle de protection magique.

#### 15. SONGYE

Figure de pouvoir (*nkishi*)

Matériaux : bois, cauris, perles bleues, corne, amalgame de diverses substances magiques (*bishimba*)

H. 19,5 cm

Ce petit *nkishi* a une expression déterminée, accentué par la bouche en forme de huit et les yeux perçants, figurés par des cauris blancs laissés entiers. Une corne magique sort de la tête, qui contient aussi une certaine quantité de substances magiques. À en juger par sa petite taille, cet objet de pouvoir était destiné à un usage privé.

#### 16. SONGYE

Figure de pouvoir (*nkishi*)

Matériaux : bois, clous

H. 15 cm

Ce petit objet de pouvoir est réservé à un usage privé. Le menton angulaire et le sourire amical permettent de rattacher l'objet au style kwalebe.

La statuette aux multiples facettes est faite de bois dur ; la patine d'un brun noirâtre a des aspects de cuir lustré en certains endroits. Des clous à tête large, auxquels on attribuait des propriétés magiques, ont été plantés dans la chevelure et autour du nombril. Une multitude de pointes et de clous plus petits sont plantés un peu partout sur le visage et sur le corps. Ils sont tous issus de la production locale.

#### 17. SONGYE

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, corne, corde avec perles

H. 18 cm

Cette petite statuette a une patine brun foncé très brillante, pour avoir été fréquemment manipulée ; le bois montre des traces d'usure. L'usage intensif de la figure se traduit aussi par des petits accidents ici ou là, par exemple sur l'estomac distendu. L'objet contenait très certainement des substances magiques, dont il reste quelques traces. Une corne se dresse au sommet de la tête. La statuette provient vraisemblablement de la région de Kwalebe, située entre les rivières Ludimbi et Lukashi.

### L'EMPIRE LUBA

Coordonnées géographiques : latitude 4° - 12° S, longitude 20° - 30° E  
Hydrographie : Lubi, Bushimaye, Lualaba (Congo), Kasai, Sankuru, Lulua, Lomami, Luvua, Lufira, Luembe, Luika

La série d'objets d'art anthropomorphes qui suit est constituée d'insignes royaux et politiques, à l'exception d'une figure de pouvoir kusu. Ces objets sont en majorité des représentations de femmes, ce qui est certainement un signe de l'importance et du pouvoir de celles-ci dans la structure sociale et politique de l'empire luba.

L'empire luba est né dans ce qui est aujourd'hui la province du Katanga, anciennement Shaba (de 1972 à 1997), dans la partie sud-est de la République démocratique du Congo, bordée par le lac Tanganyika à l'est, la Zambie au sud et l'Angola à l'ouest. Shaba, le nom de la région au cours de la période zaïroise, vient du mot swahili qui signifie « cuivre ». De fait, les mines de cette région produisent la plus grande partie des métaux qui proviennent du sous-sol du Congo – cuivre, cobalt, uranium, zinc, cadmium, argent, germanium, charbon, or, fer, manganèse

et étain. Les populations locales les exploitaient bien avant l'arrivée des Européens au XIX<sup>e</sup> siècle. La croissance économique, après les années 1900, a entraîné le développement d'un vaste complexe de villes minières et industrielles et de réseaux de transport et de communication, qui fait de cette région la zone la plus largement industrialisée du Congo en dehors de Kinshasa, la capitale.

C'est dans ce paysage fortement vallonné, qui porte aujourd'hui les stigmates de l'activité minière, qu'est née la confédération luba, il y a près de cinq cents ans. Après avoir pris de l'ampleur, elle est devenue, avec les empires kongo et lunda, l'un des foyers culturels les plus importants de la zone de savane au sud de la forêt tropicale humide. Les Luba étaient aussi en contact permanent avec leurs voisins du nord, les Songye. Selon une tradition orale de longue date, les origines de la culture luba remontent à un groupe de chefferies réunies par un héros fondateur nommé Kongolo, qui se trouvait être un immigré songye. Cela se passait, apparemment, aux environs de la zone de dépression d'Upemba, près du lac Boyo. Kongolo donna ses filles en mariage à un chasseur hema du nom de Kalala, qui s'employa à faire fructifier le pouvoir dont il avait hérité. Le récit mouvementé et complexe de l'histoire merveilleuse de Kongolo et Kalala devint l'épopée des Luba. Au fil du temps, le centre de pouvoir initial de la confédération luba s'est étendu, pour inclure de nouvelles régions et de nouveaux groupes, qui ne furent pourtant jamais entièrement soumis. La localisation du peuple luba le long des affluents et des lacs du grand fleuve Congo, leur participation à un commerce de longue distance et l'exploitation de leurs ressources naturelles abondantes, notamment le sel, le fer, l'huile de palme et le poisson, sont autant d'éléments qui ont conduit à l'établissement de l'un des royaumes les plus puissants de toute l'Afrique centrale (Reefe 1981). Le pays hema, sur la rive orientale du Lualaba, est l'une des plus anciennes provinces luba. À l'orée de l'époque coloniale, les rois, les chefs et les notables luba autonomes contrôlaient une vaste région. Le fonctionnement de l'empire luba se fondait sur la conviction que la royauté était de nature sacrée. Les rois et les chefs devaient tous appartenir à la lignée de Kongolo et Kalala. Le symbole de l'unité était le *bilopwe*, le « saint sang royal ». Le pouvoir et l'autorité venaient donc d'ancêtres mythiques, et la proximité des liens familiaux avec l'ancêtre fondateur déterminait la hiérarchie royale.

Des moyens mnémotechniques connus sous le nom de *lukusa iwa nkanda* étaient utilisés pour garantir l'exactitude d'une mythologie complexe de la genèse qui, selon le peuple luba, décrivait les origines de l'empire. Cela pourrait expliquer que bien que les récits de chaque historien luba local soient légèrement différents, l'histoire soit remarquablement uniforme, selon les divers observateurs, et qu'elle mette en scène les mêmes protagonistes et repose sur le même déroulement des événements. Le mythe, qui circulait à travers tous les territoires luba, légitimait la lignée royale.

La société Bambudyé (Mbudyé) a joué le rôle de gardien de la tradition orale relative au pouvoir divin des chefs. Cette société gardait bien vivante la mémoire de l'empire luba. Elle était répandue dans tout le territoire luba, reliant entre elles les diverses populations. Les historiens bambudyé récitaient par cœur les généalogies, la liste des rois et tous les épisodes de l'épopée luba.

D'un autre côté, il faut souligner que le terme « empire » n'est apparu pour la première fois que sous la plume des administrateurs territoriaux belges. Les frontières de cet empire ne sont pas aussi claires, et le modèle rigide d'un pouvoir luba centralisé est un concept erroné. Il apparaît à la réflexion que l'État luba offrait un ensemble de relations beaucoup plus flexible que ce que laisse entendre le mot « empire » et qu'il reposait sur un large cercle d'influence plus que de gouvernement proprement dit. Les chercheurs parlent de deux empires luba. Le second s'étendait jusqu'au lac Tanganyika, attirant dans le sillage de la souveraineté luba de nombreux groupes ethniques, ce qui a donné naissance au terme « luba-isé », qui suggère un processus dynamique au cours duquel les attributs d'une culture sont adoptés et consolidés par une autre.

On note une interaction complexe entre les arts plastiques, la littérature orale et la vie religieuse dans la culture des premiers territoires luba, près de la dépression d'Upemba. On remarque, par exemple, des formes et des motifs récurrents, comme le triangle qui figure un lac (*dijiba*) sur les bâtons et les *lukusa* (tablettes de bois servant d'aide-mémoire). Chaque lac, à ce qu'il semble, symbolise une information ésotérique (Reefe 1977, p. 50, et 1981). Les mêmes hachures et les mêmes dessins sont gravés sur le bâton (*kibango*) de la présente série.



De nombreux bâtons luba de ce genre sont en forme de pagaie. On pense que cette forme, entre autres, symbolise la traversée des rivières qui caractérise l'expansion du royaume luba, et qu'un bâton comme celui-ci pourrait avoir été planté sur le sol, au bord de la rivière, pour définir les limites d'une zone de pêche.

Des institutions comme le *bulopwe*, la royauté sacrée (importée), et le *bufumu* (ordre social indigène) restent actives encore aujourd'hui dans les villages ruraux de la région luba. Ils font revivre dans leur architecture l'héritage conflictuel des ancêtres fondateurs, actualisé par le corps d'un roi luba. Des représentants officiels continuent de réciter publiquement l'histoire locale, et la société Mbudye perdure en tant que branche judiciaire de l'autorité dans la politique contemporaine, acceptant de nouveaux membres dans ses rangs<sup>1</sup>.

La classe des chefs vénérât un grand nombre d'objets. Chaque groupe avait une prédilection pour certains objets en particulier, et ces symboles sont très divers. Un chef pouvait garder précieusement un tabouret sculpté et quelques coiffures de plumes noires, cousues sur une bande d'étoffe. Un autre portait une queue de lion ou des coquillages *omanda* et des bracelets d'ivoire, tandis que pour d'autres tribus, les objets qui représentaient la communauté et sa mémoire du passé étaient un bâton *kibango* sculpté et deux rames de pirogue gravées. D'après Nooter et Roberts, tous les objets qui composent les trésors des rois luba et de certains chefs sont des traductions visuelles de codes et de procédés mnémotechniques. Les outils de mémoire luba semblent avoir une infinité de significations. Il est impossible de retrouver ou de reconstruire une image scientifique exacte du passé des Luba. Les éléments que nous pouvons rassembler sont des échos ou des reprises des générations successives.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Burton 1961; Reefe 1977 et 1981; Gardi 1986; Mudimbe 1991 et 1996; Nooter et Roberts 1996.

<sup>1</sup>. «Voici un empire dominé par un corps symbolique qui transcende toutes les lignées dynastiques... D'un autre côté, malgré le caractère central de l'icône royale, l'empire n'a pas de centre, et son étiologie substitue un récit mythique, qui tient lieu de mémoire collective, à une succession complexe de négociations politiques concrètes et d'expansions géographiques.» (Mudimbe 1996, p. 246.)

#### 18. LUBA (SHANKADI)

Porteuse de coupe

Matériaux : métal, corne, boutons de nacre, perles de verre

H. 37 cm (41 cm avec la corne)

La patine de cette figure, qui offre plusieurs nuances différentes de brun, est légèrement brillante. Les proportions de la sculpture, son corps souple, ses longs bras et ses longues jambes, son torse mince marqué de scarifications en relief, l'expression farouche du visage bien dessiné, décoré de dents de nacre et de pointes de métal, et la chevelure couronnée d'une corne en font indiscutablement une porteuse de coupe de la tradition des Luba du Katanga (appelés aussi Shankadi, ou Balunga Nsungu). On connaît d'autres figures provenant du même atelier, l'atelier Kabongo (voir par exemple Neyt 1993, p. 25).

Les porteuses de coupe faisaient partie du matériel classique d'un devin luba. Utilisées pour la divination, chacune de ces figures représentait, comme le déclare un informateur, « l'épouse de l'esprit qui possède les devins ». Son portrait sous forme de statue assurait la présence permanente de l'esprit. Le rôle de cette femme était de servir d'intermédiaire dans le processus d'invocation et de consultation, et confirme la notion luba selon laquelle les femmes sont le réceptacle des esprits, dans la vie comme dans l'art (Nooter et Roberts 1996, p. 196, cat. 80).

Les Shankadi vivent au cœur des terres luba et déclarent venir du lac Kisale et des rives du Lualaba. Ils étaient membres du premier empire luba (Kongolo Mukulu) et du second (Ilunga Bili) (Felix 1987, p. 154).

#### 19. LUBA

Bâton avec lame

Matériaux : bois, métal

H. : 49 cm

Ce bâton est composé de plusieurs éléments sculptés. Le sommet représente une figure de femme à genoux, dont la bouche laisse sortir une lame en éventail. Cette figure est très stylisée – les bras sont très courts et les mains, disproportionnées, remontent jusqu'à la tête. Les jambes sont en fer à cheval. Le visage est de style songye, mais la coiffure est plutôt de type luba. Les cheveux sont décorés de clous et les yeux sont en métal.

L'élément inférieur, directement sous la figure, est une pagaie triangulaire plate, qui rejoint une tête placée juste en dessous. On peut voir cet élément triangulaire sur d'autres bâtons et insignes luba. Sa particularité est ici d'être solidaire d'un motif de tête. Cette dernière a deux visages, qui présentent tous deux un menton anguleux typique du style songye. La partie inférieure du bâton est entièrement recouverte de petites bandes de métal. La patine aux reflets de cuir est d'un brun tirant sur le noir. Sur le plan stylistique, l'objet est un mélange de caractéristiques luba et songye.

#### 20. LUBA

Bâton de fonction

Matériaux : bois, métal (fer, cuivre), traces de pigments verts et blancs

H. 118 cm

Les bâtons luba représentent un microcosme des différents paysages sacrés et politiques de l'empire (voir l'introduction sur l'empire luba). Les bandages de cuivre qui recouvrent les parties médiane et supérieure de la pointe en fer traduisent l'abondance des ressources naturelles de la région. Sur la partie inférieure du bâton sont gravés quatre cercles complétés par les cornes d'un céphalophe, ce qui renvoie très certainement aux vertus thérapeutiques de l'objet, les cornes de ces petites antilopes étant parfois utilisées pour contenir des substances médicinales.

Les visages janiformes qui figurent au sommet du bâton, sur cet exemple, représentent Mpanga et Banze, esprits tutélaires jumeaux du royaume luba. Ces têtes sont recouvertes d'une patine laquée allant du brun foncé au noir. Les hachures triangulaires et les formes géométriques qui décorent ce bâton, comme nous l'avons dit dans l'introduction, rappellent l'histoire des Luba. Les bâtons de commandement adoptent généralement la forme d'une pagaie. Auparavant, les surfaces planes de cet objet étaient peintes en vert et en blanc.

#### 21. LUBA

Porteuse de coupe

Matériaux : bois, perles de verre (turquoises et jaunes)

H. 39 cm

Cette porteuse de coupe est recouverte d'une patine noire qui ressemble à une laque très fine. Un front haut et bombé met le visage en valeur; les yeux en amande sont cerclés de pigments blancs. La jeune femme tient une grande coupe à hauteur de son torse et ses mains sont posées sur une bande en relief qui fait le tour du récipient. Ses jambes sont stylisées et elle est agenouillée sur un petit piédestal.

Cet objet provient d'un atelier luba-kalundwe, et il est probablement dû au même sculpteur qu'une statue qui a déjà été publiée (voir Bacquart 1998, p. 157, n° 15). Le peuple kalundwe vit dans la partie occidentale de l'empire luba, près de la rivière Luembe, où il s'est installé au XVII<sup>e</sup> siècle.

Les porteuses de coupe de la tradition luba sont utilisées pour la divination.

#### 22. LUBA

Bouchon de gourde

Matériaux : bois, clous en métal

H. 29 cm

Au-dessus du nombril, ce buste est recouvert d'une superbe patine brun-rouge, très brillante en certains endroits. Les scarifications, le cou très long entouré de plusieurs anneaux et la coiffure élaborée sont de couleur noire.

Cette figure kabwelu est percée d'un trou, du sommet de la tête à la base, et fermait autrefois une gourde. La gourde et la figure elle-même étaient utilisées pour les rites d'initiation de la société Bugabo, une institution dédiée à la chasse, aux soins médicaux et à la lutte contre le crime.

Le geste des deux mains couvrant les seins, sur cette sculpture luba, fait référence à la croyance que certaines femmes gardent les secrets de la royauté dans leur poitrine.

### 23. KUSU

Figure de pouvoir

Matériaux : bois, peau de bête, corde de raphia, perles de verre, charge magique  
H. 20 cm

Coordonnées géographiques : latitude 3° 20' - 5° S, longitude 24° 50' - 26° E  
Hydrographie : Lomami, Lualaba, Kasuku, Lueki, Enano, Lokeri ?

Le menton triangulaire et les sourcils très arrondis donnent à ce visage une forme de cœur, sous un large front bombé. Les traits sont typiques du traitement des visages et des têtes par les sculpteurs luba-hemba. Les yeux sont réduits à des petites fentes et donnent au visage une expression introspective. Un réceptacle, au sommet du crâne, contient des substances magiques. La patine du buste est noire et le visage est brillant, comme si le personnage transpirait.

Les Kusu venaient du nord-ouest, de même que les Nkutshu et les Tetela, qui sont tous d'origine mongo-kundu. La branche des Kusu s'est d'abord déplacée vers le sud, puis à nouveau vers le nord, traversant les territoires luba, hemba et songye. Ils ont adopté au passage de nombreuses coutumes et annexé d'autres groupes.

La plupart des sculptures que l'on peut attribuer aux Kusu avec une relative certitude sont fortement influencées par les Hemba. Les figures kusu dotées d'une charge magique, comme c'est le cas ici, sont également influencées, semble-t-il, par les figures de pouvoir songye.

### 24. ZULA (LUBA-MANIEMA)

Tabouret à caryatide

Matériaux : bois, cauris, dent humaine, peau de reptile, filasse  
H. 41,5 cm

Coordonnées géographiques : latitude 4° 15' - 4° 30' S, longitude 26° 30' - 27° E  
Hydrographie : rive gauche des rivières Lualaba et Luama

La tête et la chevelure de la femme qui soutient le siège sont stylisées et leur forme est soumise à leur fonction porteuse. Le visage est marqué de fins sillons, qui représentent sans doute des scarifications. On peut aussi voir des marques de scarification sur le corps. Les mains et les pieds de la caryatide sont anguleux et rendus de façon abstraite, mais les autres aspects du corps sont arrondis et plus naturalistes. On peut voir une dent humaine au milieu de l'assise. L'objet est légèrement abîmé en divers endroits. La peau de serpent qui recouvre le siège a été réparée sur le bord. La patine est assez peu uniforme, passant du brun-roux au marron foncé et du mat au brillant.

Gardant la trace d'un système féodal d'origine luba qui remonte à l'expansion des Luba vers le nord aux <sup>XVII</sup> et <sup>XVIII</sup> siècles, la société zula était hiérarchisée en trois « castes ».

Les Zula avaient coutume de lever une taxe sur les transports fluviaux. Avec leurs associés arabes, ils se livrèrent à un commerce intensif des esclaves et de l'ivoire à la fin du <sup>XIX</sup> siècle.

En raison de la fièvre iconoclaste provoquée par la conversion des Zula à l'islam vers la fin du <sup>XIX</sup> siècle, la plupart de leurs sculptures ont été détruites. Il semble que les seuls objets qui aient survécu soient les *kiti ya sultani*, ou tabourets des chefs. Faisant office de trônes, ils symbolisent le pouvoir du chef et la continuité. La plupart représentent des femmes assises, comprises comme des symboles de fécondité. Les bras et les jambes de cette caryatide forment un W (droit et inversé), comme sur les autres tabourets zula qui sont parvenus jusqu'à nous.

### 25. LULUA (BENA LULUA)

Statuette

Matériau : bois

H. 20 cm

Coordonnées géographiques : latitude 5° - 7° S, longitude 20° 45' - 23° E  
Hydrographie : Kasai, Lulua, Lueba, Lulengela, Lubudi, etc.

Les membres de cette statuette sont fléchis aux genoux et aux coudes, et les avant-bras remontent jusqu'au menton. Les coudes reposent sur des petits supports coniques placés sur les genoux. Le bois lisse est décoré d'un motif incisé en spirale, et la patine offre plusieurs nuances de brun.

L'histoire mouvementée des Lulua n'a pas manqué d'influencer leur sculpture. Des éléments stylistiques rappelant les canons esthétiques des graveurs luba, kuba et tshokwe sont clairement identifiables. Les figures accroupies comme celles-ci étaient censées protéger de la maladie.

### OUBANGUI - RÉGION DE L'OUÉLÉ

L'Oubangui, long de près de 1120 kilomètres, est un affluent majeur du fleuve Congo. Il marque la frontière entre la République démocratique du Congo et la République centrafricaine à partir de Yakoma, et commence au confluent des rivières Mbomou et Ouélé. L'Ouélé prend sa source dans les montagnes qui dominent le lac Albert et coule vers l'ouest, où elle rencontre le Mbomou, point de départ de l'Oubangui. L'Oubangui coule alors vers l'ouest pendant 370 kilomètres avant de bifurquer vers le sud-ouest jusqu'à la ville de Bangui, en République centrafricaine. Il définit ensuite une frontière naturelle entre les deux pays pendant environ 100 kilomètres, puis marque la frontière entre la République démocratique du Congo et la République du Congo jusqu'à ce qu'il se jette dans le fleuve Congo, environ 550 kilomètres en aval de Bangui et 90 kilomètres au sud-ouest de la ville de Mbandaka, en République démocratique du Congo. Si l'on compte sa source gauche, l'Ouélé, l'Oubangui est long de 2 272 kilomètres.

La région dont proviennent les objets mangbetu et zande (azande) de cette collection se situe autour du point de confluence entre l'Oubangui, l'Ouélé et le Mbomou, à savoir dans la portion nord-est de la République démocratique du Congo.

Une partie des habitants de cette région parle des langues de la branche oubanguienne de la famille des langues adamawa-est, telles qu'elles ont été décrites par Greenberg (1966). Selon cette classification, la langue mangbetu appartient à la famille des langues soudanaises, qui comprend également le mamvu, le lese et le logo, mais se distingue des langues zane-vongara, barambo et mayogo parlées plus au nord, ainsi que des langues parlées à l'est et au sud, qui appartiennent au groupe linguistique bantou, regroupant un nombre de locuteurs beaucoup plus grand. La zone géographique où est parlé le mangbetu s'étend entre 3° 60' de latitude nord et 0° 10' de latitude sud, et entre 25° 70' et 29° 60' de longitude est.

Le terme « Mangbetu » inclut également les peuples meje, mangbele et machaga, qui ont été tour à tour dirigés par des rois et par des chefs dont le pouvoir s'étendait sur un ensemble de petites régions plutôt que sur un village unique.

L'histoire du territoire ouélé, dont les origines restent floues, est complexe et difficile à résumer en quelques lignes. Il est toutefois possible d'affirmer que la région dirigée par les chefs mangbetu au milieu du <sup>XIX</sup> siècle était délimitée au nord par la savane et au sud par la grande forêt équatoriale. Très tôt, cette zone commença à attirer des peuples de diverses ethnies, d'où une population particulièrement dense par rapport au reste de l'Afrique centrale. La rencontre de différents peuples et de différentes cultures a créé un mélange particulièrement intéressant. Plus tard, il a également été possible d'atteindre cette région par le Nil au nord et par le Congo au sud et à l'ouest. À peu près à la même époque, les marchands d'esclaves et d'ivoire, qui arrivaient par Zanzibar, traversaient également la région à intervalles réguliers.

C'est aussi au <sup>XIX</sup> siècle que s'est formée dans l'esprit des Occidentaux l'image des populations mangbetu et assimilées du nord-est du Congo. La seconde moitié du <sup>XIX</sup> siècle a été une période de changements et de bouleversements pour cette partie du Congo. À la recherche d'ivoire et d'esclaves, les marchands arabo-nubiens ont entrepris de remonter le Nil pour arriver dans la région des

Mangbetu dans les années 1860. Ils ont été suivis par d'autres étrangers, notamment par les Égyptiens qui, en 1884, ont fait des marchands du Nil des représentants officiels du gouvernement, et de la région de leurs provinces ; par les Swahili ensuite, arrivés du Kenya en 1887 ; et enfin, en 1891, par les Belges, qui allaient un peu plus tard coloniser la région. L'occasion de faire de nouvelles découvertes et de s'enrichir attirait bien des explorateurs et aventuriers, qui venaient de toute l'Europe. Ils voyageaient souvent sur le Nil avec les marchands et accédaient ainsi au nord-est du Congo (Geary 1998, p. 136).

Le botaniste allemand Georg Schweinfurth (1836-1925) était l'un de ces voyageurs. Son premier voyage, en 1863, fut interrompu par des troubles dans les régions qu'il comptait visiter. Avec le soutien de la Fondation Humboldt de l'Académie des sciences et des lettres de Berlin, il prépara une deuxième expédition et repartit pour l'Afrique à la fin de l'année 1868. Son association avec cette fondation très renommée fut déterminante et lui permit d'obtenir la reconnaissance de la communauté scientifique. Outre le soutien matériel que lui valut ce succès, le fait que ses collègues scientifiques soient intéressés par ses recherches lui procura également un grand réconfort moral.

Schweinfurth attira aussi l'attention d'un certain nombre de chercheurs qui n'arrivaient pas à s'accorder sur les origines et les sources du Nil. En 1872, au retour de sa deuxième expédition, il devint célèbre du jour au lendemain grâce à la publication de son livre, *Im Herzen von Afrika (Au cœur de l'Afrique)*, qui fut traduit et publié dans de nombreuses langues et le fit connaître en dehors du monde scientifique. Il dut sa popularité non pas tant à ses découvertes et à ses collections botaniques qu'à ses recherches géographiques, ethnographiques et anthropologiques. On attribua très vite à Schweinfurth la découverte de la rivière Ouélé, mais aussi et surtout de peuples jusque-là considérés comme imaginaires : les « petits hommes » appelés Pygmées par les auteurs de l'Antiquité et les tribus cannibales. Il rendit visite aux peuples mangbetu et zande, qu'il surnomma Niam-Niam dans ses notes de voyage. Schweinfurth était un écrivain et un conteur de talent et, en 1874, il publia un carnet de voyages en deux volumes, merveilleusement illustré. Cet ouvrage contient les premières images jamais publiées représentant des Mangbetu, ainsi que des descriptions détaillées de ce peuple alors peu connu. Cet humble botaniste devint le créateur du « mythe mangbetu », en décrivant à la fois la splendeur du mode de vie dans les cours royales et la sauvagerie de ce peuple (qui fut considérée à tort comme du cannibalisme). Sachant que le séjour de Schweinfurth parmi les Mangbetu fut très bref et ne dura que de mars à avril 1870, il est assez remarquable qu'il ait réussi à façonner un mythe capable de marquer aussi durablement l'esprit de ses lecteurs. Il passa treize jours seulement à Nangazizi, la capitale du royaume mangbetu, sur lequel régnait un roi du nom de Munza. Le règne de ce Munza (ou Mbunza) ne dura que sept ans ; et il partageait le pouvoir avec plusieurs rivaux, tous plus ou moins d'origine mangbetu, qui dominaient la région. Pendant la majeure partie de sa visite, Schweinfurth, comme il le raconte lui-même dans ses notes, se réfugiait dans sa tente pour éviter d'être sans cesse harcelé ou observé par les Mangbetu, qui étaient tous très curieux, surtout les femmes. Malgré les conditions de toute évidence peu confortables de son séjour, il se délecta de cette expérience unique, qui fut à la source de ses histoires extravagantes sur le cœur du « continent noir » et influença grandement la perception du peuple mangbetu par le monde occidental. D'autres explorateurs suivirent bientôt son exemple. Le cartographe italien Gaetano Casati (1838-1902) voyagea et vécut dans la région entre 1879 et 1889 avant d'écrire un compte rendu en deux volumes intitulé *Dix années en Equatoria. Le retour d'Emin Pasha et l'expédition Stanley (1891)*. Wilhelm Junker (1840-1892), un physicien d'origine russe devenu explorateur, publia un ouvrage en trois volumes en allemand, relatant son expérience du nord-est de l'Afrique, intitulé *Reisen in Afrika 1875-1886 (1889)*, qui fut également traduit en anglais. Tout comme l'ouvrage de Schweinfurth, le recueil contient de nombreuses illustrations. Ces deux témoignages ont influencé toutes les autres représentations de la culture mangbetu faites plus tard par d'autres Européens.

On sait aujourd'hui que la création artistique dans la région de l'Ouélé fut en partie influencée par l'imaginaire des premiers visiteurs européens. Cette influence occidentale se manifesta notamment par le fait qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, certains artistes zande commencèrent à adopter le style mangbetu (voir la description des objets).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Essner 1985 ; Keim et Schildkrout 1990 ; Burssens 1992 ; Geary 1998.

## 26. MANGBETU

Pot

Matériau : terre cuite

H. 32 cm

Coordonnées géographiques : latitude 2° 40' - 3° 40' N, longitude 27°30' - 29° 30' E  
Hydrographie : Uele, Gadda, Durta, Tele

Ce magnifique pot en terre cuite comporte un élégant bec verseur en forme de tête de femme. Avec son crâne allongé, son visage finement décoré, sa coiffure en entonnoir et son vernis noir et beige, ce pot est très représentatif du style anthropomorphe mangbetu. Cette représentation stylisée de la façon dont les femmes mangbetu se coiffaient et se paraient au début du xx<sup>e</sup> siècle se retrouve également sur des couteaux, des statues, des harpes, des pipes, des boîtes et autres objets décorés.

Les poteries en forme de figure humaine, venues enrichir encore davantage le large éventail de formes de poteries domestiques existantes, reflètent l'influence de nouveaux mécènes. Ces derniers encourageaient le développement de certaines tendances artistiques déjà présentes dans la région et qui étaient par ailleurs très appréciées par les Européens, notamment les objets anthropomorphes mangbetu.

Les poteries mangbetu étaient montées au colombin et revêtaient de nombreuses formes. Une fois la forme de base déterminée, le potier pouvait choisir différentes techniques pour finaliser le motif ou la texture.

## 27. MANGBETU OU ZANDE

Statue de femme

Matériau : bois

H. 99 cm

Cette statue est relativement grande par rapport aux autres objets de cette série originaire du Congo et semble correspondre au « style totem » décrit par Von Sydow (voir Von Sydow 1954 et la description des objets zande). Les bras de la statue sont sculptés en relief, comme le sont aussi les mains, très détaillées. La statue représente vraisemblablement une jeune fille, car le turban est différent de ceux des autres statues créées par le même artiste, en ce sens qu'il n'enrobe pas une coiffure élaborée formant d'abord une auréole puis finissant en forme d'entonnoir. Ce style de coiffure était très délicat à réaliser et prenait beaucoup de temps. Il n'était porté que par les femmes mangbetu qui avaient suffisamment de temps libre à consacrer à leur apparence. Le style des coiffures a considérablement évolué au cours des décennies. Il dépendait à la fois de l'occasion et du statut de celle qui les portait.

Autre indice tendant à prouver que la statue représente une jeune fille, les seins sont plats et les aréoles sont à peu près de la taille du nombril. Ces caractéristiques la distinguent nettement des autres statues dont on sait qu'elles ont été réalisées par le même artiste et dont les seins sont bien plus développés.

Grâce à d'autres détails ainsi qu'à l'apparence générale de la statue, on peut en effet confirmer qu'elle est bel et bien l'œuvre d'un artiste resté anonyme mais dont on connaît quatre autres statues et trois objets décoratifs. On identifie l'artiste grâce à l'élément du visage en forme de T formé par le nez et les arcades sourcilières, qui est présent dans toutes ses œuvres. Tous les visages présentent également deux cicatrices, constituées chacune de deux petites lignes parallèles situées près des yeux ronds et des narines. L'une des têtes possède également des scarifications triangulaires, formées de petits points, entre le nez et les oreilles. Contrairement au visage, le corps nu de la statue ne présente aucune cicatrice et la patine aux reflets rouges est assez flatteuse.

D'autres détails de la statue rappellent les autres créations de l'artiste, notamment les bras le long du corps, les pouces relativement courts, positionnés pratiquement à angle droit par rapport aux autres doigts, et les ongles sculptés sur chaque doigt.

Seule la position des mains est différente sur cette statue. Pour l'observateur occidental, le visage de la jeune fille exprime la détermination, voire la colère, et c'est sans doute l'axe du visage en forme de T qui accentue cette impression. La bouche est petite, avec de fines lèvres légèrement pointées en avant, ce qui, encore une fois, rappelle les autres statues de l'artiste. Le turban qui surmonte la forme allongée de l'arrière de la tête est décoré de plusieurs rangs ciselés; une autre rangée d'incisions, cette fois autour du cou, suggère un collier.

Cette statue n'a pas été fabriquée à des fins religieuses. Elle semble être l'un des rares exemples de sculpture réalisée uniquement pour sa valeur artistique, ce qui la rend d'autant plus significative. Les Mangbetu et les Zande, malgré leurs désaccords, partageaient une même conception du rôle de l'art dans leurs cultures. Les matériaux et objets auxquels ils accordaient le plus de valeur et de pouvoir étaient les médicaments, les objets divinatoires (non anthropomorphes) et les petits reliquaires qui constituaient des offrandes à leurs ancêtres.

Même si cette statue présente des caractéristiques mangbetu, elle pourrait avoir été sculptée par un artiste zande. La complexité de la situation ethnique et politique dans la région rend souvent difficile une identification culturelle précise. Les Zande attribuent souvent leurs œuvres artistiques aux Mangbetu, et vice versa. Bien qu'ils parlent des langues d'une famille différente et qu'ils se soient battus constamment pour des questions de territoire pendant plus d'un siècle avant l'arrivée des colonisateurs, ils n'ont cependant jamais cessé d'échanger leurs objets et leurs découvertes techniques. Au début de la période coloniale, les mariages entre individus des deux peuples étaient également très fréquents. L'échange culturel entre les peuples du nord-est du Congo était notamment favorisé par les changements constants de pouvoir et la succession rapide des royaumes. Toujours au début de la période coloniale, les rois et chefs les plus importants de la région de l'Ouélé du nord-est du Congo cherchaient à plaire aux visiteurs européens en leur offrant des statuette qu'ils commandaient à des artistes locaux dont le talent était reconnu. C'est cette tendance qui stimula la création d'ateliers et motiva les artistes, disposés dès lors à réaliser des œuvres exceptionnelles comme cette statue de femme.

## 28. ZANDE

Harpe

Matériaux : bois, cuir, cordes

H.: 48 cm; l. : 47 cm

Coordonnées géographiques : latitude 6° - 2° 30' N, longitude 22° 20' - 29° 30' E

Hydrographie : Ouélé, Mbomou, Ouéré, Bili, Gangu, Bomokandigou, Kibali, Kibali, Gubba, Likati

Une petite tête décore l'extrémité de cet instrument de musique. Le visage ainsi que la chevelure bombée et marquée de sillons sont recouverts d'une patine brun foncé. Georg Schweinfurth, spécialiste allemand de l'Afrique, a été le premier à mentionner les harpes zande, appelées *kundi* ou *nzanginza*. Il séjourna chez les Zande à la fin des années 1860 et souligna leur penchant pour la musique, précisant que la harpe était leur instrument de prédilection. La tête sculptée au bout du manche est un élément très souvent associé à cet instrument (voir Koloss 1987, p. 53, cat. n° 50).

## 29. STYLE MANGBETU

Boîte

Matériaux : bois, métal, écorce, fibres végétales

H. 49 cm

Le couvercle de cette boîte représente une tête d'homme. Le visage est fin et particulièrement expressif; c'est de toute évidence le visage d'un homme mûr. Les yeux sont figurés par de petites fentes sous des sourcils noircis. L'arrière de la tête est allongé, reproduisant ainsi fidèlement la déformation crânienne pratiquée par les Mangbetu et obtenue en bandant la tête des jeunes enfants. Ce crâne allongé était l'expression d'un idéal de beauté. Des alvéoles noircies simulent la chevelure, tandis que le reste du bois offre une patine brun clair,

plus brillante. La boîte repose sur un piédestal en forme de tabouret. À l'origine, ces boîtes en écorce, très souvent cylindriques, étaient utilisées pour conserver les petits objets, les vêtements, le miel, les teintures, les amulettes et autres trésors personnels. Avant l'arrivée des premiers explorateurs, les artistes mangbetu travaillaient pour les cours royales et produisaient des objets utilitaires très recherchés, dont les souverains aimaient s'entourer. Celui-ci est signé par l'artiste : le nom de Songo Assali est en effet inscrit à l'intérieur de la boîte. Les objets étaient signés pour une raison spécifique. Pendant la période coloniale, la présence européenne contribua à développer un nouveau marché pour certains types d'arts régionaux. Les Européens n'étaient jamais nombreux – une centaine peut-être – mais leur patronage avait une influence sur l'art. Enid Schildkrout et Curtis Keim (1990, p. 245) commentent : « De nombreux objets [...] furent donnés à des Européens dans les années 1900-1910. Il n'y a aucune raison de penser qu'ils étaient cachés; il est plus vraisemblable qu'ils étaient faits pour être collectionnés et admirés pour leurs qualités artistiques. »

Un certain nombre d'artistes, dont plusieurs avaient pour habitude de signer leurs œuvres, sont associés à cette période. Songo était l'un d'eux. Chef avogara de la région de Rungu, il était également sculpteur sur bois et sur ivoire. Il a signé bon nombre de ses créations, que l'on peut également identifier grâce aux traits du visage et à la forme de la tête, très distinctifs. Il a produit des statues, des boîtes en écorce et en bois, des objets en ivoire et des dessins gravés sur des gourdes. Il existe même une photo de lui, datant de 1913 (archives AMNH, 223412). Il est également intéressant de mentionner que Songo était un chef zande, et par conséquent pas un Mangbetu. Lors d'une expédition qu'il entreprit entre 1909 et 1914 sous l'égide du musée américain d'Histoire naturelle de New York, le zoologiste Herbert Lang rapporta une statue en bois (AMNH, 90.2 / 1247) signée, sous le pied, par Songo. De nombreux artistes qui ont fabriqué des objets pour Lang savaient écrire et signaient la plupart du temps leurs œuvres en y inscrivant leur nom, le nom de leur tribu et leur lieu de résidence. Ces artistes ont sans doute eu davantage de contacts avec les Européens que leurs congénères, car les Européens, comme Lang, venaient à leur rencontre pour commanditer des objets artisanaux.

## 30. ZANDE

Statuette d'homme

Matériaux : bois, perles de verre, décorations en métal

H. 52 cm

Cette statue sans bras est très simpliste, mais cependant très expressive. Le nez assez fin et la bouche carrée apparaissent en relief sous les petits yeux en perles de verre. La chevelure est représentée de façon assez rudimentaire par une série de petits sillons. Le bois est foncé, brun avec des marbrures noires par endroits, à l'exception d'une large bande brun clair autour du torse.

Pour Eckart von Sydow, historien d'art allemand qui s'est penché sur le style des objets venus du nord du Nigeria et des bassins de l'Oubangui et de l'Ouélé, et qui a étudié de nombreuses œuvres réalisées par des artistes de la région de l'Oubangui, ce qu'il appelle « le style totem » était très typique et constituait un point commun entre les différentes régions dont il était issu (Von Sydow 1954, p. 74-79 et 89-90).

Dans une approche ethnologique de l'art, les notions de régions et de sphères culturelles sont toutefois remises en cause, parce que les critères qui définissent les caractéristiques d'une région sont souvent arbitraires, mais aussi parce qu'il n'existe pas d'uniformité culturelle au sein de ces régions, et enfin parce que leurs frontières sont très floues. Le modèle « une tribu, un style » (Kasfir 1984) n'est guère plus satisfaisant. Bien que ce concept semble à première vue éminemment pratique et rationnel, il ignore la relation logique entre un style et une région. Il simplifie à l'extrême une réalité au contraire très complexe et très mouvante.

La statuette présentée ici porte des boucles d'oreilles et des petites chaînes autour des chevilles et de l'abdomen, tout comme certaines figures du culte zande Mani Yanda, auxquelles elle ressemble beaucoup dans sa forme. Yanda est un esprit qui a donné son nom à une association secrète. Cette association

était également connue sous le nom de Mani. Elle est aujourd'hui l'une des sociétés initiatiques encore actives dans l'Oubangui (Grootaers 2007, p. 70).

### 31. ZANDE OU NGBAKA

Statuette de femme

Matériaux : bois, perles, médailles, fibres végétales

H. : 35 cm

De petits yeux perçants de couleur claire illuminent un visage aux traits rudimentaires, sur une tête assez large, plus proche de l'animal que de l'être humain. La sculpture est simple et très abstraite, le corps est fin et les bras taillés dans le prolongement ; les mains sont très peu détaillées et symbolisées par une simple petite encoche. La partie inférieure de la statue, bien plus courte, est disproportionnée par rapport à la partie supérieure. Le bois présente une patine brun foncé assez mate.

Cet objet figure dans le catalogue *Oubangui* (Grootaers 2007, p. 121, n° 3.13), qui attribue la statuette aux Ngbaka. Selon nos informations, il s'agit d'une œuvre zande, mais ces deux appellations ne s'excluent pas l'une l'autre. De nombreux éléments de cette figure sont caractéristiques de la majorité des statues oubangui. La région de l'Oubangui est habitée par différentes ethnies, dont l'environnement géographique et culturel est très mouvant. Les caractéristiques stylistiques, par conséquent, sont souvent identiques dans plusieurs communautés issues de différents groupes linguistiques et ethniques.

La statuette est sans doute liée aux rites de passage et d'initiation.

### 32. NGBAKA

Poteau d'initiation (*kàngâlâ*)

Matériaux : bois, pigments blancs, rougeâtres et bleus

H. : 102 cm

Coordonnées géographiques : latitude 4° - 3° N, longitude 19° - 20° 25' E

Hydrographie : Bembe, Ubangi, Lua

Le mât est constitué de quinze segments polychromes qui s'emboîtent les uns dans les autres. On remarque sur toute la hauteur une longue fente, due à la dessiccation.

Les rites d'initiation des jeunes filles (*gâzâ wûkò*), pour lesquels ce poteau était utilisé, et qui incluaient l'excision, ont perduré chez les Ngbaka jusque dans les années 1980. Depuis cette date, ils ont été progressivement abandonnés sous la pression des autorités. Dans certains villages, le *gâzâ wûkò* est toutefois encore pratiqué en secret, mais certains des rites traditionnels ont été modifiés. Tout comme les rites d'initiation des garçons, ceux des filles marquent solennellement le processus de passage à l'âge adulte. On apprend aux jeunes filles la manière de se conduire en tant que femmes, épouses et mères. Ce rite de passage occupait autrefois toute une année, mais il est dorénavant bien plus court.

Contrairement à ce qui se passe pour les garçons, l'initiation des filles n'est pas secrète et ne se déroule pas dans un lieu éloigné, en pleine forêt, mais dans une zone proche des habitations. L'entrée dans cette zone est toutefois interdite aux non-initiées. De nombreux aspects de l'initiation sont semblables pour les deux sexes. Il existe dans les deux cas des rites préparatoires, notamment un rite de lamentations et un rite de transformation physique, à savoir l'excision ou la circoncision. Les initiées reçoivent des instructions de leurs parrains et marraines et sont soumises à un rite de purification avant que les interdictions liées à l'enfance ne soient levées.

Pendant les danses des cérémonies initiatiques, les meilleures danseuses portent un mât *kàngâlâ* sculpté semblable à celui qui est représenté ici, parfois surmonté d'une cloche.

### UMANIEMA

Le peuple lega dont il est question ici habite la zone située entre les rivières Lowa et Elila, et les Bembe habitent les montagnes Itombwe, au nord-est du lac

Tanganyika. Les deux groupes peuplent la province de Umaniema. Cette région est largement irriguée. Elle est traversée du nord au sud par le Lualaba, considéré comme l'une des principales sources du fleuve Congo, et qui devient le Congo proprement dit en aval des chutes Boyoma. De nombreux affluents viennent grossir le Lualaba (Lulindi, Musukuyi, Mulongoy, Lufubu, Lwoki, Elila, Kasuku, Ulindi et Lowa étant les plus importants).

La zone stylistique appelée Umaniema (Felix 1997) est une vaste région de hauts plateaux forestiers habités par quelques tribus pygmées et par une population de langue bantoue qui vit de chasse et de cueillette. Les trois masques lega et le masque bembe de ce chapitre proviennent de cette zone.

« Maniema » est le nom donné à certaines parties de la région par les marchands tarab (Arabes de Tanzanie) vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'exception des Pygmées (Twa ou Rwa), les Lega ont été les premiers immigrants venus du nord à peupler l'Umaniema, même s'il semble que quelques tribus de chasseurs pré-bembe y aient déjà pénétré par le sud.

Les Lega sont originaires du royaume de Bunyoro (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle), à l'ouest de l'Ouganda. Ils ont émigré vers le sud, laissant au passage leur empreinte culturelle dans toute la province de Umaniema. Leur principale association politico-religieuse, le Bwami (ou Bwame), leur est propre, mais on trouve des variantes de ce type de sociétés, avec des noms différents, dans la plupart des peuples. Le Bwami a recours à un grand nombre de masques, pour toute une gamme de cérémonies. L'organisation hiérarchique du Bwami est la clé de l'interprétation des figures et des objets rituels utilisés au cours des cérémonies associées aux différents degrés d'initiation. Un groupe dominant préside aux lois de cette institution et fixe des normes pour chaque étape de l'initiation, qui deviennent de plus en plus strictes au fur et à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie. Seuls quelques individus soigneusement choisis peuvent accéder au statut de gardien des traditions et des généalogies des Lega.

C'est dans le cadre de cette institution que des masques analogues à ceux que présente ce chapitre étaient utilisés localement. Seuls les plus gradés du Bwami (*lukwakongo*, *yananio* et *kindi*) avaient droit aux masques. Ceux-ci étaient portés sur le visage, à l'arrière et sur les côtés de la tête, tenus à la main, fixés sur les épaules, les coudes ou les genoux, et même posés sur le sol ou accrochés à un panneau de bambou. Ils sont simples mais très expressifs, et ont un aspect éthéré et surnaturel, comme s'ils représentaient le visage des esprits. Bien que le style général de tous ces masques soit semblable, chaque exemple manifeste une certaine originalité artistique.

Chez les Lega, la plupart des masques sont petits, en faible relief et fortement stylisés. Ils sont habituellement en bois et blanchis au kaolin, le plus souvent concaves et en forme de cœur. Les Bembe, créateurs du premier masque de cette série, étaient des guerriers et des chasseurs. Au cours de leur histoire et de leurs déplacements, ils ont emprunté à d'autres groupes avec lesquels ils étaient en contact les éléments qui leur convenaient le mieux. En ce qui concerne les masques, ils ont surtout été influencés par les Lega et par les rites d'initiation en usage dans la zone des forêts. La forme en cœur apparaît aussi dans leur sculpture.

La signification et la répartition de la forme en cœur que l'on trouve sur les masques et les visages des statuettes a fait couler beaucoup d'encre, et certains se demandent si l'on peut y voir un indicateur d'un héritage culturel commun et d'un point de vue plus universel partagé par les populations des rives du Congo et de celles de l'Ogooué, au Gabon. C'est une nouvelle interprétation des signes sculptés observés dans le contexte général de l'Afrique centrale, ce qui constitue dans une certaine mesure un prolongement des idées de Jan Vansina, historien et spécialiste de l'histoire de l'art. On peut y voir une lecture transversale permettant de relier entre eux, à plus grande échelle, les types de sculptures, les formes et les couleurs. Cette approche souligne les correspondances et les mutations des formes artistiques dans divers environnements géographiques, au fil de l'évolution constante de l'histoire des populations et de leurs institutions. La vision de l'homme et de l'univers que nourrissaient les populations des rives du Congo et de celles de l'Ogooué est, de ce point de vue, fondée sur les mêmes harmonies et sur une source d'inspiration commune. Ces peuples bantouphones ont développé des institutions qui utilisaient des masques et des sculptures, institutions qui ont pu varier en fonction des cir-

constances et des endroits où ces peuples ont vécu – et où ils continuent de vivre. Leurs artistes et sculpteurs se sont appuyés sur des formes anciennes traditionnelles pour proposer de nouvelles créations. Mais comme le montre l'exemple de la forme en cœur, on peut faire remonter ces innovations à des formes simples qu'ils avaient déjà en commun.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Biebuyck 1994 ; Felix 1997 ; Neyt 2010.

### 33. LEGA

Masque

Matériaux : bois, kaolin, chanvre

H. 16,5 cm

Le visage mince est dominé par un nez proéminent, au centre de la forme en cœur, dont les contours dessinent les arcades sourcilières et redescendent jusqu'au menton. Les yeux ouverts, au fond d'orbites concaves, sont légèrement en relief. Ce regard ambigu apparaît dans une grande partie de la production des artisans bembe et lega. Les yeux des masques lega suggèrent le plus souvent un état de transe. La bouche est à demi ouverte, et l'expression étonnée. Le bois brun-rouge a été frotté au kaolin ; une épaisse couche blanche le recouvre par endroits. Le masque est perforé au-dessus des yeux et autour du menton. C'est un masque *lukwakongo*, l'un des grades supérieurs de la société Bwami.

### 34. LEGA

Masque

Matériaux : bois, raphia, kaolin

H. 17 cm

La forme en cœur est la caractéristique la plus remarquable de ce petit masque facial. La ligne qui la dessine commence à la naissance de l'arête étroite du nez, se divise pour matérialiser les sourcils et redescend de part et d'autre du visage jusqu'au menton, où les deux traits se rejoignent. La bouche est fine, et les yeux figurés par deux fentes en relief. Là encore, les yeux expriment un état de transe. Le masque représente l'esprit d'un ancêtre ou un esprit de la nature venu prendre possession de celui qui le porte.

Les traits du visage en relief délimitent les contours de la partie concave du masque. Ils ont été frottés au kaolin et offrent une belle patine brillante. La partie concave du masque, de même que les zones qui encadrent le visage, sont enduites de kaolin, ce qui fait ressortir nettement les veines du bois. Le bord du masque est percé de petits trous auxquels sont fixés des brins de raphia formant une longue barbe. Le bois est d'un brun clair.

Au contraire de la plupart des masques africains, qui cachent uniquement le visage, les masques lega sont aussi portés sur les tempes, le front et l'arrière de la tête, ou tenus à la main. Il arrive aussi qu'ils soient empilés ou alignés sur le sol, ou encore suspendus à un pieu ou à une palissade.

Ce masque est de type *lukwakongo* (degré hiérarchique du Bwami). Il était la propriété personnelle d'un homme jugé digne d'accéder à l'avant-dernier rang de la hiérarchie (*yananio*) établie par cette société.

### 35. LEGA

Masque

Matériaux : bois, raphia, kaolin, filasse

H. 27 cm

Coordonnées géographiques : latitude 2° - 4° S, longitude 26° - 28° E

Hydrographie : Elila, Luama, haut Ulindi

Ce masque ovale affiche un visage bienveillant, en même temps qu'une expression méditative et un peu absente. Nous ne savons pas si les Lega eux-mêmes interprétaient ce visage de cette façon. Était-il considéré comme une manifestation mystérieuse de la forêt ? Vers où dirige-t-il son regard ? La longue arête du nez gagne les arcades sourcilières pour figurer les sourcils, et le front est

fuant. Les yeux sont percés, sous des paupières en relief. Une simple dépression marque la bouche, impénétrable. Des brins de raphia fixés au masque au moyen de petites perforations sous le menton forment une sorte de barbe. Le bois et la patine sont d'un brun-roux, mêlé de kaolin. Le nez, les sourcils et le bord du visage sont un peu plus foncés.

### 36. BEMBE

Masque facial anthropozoomorphe

Matériaux : bois, pigments

H. : 41 cm

Coordonnées géographiques : latitude 3° 15' - 4° 40' S, longitude 28° - 29° 15' E

Hydrographie : Motamba, Elila (lac Tanganyika)

Ce masque très stylisé, caractéristique du style de sa région d'origine, est quasi abstrait. L'objet est divisé en plusieurs champs ; on reconnaît aisément la forme d'un cœur dans l'anthropozoomorphisme du visage. Les cavités oculaires légèrement concaves évoquent la chouette, créature nocturne associée chez les Bantous à l'autre monde, royaume de la magie et de la sorcellerie. Les yeux en amande se devinent à peine dans les orbites en relief. Les masques bembe de type *eluba* ou *emangungu*, comme ce masque-tableau, ont souvent deux paires d'yeux. Sur cet exemple, on note simplement sous la première une deuxième paire de cavités oculaires. Le nez est petit, et la bouche est représentée par une protubérance conique. Le bas du masque est décoré sur le pourtour d'une frise gravée de triangles et de motifs incisés à angles droits. Bien que certaines zones du bois aient été blanchies au kaolin, la plus grande partie du masque est d'un brun foncé. Les masques *emangungu* sont attachés à un costume de feuilles de bananier et d'écorce ou à une petite coiffe conique faite d'écorce. Ils sont portés par les jeunes garçons qui vont mendier leur nourriture à travers le village pendant les rites d'initiation, au cours de la période d'isolement. Les masques *emangungu* sont indiscutablement liés aux masques-heaumes *alunga*.

Les Bembe forment une entité ethnique complexe, au sein de laquelle on retrouve des traditions culturelles diverses. La connaissance que nous avons de leur culture est très restreinte. En règle générale, la morphologie des sculptures bembe est proche de celle des Luba, alors que la morphologie des masques est assez semblable à celle des Lega. Les Bembe pratiquent de façon cyclique des rites de circoncision et sont apparentés à la société Bwami, qui fonctionne selon des principes lega.

## UKONGO – RÉGION DU BAS CONGO

Coordonnées géographiques : latitude 4° - 8° S, longitude 12° - 16° E

Hydrographie : Congo, Shiloango, Kwilu, Bombo, Lubishi, Lufu, Tombe

Conformément à la tradition orale locale, recueillie et consignée par écrit à la fin du XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le royaume du Kongo a pris son essor à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Avant cela, cette région était l'un des nombreux petits États de la rive sud du Congo, dans ce qui est aujourd'hui le nord de l'Angola. Grâce à des alliances et des conquêtes militaires, sa capitale, Mbanza Kongo, est rapidement devenue le centre d'un grand et puissant État – sans doute le plus grand de toute l'Afrique centrale lorsque les marins portugais, commandés par Diogo Cao, débarquèrent sur ses côtes en 1483.

Après que les navigateurs portugais eurent atteint l'embouchure du Congo, cette région est restée ouverte aux étrangers. (U)Kongo, la région côtière de ce pays de savane modérément boisé, faisait partie du royaume.

Sur le plan historique, nous en savons beaucoup plus sur les habitants de cette région que sur les autres populations de l'Afrique subsaharienne. En raison de sa situation côtière, la population a été victime mais aussi, dans une certaine mesure, bénéficiaire d'une forme précoce de globalisation, en raison de la multitude d'idées et de marchandises qu'elle recevait de partout. Le royaume du Kongo et ses voisins du nord, les Vili, qui peuplaient la région de Loango, sont entrés en contact avec l'Europe beaucoup plus tôt et de façon beaucoup plus rapprochée que tous les autres pays d'Afrique, dix ans avant que Christophe

Colomb ne découvre le continent américain. Lorsque des guetteurs aperçurent pour la première fois les grandes voiles des premières caravelles à l'embouchure du fleuve, le *manikongo*, roi du Kongo, fut informé de l'arrivée d'une race de baleines encore inconnue !

Le Portugal, à cette époque, était une grande puissance commerciale, déterminée à ouvrir de nouvelles routes vers les Indes. Ses dirigeants encourageaient et finançaient les inventions et les innovations techniques qui pouvaient aider à atteindre cet objectif. Ils disposaient déjà d'innovations techniques comme la boussole, l'astrolabe et le bâton de Jacob, et de cartes de plus en plus précises. Mais dans la mesure où ils s'éloignaient de plus en plus de leurs ports d'attache, les Portugais avaient besoin de bateaux capables d'aller vite et, si nécessaire, sans faire escale. Ces navires devaient aussi être en mesure de transporter des provisions et des pièces de rechange en quantité suffisante pour un long voyage. De plus, ils devaient être faciles à entretenir, à réparer et à décharger, dans des endroits improbables et sans nécessairement avoir accès à des équipements portuaires très sophistiqués. La caravelle, mise au point sous le patronage d'Henri le Navigateur (1394-1460), répondait exactement aux besoins des explorateurs portugais. Elle est rapidement devenue le moyen de transport maritime le plus robuste et le plus facile à manœuvrer à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, capable de voguer contre le vent et d'en tirer avantage pour gagner de la vitesse, ce qui rendait le voyage au long cours beaucoup plus rapide et plus facile. La caravelle a démontré qu'elle était non seulement adaptée aux vents et au climat de l'Atlantique, mais aussi idéale pour remonter le cours des fleuves. En 1485, le Portugais Diogo Cao et son équipage revinrent avec trois caravelles. Cette fois, ils remontèrent le fleuve Congo, et furent reçus en audience par le *manikongo* et ses notables (Gardi 1986, p. 11). Nziga a Nkuwu, le souverain de l'époque, dirigeait un État doté d'une constitution complexe, composé d'un certain nombre de provinces et de territoires qu'il administrait directement, avec des membres de sa proche famille, au nom de la couronne, ainsi que de quelques autres provinces restées sous le contrôle d'une aristocratie plus ancienne. Il arrivait que celle-ci limite quelque peu son autorité, mais selon les sources de l'époque, il n'en exerçait pas moins un immense pouvoir (Thornton 1992, p. 57). Les principaux villages des Bakongo étaient constitués d'habitations rectangulaires situées suffisamment haut pour que leurs habitants puissent avoir une vue plongeante sur la savane tropicale battue par les vents qui les entourait. Ces villages étaient présidés par des *Mani* choisis par filiation matrilinéaire et confirmés dans leur fonction par le roi, qui leur octroyait le droit de porter certains insignes. Le panier qui contenait les reliques du fondateur du clan ainsi qu'un type spécifique de coiffure avaient une signification particulière.

La ville de Mbanza Kongo (aujourd'hui San Salvador, au nord de l'Angola) était bien plus que la capitale politique de l'État. C'était aussi un centre spirituel. Des messagers et des émissaires maintenaient des contacts ininterrompus avec les provinces et des tributs, sous forme d'ivoire, de bois rouge pulvérisé (*tukula*), de raphia, de produits agricoles et d'esclaves, étaient régulièrement collectés. Le royaume proprement dit s'étendait de la côte atlantique à ce qui est aujourd'hui Kinshasa. La zone d'influence du *manikongo* allait du sud de l'actuel Gabon à l'Angola. Les Teke, ainsi que quelques autres groupes, ne relevaient pas de l'autorité kongo, ce qui provoquait de temps en temps des conflits armés. On raconte que les gardes du corps du souverain étaient des esclaves teke.

Dans l'année de la deuxième visite de Diogo Cao, les deux pays échangèrent des émissaires. Quatre Portugais restèrent à la cour du *manikongo*, tandis que quatre de ses représentants partaient pour Lisbonne sur des voiliers portugais. Les rapports de confiance mutuelle semblaient bien établis lorsque Diogo Cao ramena les Congolais chez eux lors de son troisième voyage et récupéra ses hommes avant de rentrer au Portugal (Gardi 1986, p. 12). Mais ces bonnes relations n'étaient pas appelées à durer.

Outre l'expansion des échanges commerciaux, les Portugais avaient la ferme intention de convertir au christianisme tous les peuples que rencontreraient leurs hardis navigateurs. En 1499, le pape Alexandre VI octroya au roi Manuel I<sup>er</sup> du Portugal le parrainage de toutes les terres africaines qui avaient été ou seraient découvertes par les Portugais. En 1512, Manuel adressa à son tour un courrier au roi du Kongo pour lui proposer un projet d'organisation de son royaume sur le modèle de la monarchie chrétienne. Divers dirigeants kongo

locaux s'étaient déjà convertis au christianisme et parmi eux le roi, baptisé sous le nom d'Afonso I<sup>er</sup> (Tribe 1996, p. 240).

En même temps que se répandaient les convictions religieuses nouvellement acquises, avec la construction de plusieurs églises et l'importation des saints et des anges de la chrétienté, les objets de pouvoir locaux furent officiellement bannis ; pourtant, ils restaient à la base du pouvoir spirituel des chefs et des rois.

L'Église créée par Afonso était une version personnelle du catholicisme portugais, et elle contenait depuis le début des éléments de la théologie des Kongo. Pour les Bakongo, les habitants de l'autre monde sont les âmes des ancêtres défunts et non pas des dieux immatériels qui n'ont jamais vécu sur la Terre. Les prêtres étaient considérés comme des équivalents des *nganga*, les experts locaux en rituels. Un nom abstrait, *ukisi*, dérivé de la racine du mot *nkisi*, fut créé pour traduire le mot « saint ».

Les prêtres et les artisans acceptés par les Bakongo commencèrent à arriver en Ukongo et quelques enfants congolais furent envoyés dans les écoles de Lisbonne. Mais dans l'ensemble, les résultats de ces premières rencontres entre le Nord et le Sud furent assez décevants. Des artisans européens sans grand talent ne pensaient qu'à leur profit personnel. Les habitants du Kongo devaient payer cher pour se procurer les armes, les tissus et autres biens tant convoités qu'ils importaient en masse. Le cuivre était une bonne monnaie d'échange mais, au final, il fallut bien en arriver au commerce des esclaves pour éponger les dettes. Le premier bateau d'esclaves à destination de Lisbonne largua les amarres dans le delta du Congo avant 1515 (Gardi 1986, p. 12).

Afonso I<sup>er</sup> exerça le pouvoir pendant trente-sept ans et, au début, fit bon accueil aux échanges commerciaux avec le Portugal. Mais il changea de politique au cours de son règne et décida en conséquence d'interdire ce commerce. Les entreprises commerciales étaient tentées d'occuper les meilleurs emplacements, mais ceux-ci se limitaient aux principales rivières. Aujourd'hui encore, on peut se demander si les populations de l'arrière-pays ont été affectées par la culture chrétienne afro-portugaise. Les provinces côtières commencèrent à se rebeller contre la destruction de leurs objets de culte. En 1550, les derniers jésuites et capucins avaient quitté le pays. Quelques années plus tard, la guerre civile éclatait dans la province d'Ukongo.

Après une période de désagrégation des communautés aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, une nouvelle phase d'activité commença pour les missionnaires vers 1877. À cette époque, les missionnaires ne s'intéressaient pas seulement à la propagation de la religion, mais menaient aussi des recherches linguistiques et ethnographiques à petite échelle. Les récits de Laman et Bittremieux sont à cet égard bien connus. L'histoire du Kongo se divise en trois périodes : l'ancien royaume, qui dura de sa fondation (sans doute au XIII<sup>e</sup> siècle) jusqu'en 1668 ; l'ère du commerce des esclaves, ou des courtiers maritimes, des années 1670 à l'occupation européenne de l'Afrique centrale dans les années 1880 ; enfin, la période coloniale, qui a pris fin dans les années 1960. Certains y ajoutent une quatrième période, celle de l'indépendance postcoloniale (MacGaffey 1986, p. ix).

Aujourd'hui, la désignation de BaKongo se limite généralement à des groupes comme les BaYombe (dans le Mayombe), les BaSundi (dans le Manianga) et les BaMpangu (à l'est), toutes régions situées dans la province actuelle du bas Congo. Ces groupes parlent un dialecte commun normalisé par les missionnaires protestants et de plus en plus répandu au XX<sup>e</sup> siècle, le ki-kongo. Dans cette zone majoritairement bantouphone, le ki-kongo est aussi une langue bantoue.

L'histoire de la fondation des empires luba, kongo et autres, suite à des migrations et à des conquêtes, est un sujet d'étude récurrent pour les historiens. À leurs yeux, les rituels d'investiture des chefs kongo, sous une forme plus réduite et circonscrite à de petites villes, sont très proches de ceux des luba, dont il est également question ici. Dans les deux régions, les rituels d'initiation des chefs retracent les épisodes migratoires de leur mythologie. Les histoires décrivent des déplacements et des transitions, souvent accompagnés par le passage des rivières, qui conduisent au peuplement d'un nouveau pays.

Dans la partie orientale du pays Bakongo, ces histoires énumèrent les provisions emportées pendant les voyages, attribuent un artisanat spécifique à chaque clan et donnent la liste des insignes des chefs. La rivière traversée est généralement appelée « grande rivière » et, bien qu'elle puisse être assimilée à un cours d'eau bien réel, il semble le plus souvent qu'elle représente davantage une frontière

cosmologique. Les prodiges accomplis par le chef pour effectuer la traversée, souvent accompagnés d'une imagerie résolument érotique, signalent qu'il ne s'agit pas d'une rivière ordinaire et promettent la multiplication et la prospérité par le biais de mariages dûment organisés, d'une nourriture abondante et d'un gouvernement avisé (MacGaffey 2000, p. 27). Ces récits ressemblent beaucoup aux histoires mythiques des peuples luba et assimilés de la partie orientale du Congo, où les héros traversent les rivières pour apporter la civilisation. Qu'il se situe à l'est ou à l'ouest, cet ailleurs d'où vient le roi est la terre des esprits, bien qu'il puisse être rapproché d'une localisation géographique existante. C'est un endroit rendu visible aux devins sur la surface réfléchissante de l'eau, dans un cimetière, une grotte, un bosquet ou un étang. C'est un lieu de mise à l'épreuve et d'intronisation pour les chefs et pour d'autres personnes dont les pouvoirs spéciaux sont signalés par le kaolin blanc, *mpemba* (MacGaffey 2000).

Le chef devait être un homme assez riche pour avoir de l'ascendant sur ses sujets et assez intelligent pour savoir les diriger. Ses talents de juge capable de décider et de trancher en cas de conflits internes étaient aussi très importants. Mais ses partisans reconnaissaient également la suprématie d'un chef à ses liens supposés avec les pouvoirs occultes, en particulier grâce à des objets de pouvoir (*minkisi*) ou à un pacte avec les esprits de la nature. Par ailleurs, les chefs étaient considérés comme une sorte particulière de sorciers. Le lien spécial du chef avec les esprits de la nature et les forces protectrices en faisait le maître du pays. Cela s'exprimait, dans une société de chasseurs, par le droit de garder pour lui les meilleures proies, telles que le léopard, l'aigle, le python, ainsi qu'une part de toutes les autres bêtes abattues (Vansina 1990).

En ce qui concerne les objets d'art décrits ici, la question est de savoir quel effet ont pu avoir les rencontres nord-sud qui jalonnent l'histoire de la région d'Ukongo sur les histoires de l'art locales. Tout particulièrement sur les côtes, l'influence occidentale se fait sentir très tôt dans l'adoption d'un style plus réaliste, qui apparaît dans de nombreux objets de fabrication locale et qui finit même par donner naissance à un style afro-européen. Les influences transatlantiques sont aussi responsables de la destruction des œuvres, qui s'est poursuivie pendant des siècles (Schaedler 1994, p. 231 et suivantes). « Divers dirigeants locaux du Kongo se sont convertis au christianisme [...]. Ce processus de conversion était appuyé visuellement par la multiplication des images religieuses, telles les statues de bronze de la Vierge Marie ou de saint Antoine de Lisbonne, fabriquées par des artistes du Kongo d'après des modèles portugais » (Tribe 1996, p. 240). Jan Vansina estime que « dans le monde physique, l'impact du commerce atlantique est peut-être prédominant, mais dans le monde cognitif, l'ancienne tradition continue de tenir fermement les rênes » (Vansina 1990, p. 236). Si le Kongo a accepté un christianisme et une civilisation portugaise imposés, il les a reformulés selon ses propres termes.

Les œuvres les plus unanimement admirées du Kongo, y compris celles de la présente série, appartiennent à la catégorie des statuettes *nkisi* (ou *nkishi*; pluriel *minkisi*, *minkishi* ou *mankishi*), un terme traduit en français par « figure de pouvoir ».

Les *minkisi* sont classés en fonction de leur champ d'action cosmologique. Ces domaines sont ceux du dessus (*ku zulu*), à savoir le ciel et les eaux célestes, et ceux du dessous (*ku nsi*) – la terre et les eaux terrestres. Ces classifications peuvent aussi porter sur d'autres domaines, par exemple les préoccupations politiques, la santé et la fécondité, le masculin et le féminin, le ciel et la terre, ou encore la partie supérieure et la partie inférieure du corps.

Le concept de base de l'objet *nkisi* est qu'il est destiné à recevoir les forces dirigées vers un but souhaité. Le réceptacle contenait des reliques, ainsi que des substances médicinales (*bilongo*), qui représentaient métaphoriquement les applications possibles de ce pouvoir.

La tête des *minkisi* bakongo est souvent traitée de manière très réaliste, avec des traits du visage nets et harmonieux, alors que le sculpteur accorde une attention bien moindre au reste de la statuette. L'élément central du corps renfermait la charge magique.

Les Bakongo, en tant qu'entité politique, étaient constitués de plusieurs groupes. De nos jours, ils sont regroupés en fonction de leur langue commune, le ki-kongo, dont il existe treize dialectes principaux.

Un groupe plus restreint, bordé au nord, en gros, par le fleuve Congo, rassemble ceux qui s'appellent eux-mêmes *esi Kongo*, « peuple du Kongo », terme issu de leur supposée origine commune, Mbanza Kongo (San Salvador). Les dialectes de ce petit groupe forment la base du ki-kongo moderne. Les provinces de l'ancien royaume n'ont aucune signification au xx<sup>e</sup> siècle (voir MacGaffey 1986, p. 258, note 1). En matière d'œuvres d'art, celles de certains groupes qui vivaient dans la zone du Stanley Pool (aujourd'hui Malibo Pool), sur le fleuve Congo, tels les Teke et les Bembe, sont aussi attribuées aux Bakongo. Dans une étude très complète de l'art du Congo, Lehuard (1989a et b) identifie et définit un total de quinze zones stylistiques. Il estime que la zone de développement du style bakongo s'étend au nord jusqu'au Gabon (Vili) et au sud jusqu'à l'Angola.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Felix, Meur et Batulukisi 1995 ; Thornton 1992 ; Lehuard 1989a et b ; MacGaffey 1986 ; Tribe 1996 ; Vansina 1990 ; Gardi 1986.

### 37. VILI

Maternité (*phemba*)

Matériaux : bois, verre, pigments, résine

H. 20 cm

Cette figure, assise sur un piédestal dans la position du lotus, tient un petit enfant dans ses bras repliés. On voit sur son dos et sous sa poitrine des restes de résine. Des charges magiques y étaient autrefois attachées.

L'enfant est relié au corps de sa mère par un bras. Sa tête est sculptée de manière très précise et sa coiffure est semblable à celle de sa mère. Les coiffures ont été méticuleusement exécutées, avec un outil de précision ; elles se terminent par une pointe et sont entourées sur toute leur hauteur de plusieurs anneaux en relief. La mère a un visage réaliste, avec des traits fins et des lèvres charnues. Les sourcils en relief encadrent les yeux, dont les petits iris noirs se détachent sur le blanc des yeux taillés en amande dans le verre. Les oreilles délicates sont percées. La patine brillante est brun-doré.

On sait que les figures féminines dans la position du lotus portant un enfant dans leurs bras sont fabriquées par les peuples kongo qui vivent le long de la côte mayombe. Ces maternités, ou *phemba*, sont liées à la fécondité, un domaine dont les experts rituels sont les sages femmes les plus âgées de la tribu. On trouve sur le sujet de nombreuses publications, qui se contredisent parfois l'une l'autre. Certains chercheurs pensent que le petit siège carré sur lequel est assise la jeune femme évoque les reliquaires liés au culte des ancêtres, une pratique qui se serait d'une manière ou d'une autre frayé un chemin depuis la forêt équatoriale jusqu'à la côte.

### 38. VILI

Objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, verre, kaolin, restes de substances magiques

H. : 22,5 cm

Avec les doigts de sa main droite, la figure touche quelque chose dans sa bouche. La vivacité de ses grands yeux faits d'éclats de miroir, symboles de clairvoyance, est accentuée par des pupilles peintes en noir. Le verre est enduit au dos de pigments blancs. Les traits harmonieux du visage sont rendus dans un style naturaliste caractéristique des régions côtières. L'arrière de la tête est creusé en partie, pour permettre d'y loger une charge magique, aujourd'hui disparue. On voit aussi une cavité rectangulaire vide sur l'abdomen. La patine alternativement noire et brun-roux est très brillante par endroits.

Le travail du graveur peut ici être étudié avant même la manipulation rituelle et la fixation des attributs correspondants. Il est probable que cet objet a été nettoyé et débarrassé des substances autrefois présentes.

Les ingrédients de base d'une charge magique étaient l'argile blanche, qui symbolisait la squelette des ancêtres, et la poudre de bois rouge finement broyée (*tukula*). D'autres composants comme des herbes, de la peau, des cheveux, des



ongles et des dents, des coquillages, des petites pierres et des osselets pouvaient être ajoutés. Ces ingrédients étaient censés accentuer certaines propriétés du *nkisi*.

#### 39. KONGO

Figure féminine, extrémité d'un sceptre ou d'un bâton de commandement

Matériaux : ivoire, métal

H. : 28 cm

La poignée de ce bâton représente une figure féminine en position assise, coiffée d'une sorte de chapeau. Les bras sculptés sont collés au corps, les coudes sont repliés à angle droit, l'une des mains tient un récipient et l'autre une coupelle. Le torse est décoré de tatouages indigènes et, juste au-dessus de la statuette, des motifs identiques sont répétés sur le bâton, dont l'ivoire est gravé de sillons incrustés d'argent. Une partie endommagée de l'ivoire a été réparée par un artisan local. La patine couleur miel est très brillante.

La société kongo était très structurée. Entre le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, lorsque le royaume était à son apogée, le roi occupait le sommet de la hiérarchie et résidait dans la capitale, Mbanza Kongo. De là, il contrôlait de vastes territoires, qui s'étendaient au nord et au sud du fleuve Congo.

La société kongo, fondamentalement, était organisée autour de ses clans. Tous les hommes libres, à commencer par le roi, appartenaient au clan fondateur. Le royaume était fondé sur un principe matrilineaire et la polygamie était la règle. L'héritage et la succession se faisaient par l'oncle de la mère. La société était répartie en plusieurs classes, avec le roi au plus haut degré de la hiérarchie. Après lui venaient les nobles, puis les hommes libres et les étrangers qui entretenaient des liens commerciaux avec le royaume et, enfin, les esclaves. Les Pygmées aborigènes bénéficiaient aussi d'un certain statut. La majorité des habitants du royaume était constituée d'hommes libres. Ils étaient d'origines diverses, mêlant des populations de fermiers, de chasseurs et de pêcheurs devenus sédentaires, des Pygmées et des immigrés du Congo septentrional (Kaohsiung 2005, p. 220-221).

Les sceptres font partie depuis longtemps de l'attirail royal. L'ivoire est aussi un signe de haut rang. Généralement, le roi avait le monopole du commerce de cet « or blanc ». Cet objet est très certainement l'extrémité d'un sceptre ou d'un bâton qui appartenait à un notable digne de respect et témoignait de son statut social.

#### 40. YOMBE

Objet de pouvoir (*nkisi*) zoomorphe

Matériaux : bois, éclats de miroir, textiles, cordage, amalgame de diverses substances

H. 16,5 cm ; l. : 36 cm

Ce quadrupède allie les caractéristiques d'un mammifère à celles d'un reptile. On considère souvent qu'il s'agit d'un chien. Il porte un objet dans la gueule, où l'on distingue une petite langue entre les crocs. L'intérieur de la bouche est creux et l'on peut y voir les restes d'un remplissage. Les yeux, placés sous des sourcils en demi-cercles très saillants, sont faits d'éclats de miroir. Une sorte de cratère, sur le dos de l'animal, servait à contenir une charge magique. Les traces d'un usage fréquent sont très nettes. La queue est repliée en boucle. La patine d'un brun noirâtre est en partie craquelée, en partie lustrée et brillante. Ce *nkisi* vient de la région yombe.

Une minorité de *minkisi* seulement arboraient une forme humaine. Beaucoup représentaient des animaux (souvent des chiens). Les chiens ont des sens très développés ; les Yombe pensaient qu'on pouvait les utiliser comme moyens de protection ou pour détecter les sorcières. Le *bilongo* – ou substance magique – était aussi placé dans des sachets, des pots, des bouteilles, des cornes ou des coquillages. La fonction d'un *nkisi* déterminait la composition de sa charge magique. Les ingrédients de base étaient l'argile blanche, qui renvoyait aux défunts, et la poudre de bois rouge. Des éléments minéraux, végétaux et animaux de toutes sortes y étaient ajoutés. Par associations d'idées ou métaphores, ils précisaient le caractère individuel de l'objet et sa fonction.

#### 41. BAKONGO

Objet de pouvoir (*nkisi nkondi*)

Matériaux : bois, clous en métal, coins et pointes, amalgame de substances diverses

H. 49 cm

Le personnage a le bras droit levé ; l'orientation de sa main laisse supposer qu'il tient un objet – un javelot ou un couteau. De fait, ces armes sont présentes sur certains exemplaires de *nkisi nkondi*. Le geste du bras levé est très fréquent sur les objets de pouvoir et, par suite des échanges commerciaux transatlantiques, on peut le voir aussi sur des statues haïtiennes : les adeptes du vaudou le qualifient de « pose kongo ». Avec son bras levé, la figure semble prêter serment. Il pourrait s'agir d'un signe de défi et d'autorité. Dans les ouvrages anciens d'anthropologie, les statues de ce genre sont généralement appelées *konde* ou *nkonde*. Le dictionnaire de Laman (1936) rapproche *khonde*, dans le dialecte yombe, de *nkisi* ou *nkondi*, qui signifie « chasseur » (dérivé du verbe *konda*, « chasser »).

Les *minkisi* bakongo avaient d'innombrables fonctions et significations, comme l'ont noté les missionnaires qui les ont décrits pour la première fois. Selon les fonctions qui leur étaient attribuées, il existait des *minkisi* guérisseurs, des *minkisi* des bois et des eaux et des *minkisi* détectives. Il n'y a pas d'équivalent, dans aucune langue européenne, pour le mot *nkisi* (au pluriel *minkisi*). On utilisait naguère le mot « fétiche » mais ce terme, considéré comme péjoratif, a été remplacé par « figure de pouvoir ». Des objets autres que des figures sculptées peuvent avoir les mêmes fonctions et les mêmes significations. Le terme *nkisi* ne s'applique pas seulement à l'objet en tant que tel, il désigne aussi la force de l'esprit qu'il incarne. Pour le peuple kongo, cette force est conçue comme l'esprit d'une personne défunte. Plutôt que de représenter une entité spirituelle, la figure anthropomorphe lui offre un véhicule ou un abri.

La figure de cette collection a des traits fins et délicats et la langue saillante, comme dans de nombreux autres exemples. Vue de profil, la statue arbore (pour nous) une expression malicieuse. Les clous pointus et rouillés qui s'enfoncent dans le corps viennent contredire assez brutalement cette interprétation. Le modelé du corps est en partie aussi soigné que la tête, mais il est aussi recouvert de tout un attirail. La figure présente une ouverture rectangulaire au niveau du ventre mais on ne trouve aucune trace de résine ou de substance appartenant à une charge magique. En revanche, une substance résineuse a été placée, à un moment donné, sur le front de la statue. Après la réalisation de la figure par un sculpteur, il était de la responsabilité du *nganga* de la personnaliser en y ajoutant des matériaux symboliques et des substances rituelles pour attirer tel ou tel esprit. Ce qui explique l'origine de la patine d'un brun noirâtre qui recouvre le haut du corps. L'expert rituel a également peint les yeux en blanc, avec des pupilles noires, et les a couverts de morceaux de miroir, ce qui avait pour effet, croyait-on, de conférer à la figure le don de clairvoyance. Après chacune des questions rituelles, un clou était planté dans l'objet pour activer ses pouvoirs. En certaines occasions, le *nkisi nkondi* était apporté à l'extérieur, dans un lieu public où se tenaient les procès coutumiers. Les parties en présence se plaçaient devant la figure aux côtés du *nganga* et, avec son aide, cherchaient à éclaircir le problème qu'ils rencontraient. Lorsqu'elles arrivaient à un accord, les deux parties prêtaient serment devant le *nkisi nkondi*. Le serment était scellé par l'introduction d'un clou ou d'une pointe de métal dans la statue, pour activer ses pouvoirs.

Les traces de clous et de lames de couteau que portent ces figures *nkondi* sont très réalistes. Elles représentent des blessures, et les insertions de métal qui les ont créées opèrent comme des instruments de torture. La question de savoir si ces « fétiches cloutés » ont été ou non influencés par les histoires des saints chrétiens et les scènes de martyre a fait couler beaucoup d'encre. Depuis le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le bas Congo a été exposé à une forte influence culturelle européenne. Olfert Dapper a évoqué la situation de la religion chrétienne dans la région bakongo en 1676 et déclaré que les gens avaient « deux flèches à leur arc », le paganisme et le catholicisme, et qu'ils n'hésitaient pas à mélanger les objets afférents à ces deux cultes. Mais en fin de compte, c'est très certainement une erreur que de voir ce phénomène de « seconde flèche » comme la juxtaposition d'éléments chrétiens et indigènes, et il est sans doute plus exact de considérer l'adoption de certaines pratiques chrétiennes comme le résultat d'un processus d'assimilation.

#### 42. BAKONGO

Animal à deux têtes, objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, métal, verre, cordage, substances diverses

H. 31 cm ; l. : 77,5 cm

Ce gros animal, chien ou léopard, possède deux têtes assez semblables. Dans les deux cas, les yeux en ovales sont finement sculptés en relief. La bouche est à demi ouverte, laissant voir les dents et les crocs et pendre la langue. Les crocs pointus permettent de supposer qu'il s'agit d'une puissante bête de proie. Le corps du quadrupède repose sur quatre pattes éléphantiques et le dos est patiné par le temps. Il est surmonté d'une petite boîte carrée fermée par un morceau de verre transparent, à travers lequel on aperçoit des restes de charge magique. Des clous métalliques et des lamelles pointues découpées dans une feuille de métal sont plantés tout autour de ce carré ; les lamelles surtout manifestent d'importantes traces d'usure. On aperçoit des restes de kaolin. La patine est d'un beige grisâtre sur le dos de l'animal ; celle des têtes, mouchetée de gris-brun, est plus brillante, surtout autour des naseaux. Les clous et autres pièces métalliques ont été plantés pour activer le *nkisi*. Dans la région du bas Congo, on utilisait traditionnellement des *binoko* (pointes, coins, etc.) pour réveiller les pouvoirs en sommeil de ces statuettes. Les *minkisi* janiformes sont supposés être en mesure d'obtenir pour leur utilisateur certaines des propriétés qui sont les leurs, selon la croyance des Bakongo. En principe, leur rôle est d'encourager et d'entretenir le bien-être. Mais selon les circonstances et la manière dont ils sont activés, ils peuvent induire des bons ou des mauvais résultats pour servir les intérêts de leurs utilisateurs.

#### 43. BEMBE

Statue d'ancêtre

Matériaux : bois, porcelaine et substances diverses

H. : 18 cm

Hydrographie : Niari, Lefini, Djoué, Lali Bouenza, Fulakari

Cette figure masculine se tient debout sur des pieds volumineux et noircis. Les membres inférieurs sont courts, massifs et légèrement fléchis. Les bras courts sont repliés à angle droit. Le personnage porte un couteau (?) dans une main et un bâton dans l'autre. Conformément au modèle classique des statues bembe, des scarifications chéloïdes couvrent le thorax, l'abdomen, la région pubienne et les flancs. La tête ovoïde se prolonge par une barbe en pointe. Les yeux sont animés par des fragments de terre cuite. L'anus de cette figure d'ancêtre finement sculptée présente une large ouverture, par laquelle le *nganga* lui insufflait la vie, avant d'y introduire des substances magiques.

K. E. Laman, qui a fait sur place d'importantes recherches sur les Bakongo, leurs langues et les noms de leurs clans au début du xx<sup>e</sup> siècle, considère que les Babeembe (ou Babembe), qui habitaient ce qui était alors la partie française du Congo, appartenaient à ce groupe. Laman souligne que les Bembe utilisaient volontiers des couteaux. Chaque homme en portait plusieurs sur lui. Les Bembe de la République du Congo ont toujours été considérés comme particulièrement belliqueux et semblent avoir vécu longtemps en dehors des axes de pénétration des Européens. Laman appelle *mukuya* les petites figures bembe. Bertil Söderberg et plus tard Lehuard ont fait des recherches plus approfondies sur la signification de ces statuettes. Lehuard en a dressé une typologie stylistique dans un ouvrage intitulé *Art bakongo* (style G, dans le second volume).

Les Babembe fabriquent aussi d'énormes poupées, ou momies, faites de plusieurs couches de couvertures dans lesquelles sont enveloppés et enterrés les squelettes des chefs, séchés au feu de bois. Ces momies sont également considérées comme des objets magiques. Dans ce contexte, les chefs et les objets magiques sont décrits comme des médiateurs entre le monde réel et le monde invisible des ancêtres. Ce concept est analogue à celui du « panier des ancêtres », qui contient généralement les reliques des chefs disparus. Dans les villages où ces paniers n'existent pas, le cimetière lui-même est à la fois le souvenir et le siège de leur succession. Les traditions relatives à l'origine sont

aussi psalmodiées ou chantées pendant les cérémonies d'initiation. En ce qui concerne le chef, chez les Bakongo, ces litanies traditionnelles mentionnent sa fonction de fondateur à Mbanza Kongo, sa traversée de Nzadi (la grande rivière) et ses remarquables exploits (MacGaffey 1986, p. 155).

#### 44. YOMBE

Objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, peau de bête, fourrure, coton, corde, miroir, amalgame de substances diverses

H. 29 cm

Des traits harmonieux et animés, avec une bouche entrouverte aux lèvres bien dessinées, des oreilles finement ourlées et des yeux rehaussés par des éclats de miroir sont les caractéristiques dominantes de ce buste. La patine du visage est irrégulière, d'un noir brunâtre aux reflets de laque, avec au sommet de la tête, au-dessus d'un étroit bandeau de fourrure, des incrustations sombres. On trouve sur le devant du corps, à mi-hauteur de la poitrine, une boîte rectangulaire, qui contient les ingrédients de la charge magique. Ce récipient de résine est attaché à la sculpture et fermé par un morceau de miroir. Le torse est presque entièrement recouvert de tissu et de peau de bête. La statuette est l'œuvre d'un sculpteur de la région yombe. Ses pouvoirs « magiques » proviennent de sa manipulation par un expert rituel, que les Yombe désignaient par le terme *nganga*. Chaque *nganga* se spécialisait dans un domaine particulier, tel que la fécondité ou la sorcellerie. Un individu ou la communauté tout entière pouvait faire appel aux services d'un *nganga* pour effectuer des rituels, résoudre des problèmes ou obtenir des faveurs ; ces services étaient rémunérés.

L'apparence d'un *nkisi* était conditionnée à la fois par les conventions et par les exigences des commanditaires. En même temps, un sculpteur apportait à son travail sa propre personnalité, s'il avait suffisamment de talent et d'expérience pour cela. Il est parfois possible d'attribuer certaines œuvres à des ateliers ou à des artistes spécifiques en fonction de leur style. Une fois que le sculpteur avait accompli sa tâche, il appartenait au *nganga* de charger l'objet de *bilongo* ; l'ensemble du processus pouvait prendre des mois.

#### 45. VILI

Objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, miroir, plumes, résine et amalgame de substances diverses

H. 28 cm

La figure porte sur la poitrine une volumineuse charge magique ; la cavité qui la contient est fermée par un miroir rectangulaire. La coiffure en turban qui couvre la tête est également remplie d'un amalgame de substances qu'un expert rituel a ajouté à l'objet. Quelques plumes sont fixées sur le devant.

Les yeux sont faits d'éclats de miroir. La patine est plutôt mate et passe du noir au brun foncé. Le miroir qui couvre les substances magiques, de même que les yeux de verre, confèrent à ce *nkisi* et à son utilisateur le don de clairvoyance.

#### 46. TEKE

Figure de pouvoir (*tege*)

Matériau : bois, noirci par endroits

H. 39 cm

Les figures teke sont des représentations d'hommes valeureux et respectés, qui portent une barbe. Sur cet exemple, la barbe de forme trapézoïdale est noircie et forme un angle très net avec le bas du visage. On note aussi quelques poils de barbe supplémentaires de part et d'autre de la bouche. La tête a été sculptée de façon méticuleuse et les marques de scarifications qui recouvrent en partie le visage, de même que les motifs gravés sur le front, sont représentés par des sillons très fins. Les yeux mi-clos n'ont pas de pupille et le nez est large et puissant. La bouche presque rectangulaire laisse voir les dents. La coiffure, éla-

borée, est constituée d'un assemblage compliqué de cercles et de spirales. Ce genre de barbe anguleuse et ces coiffes constituées de plusieurs courbes superposées se remarquent sur des statues qui proviennent d'un atelier de la zone de Stanley Pool (aujourd'hui Malebo Pool) (Lehuard 1974, p. 142, ill. 78). Il est vraisemblable que cette figure est originaire de cette région.

Il n'est pas inhabituel pour une figure teke, comme c'est le cas pour celle-ci, de ne pas avoir de bras. Une fois sculpté, l'objet était confié à un expert rituel, qui avait pour mission de le doter d'une charge magique. L'ouverture rectangulaire située sur le devant du corps permet d'introduire les substances requises. Les sculpteurs proposaient leurs œuvres aux personnes intéressées, qui les apportaient ensuite au *nganga* pour l'accomplissement d'une tâche spécifique. La charge magique était déposée dans la cavité et tenue en place par une pâte faite de terre et d'éléments végétaux. Après ce traitement, qui donnait le plus souvent à la figure une silhouette corpulente, la figure de pouvoir était appelée *buti* (alors qu'avant d'être chargée, elle porte le nom de *tege*). Ensuite, comme celle-ci, il arrivait qu'elle se retrouve entre les mains d'une personne plus attirée par ses qualités artistiques et esthétiques que par ses pouvoirs magiques.

Le bois dans lequel est taillé le *tege* de cette collection est d'une belle couleur brun-rouge et présente une patine ancienne avec quelques rares craquelures. Le bois est noirci par endroits. La statue se tient debout, sur des jambes puissantes figurées de façon abstraite.

Le mot Teke (Bateke) est un terme ki-kongo qui renvoie à un groupe de populations originaires d'un royaume appelé Makoko ou à une ethnie voisine présentant des caractéristiques similaires. Il résulte d'une déformation de Te(g)e, Tso, Tio, Teo, autant de dénominations utilisées par ces populations elles-mêmes pour se désigner et, en particulier, pour désigner leur langue (Vansina 1973, p. 8).

#### 47. TEKE

Figure de pouvoir (*tege*)

Matériau : bois

H. 43 cm

Coordonnées géographiques : latitude 2° 10' - 3° 25' S, longitude 11° 20' - 14° E

Hydrographie : Nkoni, Congo, Likiti, Alima, Ngambo, Lebni, Ngonke, Niari, région de Malebo Pool, Congo

Cette statue de femme, assez rare, se tient debout dans une pose traditionnelle, les jambes fléchies et la tête droite et altière. La barbe rectangulaire imposante, les stries verticales, légèrement obliques dans ce cas précis, les chéloïdes sur les zones temporales et la coiffe surmontée d'une crête médiane volumineuse sont autant de caractéristiques stylistiques typiques poussées à l'extrême. Un réceptacle rectangulaire s'inscrit dans l'abdomen de la figure, permettant l'introduction d'une charge magique (*bilongo*). Le nom de ces figures, après qu'elles ont été manipulées par un expert, est *butti*. Si elles n'ont pas encore reçu leur charge magique, on les appelle *tege*. Les scarifications décoratives de ce *tege* sont peu profondes. La patine est brun foncé, noircie par endroits en surface. Les chefs de clan gardaient les *butti* des ancêtres dans un lieu consacré.

Les Teke ont très tôt pratiqué le commerce du cuivre dans les régions du bas et du moyen Congo, mais ils servaient surtout de médiateurs dans la traite des esclaves. Un verbe nouveau, « vendre », s'est répandu aux alentours de l'an 1500. Il était dérivé du mot qui signifiait « tendre un piège ». Au Kongo, le terme est associé aux Teke. Les populations du sud, les Teke et les Mfimu, étaient connues des premiers missionnaires qui ont remonté le fleuve Congo.

Les Tio, l'un des quinze à vingt groupes de Teke relativement autonomes, ont fondé le royaume dit « Teke » (antique) dans la région de l'actuelle Brazzaville, aux <sup>xiv</sup> et <sup>xv</sup> siècles. Aux <sup>xvi</sup> et <sup>xvii</sup> siècles, des petits groupes ont traversé le fleuve et se sont établis sur les rives du Kasai, si bien qu'à l'heure actuelle, une grande partie des Teke habitent la République démocratique du Congo.

Un chef tio est entré dans l'histoire, en 1880, en signant des accords avec le commissaire général français Savorgnan de Brazza, lui donnant ainsi la préférence sur Stanley, le représentant du roi des Belges Léopold II. Ces accords ont eu pour effet le contrôle d'une portion du cours inférieur du Congo par les Français et la perte de régions côtières stratégiques pour les Belges.

#### 48. TEKE

Figure de pouvoir (figure *matomba* ?)

Matériau : bois, restes d'un amalgame de substances

H. 31 cm

La figure, extrêmement stylisée, adopte une posture assez raide, typique du style teke. Elle se présente de face, et les jambes sont légèrement fléchies. Les marques sur certaines parties du visage, la position rapprochée des yeux, la forme du nez et la bouche presque carrée lui confèrent une unité stéréométrique. Le torse contient les restes d'une charge magique (*bilongo*), qui avait sans doute déjà été retirée par ses anciens propriétaires teke. À part sur la zone médiane, qui était autrefois couverte et emballée, la patine de la statue est brun foncé et modérément brillante. La tête est nettement plus luisante.

Les figures *matomba* ont un réceptacle de *bilongo* en forme de tonneau et sont dotées de fonctions apotropaiques. Dans de nombreuses langues parlées dans les régions où vivent les Teke, le mot *biteke* signifie « figure sculptée », dotée généralement de substances attachées, insérées ou enveloppées autour d'elle. Les Teke possèdent de nombreux objets de pouvoir polyvalents de cette sorte. Les sculpteurs teke avaient même l'habitude d'en fabriquer pour leurs voisins et ont exercé sur certains d'entre eux une grande influence stylistique.

#### UKWANGO

Hydrographie de la région yaka : Lelali, Kimenga, Louadi

Hydrographie de la région mbala : Wamba, Bakali, Kwango, Kwilu, Lutshima, Inzia, Luie, Gabari, Lukula, Luku

Cette région du sud-ouest du Zaïre se caractérise par le cours parallèle de rivières profondes. Un haut plateau où alternent la savane tropicale et les steppes sablonneuses occupe l'emplacement situé entre les deux rivières principales, le Kwango et le Kwilu. Les zones qui longent les rivières sont couvertes d'une forêt dense. L'histoire de ces terres sillonnées de cours d'eau et autres voies de circulation fait encore l'objet de travaux de recherche.

Les œuvres d'art de cette région sont mieux connues. Toutefois, la définition d'une « zone stylistique ukwango » (Felix 1997, p. 50 et suivantes) à strictement parler s'applique uniquement aux objets yaka et mbala de cette section. Par définition, un style porte le nom de la zone géographique dont il est issu. Mais il faut noter que ces deux groupes de populations ne sont arrivés qu'assez tardivement sur les lieux. Ils sont probablement originaires de ce qui est aujourd'hui l'Angola. Compte tenu de ces faits, il est clair que les zones stylistiques supposées et leur classification restent problématiques. Tracer des frontières stylistiques en ce qui concerne la production des différents groupes ethniques n'apparaît pas comme une obligation, dans la mesure où, dans la réalité africaine, il n'y a pas de modèle de type « une tribu, un style ».

Les styles des différentes ethnies africaines ont évolué au fil de l'histoire. Ils sont le témoignage de la tradition, des conventions et du fonctionnement des sociétés de culte, traduits par les artistes locaux sous une forme concrète. L'individualité des styles et des œuvres d'art a été façonnée par les disponibilités et, dans de nombreux cas, par les influences extérieures et la migration des styles. C'est un processus assez lent. On ne peut pas dire que l'art africain soit communautaire alors que l'art moderne occidental ne l'est pas. On peut dire, en revanche, que les attentes concernant les concepts visuels sont mieux définies dans les œuvres d'art de groupes qui vivent, par exemple, dans la région du Kwango, où il existe quelques icônes, qui sont devenues la source d'images mentales pour les artistes. Le processus dans son ensemble est partagé par toute une communauté de mécènes et d'artistes. En ce sens, les œuvres d'art sont des produits culturels collectifs (voir Vansina 1984).

Dans ce qui est aujourd'hui le Congo, les mouvements de population ont connu des phases importantes au cours des diverses périodes de l'histoire. Bien que ces mouvements aient occupé des périodes assez longues et impliqué le plus souvent la migration de petits groupes, il n'en est pas moins vrai que ces groupes apparemment divers ont en commun leur origine bantoue. Des associations culturelles similaires et un commerce permanent ont maintenu entre eux

des contacts et des échanges culturels que même les guerres et les conflits entre les divers groupes n'ont pas pu empêcher.

Les cours d'eau constituaient des voies de circulation intensive, des moyens de transport et des occasions de contact.

Deux objets de la présente série, un masque *pwo* de couleur brun-rouge et une petite figure féminine, sont d'origine tshokwe. Les figures et masques tshokwe figurent en bonne place dans l'histoire de l'art africain en Occident, à en juger par les expositions et les catalogues brillants qui leur sont consacrés. On peut dire que les Tshokwe forment une zone stylistique propre. On peut penser que le Kwango a suscité des relations avec les Yaka, les Mbala et d'autres groupes. La majorité des Tshokwe, un peuple bantou au système de filiation matrilineaire, vivent au nord-est de l'Angola, leur pays d'origine, entre le Kwango et le Kasai. À un moment donné de leur histoire, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou au siècle suivant, des chefs lunda ont envahi ce qui est aujourd'hui l'Angola et soumis les populations locales, qui étaient sans doute d'origine mbwela. À partir de ce moment, les Tshokwe ont commencé à développer leur propre culture. Ils ont payé un tribut aux Lunda pendant des générations. Mais les mariages mixtes ont créé des liens entre les Tshokwe et les Lunda, et permis aux Tshokwe de découvrir de nouvelles technologies et des systèmes de hiérarchisation sociale. Grâce au commerce, les Tshokwe ont acquis une certaine aisance et ont entrepris de conquérir des territoires et de gagner du terrain après 1850. À la fin du xix<sup>e</sup> siècle, les Tshokwe se sont installés dans les régions du Kwango (Bandundu), du Kasai et du Katanga (Shaba), dans ce qui est aujourd'hui le Congo, où beaucoup habitent encore. Dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, ils ont même poussé jusqu'au nord-ouest de la Zambie.

Les Bakuba, créateurs du tambour de cour décrit ci-après, habitent une région située à quelque distance de la région d'Ukwango. Ils sont installés entre les rivières Kasai, Lulua et Sankuru, dans ce qui est aujourd'hui la province du Kasai Oriental. Kuba est le nom que leurs voisins du sud et les Européens ont donné à leur royaume. Dans les années 1880, c'était un territoire de la taille de la Belgique, peuplé de cent vingt à cent soixante mille habitants seulement. D'emblée, toutefois, les récits des premiers ethnographes parlent de ce pays avec un respect teinté d'admiration, en raison des dimensions et du plan de sa capitale, de la complexité de sa structure politique, du raffinement de son mode de vie et de l'abondance et de la diversité de ses arts (Vansina 1992, p. 71).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Vansina 1984 et 1992 ; Felix 1997 ; Falgayrettes-Leveau 2010.

#### 49. MBALA

Objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, clous en métal, coquillages, verre

H. : 21 cm

Coordonnées géographiques : latitude 4° 20' - 5° 45' S,

longitude 17° 15' - 18° 50' E

Hydrographie : Wamba, Bakali, Kwange, Kwilu, Lutshima, Inzia,

Luie, Gabari, Lukula, Luku

La statuette a un visage très expressif en forme de cœur, une haute coiffe ornée d'une crête et une cambrure élégante, soulignée d'un fin sillon. Les jambes à demi fléchies reposent sur de grands pieds et la tête fièrement dressée, encadrée d'une sorte de casque, donne à la sculpture un rythme plaisant. Le bois présente des petites cavités où l'on remarque encore des restes de substances magiques, grâce à quoi il est possible d'identifier cette figure comme un objet de pouvoir. Elle est probablement creuse en partie et un petit couvercle, au dos, ferme un trou par lequel la charge magique était sans doute introduite. Le traitement de cet objet de pouvoir rappelle les procédés des Kongo et des Yaka. Des clous décoratifs, grands et petits, sont fichés dans la crête, sur les tempes, les épaules, les genoux et à d'autres endroits. La patine est majoritairement noire mais certaines zones d'usure offrent des plages brun-rouge légèrement brillantes.

Les Mbala peuplaient autrefois les rives du Kwanza, en Angola. Leur territoire a été dévasté au xvii<sup>e</sup> siècle par une invasion des Jaga, bientôt suivis par les Lunda. Ils

s'enorgueillissent d'avoir eu par tradition un chef unique, avant de fuir vers le haut Kwango. Après les guerres contre les Suku, leur dynastie a été détrônée et leurs unités politiques dispersées. Ils comptent aujourd'hui de nombreux chefs autonomes. Désormais installés au sud-ouest du Congo, les Mbala, appelés Bampeen par les groupes voisins, connaissent une situation de mélange ethnique. Ils occupent d'immenses terres situées entre les rivières Wamba et Bakali au nord-est, Kwilu et Lutshima à l'est. Les sous-groupes mbala sont proches des Yaka, des Suku et de quelques autres à l'ouest, et des Pende au sud-est.

La tête de cette statuette mbala, comme celle du deuxième objet de même origine dans cette série, présente une coiffe proéminente et très élaborée. Les groupes mbala ont adopté différents styles de coiffure, dont certains sont empruntées aux Pende et aux Yansi. Les principales caractéristiques en sont des sillons longitudinaux de cheveux tressés, séparés par des espaces rasés. Les mèches sont souvent rassemblées en une seule queue-de-cheval à l'arrière de la tête. Des coiffures de ce genre sont typiques des œuvres d'art originaires du nord et du sud du pays mbala.

Ces objets sont traités au *tukula*. Quelques objets mbala, telles les figures pendre, racontent des histoires anecdotiques.

#### 50. MBALA

Hache

Matériaux : bois, métal

H. : 32 cm

Une tête sculptée, dont le visage imposant offre des traits disproportionnés, couronne le manche rectiligne. La lame sort de la bouche et le traitement de la coiffe rappelle le *mukotte*, couvre-chef que portent les hommes dans la zone occidentale du Pende.

Le style prestigieux de cette hache laisse penser que selon toute vraisemblance, elle était également utilisée comme une arme. Il est possible que l'arme et l'outil soient indissociables et que l'intention et les circonstances du moment en déterminent la fonction.

La hache, insigne de pouvoir réservé aux individus de haut rang, n'était utilisée que dans certaines occasions, par exemple pour distinguer un animal chassé par le roi ou pour découper une pièce dans une barre de fer conservée dans le panier des ancêtres et utilisée pour confectionner le bracelet royal.

Cet objet appartenait indiscutablement à un personnage important. Il était porté sur l'épaule en signe d'autorité. La robuste lame de métal qui émerge de la bouche symbolise la parole.

La coiffe ornée de crête ressemble à celle de la figure précédente mais, dans ce cas particulier, elle ne présente pas de hachures ni de triangles gravés. Le manche est partiellement recouvert d'une bande de métal; quelques clous décoratifs y ont été plantés. La patine de la tête est d'un brun-roux modérément brillant. Le bois du manche est d'une nuance de brun différente.

#### 51. TSHOKWE

Masque (*pwo*)

Matériaux : bois, métal, perles de verre

H. : 23 cm

Les grands yeux de ce masque de femme (*pwo*) sensible et expressif sont figurés par des fentes étroites enchâssées sous de hautes arcades sourcilières. Des petites marques de scarification dont la disposition a une signification spécifique pour les initiés, sont visibles sous les yeux et sur les pommettes. On note un ornement dans le nez. Les lèvres charnues laissent apparaître des dents limées en pointe. Le visage est bien proportionné et l'une des oreilles, joliment ourlées, est ornée d'une boucle. Des bandeaux gravés ceignent le haut du front bombé, autour duquel sont percés des trous destinés à la fixation d'une perruque de fibres végétales et d'une calotte tissée. La patine brun-rouge est très brillante, grâce à une application d'huile teintée de *tukula*.

Bien que toujours porté par des danseurs mâles, le masque *pwo* (ou *mwana pwo*,

ce qui signifie « jeune femme ») représente un idéal de beauté féminine et incarne le rôle de la femme dans la société, au cours d'une danse très élaborée. Ce type de masque apparaît dans les cérémonies d'initiation des garçons de la tribu (*mukanda*), à la fin de la période d'isolement. Le masque *pwo* est utilisé pour mimer certaines activités féminines telles que la préparation d'un repas. Mais il sert aussi à parodier certaines capacités physiques, au cours d'une danse exécutée sur de grandes échasses, pour illustrer les aptitudes surnaturelles attribuées à une ancêtre. Le danseur tshokwe est complètement couvert par son déguisement et il porte un vêtement très ajusté, fait de fibres tissées, incluant des gants et des chaussures. Les Tshokwe emploient le mot *mukishi* (pluriel *akisî*) pour désigner l'esprit d'un ancêtre ou un esprit de la nature incarné par un masque. Le terme est attesté dans toute l'Afrique centrale. Les termes kongo, luba et songye *nkisi* ou *nkishi* (pluriel *mankishi*) ont des connotations similaires, même si les *mankishi* sont représentés par des objets d'aspect complètement différent.

#### 52. TSHOKWE

Figure féminine

Matériau : bois

H. : 22,5 cm

Ce petit objet compact se caractérise par la concision des formes. Vue de profil, la statuette offre un rythme plaisant. La ligne convexe des omoplates donne aux membres supérieurs un effet sculptural, un résultat qui rappelle la statuaire de leurs lointains voisins, comme les Yaka ou les Suku. Les traits du visage et la coiffure sont rendus par des incisions et des sillons linéaires. La manière dont le menton est relevé dessine un visage en forme de cœur. La patine est sombre et marbrée sur le visage, et passe du noir au brun sur le corps.

Est-ce la représentation d'un *mukishi*, d'un *hamba*, ou des deux à la fois ? Un *hamba* (pluriel *mahamba*) est un ancêtre ou un esprit de la nature auquel un culte est dédié. Les *mahamba* sont représentés par des arbres, des termitières, des figurines volontairement simplifiées et des masques.

#### 53. YAKA

Masque

Matériaux : bois, pigments blancs, brun-rouge et noirs

H. : 30,5 cm

Coordonnées géographiques : latitude 4° 30' - 8° S, longitude 16° - 18° 30' E

Hydrographie : Kwango, Lubisi, Bakali, LAnza, Wamba

Les divers types de masques yaka sont utilisés pour les rites d'initiation des garçons (*mukanda* ou *nkhandu*) dans la forêt. Après l'exécution des rituels, les masques perdent leur signification et leur valeur. Ils sont fabriqués aujourd'hui encore et on peut se les procurer facilement après usage. Dans le nord de la région yaka, on dénombre au moins huit types de masques, dont chacun porte un nom particulier.

Beaucoup de masques yaka, comme celui-ci, sont en bois et sont assez économiques en matière de sculpture. Le visage est cerné par un cadre ovale. Le menton, si l'on peut dire, se prolonge par une sorte de poignée, qui permet aux jeunes garçons de tenir le masque pendant leur danse. Seuls une partie des yeux, le nez et les dents sont enduits de blanc. Sur certains masques yaka, en raison du contraste des couleurs, on a l'impression que le personnage porte des lunettes. Sur d'autres, comme celui-ci, le visage semble émerger d'une capuche dotée d'une mentonnière. Des perforations sont visibles sur les bords du masque, qui était probablement complété, pour les danses tribales, par d'épaisses touffes de raphia ou d'une autre matière. Le masque était attaché à une armature flexible. Il était parfois orné de petites sculptures figurant des maisons, des oiseaux, des serpents, des crocodiles, des lézards, des antilopes, ou encore des petites scènes représentant des personnages. Un trait artistique typique des Yaka est le gros nez retroussé, comme celui-ci, qui ressemble à un grand crochet. Mais il existe aussi des formes plus discrètes et, sur de nombreux modèles, le nez est aplati, charnu et puissant, mais il n'est pas relevé.

#### 54. YAKA

Figure féminine

Matériaux : bois, clous en métal, paille, cordage, charge magique

H. : 55 cm

Un casque massif, formé de trois crêtes, entoure la tête et les oreilles. Les extrémités descendent sur les tempes et se terminent au niveau des narines. Les yeux rapprochés sont entourés d'une sorte de loup. La ligne du cou est élégante ; les bras, plaqués le long du corps, sont repliés à angle droit. Le torse montre des restes de pigments. Une petite ouverture rectangulaire, fermée par une petite pièce de bois, est visible au niveau du nombril : elle servait sans doute à l'introduction d'une charge magique. La femme porte un pagne de paille et se tient debout sur des pieds figurés de façon assez abstraite.

Les usages et les fonctions de certaines sculptures ne sont pas évidents dans l'histoire de l'art des Yaka, mais de nombreux objets sont liés à un nombre restreint de pratiques institutionnelles fondamentales. Ces figures sont principalement destinées aux activités de protection et de soins des experts en magie, qu'elles soient utilisées pour des rites collectifs et individuels ou dans le cadre de rituels d'initiation et de divination plus spécialisés. Le culte des ancêtres, très développé, implique des constructions et des dispositions spécifiques des objets. On se pose toujours la question de savoir si ces figurines sont directement associées à ce culte (Biebuyck 1985, p. 176).

#### 55. YAKA

Objet de pouvoir (*nkisi*)

Matériaux : bois, fourrure, cordage, raphia, matériaux divers

H. 19 cm

Le visage de cette figurine debout, à la fois zoomorphe et anthroporphe, ressemble, à mon avis, à la tête de femme que l'on peut voir dans l'angle supérieur droit des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, une œuvre peinte en 1907. La ressemblance est particulièrement frappante dans les proportions du visage, les hachures sous les yeux et le nez proéminent. Sur la figurine yaka, le nez forme également une sorte de trompe. Les spéculations vont bon train sur le style africain qui serait à l'origine de ce visage de femme sur ce tableau, comme d'ailleurs des autres personnages des *Demoiselles* de Picasso, caractéristique de sa période « africaine » (voir Rubin 1984, p. 301 et suivantes). Cet objet offre une suggestion inédite et intéressante.

Cette pièce est probablement un charme *phuungu*. Ces porte-bonheur étaient utilisés par les clans yaka pour protéger leur parentèle contre la sorcellerie. Il arrive que le torse de ces statues de bois soit entouré d'ingrédients disposés en forme de boule, ou qu'il émerge de l'ouverture d'un sac (voir Bourgeois 1985, p. 23, pl. XXII, n° 1-2).

#### 56. KUBA

Tambour

Matériaux : bois, cuir, filasse, métal

H. 115 cm

Coordonnées géographiques : latitude 4° - 5° 30' S, longitude 20° 20' - 22° 35' E

Hydrographie : Kasai, Sankuru, Lulua, Lubudi, Lubishi, Lombelo, Lukibu,

et beaucoup d'autres cours d'eau

L'objet cylindrique s'insère dans un socle sculpté sur lequel il repose. Des motifs kuba sont gravés sur le socle et sur le tiers supérieur du tambour, également orné d'un lézard en relief. La patine, modérément brillante, manifeste des traces d'usure. Le centre et la partie lisse du bois sont brun clair, alors que la partie gravée et le socle sont d'un brun plus foncé, presque noir.

Les Kuba habitent la ceinture de savane subéquatoriale, dans une zone géographique triangulaire délimitée par le confluent du Sankuru et du Kasai. En raison de cette localisation difficilement accessible, dans ce qui est aujourd'hui la partie sud du Congo, assez éloignée du fleuve Congo, la population est restée

pratiquement à l'abri de la colonisation qui s'est imposée à l'ouest.

Les Kuba sont une fédération de populations de différentes origines, regroupant les Mongo, les Kete, les Leele, les Ding, les Mputu Luba, les Binji et les C(h)wa. Cette fédération est connue collectivement dans la littérature spécialisée sous le nom de royaume ou empire kuba et comporte environ quinze sous-groupes (Bushoong, Shoowa, Ngombe, Pyaang, etc.). L'autorité était entre les mains du groupe le plus nombreux et dominant sur le plan culturel, celui des Bushoong. Le roi (*nyiml*), issu d'une lignée matrilineaire, résidait dans la ville principale de Nsheeng (appelée Mushenge en luba). Il était plus riche que tous les autres, et lui offrir des cadeaux était considéré comme un honneur mais, en contrepartie, il était obligé de respecter un grand nombre d'interdictions rituelles. Les revenus tirés des impôts, acquittés sous forme d'ivoire, de pigments rouges (*tukula*), de vin de palme et de raphia finement tissé, avaient abouti à la formation d'une aristocratie de haut rang. Les propriétaires terriens se distinguaient par des mœurs plus raffinées, des façons particulières de s'exprimer et la possession d'objets usuels fabriqués avec le plus grand soin, sur lesquels le caractère kuba des motifs ne fait aucun doute. La hiérarchie sociale complexe des Bushoong prévoyait des chefs de cour pour diverses catégories professionnelles. Il y avait des chefs préposés à l'organisation du village, à la construction des jardins, au tissage du raphia, à la broderie, à la musique et à la danse. Ce tambour était très certainement utilisé dans le contexte de la musique de cour.

## GABON (voir pp. 137-163)

### OGOOUÉ

Les œuvres d'art des groupes fang et kota présentées ici se situent dans le contexte du culte des ancêtres. Jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, les artistes fang ont sculpté des têtes et des figures en bois chargées de veiller sur les réceptacles qui contenaient les reliques de leurs valeureux parents défunts.

Bien que leur apparence soit très différente de celle des groupes kota et mahongwe, dont les reliquaires sont connus sous le nom de *bwete*, les statues (*nlo byeri*) des différents groupes fang et les sculptures de reliquaires en bois, en cuivre et en laiton des Kota avaient une même fonction de pierre tombale conceptuelle. Elles étaient généralement fixées sur des paniers ou des boîtes rondes en écorce, dans lesquels étaient placées les reliques (fragments de crâne, ossements et autres souvenirs) des morts que l'on voulait honorer. La pratique consistant à conserver les reliques dans des paniers ou des boîtes n'est pas limitée aux Fang et aux Kota. Elle se rencontre aussi parmi plusieurs peuples voisins comme les Mitsogho, les Masangho et les Punu (voir le chapitre consacré à ces derniers). Les Fang, connus sous le nom de Pangwe en allemand, de Pahouin en français ou de Pâmues en espagnol, sont aussi appelés Beti au Cameroun. Ils ont établi une mosaïque de communautés villageoises, essayant au cours d'une période de plusieurs siècles dans une grande partie de l'Afrique équatoriale, à l'intérieur ou sur la côte atlantique, pour s'installer dans la presque totalité du nord du Gabon, sur la rive droite du fleuve Ogooué. Cette région de forêt tropicale humide est sillonnée par d'innombrables rivières, dont les cascades et les rapides rendent souvent la navigation impossible. Le climat est typiquement équatorial. Les hauts plateaux sont recouverts d'une jungle dense, qui fait obstacle à la circulation. Tout au long des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, cet environnement naturel a été un lieu de peuplement en constante évolution, par petits groupes, de très faibles distances séparant les implantations successives. Ces populations portaient le plus souvent en direction du nord-est ou du sud-ouest. Il y eut toutefois de nombreuses exceptions à cette règle en raison de circonstances imprévues, notamment les obstacles naturels infranchissables comme les cours d'eau.

Dans la mesure où ils ont favorisé la communication entre ceux qui vivaient sur leurs berges, les fleuves et les rivières ont joué un rôle primordial dans l'histoire de l'Afrique. Mais ce n'était pas le cas pour les Fang. Ils occupaient une zone en haute altitude, située à la ligne de partage des eaux et creusée de vallées profondes. De plus, ils n'avaient pas de pirogues avant d'arriver dans la région. Bien que cela puisse paraître invraisemblable, l'information selon laquelle les Fang n'avaient aucune compétence en navigation avant leur arrivée dans la région a

été confirmée par des explorateurs et par Binet (1972, p. 9) ; ils auraient appris cette technique auprès d'autres populations. L'histoire des Fang en tant que groupe ethnique partageant une même langue et une même culture fait débat, mais ils étaient probablement originaires de la zone de savane et pourraient être venus de ce qui est maintenant le Tchad, la partie orientale du Cameroun et la bordure occidentale de la République centrafricaine. De là, ils se sont progressivement déployés dans le sud du Cameroun, en Guinée Équatoriale et au nord du Gabon. On peut supposer que l'identité culturelle des Fang a évolué au cours de ces nombreuses migrations, que les reliquaires répondaient à la nécessité de disposer d'une sorte de cimetière portatif et qu'ils s'inscrivaient dans la pratique d'un culte des morts et d'une vénération des ancêtres qui jouaient un rôle central dans la conception du monde des peuples bantous. La vénération des morts qui pouvaient être perçus comme des exemples servait à promouvoir une éthique de solidarité et de cohésion et renforçait la cosmologie et les valeurs fondamentales des sociétés d'Afrique centrale. Les figures de reliquaires *byeri*, qui mesurent en général moins d'un mètre de hauteur (avec les reliques sur lesquelles elles veillent), restaient transportables par leurs propriétaires constamment en mouvement. Il est possible aussi que les contacts avec les Pygmées Mbuti aient, à une époque, exercé une influence sur les représentations des ancêtres, c'est-à-dire sur le style des figures et sur leurs proportions.

Les Fang, dès l'origine, ont mené une vie nomade dans la forêt. Malgré leur arrivée relativement tardive, ils ont réussi à s'adapter à la vie dans la « jungle », sans doute en partie en raison de mariages mixtes avec des Pygmées et autres peuples paléo-bantous déjà établis (Binet 1972, p. 9). L'étude de leur culture matérielle démontre la capacité des Fang à emprunter aux autres et à s'adapter, et prouve qu'ils n'entretenaient avec un territoire donné que des liens assez lâches. Les hommes chassaient et avaient pour mission de trouver de la nourriture. La cueillette tenait une place importante et les Fang connaissaient jadis une variété innombrable de plantes, ainsi que leurs propriétés médicinales. Même en temps de famine, les Fang pouvaient survivre grâce à leur connaissance des racines et des champignons comestibles de leur environnement. La phytothérapie indigène était très développée. Les premiers visiteurs ont raconté comment les Fang, qui fabriquaient tous leurs outils, savaient travailler les métaux, mais cette compétence a disparu après l'apparition d'ustensiles importés. Quand les premières entreprises européennes se sont installées, le plus souvent sur les rives d'une rivière, plusieurs groupes Fang ont commencé à se spécialiser dans la fourniture de matériaux comme l'ivoire, le caoutchouc naturel et d'autres produits de la forêt. Vers le milieu du xix<sup>e</sup> siècle, plusieurs clans fang ont cherché à intégrer les réseaux commerciaux existants, ce qui a entraîné de sérieux conflits avec d'autres groupes, notamment les Kota.

Les migrations fang ont eu des conséquences dramatiques, provoquant des conflits armés en chaîne dans toute la région. Elles ont pris fin le long de l'Ogooué, au moment de la conquête coloniale du Gabon par les Français, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. L'organisation sociale fang ne favorisait pas la stabilité. Aucune de leurs institutions ne soulignait la permanence, ni dans le temps ni dans l'espace, et la famille était la seule cellule sociale. Les membres d'un clan, c'est-à-dire les descendants d'un ancêtre légendaire souvent oublié depuis longtemps, étaient liés par des obligations théoriques de protection et de soutien mutuels, et par des règles concernant le mariage. Apparemment, il n'y a pas d'époque durant laquelle une autorité aurait uni des familles patriarcales fang pour en faire un véritable groupe tribal (Binet 1972, p. 11). Les missionnaires protestants américains et catholiques français ont rencontré d'énormes problèmes quand ils ont essayé de convertir les Fang, qu'ils voyaient comme de dangereux cannibales. Pour parvenir à leurs fins, c'est-à-dire instiller leur religion et détruire le système de croyance des Fang, les missionnaires ont dû mettre fin au culte des ancêtres, et donc à l'utilisation des reliquaires *byeri* qui accompagnaient ces rites. Ils semblent avoir réussi, et le projet de décourager la tradition des *byeri* a provoqué une période iconoclaste, durant laquelle de nombreuses sculptures ont été confisquées et détruites de façon systématique (Levin Martinez 2010, p. 32). Le culte des ancêtres des Kota, très proche, a subi le même sort. Ainsi les reliquaires *bwete* ont été jetés dans des puits, pour n'être redécouverts que beaucoup plus tard comme des œuvres d'art qu'elles étaient devenues dans l'intervalle (Kerchache 1997). Les événements historiques, les mouvements de

populations et les migrations du <sup>xx</sup> siècle ont généralement entraîné l'abandon des associations traditionnelles et des rituels qui les accompagnaient. En réaction à cette situation, les Fang Mitsogho ont adopté la religion syncrétique Bwiti dans les années 1920. La théologie et les cérémonies bwiti combinent la doctrine chrétienne et certaines croyances indigènes (Fernandez 1982). Un des principes du Bwiti est que les fidèles doivent se débarrasser de leurs *byeri*. Il reste cependant des traces manifestes des traditions *byeri* dans les pratiques bwiti (Levin Martinez 2010).

Tout comme par le passé, les Fang se déplacent aujourd'hui encore au sein des divers sous-groupes et des populations avoisinantes. Le mouvement perpétuel continue de caractériser le mode de vie des Fang, qui gagnent des capitales comme Yaoundé, Bata ou Libreville à la recherche d'opportunités économiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Binet 1972 ; Fernandez 1982 ; Kerchache 1997 ; Levin Martinez 2010.

### 57. KOTA

Figure de reliquaire sculptée

Matériaux : bois, laiton, cuivre

H. : 44 cm

L'ovale du visage est recouvert de deux bandes de métal perpendiculaires formant une croix, sur lesquelles sont disposés des yeux en amande au regard intense et un nez étroit. De fines lamelles de laiton et de cuivre partent en diagonale par rapport aux bandes centrales. La coiffe en demi-lune qui décore le sommet de la tête est typique. Le croissant est partiellement décoré de motifs martelés en forme d'écailles, de même que le cou, qui surmonte la partie en losange de la sculpture, souvent interprétée comme une représentation abstraite du corps. Himmelheber traitait de « céphalopodes » les figures de reliquaires collectées par Leo Frobenius, un explorateur et chercheur spécialiste de l'Afrique. Il ne pouvait pas imaginer que ces objets, qu'il avait vus au cours de ses voyages dans tout le Gabon, deviendraient des œuvres d'art aussi prisées par les collectionneurs occidentaux. Comme sur la plupart des objets de ce type, le dos de cette figure n'est pas recouvert de métal et est simplement orné d'un losange en relief. Le bois a une patine brun foncé et le revêtement métallique est assez brillant. D'après la classification de Chaffin, cette sculpture kota peut être attribuée au groupe stylistique 18 (Chaffin 1979, p. 226 et suivantes, n° 129).

Les premières figures de reliquaires kota sont arrivées en Europe à l'époque des expéditions de Savorgnan de Brazza, d'Alfred Marche (1875-1878) et d'Oskar Lenz (1875-1878), dans les bassins de l'Ogooué et du Congo. Exposées dans des musées, elles traduisaient la fascination du public pour ce qui est étranger et différent. Elles ont eu un impact particulier sur les artistes avant-gardistes de cette période, qui cherchaient à libérer l'art occidental de ses traditions rigides et surannées. On raconte que Juan Gris, qui ne pouvait pas s'offrir un exemplaire authentique, en avait fabriqué une copie avec du carton.

Le cuivre, les alliages de cuivre et le laiton étaient des éléments importants pour les artistes kota, qui savaient parfaitement travailler le métal. Si les matériaux utilisés pour ces figures n'avaient pas existé avant l'arrivée des Européens, on pourrait penser que la création de figures de reliquaires kota est un phénomène relativement récent. Mais en fait les Portugais, qui recherchaient surtout de l'or et de l'argent, ont constaté dès 1484 que le cuivre était largement utilisé dans ces régions. Les premiers voyageurs racontent qu'ils ont vu à maintes reprises des lingots de cuivre pesant entre un et trois kilos et que les femmes portaient des bijoux en cuivre. Les Portugais se sont donné beaucoup de mal pour trouver les mines de cuivre locales. Les Hollandais sont rapidement entrés en concurrence avec eux et ont mis en place une grande zone de stockage sur la côte atlantique de ce qui est maintenant l'Angola (Fondation Dapper 1986, p. 56).

Le royaume du Kongo s'est structuré autour de sa position privilégiée, à la croisée des routes commerciales du sel et du cuivre. Pour la seule année 1641, les marchands portugais ont transporté 39 613 feuilles de cuivre au Portugal et au Brésil pour leur industrie. Il semblerait que ce métal était originaire des mines de Mindouli. Les recherches ont montré que la circulation fluviale vers les ports côtiers était très active. Il existait aussi, comme nous l'avons vu dans la description de

l'objet précédent, un réseau commercial interne à l'Afrique qui s'étendait très loin. Il a d'ailleurs été possible de prouver, avec des techniques d'analyse appropriées, que le revêtement métallique de certaines figures de reliquaires kota très anciennes provenait de zones de production locale (Fondation Dapper 1986, p. 56).

Pendant sa mission en 1883-1885, Pierre Savorgnan de Brazza a apporté vingt et une caisses contenant quatre sortes de monnaies connues sous le nom de manilles, par groupes de cent vingt-cinq douzaines, vingt caisses de neptunes en cuivre, des rouleaux de fil de cuivre et de laiton et tout un assortiment de cloches, de bracelets et de chaînes (Herbert 1984, p. 170, cité dans LaGamma 2007, p. 240). Les sculpteurs kota n'avaient probablement pas attendu l'arrivée des Européens pour recourir au processus très laborieux, mais stylistiquement et artistiquement efficace, consistant à recouvrir leurs sculptures de métal martelé. Mais le cuivre et le laiton importés étaient faciles d'accès et cette disponibilité a exercé une pression sur le commerce intra-africain du précieux métal. Il est sans doute difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer comment et dans quelle mesure ce fait a impacté ou modifié le style des objets kota.

### 58. KOTA

Figure de reliquaire sculptée

Matériaux : bois, métal (laiton, cuivre)

H : 55 cm

Coordonnées géographiques : latitude 1° N - 3° S, longitude 12° - 16° E

Hydrographie : affluents de la Ogooué

Ce qui caractérise ces sculptures essentiellement planes, c'est l'application minutieuse de parties métalliques, qui leur confèrent une sorte de volume. Les figures sont taillées dans un morceau de bois d'environ trois centimètres d'épaisseur, recouvert ensuite de feuilles ou de bandes de métal. Celle-ci est revêtue de deux larges bandes perpendiculaires disposées en croix plate sur un visage concave ovale orné d'yeux ronds, d'un nez fin et pointu et d'un petit motif abstrait sous le menton. De fines lamelles de métal disposées horizontalement recouvrent les autres zones du visage, lui-même surmonté d'une coiffe en forme de croissant complétée par des parures d'oreilles. Certaines parties métalliques présentent un motif martelé rappelant des écailles, notamment sur le cou et les « épaules ». Le piétement en losange a une forme très équilibrée. Un autre losange est sculpté en relief sur le bois laissé nu à l'arrière de la figure. La patine du bois est brun foncé ; et les surfaces métalliques brillent d'un éclat particulier. Le travail du cuivre, une matière première très convoitée, était bien établi en Afrique équatoriale au moment où ont débuté les importations de métal venu d'Europe. Les Vili de la côte de Loango avaient développé un commerce du cuivre purement intra-africain, avec des caravanes qui distribuaient vers l'intérieur du continent le cuivre du bassin du Niari (Herbert 1984, p. 142, cité dans LaGamma 2007).

C'est au <sup>xviii</sup> siècle que les Kota sont arrivés dans la région arrosée par le Dja, l'Ivindo et l'Ogooué. Ils appartenaient probablement au réseau de commerce très étendu et très actif constitué par les Vili, et les recherches récentes laissent supposer que leurs mouvements étaient conditionnés par leur désir de participer aux échanges commerciaux facilités par les rivières, et plus tard au-delà de l'Atlantique. Le réseau très développé des Vili a mis le cuivre à la disposition de toute la région et a permis son exportation outre-atlantique. Ce n'est qu'au <sup>xix</sup> siècle que les marchés africains ont été littéralement inondés de métal européen produit industriellement. Les fonderies de laiton de Birmingham produisaient à la tonne des feuilles de métal, les manilles, une monnaie présentée sous forme de bracelets ou de barres (Herbert 1984, p. 154). Les disques fins appelés neptunes, utilisés pour obtenir du sel par évaporation de l'eau de mer, provenaient également d'Europe. Ce métal importé a fait son chemin dans les canons stylistiques de l'art africain. Les figures protectrices des ancêtres fang comportent aussi parfois des applications de métal. Comme indiqué précédemment, les lamelles de métal se retrouvent également sur le bois des objets de pouvoir songye. Les populations locales associaient le laiton et le cuivre, marque distinctive des figures de reliquaires kota, à l'autorité sacrée, à la fertilité, au bien-être et au culte des ancêtres. Il

s'agit d'une tradition bantoue. Mais l'intégration en Afrique du cuivre et du laiton dans les divers aspects de la vie a eu un impact fort sur le commerce transatlantique et sur l'économie européenne.

#### 59. KOTA

Figure de reliquaire sculptée

Matériaux : bois, métal

H. : 52 cm

Une large bande de métal cuivrée est appliquée verticalement sur le long visage ovale de la sculpture et une autre bande plus étroite le traverse horizontalement en son centre. Le reste du visage est recouvert de fines bandelettes de cuivre. Les traits du visage se résument à des yeux en amande avec des paupières en croissant sculptées dans le cuivre et à un nez triangulaire en relief. Le cou et les « épaules » sont recouverts d'une feuille en alliage de cuivre ornée de motifs martelés. Les feuilles de cuivre sur les grands ailerons latéraux et sur la coiffe en croissant sont lisses, sauf leur pourtour, souligné par un motif décoratif. La partie arrière n'est pas recouverte de métal et ne comporte aucun ornement sculpté. Le bois nu, au dos, a une patine brun foncé ; les surfaces métalliques à l'avant sont modérément brillantes. Par son style, l'objet peut être attribué aux groupes obamba ou mindoumou, qui sont établis près du cours supérieur de l'Ogooué. D'après la tradition orale, un groupe important de personnes vaguement parentes venues de la région de la Sangha, dans laquelle se trouvent de nombreux cours d'eau, dont la Sangha, qui communiquaient entre eux en langue mbete, ont commencé à migrer vers le sud au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs groupes de populations ont suivi les vallées de cette zone frontalière entre le Gabon et le Congo, en direction de l'est, vers les sources de l'Ogooué et la région de Zanaga. Les populations désignées par le nom de Kota en faisaient partie ; leur nom vient de celui d'un des groupes qui les constituent, les Kota-Kota ou Bakota de la région de l'Ivindo. D'autres groupes dits Kota comprennent les Obamba, les Mindassa et les Bawoumbo ainsi que les Mahongwe, les Shake, les Shamaye et quelques autres groupes plus réduits.

On pense que les Kota ont commencé à enterrer leurs morts sous des influences externes, sans doute celles des Fang (?), avec lesquels ils étaient sporadiquement en conflit tant avant la colonisation que pendant ses débuts. Les causes de ces conflits étaient souvent liées à la recherche d'une position dominante dans les relations commerciales (Cadet 2009, p. 155-159). Il semble qu'auparavant, les Kota déposaient leurs morts dans la forêt, loin de leurs habitations. Avec l'instauration du culte des morts, les corps d'éminents défunts étaient « traités » et conservés comme reliques. Les soins apportés aux morts étaient considérés comme très importants car on leur attribuait le pouvoir d'aider les membres de leur lignée dans leur village. Pour leur culte, les Kota utilisaient les crânes, les ossements et les effets personnels d'ancêtres puissants. Les figures de reliquaires, montées sur des paniers ou des sacs contenant ces éléments, portaient des noms différents selon les groupes kota, notamment *bwete* ou *mbulu-ngulu*, ou bien encore *mboy* chez les Obamba.

On sait peu de chose sur la façon dont cette tradition des gardiens de reliquaire, au style si particulier, a commencé, s'est développée et s'est poursuivie au fil des générations. Une certaine tendance au conformisme s'est sans doute établie en raison des craintes de voir ces figures perdre leurs pouvoirs magiques si une nouvelle génération modifiait le concept de base. La magie risquait de ne pas fonctionner ou de ne pas produire les effets désirés. De manière générale, lorsqu'il façonnait une statue, un masque ou tout autre objet comme cette figure de reliquaire, un sculpteur cherchait à reproduire une réalité plus conceptuelle que visuelle.

#### 60. FANG

Figure de reliquaire (*eyema byeri*)

Élément de reliquaire sculpté

Matériaux : bois, laiton

H. : 50 cm

Localisation : Cameroun

Hydrographie : Sanaga, Nyong, Ntem

Cette figure de reliquaire masculine possède une tête au front bombé très symétrique, aussi parfaite et impersonnelle que celle d'un robot. Les yeux sont des têtes de clous en laiton. La forme du visage rappelle celle d'un cœur dans la région des sourcils et du nez, mais la bouche est large et le menton angulaire. De petites lamelles décoratives de métal jaune sont fixées à la coiffe ainsi qu'aux tempes. L'interprétation abstraite des cheveux évoque une volonté décorative mais en fait, il s'agit de la représentation fidèle d'un style de coiffure local très apprécié des groupes fang. Le cou puissant et le torse massif donnent à l'œuvre une unité sculpturale. Les épaules sont larges et très carrées. La poitrine est décorée de deux formes ovales en relief. Les bras musclés, dégagés du corps, sont pliés au niveau des coudes et les mains aux formes abstraites sont jointes au niveau du nombril. Ce dernier, protubérant, est souligné d'une tête de clou en laiton. Un nombril hypertrophié évoque le lien entre les descendants et les ancêtres, entre l'humain et le spirituel. L'explication cosmologique de James Fernandez était que les nouveau-nés sont censés être progressivement sevrés de leurs ancêtres. À son avis (1969), les figures complètes de *byeri* combinent les attributs de l'enfance et ceux de la vieillesse.

Les cuisses compactes, sculptées perpendiculairement aux hanches, encerclent le corps et forment un siège prolongé par un support, qui permet de fixer la figure au reliquaire dans lequel sont conservés des fragments de crâne des ancêtres décédés.

Les jambes deviennent très fines juste au-dessus des genoux et s'élargissent de nouveau en dessous pour former des mollets très puissants. Une fente, maintenant restaurée, traversait l'arrière de la statuette, du milieu de la tête jusqu'au dos. La figure a une patine proche d'un laque, poreuse par endroits, qui va du brun au noir ou au brun-rouge. Le visage, mystérieux, est d'un noir brillant.

La belle patine brillante résulte de l'utilisation de charbon de bois pulvérisé, d'huile de palme, de résine, de *tukula* et d'autres ingrédients. Un bain de boue et un polissage prolongé produisaient une sorte de vernis brillant allant du brun au noir, qui couvrait le bois comme une laque. Plusieurs artistes fang ont utilisé de fines lamelles de cuivre pour recouvrir une section de la sculpture, généralement le visage, mais aussi des parties du corps. Cette utilisation du cuivre et d'autres alliages de métaux est caractéristique des figures fang du sud du Cameroun, dans la zone entre la Sanaga, autour de Yaoundé, et le Ntem, à la frontière est-ouest entre le Gabon et la Guinée Équatoriale. Le personnel militaire allemand et de nombreux administrateurs et explorateurs, y compris le jeune Gunther Tessmann, étaient déjà venus dans la région avant 1914.

Une œuvre comme celle-ci n'était pas le résultat d'une coïncidence fortuite ou d'une inspiration personnelle mais plutôt l'expression concrète d'un ensemble contextuel de croyances et de rituels (voir l'introduction). L'objet en bois servait de support à la communication entre les vivants et les morts. Les formes et l'apparence de la statue sont les composants de véritables messages et les éléments visuels d'un code.

#### 61. FANG

Tête (*angokh nlo byeri*)

Sculpture de reliquaire

H. : 23,5 cm (tête) ; hauteur totale : 33 cm environ

Localisation : Gabon

Hydrographie : Como, Okano, Abanga, Ogooué

Littéralement, *angokh nlo byeri* signifie « la tête entière d'un ancêtre », par opposition aux morceaux de crâne que les groupes fang conservent dans des reliquaires, paniers ou boîtes. Les figures protectrices masculines et féminines, placées sur des boîtes cylindriques, généralement en position assise, comme c'est le cas de l'objet fang décrit ci-dessous, sont recherchées par les collectionneurs d'art occidentaux qui connaissent bien le culte des ancêtres. Mais il existe aussi des têtes seules, comme celle-ci, que l'on trouve chez les Fang du sud, dans le nord du Gabon. Ces têtes sont rares, et souvent d'une qualité et



d'une délicatesse exceptionnelles. Elles peuvent représenter un homme ou une femme, mais il est difficile et parfois pratiquement impossible de savoir s'il s'agit de l'un ou de l'autre.

L'*Angokh nlo byeri* de cette collection a une aura exotique d'une grande beauté. Les cheveux sont implantés sur l'arrière de la tête ; ce type de coiffure tressée (*nlo o ngo*) est porté par les hommes et les femmes, comme l'indiquent des photographies anciennes.

Le caractère abstrait de la tête et de son long cou donne à la sculpture une apparence moderne ; la forme arrondie du front fait penser au cubisme européen. Le visage a la forme bien reconnaissable d'un cœur. Les paupières plates en amande sont creusées dans les orbites, la zone autour des yeux a été éclaircie par frottement ; le nez est plat et assez large. La bouche mince est bordée d'encoches et le menton est traversé d'un sillon horizontal. La patine tachetée brun foncé, frottée par endroits pour qu'elle soit plus claire et décorée de fines incrustations, donne à la tête et au cou un éclat modéré. Himmelheber écrivait (1960, p. 301) : « Les collectionneurs font le plus grand cas des figures pangwe en or. »

Pendant des générations, des effigies rituelles comme cette tête sculptée ont veillé sur les reliques d'ancêtres, de fondateurs de clans et autres valeureux héros, et ont maintenu un lien spirituel entre le passé et le futur. Contrairement aux *byeri* qui étaient parfois exposées en public, ces têtes étaient conservées dans la case du chef de lignée. Tout comme les figures protectrices qui veillent sur les fragments de crânes contenus dans des paniers et autres réceptacles, ces têtes étaient régulièrement frottées avec de l'huile de palme, du sang sacrificiel ou de la poudre *ba*, associée au sacré.

D'après Louis Perrois, qui contredit les observations de Tessmann à ce sujet, les têtes sculptées *byeri* des Fang sont un phénomène local, apparu dans la zone betsi-fang du sud, entre l'Ogooué et les monts de Cristal. Il pense que les sculptures de figures entières et de têtes seules ont coexisté dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques groupes n'utilisaient que des têtes. Toutes les sculptures fang représentant des têtes seules et dont on connaît l'origine proviennent de la région méridionale, comme c'est le cas pour celle-ci, de l'estuaire du Gabon, des vallées du Como, du Remboué, de l'Okano ou de l'Abanga, ou encore de la région fang-betsi du sud du Woleu-Ntem et de la rive droite du fleuve Ogooué.

## NGOUME

Les Punu Lumbo vivent dans la vallée du Ngounié, un affluent de l'Ogooué, au sud du Gabon. Leur style est caractérisé par le recours à un pigment blanc appliqué sur le bois des « masques blancs » et sur certaines statuettes ; l'emploi de pigment blanc est aussi fréquent chez les ethnies voisines, au-delà des frontières de la République du Congo. Autrefois le blanc, *mphemba* (*pembi* en punu) était un mélange d'argile blanche fine provenant des berges des cours d'eau et d'os des ancêtres pulvérisés ou carbonisés. Le *mphemba* est un élément de décoration rituelle par excellence. Il n'est pas seulement utilisé sur les masques et les sculptures en bois ; il est aussi appliqué sur le visage des officiants pendant les cérémonies et sur celui des néophytes à de nombreuses occasions : les grands rassemblements et les fêtes, les rituels qui accompagnent la naissance, la mort, les cérémonies funèbres, l'initiation et les cérémonies du Bwiti.

La couleur blanche omniprésente tant dans la décoration des objets que dans le maquillage rituel, est une manifestation du monde sacré dans le monde profane. C'est la marque du monde invisible, de l'univers secret des morts et des esprits. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les explorateurs Paul du Chaillu, un Américain d'origine française, et Pierre Savorgnan de Brazza, un Français d'origine italienne, étaient tous deux considérés comme de « grands esprits blancs » en raison de la couleur de leur peau. Ils étaient perçus comme des esprits d'ancêtres *ombwiri*, qui, d'après les récits mythologiques, devaient revenir un jour chargés d'armes et de richesses.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Punu ont migré vers le nord et se sont implantés là où ils se trouvent aujourd'hui. Ils vivent dans des villages indépendants divisés en clans et en familles. Les Punu appartiennent à la grande famille des locuteurs bantous et sont souvent appelés Punyi, ce qui signifie à la fois « guerriers valeureux » et « bandits de grands chemins » (Perrois et Grand-Dufay 2008, p. 16), des appellations qui éclairent leur passé agité. Les Punu du Gabon seraient une faction rebelle du groupe redoutable et mythique des Jaga

(connus aussi sous les dénominations de Giaca ou Yaka) ; ils sont mentionnés par F. Pigafetta et D. Lopez dans les chroniques du royaume du Kongo datant du XVI<sup>e</sup> siècle. Avec le temps, le terme *bayaka* a pris une connotation péjorative. En bref, au XVI<sup>e</sup> siècle, les guerriers punyi étaient répartis en plusieurs clans qui luttaient contre le royaume du Kongo, devenu chrétien en 1491. Ils ont donc combattu aussi les soldats portugais, venus au secours du *manikongo* Alvaro I<sup>er</sup> après l'occupation de San Salvador en 1569. Finalement, ils ont été vaincus et les rebelles *bayaka* ont battu en retraite vers le nord, jusqu'au Niari puis à la Louessé, au-delà de Loango. Les détails de ces migrations restent obscurs.

Les groupes punu dont il est question, ou du moins ceux qui peuvent être identifiés comme punu, sont très probablement des Yaka (Bayaka) qui ont émigré un peu plus tard. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont partis de ce qui est aujourd'hui le Congo Brazzaville, en direction du nord-ouest et du sud-est, autrement dit vers le Gabon et la côte atlantique. Ils ont quitté la forêt et traversé la savane de la Nyanga et de la Ngounié. Tous les Punu du Gabon sont donc originaires des régions du Kongo et de Loanga, alors que les autres groupes de la région étaient venus beaucoup plus tôt de l'intérieur des terres. Selon leur tradition orale, les Shira viennent du Gabon oriental et ont descendu la vallée de l'Ogooué jusqu'aux lacs de son cours inférieur (Perrois et Grand-Dufay 2008, p. 16-17). Il est plus facile de comprendre la dynamique et la force motrice de l'expression artistique punu dans le contexte de cette région historiquement et ethniquement complexe. On est en droit de se demander quelles sont les connotations de ces « masques blancs » (voir les objets décrits plus bas) et de ces « statues blanches », en plus de leur référence au monde des esprits et des ancêtres. Est-il possible d'y voir un rappel des nombreux conflits avec les hommes blancs venus d'Europe ? D'après les chercheurs, le style artistique punu-lumbu remonte aux Yaka. D'autres influences artistiques ont joué un rôle dans sa formation, comme celles qu'ont exercées les Vili, les Yombe, les Sundi, les Woyo et les Kongo. Et cet ensemble stylistique, à son tour, a été influencé par d'autres formes rituelles d'expression artistique, comme le style mitsogo. Des contacts artistiques entre groupes fang, kota, mbede et les autres peuples de l'Ogooué sont également possibles. L'histoire de ces peuples explique l'histoire de leur art, et la connaissance de cette histoire aide à mieux comprendre les aspects formels et rituels de leurs formes artistiques.

RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE : Perrois et Grand-Dufay 2008.

## 62. PUNU/LUMBO

Masque de deuil féminin (*okuyi*)

Matériaux : bois, pigments

H. : 31 cm

Localisation : région du Ngounié, Gabon

Hydrographie : Ngounié, Nyanga

Il serait simpliste d'affirmer que l'art africain est communautaire alors que l'art occidental ne l'est pas. Mais on peut dire que le résultat concret de l'expression de concepts visuels est mieux défini dans les œuvres d'art des groupes plus réduits, telles les populations qui vivent dans la région du Ngounié. Certaines icônes sont bien présentes et, au Gabon, les masques blancs en font partie. Les icônes deviennent une source d'inspiration pour l'artiste. Tout le processus créatif est partagé par la communauté des clients et des artistes. Dans ce sens, on peut dire que les œuvres d'art « tribal » sont des produits culturels collectifs (voir Vansina 1984). Les Punu du sud-ouest du Gabon sont célèbres pour leurs masques blancs qui représentent un visage de femme idéalisé, « d'une beauté transcendante car il immortalise une femme admirée dans la communauté » (LaGamma 2007, p. 286). Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ils ont attiré l'attention des premiers collectionneurs occidentaux d'art africain.

Ces masques blancs sont faciles à reconnaître. Ils se ressemblent beaucoup. Leur conception esthétique, leur style – au sens de motifs récurrents – sont le produit d'un traitement à la fois idéalisé et réaliste du visage, qui était ensuite recouvert d'argile blanche ; les yeux sont fendus, à moitié fermés, et épousent la forme des sourcils arqués ; la bouche colorée en rouge est expressive ; une coiffe en forme de casque, d'un brun sombre, contraste avec la couleur du

visage. Sur le front bombé du masque de cette collection, la ligne d'implantation des cheveux est soulignée par une tresse étroite. Naturellement, avec le temps, le blanc originel du visage s'est décoloré en beige-rosé. Le masque présente un nez gracieux, dont les ailes sont bien formées ; les oreilles sont exécutées avec la même délicatesse. Les éléments en forme d'écailles, disposés en losange sur le front et en rectangle sur les tempes, sont typiques des masques blancs et ont une signification symbolique. Ce masque compte neuf écailles – ou coquillages – sur le front. D'autres masques en ont quatre ou douze ; d'après les informations recueillies, ils font allusion aux clans punu-bayaka les plus importants selon la tradition orale. Les scarifications rappellent, à ce qu'on dit, le clan originel et son parcours migratoire. Cette interprétation des symboles est toutefois très controversée. Certains pensent que la disposition en losange peut être identifiée comme féminine et la disposition en rectangle comme masculine. Devons-nous en conclure que ce masque représente un esprit androgyne ?

Le masque de deuil féminin *okuyi* fait référence à une ancêtre. Sa signification religieuse réside dans sa capacité à connecter les vivants avec les morts, dont il concentre les pouvoirs occultes. Le masque *okuyi* est utilisé par la société Mukuyi, mais il semblerait que sa signification exacte ait évolué au cours du temps. De nos jours, les masques blancs sont utilisés aussi dans les rituels du Bwiti, non seulement par les Punu Lumbo, mais aussi par les Tsogo, les Pove, les Nzembi et les Tsenge (Perrois et Grand-Dufay 2008, p. 51).

Le danseur qui portait le masque *okuyi*, dont l'identité était gardée secrète, était vêtu d'un ample costume fait de raphia, une sorte de large cape fixée à un col plissé et des pantalons qui cachaient de hautes échasses. Il était accompagné de plusieurs assistants prêts à intervenir au cas où il perdrait l'équilibre. Les jeunes initiés (*bisi mukudji*), dont l'ambition était de devenir un jour danseurs *okuyi*, devaient être souples et musclés pour y parvenir.

### 63. PUNU

Figure de femme

Matériaux : bois, miroir, pigments beige clair, brun-noir et rouge sombre

H. : 30 cm (figure) ; 35 cm (avec piédestal)

La statuette représente une femme assise, jambes écartées, sur un tabouret à quatre pieds dont la surface patinée porte des traces d'usure. Sur le siège, on trouve quelques traces du pigment blanc qui recouvre le corps et le visage. Une coiffure en casque ayant la forme d'une coque de bateau retournée recouvre le sommet du crâne. Contrastant fortement avec le reste du visage et du corps, cette partie de la sculpture présente une patine brun-noir. Les yeux étroits faits de morceaux de miroir, avec au centre des pupilles noires, sont surmontés de sourcils délicatement arqués ; la bouche est petite et les lèvres pulpeuses sont colorées de rouge vif ; un menton presque inexistant complète ce visage venu d'un autre monde.

Divers éléments asymétriques confèrent une impression de mouvement. Les oreilles, par exemple, ne sont pas à la même hauteur ; un avant-bras surdimensionné, dont le coude repose sur le genou, atteint le bord de la coiffure en casque, et l'autre bras tient le mollet de la jambe repliée. Les jambes s'enroulent autour du corps comme des serpents. Le dos de la figure révèle des éléments sculptés intéressants sur le siège et les cuisses. Les organes sexuels sont soulignés de pigments brun-rouge, symbole de fertilité chez les Punu.

La figure est assise sur un tabouret, ce qui confirme son rang social. Il s'agit très probablement de la représentation d'une ancêtre. Les Punu ont aussi une association appelée Mwiri (Ombwiri) ; c'est l'une des nombreuses institutions dérivées du Bwiti (ou Bwete) qui ont été créées par les Africains de toute la zone équatoriale, comme le culte des ancêtres chez les Fang.

On connaît aussi des représentations d'esprits punu qui correspondent à des descriptions de sirènes (Perrois et Grand-Dufay 2008, p. 67).

### 64. VUVI

Figure avec charge magique

Matériaux : bois, pigments, métal, miroir, verre, amalgame de substances diverses

H. : 30 cm

Localisation : Gabon, Congo

Hydrographie : Offoué

Ce qui frappe dans cette figure est le cou très long, ainsi que son apparence générale qui la rend familière aux Occidentaux. Surmontés de sourcils élégamment arqués, les yeux en amande sont recouverts de morceaux de verre blancs au centre desquels sont dessinées des pupilles noires. Le visage a la forme d'un cœur et la bouche semble faire la moue. Un losange est sculpté sur l'arrière de la tête, d'où partent d'autres éléments géométriques évoquant des cheveux. Certains détails exécutés avec minutie donnent à cette œuvre une expression avenante et amicale. Toutefois, l'objet est considéré comme un objet de pouvoir. Les mains tiennent un objet dans leurs poings fermés. On voit des charges magiques de taille respectable sur le ventre et sur le dos de la statue. Les jambes sont minces, de même que les bras. La patine est variable, entre brun-rouge et blanc.

Les Vuvi (appelés aussi Pove ou Pubi, selon la région) sont liés aux Pinzi et aux Tsogo, qui sont, dit-on, les fondateurs du Bwiti (Bwete), une religion très répandue. L'ensemble bwiti des idées et rituels religieux a gagné de nombreuses régions du Gabon au cours du dernier siècle.

Les Vuvi se sont établis sur la rivière Offoué, dans le Gabon central ; ils avaient autrefois des alliances avec les Nzembi, les Sangu et les Tsengi dans le sud. Les Tsengi (Tsengui) savaient travailler les métaux. Alliés des Kota Wumbu et des Ndasas, ils exploitaient des mines et étaient des forgerons réputés. Les Vuvi figurent aussi parmi les groupes qui utilisaient rituellement les masques blancs (Perrois et Grand-Dufay 2008, p. 18).

## CAMEROUN (voir pp. 165-177)

### GRASSLANDS

La partie occidentale du Cameroun, appelée Grasslands – ou encore Grassfields ou savane de l'ouest – est une région de hauts plateaux volcaniques de 1 000 à 1 800 mètres d'altitude. Cette région s'étend au sud, à l'ouest et au nord du mont Cameroun (4 095 mètres). On peut y voir trois volcans éteints : le Manengouba (2 396 mètres), le Bambouto (2 740 mètres) et l'Oku (2 008 mètres). Les Grasslands offrent plusieurs types de paysages. De l'est au sud, la région est dominée par les plateaux de Bamum et Bamileke, et de l'ouest au nord, par les plateaux de Bamenda, Nso et Nkambe. Ils sont coupés par les plaines de Mbo, Ndop et Tikar. Le climat est frais et l'air vif. Il gèle fréquemment en haute altitude pendant la saison des pluies.

Toutes les zones non cultivées qui s'étendent entre les nombreux royaumes, souvent minuscules, sont des extensions de la savane ou des prairies. De l'avis des botanistes, les hautes plaines ont été autrefois couvertes de forêts, que les populations en quête de terres arables ont peu à peu détruites. Il existe de fait quelques reliquats de ces forêts, notamment sur les pentes du mont Oku, entre 2 000 et 2 200 mètres d'altitude. Dans les vallées, généralement très humides, on voit aussi quelques parcelles de forêt équatoriale. On y trouve en abondance du raphia (*raphia farinifera*) et les palmiers dont les fruits donnent l'huile de palme.

Un certain nombre de rivières navigables ont creusé leur lit dans les vallées. Elles offrent une voie de communication et un moyen d'outrepasser les frontières géographiques. C'est le cas des rivières Noun et Nkam, dans la zone de Bamileke, et de Metchun, Donga, Mezam et Katsina dans la partie nord-ouest. La rivière Mbam longe la région de Bamum à l'est. Tout le long de la crête que les géologues appellent la dorsale camerounaise, les lacs de cratère se multiplient et créent des paysages féériques. Le lac Nyos est le plus connu. L'activité volcanique est permanente et des gaz toxiques sulfureux s'échappent régulièrement. Les lacs sont souvent des lieux réservés au culte des esprits.

La région des Grasslands est restée très sauvage jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle était le refuge de la faune africaine dans toute sa splendeur – éléphants, panthères, hyènes, buffles, antilopes, singes, serpents, crocodiles et de très nombreuses espèces d'oiseaux. Ce sont tous ces animaux que l'on retrouve dans

l'art des Grasslands. Ils étaient considérés comme des icônes et, bien que souvent représentés de façon très stylisée, ils restent des insignes de commandement. Les Bangwa et les Bamileke croient que ces animaux peuvent être les doubles des hommes. Au cours d'expéditions magiques qui interviennent au plus profond de la nuit, les chefs et les membres des sociétés secrètes sont supposés se transformer en animaux traversant le ciel nocturne, portés par l'écume des chutes d'eau comme des chamans combattant les forces du mal dans la forêt, pour le bien de leur communauté. Cette grande étendue sauvage n'existe plus aujourd'hui. Il y a des routes partout et même les antilopes ont disparu. Mais les associations culturelles et leurs pratiques et rituels magiques se maintiennent dans les villages les plus reculés.

Quelques groupes immigrés (les Bali et les Chamba, par exemple) font exception à la règle, mais les principales ethnies qui peuplent les Grasslands (les Bamileke, les Bangwa, les Tikar et bien d'autres) sont généralement apparentées et ont des origines communes. Ils parlent des langues bantoues et sont organisés selon un système politique hiérarchique, avec à sa tête le *fon* (chef, roi). Ils honorent et vénèrent leurs ancêtres, comme nous l'avons déjà noté pour d'autres populations bantouphones ; ils conservent les crânes des défunts comme des reliques et rendent un culte à des esprits territoriaux qui non seulement habitent la terre, mais dont la présence se manifeste dans certains grands arbres ou dans des chutes d'eau. Le *fon* hérite de son titre, mais son pouvoir lui est conféré par les ancêtres et par les esprits de la terre. Dans les sociétés de cette région, il existe une certaine distinction entre la fonction des ancêtres de la lignée et celle des esprits de la terre et dans la façon dont ils interviennent dans la prospérité de la chefferie.

Les chercheurs avancent qu'une première communauté proto-bantoue, originaire du nord-ouest du Cameroun et des marches orientales du Nigeria, aurait entrepris de migrer vers le sud. Elle aurait laissé derrière elle des communautés sœurs, qui seraient les ancêtres de la branche bantoïde, une langue parlée essentiellement dans les Grasslands du nord-est du Cameroun. Ce déplacement vers le sud de groupes proto-bantous, qui a contribué à répandre les langues bantoues à travers la forêt équatoriale et dans toute la partie sud du continent africain, porte parfois le nom d'expansion bantoue (Klieman 2007, p. 35). Ces migrations, qui ont commencé en des temps préhistoriques, se sont poursuivies pendant une très longue période. Elles sont considérées comme un élément déterminant de l'histoire de l'Afrique centrale (Vansina 1990).

L'histoire écrite du Cameroun commence aux alentours de 1472, avec l'entrée de Fernando Poo et de ses marins portugais dans le golfe du Biafra. Leurs chroniques parlent d'une abondance d'écrevisses, confondues avec des crevettes, dans l'estuaire du fleuve Wouri. En conséquence, ils ont baptisé le Wouri Rio dos Cameroes, la rivière des crabes. Les Espagnols ont suivi et le fleuve est devenu le Rio de Camerones. C'est de là que vient le mot anglais « Cameroon ». L'orthographe choisie par les Français est « Cameroun », alors que les Allemands, qui les ont précédés, écrivent « Kamerun ». En vertu de la politique bilingue de la République actuelle, le terme officiel est conjointement « Cameroun » pour le français et « Cameroon » pour l'anglais (Gebauer 1979, p. 8).

La région des Grasslands a été « découverte » tardivement. Ce n'est qu'en 1884, date à laquelle l'envoyé de Bismarck, Gustav Nachtigal, signa un traité avec les dirigeants locaux à Duala, faisant du Cameroun un protectorat allemand, que les régions situées à l'intérieur des terres ont été explorées de façon méthodique. Avant cela, cependant, des contacts indirects avaient été établis depuis un siècle ou davantage, par le biais des échanges commerciaux principalement centrés autour des côtes et de l'estuaire du Wouri. À cette époque déjà, les divers royaumes des Grasslands étaient activement engagés dans un vaste réseau commercial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Gebauer 1979 ; Legs P. Harter 1993 ; Lintig 2004 et 2006 ; Klieman 2007.

## 65. HAUTS PLATEAUX OCCIDENTAUX

Statue de roi

Matériaux : bois, tissu, perles de verre multicolores

H. 55 cm

Localisation : Mendankwe, Bamenda, nord-ouest du Cameroun, hauts plateaux occidentaux (Bamenda)

Hydrographie : Nkam (Wouri sur son cours inférieur) et affluents importants de la Sanaga

La statuette, haute de 55 cm, est faite de bois, d'étoffes et de perles de verre. C'est une figure représentant un chef en position assise, soutenu par un quadrupède dont la nature n'est pas autrement définie. Cette représentation animale évoque une association entre une bête puissante et l'autorité du chef. De nombreux animaux sauvages comme le léopard, le python, le buffle et l'éléphant étaient considérés comme des symboles, tant abstraits que naturalistes, dans toutes les réalisations artistiques des hauts plateaux camerounais. Pour les chefferies des Grasslands, ces symboles et images sont tous directement liés à l'institution de la royauté (*nefo*), dans ses manifestations terrestres aussi bien que surnaturelles. Cette expression symbolique de la culture des savanes de l'ouest permet de créer une unité au niveau à la fois collectif et individuel et dans toutes les sphères de l'expérience humaine.

Ce roi assis tient unealebasse dans la main droite et son autre main repose sur son genou. Il porte une coiffe qui ressemble à une mitre, décorée de grosses perles de verre rouges sur le devant. Toute la statue est recouverte de perles multicolores, cousues sur une trame de sisal (*mbogasi*) enroulée autour du bois. La couleur dominante de cette housse perlée est un bleu profond, interrompu ici et là, de façon assez irrégulière, par des perles plus claires. Même le visage est couvert sur toute sa surface de perles de verre bleues qui forment une sorte de masque. Les yeux, le nez et la bouche sont figurés par des rangées de perles blanches. Le chef porte un collier orné de deux compositions de perles rosettes, formées de plusieurs perles à facettes, qui se trouvent au niveau de la poitrine et de la nuque. Les peuples menda-nkwen ont pu se procurer des perles rosettes avant même la période coloniale, grâce au commerce avec l'étranger. Celles-ci existent depuis les années 1500. Elles ont d'abord été fabriquées à Venise (dans les ateliers de Murano), puis exportées dans le monde entier et ont occupé une place importante dans le commerce africain vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On en trouve parfois des spécimens anciens sur les marchés africains aujourd'hui. Les perles de verre servaient en général de monnaie d'échange, dans les régions côtières comme dans les Grasslands. Elles permettaient de se procurer d'autres produits et marchandises.

Une bande de perles rouges est attachée aux épaules, tranchant avec le costume perlé bleu foncé, animé par une rangée de perles bleu clair dans le dos et par une ceinture de perles blanches. Au-dessous des genoux, les perles sont d'un bleu plus clair, couleur que l'on retrouve sur la base en forme d'anneau. Il manque une portion de celui-ci, mais on note à cet endroit une réparation soignée, effectuée par un artisan local. L'animal, qui pourrait symboliser un léopard, est également recouvert de perles bleu clair. Des cauris décorent son dos, sur lequel le chef est assis.

Cet objet n'est pas l'œuvre d'un seul artiste (anonyme) mais une création qui implique une collaboration entre deux domaines : la sculpture et l'art des perles. Comme d'autres chefferies des Grasslands déjà reliées entre elles par des routes et des chemins bien avant l'ère coloniale, les Mendankwe devaient avoir de nombreuses traditions artistiques, à grande ou à petite échelle. La sculpture sur bois apparaissait dans leur architecture sur les linteaux, les poutres de soutien et les portes. Des objets individuels tels que des statuettes, des masques, des tambours, des sièges et autres pièces de mobilier étaient également fabriqués. Mais les habitants des Grasslands étaient aussi très versés dans l'art de travailler les perles et autres travaux manuels. On note dès l'origine un système de division des tâches. Il existait parmi eux des familles d'artistes mais pas de « castes » d'artistes, comme chez les autres peuples mande, car ils considéraient que le talent et la compétence étaient les seules bonnes raisons de choisir cette profession. Les activités artistiques étaient dans certains cas le lot des anciens esclaves et dans d'autres le privilège des notables et des chefs. Mais la paternité de l'œuvre était au final sans importance ; l'identité de l'artiste était vite oubliée, et la visée esthétique s'inscrivait dans un système hiérarchique de relations sociales et politiques méticuleusement organisé. L'art était au service des notables, des chefs, des associations, des sociétés secrètes et des sociétés de danseurs. Chacune de ces associations avait son propre type de masques et de statues. Des règles très strictes s'appliquaient à leur apparence. Cependant, l'artiste avait une certaine latitude au niveau de l'expression, ce qui ouvrait la

voie à la créativité personnelle. Avant même le début de l'ère coloniale, il ne fait pas de doute que les artistes et les artisans des Grasslands produisaient déjà des œuvres d'art correspondant à des commandes européennes.

Des liens politiques et économiques très étroits étaient établis depuis longtemps entre les chefferies des Grasslands. Ces liens étaient renforcés par des échanges de cadeaux et, en certaines occasions, la propriété entière d'une association, y compris les masques et/ou les figures qui en dépendaient, passait d'un chef à un autre au cours de l'un de ces échanges. Les artistes et les artisans travaillaient aussi sur commande pour plusieurs chefs. Ils n'étaient pas nécessairement sédentaires et se rendaient d'une chefferie à une autre, ce qui explique les ressemblances décoratives ou structurelles que l'on peut observer dans une large zone géographique.

Certains centres de production artistique des Grasslands exerçaient une influence à la fois politique et esthétique. Le sultanat de Bamum (Fumbam) était l'un d'eux. Les sculptures de cour de Bamum étaient couvertes de compositions perlées particulièrement complexes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à la possibilité d'approvisionnement en perles. Le sultanat de Bamum était très impliqué dans les réseaux commerciaux; les perles étaient par conséquent fournies en abondance. La mode qui consistait à recouvrir de perles des statues de bois s'est ensuite répandue à travers toute la région, comme le prouvent les nombreux spécimens qui sont parvenus jusqu'à nous.

La dynastie mendankwe avait des origines ndobo-tikar et, à ce titre, avait probablement des relations culturelles avec le sultanat. Mais on note aussi des influences widekum et bamileke. Nul doute que le thème du chef assis, accompagné des insignes du pouvoir, rappelle les statues des groupes bamileke. La couverture perlée renvoie aux réseaux d'échanges avec l'étranger, alors que la tête couronnée d'une mitre fait irrésistiblement penser aux représentations de la statuaire bekom (kom).

La figure dont il est question ici était appelée *fuekape* en pays mendankwe. Elle était sortie du trésor royal et exposée au public sur la place du village à l'occasion d'un deuil officiel. Des cérémonies de ce genre étaient organisées pour la mort d'un chef, d'un prince ou d'une princesse, ou encore d'un membre de l'association Pekadebong.

#### 66. CAMEROUN, GRASSLANDS

Baril d'huile de palme

Matériau : bois

H. 30 cm

Ce récipient de bois repose sur un piédestal ajouré. Il est décoré sur toute sa surface de motifs en relief, parmi lesquels une grenouille. La grenouille symbolise la fertilité et est considérée comme de bon augure dans les sociétés des Grasslands. La poignée sculptée est exécutée de la même manière que celle des pots de terre cuite utilisés par les chefferies des Grasslands. Le couvercle est orné d'un quadrupède très stylisé, très certainement la représentation iconique d'un léopard. Ce dernier est considéré comme l'équivalent animal du pouvoir royal. La patine est irrégulière, allant du noir au brun-rouge, et présente un éclat huileux. Les zones incisées ont été enduites d'un pigment léger, dont on peut voir quelques traces sur la grenouille. Dans le passé, seuls les chefs, les notables et les membres des sociétés masculines avaient le droit d'utiliser lors de leurs réunions ces récipients élaborés. De nos jours, ils sont remplacés par des récipients d'émail « made in China ».

#### 67. BAMILEKE

Tabouret de prestige

Matériau : bois

H. 46 cm

Localisation : Grasslands de l'Ouest, style babanki

Hydrographie : Manyu (devient la Cross River sur son cours inférieur), Nkam (Wouri sur son cours inférieur), chutes ; la région donne naissance à d'importants affluents de la Sanaga

Cette figure masculine, qui porte une coiffe de prestige, sert de support à un siège circulaire. Les jambes du personnage assis sont fléchies et ses pieds reposent sur une base en forme d'anneau. Ce tabouret de prestige est taillé dans un seul bloc de bois dur et lourd. Dans l'ensemble, la patine modérément brillante est d'un brun jaunâtre, mais les yeux de la caryatide, la coiffe et les oreilles, de même que la base présentent des parties noircies.

Les objets de prestige sont les insignes du chef (*fon*). Avec sa permission, les notables et les personnes de haut rang peuvent aussi utiliser ces objets. Une fabrication et une ornementation plus soignées les distinguent habituellement des simples objets utilitaires. Dans les Grasslands, le tabouret est un symbole d'autorité largement reconnu.

Comme on peut le voir ici, l'art des Grasslands se caractérise par une série de figures humaines ou animales qui représentent les valeurs et les croyances en usage dans ce contexte culturel. Les tabourets de prestige sont emblématiques de la royauté et symbolisent le pouvoir, légitimé par les chefs qui ont occupé le trône et qui sont maintenant dans l'autre monde. Le *fon* possède plusieurs de ces tabourets. Certains lui ont été transmis par héritage et sont gardés en souvenir, d'autres sont exécutés de son vivant par des artistes qu'il a mandatés pour ce travail.

#### 68. OKU

Costume (*kheghebchio*)

Matériaux : textiles remployés, matériaux divers

H. 85 cm ; l. : 65 cm

Localisation : partie occidentale des Grasslands

Hydrographie : Jio Emthio, Jio Emfue, Jio Daa

Des crânes de divers petits animaux, des vertèbres, des mâchoires de reptiles et de mammifères, des écailles de pangolin, des pattes, des têtes séchées de petits mammifères, de serpents ou d'oiseaux, des mains de singe séchées et des pattes d'oiseau, des cornes de bélier remplies de substances magiques (cornes magiques), une bourse en peau de crocodile, d'autres petits sacs de cuir, des petites bouteilles pleines et des Calebasses, des pommes de pin et divers autres objets ont été cousus sur un costume de toile d'un brun noirâtre pour composer cet attirail extravagant. C'est un assemblage tout à fait étonnant qui pourrait faire penser à une installation, au sens moderne du terme. Pourtant, il s'agit du costume d'un masque, porté par un membre de la société « médicale » Kheghebchio. En principe, toutes les sociétés initiatiques des Grasslands du Cameroun utilisent des substances médicinales. Mais certaines d'entre elles sont spécialisées dans ce domaine. Parmi ces dernières, très peu utilisent des masques sculptés couvrant simplement le visage. Dans les documents ethnologiques comme dans le vocabulaire local, on appelle masque (comme pour le carnaval de Venise) le personnage qui porte ces étranges manteaux et cache son visage sous une cagoule. Personne, semble-t-il, n'est en mesure de dater de façon certaine la création de la société Kheghebchio en pays oku. Cette forme de magie noire (*bad juju*) existe dans d'autres parties des Grasslands, en particulier dans les zones orientales telles que Nso et Ndu ou à l'ouest dans le Big Babanki. Bien que le Kheghebchio soit considéré comme *bad juju*, ou précisément pour cette raison, cette société « médicale » nyang s'est donné pour mission, grâce à ces masques et par l'intermédiaire de leurs pouvoirs, de mieux comprendre et de reconnaître les forces invisibles capables de protéger la communauté contre les événements indésirables.

#### NIGERIA (voir pp. 179-193)

#### OYO

La région d'Oyo se situe à 8° 4' de latitude nord et à 3° 51' de longitude est ; son nom d'origine est Odo Owo Ile. Aujourd'hui, Oyo est une ville située dans la province éponyme de l'ouest du Nigeria. La ville est le siège du roi (*alaafin*) des Yoruba d'Oyo. Le Nigeria compte plus de vingt millions de Yoruba, qui vivent essentiellement dans les provinces du sud-ouest du pays. Des groupes plus res-

treints, de quelques milliers de personnes, font partie des minorités ethniques de la République du Bénin et du Togo. Ce n'est que depuis le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle que le terme « Yoruba » inclut tous les locuteurs de la langue yoruba. Avant cela, il ne concernait que les Oyo Yoruba de la zone nord de la région. Les autres groupes yoruba se désignaient eux-mêmes comme étant, entre autres, ife, ijsha, ekiti, ondo ou owo, selon le royaume auquel ils appartenaient. On les considère toutefois comme un même groupe ethnique, essentiellement à cause de la langue qu'ils partagent, bien qu'elle existe sous différentes formes dialectales. Par ailleurs, la plupart des groupes yoruba croient dans les mêmes mythes et légendes, centrés pour beaucoup autour de la ville d'Ife et de l'ancêtre Oduduwa, ce qui tend à prouver une origine commune.

Le fleuve Ogun arrose les provinces du sud-ouest du Nigeria, notamment Ondo, Osun, Lagos et Oyo, avant de traverser la République du Bénin pour se jeter dans l'océan Atlantique. Selon la tradition orale, le dieu Oduduwa joua un rôle prédominant dans la création du peuple yoruba et dans la fondation de la ville d'Ife. Les mythes de la création expliquent qu'Oduduwa était le fils d'Olorun, le dieu du ciel, descendu sur la terre. Avec l'aide d'une poule à cinq doigts, il créa et fonda la ville d'Ife sur une terre auparavant trop humide et inhabitée. D'autres légendes parlent des aventures et des conquêtes d'Oduduwa et de ses partisans, qui arrivèrent de l'est vers Ife. Il existe plusieurs autres versions de ce mythe.

Les peuples parlant le yoruba ne constituaient pas une entité politique avant la période coloniale. Mais le royaume sacré avait beaucoup d'influence. Même si la majorité de la population travaillait la terre, les Yoruba avaient et habitaient des villes bien avant l'ère coloniale. Elles étaient entourées de champs sur environ 20 kilomètres, dans lesquels se trouvaient des petits villages qui n'étaient habités que pendant les périodes des semailles et de la récolte (Weisser 1997b, p. 149 et 151). La frontière entre le présent et le passé d'Oyo est très floue. C'est l'impression qui transpire du site internet du palais (site officiel de l'*alaafin* d'Oyo).

L'*alaafin* de l'empire d'Oyo, sa majesté impériale Oba (« docteur ») Lamidi Olayiwola Adeyemi III, est sans aucun doute un monarque qui a non seulement de l'esprit mais aussi de la classe. Quand on cherche à le décrire, même le mot « énigme » est faible, si l'on en croit les nombreuses personnes qui l'ont rencontré et qui ont déclaré qu'« un moment avec lui est comme une aventure unique à travers l'école de l'histoire ». L'*alaafin* d'Oyo, Oba Adeyemi III, sans conteste le plus puissant et le plus influent des souverains d'Afrique, a vécu plus d'un demi-siècle dans le souci constant de répondre à l'appel des dieux et de son peuple. Voici un aperçu de la vie de la Grande Icône traditionnelle, qui a dirigé l'empire oyo dans le respect du contrat qu'il avait passé avec son peuple et avec les dieux. Comme dit le proverbe, « lourde est la tête qui porte la couronne ».

Dans la deuxième partie du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, de vastes régions situées entre les fleuves Niger et Volta dépendaient du royaume oyo. L'ancienne cité d'Oyo était à 160 kilomètres environ au nord d'Ile Ife, que beaucoup considèrent comme le centre spirituel de la culture yoruba. L'ancienne Oyo ne fut établie comme capitale unique du royaume yoruba qu'au cours du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. À la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, le royaume contrôlait une région qui s'étendait jusqu'au Bénin au sud-ouest, la région d'Ijebu au nord et le Dahomey à l'ouest. L'autorité divine de l'*alaafin* d'Oyo qui exerçait le pouvoir à cette époque trouvait sa source dans les mythes et les rituels du culte de Shango.

Au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, les royaumes d'Owo, d'Ekiti, d'Ondo et d'Ijsha étaient sous la domination du royaume du Bénin. Mais comme la ville État d'Ife et les royaumes yoruba du sud, ils étaient moins centralisés qu'Oyo. Les États sans structure dynastique tels qu'Ibadan ne virent le jour qu'après les guerres civiles du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle.

Durant le second quart du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, les armées fulani venues du nord firent la conquête de l'ancienne cité d'Oyo et le palais de l'*alaafin* fut déplacé vers le sud, à environ 70 kilomètres au nord-est d'Ile Ife. Il existe très peu de références écrites se rapportant à l'ancienne cité impériale, à l'exception d'une brève description rédigée par le chercheur britannique Hugh Clapperton, qui visita l'ancienne cité d'Oyo en 1826 (Abiodun, Drewal et Pemberton 1991, p. 8). Ce que l'on sait de l'ancien royaume vient essentiellement de la tradition orale des Yoruba. L'importance historique et la richesse d'Oyo n'étaient pas fondées sur sa productivité économique mais sur la façon dont le royaume avait su s'imposer comme une puissance dominante dans les échanges transsahariens. Le sel, le cuir, les chevaux, les noix de cola, l'ivoire, les étoffes et les esclaves, entre

autres, traversaient le royaume. Oyo s'enrichit en imposant des taxes sur les produits qui entraient et sortaient de son empire et sur ses états vassaux, tel le royaume du Dahomey. Les villes yoruba d'Ife (<sup>xii</sup><sup>e</sup>-<sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle) et d'Oyo (<sup>xvii</sup><sup>e</sup>-<sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle) étaient partie prenante dans la route commerciale transsaharienne et celle qui traversait d'ouest en est la partie centrale du Niger. L'État d'Oyo se trouvait à la croisée des chemins, entre réseau côtier et réseau transsaharien.

« L'une des théories les plus répandues sur la formation des États est que l'autorité et la richesse sont concentrées autour de points clés, le long de réseaux d'échanges commerciaux, et que le transfert des richesses est contrôlé par une nouvelle élite. Cela n'explique pas tout, d'autant que l'histoire humaine est toujours plus complexe que la théorie ne le conçoit, et que certains des centres artistiques les plus florissants se trouvent parfois éloignés des sentiers battus. Par ailleurs, il serait imprudent de perpétuer la notion selon laquelle l'histoire se limite à l'histoire des royaumes et des États, comme s'il n'existait aucune autre forme d'organisation sociale et politique. Néanmoins, cette théorie éclaire bien des aspects de l'essor et du déclin du Ghana, du Mali et de leurs successeurs, ainsi que d'Ife et d'Oyo. Ces événements ont été largement influencés par l'arrivée des Européens sur la côte. » (Picton 1996, p. 332.)

Quand on étudie les styles des arts visuels de l'Afrique de l'Ouest, il est courant de définir des régions climatiques ou botaniques, telles que l'ouest du Soudan ou la côte de la Guinée, et d'associer des styles à chacune de ces zones. Les chercheurs attribuent parfois les œuvres à une tribu plutôt qu'à une autre ou à une zone plutôt qu'à une autre. Mais si l'on prend en compte les histoires et les sensibilités locales, la réalité est bien plus subtile et dépasse ce type de catégorisation, qui existe essentiellement pour faciliter l'archivage. La classification de l'art ouest-africain par zones climatiques ou botaniques répond sans doute à des raisons pratiques mais c'est un système inadéquat, qui ignore le fait que ce découpage géographique ne correspond à aucune catégorie esthétique spécifique. Il serait par ailleurs absurde de maintenir que l'art n'existe qu'en relation avec un environnement particulier.

Pour comprendre l'Afrique de l'Ouest, d'un point de vue artistique ou autre, l'élément clé est l'interaction entre les peuples, leurs rapports avec leur environnement naturel, la relation entre les groupes linguistiques au sein des États pré- et postcoloniaux, ainsi que les traditions des masques et les cultes religieux. Les réseaux d'échanges commerciaux sont aussi l'expression de contacts entre les peuples. Ils sont à la source de relations locales mais aussi de relations à plus longue distance, qui ont évolué dans toutes sortes de directions, notamment à partir du Niger et de son affluent, la Bénoué.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Abiodun, Drewal et Pemberton 1991 ; Picton 1996 ; Weisser 1997b.

## CHAMBA (CAMBA)

Les Chamba forment un groupe ethnique divisé en plusieurs sous-groupes, répartis dans toute la zone orientale du Nigeria, au sud de la Bénoué et en bordure du Cameroun. Au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, ils se sont sans doute rapprochés des montagnes qui marquent la frontière nigérienne, où ils ont établi des petites communautés aux côtés des Daka, des Jukun et des Mumuye. En 1804, ils n'ont pu défendre qu'une partie de ces zones de peuplement contre les Fulani.

### 69. YORUBA

Statuette de Shango

Matériau : bois

H. : 56 cm

Localisation : Igbomina

Hydrographie : Asa

Le légendaire Shango, roi des Yoruba, régnait dans la ville d'Oyo. Selon la tradition orale, il fut le quatrième roi de l'ancienne Oyo. C'était un grand guerrier et un sorcier puissant, et il avait le pouvoir de capturer la force des éclairs. On dit qu'au combat, il était capable de diriger la foudre (*are edun*) sur ses ennemis, comme une multitude de machettes monolithiques. Son tempéra-

ment bouillonnant créa bien des dégâts. Quand il était en colère, Shango lançait des pierres enflammées et l'on disait que certaines pierres, y compris les silex, provenaient directement de la foudre qu'il lançait. « Que la pierre de Shango te terrasse » est une imprécation yoruba courante et les pierres que l'on pensait être la preuve de son passage étaient souvent placées sur les autels dressés en son honneur. Les disciples de Shango disposaient également certaines de ces pierres dans des endroits stratégiques pour rappeler à tous l'existence et la puissance de Shango.

Selon l'une des versions de la légende, le roi guerrier, qui pouvait aussi exhiler du feu et de la fumée, brûla son propre château par accident, et la presque totalité de ses femmes et de ses enfants périt dans l'incendie. De désespoir, il s'enfuit dans une ville appelée Koso, où il se perdit. D'après une autre version, qui livre un message politique sur l'abus de pouvoir, le conseil des anciens, voyant qu'il n'avait pas su utiliser ses pouvoirs surnaturels avec sagesse, décida de l'envoyer en exil à Koso. Aujourd'hui encore, ceux qui vénèrent Shango déclarent : « le roi n'est pas mort ! ».

De façon plus positive, Shango est également associé à la pluie et à la fertilité. On dit aussi de lui qu'il aimait la vérité et punissait ceux qui mentaient ou qui volaient. Oya, considérée comme son épouse favorite, est le symbole du fleuve Niger. Elle est également l'incarnation des orages qui accompagnent le tonnerre et la foudre. L'existence de Shango est très controversée : certains pensent qu'il a réellement existé, d'autres estiment qu'il est plus exact de dire qu'il était le dieu du temps et que ses caractéristiques ont été attribuées à un mortel. Quoi qu'il en soit, le roi de la ville d'Oyo se présente lui-même comme un descendant de Shango. Le principal lieu de prière au dieu du tonnerre se trouve dans le palais royal. Toutefois, la cérémonie du couronnement de l'*alaaṣin* prend place dans un autre lieu de prière dressé en l'honneur de Shango, cette fois en dehors de la ville. Avec le soutien des dirigeants de l'association Shango, les rois contrôlaient de larges portions du territoire yoruba qui, entre le <sup>xvii</sup>e et le <sup>xix</sup>e siècle, s'étendait jusqu'à l'océan Atlantique. Les enfants pouvaient devenir membres du culte de Shango, soit grâce à leurs parents, soit après consultation de l'oracle d'Ife. Dès qu'ils avaient été possédés par l'esprit de Shango, ils étaient soumis à des rites d'initiation.

Des statues en bois comme celle-ci évoquant le dieu Shango étaient érigées dans les lieux de culte. Les disciples de Shango dansaient en brandissant des bâtons sculptés (*oshe*) pour rendre hommage à ce dieu au caractère colérique et violent. Les représentations de Shango ont toutes en commun la hache bifide, qui symbolise le tonnerre et la foudre et apparaît le plus souvent en haut de la statuette – dans l'exemple qui nous occupe, au-dessus d'une tête de femme. Les sculptures évoquant Shango consistent parfois en une simple poignée décorée de deux éclairs. Mais les statuettes sculptées en l'honneur de Shango ne le représentent jamais directement. Elles représentent le plus souvent des femmes, soit des prêtresses de Shango, soit Oya, son épouse.

Cet Oshe-Shango possède un fini très brillant, oscillant entre le noir et le brun-rougeâtre. On distingue de fines craquelures sur les pieds de la statue et sur la tête. Les épaules sont étroites et la poitrine généreuse. Le torse et les bras sont très longs par rapport à la partie inférieure du corps ; les mains reposent sur les cuisses. Cette jeune femme au corps trapu arbore une expression de mesure et de sérénité, un état d'esprit que les membres du culte espèrent atteindre en vénérant le dieu qui chevauche le feu. La statue, découverte dans la région d'Igbomina, est attribuée à l'école familiale Ogbedi, à Ijomu. La région d'Igbomina est bordée à l'ouest et au nord-ouest de zones habitées par des voisins influents, par exemple les Oyo Yoruba.

#### 70. YORUBA

Caryatide

Matériaux : bois, pointes de métal

H. : 54 cm

Cette caryatide, qui représente Eshu jouant de la flûte, est le pied central d'un siège en bois. Le sculpteur a réalisé un travail très précis et très détaillé, jusqu'aux tatouages du visage. La base et le siège, au-dessus et en dessous de la caryatide, sont également finement décorés. La base a été habilement

réparée. La patine brun foncé, presque noire, est relativement brillante.

Les Yoruba sont réputés pour le grand nombre de divinités (*orisha*) qu'ils vénèrent. On dit souvent qu'on en compte au moins quatre cents. Ces divinités, mâles ou femelles, sont considérées comme les descendants d'Olorun, le dieu du ciel, et sont l'incarnation des forces de la nature ou d'ancêtres déifiés. Nombre de ces dieux n'avaient qu'une signification très ponctuelle et ne faisaient par conséquent que rarement l'objet d'un culte, sinon une fois par an lors d'une cérémonie rituelle. Les divinités associées au royaume yoruba sont pourtant une exception à cette règle. Elles étaient honorées chaque semaine. Parmi elles, Shango (voir la statuette de Shango), associé à Oyo, et Ogun, le dieu du fer et de la guerre, qui était associé à la partie orientale du royaume. Parmi les autres divinités importantes, on peut citer les déesses des rivières Oshun (à Oshogo) et Oya, qui incarnait le fleuve Niger.

Enfin, il y a Eshu, le dieu espiègle, associé au royaume ketu. Eshu est l'un des rares *orisha* à être représenté sous la forme d'un être humain. On peut l'identifier sur la caryatide reproduite ici grâce à la flûte qu'il porte. Eshu est un personnage malicieux, à la fois sorcier et magicien. Il joue de vilains tours tout en étant bienveillant. Son ambivalence représente l'instabilité et l'inconnu. Messager de l'oracle d'Ife, il contribue à rétablir l'ordre et à résoudre les disputes entre les hommes et les dieux. Les sculptures représentant Eshu sont très nombreuses ; Eshu a pourtant peu de pouvoirs. Son rôle essentiel est d'être le médiateur entre le monde des esprits et celui des mortels.

La culture yoruba s'est développée sur une période de neuf cents ans. Outre les régions principales auxquelles elle est associée, elle touche également de nombreuses petites régions et des groupes restreints dont l'histoire est riche et complexe, ce qui explique ses multiples ramifications. Les Yoruba disent de leur culture qu'elle est semblable à « une rivière qui ne s'arrête jamais » (Abiodun, Drewall et Pemberton 1991, p. 8). Chaque individu de la société doit trouver le droit chemin au milieu des influences contradictoires des divinités du bien et du mal, des esprits et des autres Yoruba. Les œuvres d'art yoruba sont l'expression de concepts philosophiques et de critères esthétiques très spécifiques. Quand une œuvre d'art éclaire un aspect de l'existence humaine tout en correspondant à ces critères artistiques, on considère alors qu'elle constitue à la fois « un appel et une réponse » (*luti*).

#### 71. PEUPLES YORUBA

Statuette de jumelle (*ere ibedji*)

Matériaux : bois, perles de verre, cauris, ficelle

H. : 28,5 cm

Patine : brillante, brun foncé

La statuette représente une jeune femme déterminée.

Elle a les mains posées sur ses cuisses, courtes et solides.

Statuette de jumelle (*ere ibedji*)

Matériaux : bois, poudre rouge

H. : 25 cm

Patine : brillante, brun foncé, petites plaques de teinture rouge

La statuette arbore une expression posée et réfléchie.

La représentation des cicatrices du visage est fine et détaillée.

Statuette de jumelle (*ere ibedji*)

Matériaux : bois, perles

H. 28,5 cm

Patine : brillante, marron foncé

La jeune femme représentée par cette statuette a l'air très concentrée, telle une élève attentive.

Statuette de jumelle (*ere ibedji*)

Matériaux : bois, cauris, perles de verre colorées

H. 22,5 cm

Patine : légèrement brillante, brun foncé

La coiffe a été mangée par les vers.

### Ere ibedji

Chez les Yoruba comme chez la plupart des peuples africains, la naissance de jumeaux a toujours été considérée comme un événement important. Les parents de jumeaux ou de jumelles devaient suivre certaines règles de conduite, pour le bien des enfants comme pour le leur. En effet, selon les Yoruba, les jumeaux avaient des pouvoirs magiques qu'ils pouvaient utiliser pour nuire à leur famille ou pour la protéger. Ils étaient donc traités avec beaucoup de respect. En outre, le nombre de naissances multiples était jusqu'à quatre fois plus élevé chez les Yoruba que dans les pays européens. Ceci dit, le taux de mortalité y était également bien plus important. Une statuette (*ere ibedji*), ou parfois une paire de statuettes, était commandée à un sculpteur pour que le ou les jumeaux décédés reposent en paix. Afin d'assurer le bien-être de l'enfant dans l'au-delà, les parents devaient prendre soin de la statuette et notamment la nettoyer, la parer, voire même la nourrir, comme un véritable enfant. D'ailleurs, si l'on étudie les statuettes *ere ibedji*, en particulier leurs visages, on constate qu'elles ont été frottées consciencieusement et régulièrement et qu'elles ont été enduites d'une teinture rouge. Cette teinture ou des substances similaires utilisées pour entretenir les statuettes, comme par exemple l'huile de palme, produisent une patine légèrement acajou. Même si les jumeaux mouraient dans leur petite enfance, les statuettes les représentaient dans la fleur de l'âge.

Jusqu'à ce que les statuettes *ere ibedji* soient remplacées par des photographies dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, il n'était pas rare de trouver l'une d'elles dans les habitations familiales des Yoruba, sur un petit autel dédié à un enfant jumeau.

Les statuettes *ere ibedji* sont souvent très différentes les unes des autres et leur style varie énormément en fonction de la région ou de l'artiste. Les spécialistes de l'art yoruba sont capables d'identifier l'origine géographique des statues *ibedji* malgré leur petite taille. Certains artistes yoruba célèbres, comme Olowe d'Ise, sculptaient en effet ces petites statuettes avec autant de minutie que des œuvres plus conséquentes, par exemple un pilier réalisé pour un palais. On ne connaît pas l'origine de ce rite des statuettes de jumeaux chez les Yoruba. Les spécimens les plus anciens, aujourd'hui conservés dans des musées d'Europe, remontent à la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle. Ces *ere ibedji* ne sont pas rares et figurent dans de nombreuses collections privées. Cela est sans doute dû au fait que les parents n'hésitaient pas à s'en défaire car la croyance était que l'esprit du jumeau pouvait facilement être transféré dans une autre statuette.

### 72. CHAMBA

Masque

Matériaux : bois, métal, corde, branches de saule

H. : 65 cm

Localisation : est du confluent du Niger et de la Bénoué

Hydrographie : Bénoué, Faro, Deo

Parmi les photos prises par l'ethnologue allemand Leo Frobenius (négatifs 5872-6) en 1911 témoignant d'une cérémonie de masques chamba-leko à Yelba, l'une des épreuves montre un masque du même type que celui qui est représenté ici. Le danseur porte un costume à franges fait de fibres végétales, qui le recouvre entièrement.

Une aquarelle intitulée *Büffelmáske der Tschamba in Nordkamerun (Masque de buffle chamba du nord du Cameroun)*, due à Carl Arriens, qui participait à l'expédition de Frobenius en 1911-1912, figure en frontispice de l'ouvrage de Frobenius, *Und Afrika sprach* (t. III, 1913). En septembre 1911, l'expédition de Frobenius a visité la région des Chamba, qui était à l'époque sous l'autorité des Fulbe. Il a collecté six exemplaires de ces masques, qui figurent aujourd'hui dans les collections des musées allemands, et décrit l'origine de la cérémonie des masques telle que la lui ont rapportée de nombreux informateurs de langue chamba-leko et chamba-daka, dont les récits se sont révélés très proches. L'histoire d'un buffle qui se défait de sa peau pour apparaître sous une forme humaine explique à la fois la cérémonie des masques chez les Leko et l'exis-

tence, pour les Daka, d'une ancêtre vache. Aujourd'hui encore, les comptes rendus de Frobenius et les traces matérielles de l'expédition restent une source précieuse d'informations sur les premiers contacts directs entre les Chamba et les Européens, malgré les quelques corrections indispensables apportées par des ouvrages plus récents (Fardon 2007, p. 77).

Les Chamba pensent que leurs masques sont uniques mais en fait, ils appartiennent à une vaste catégorie de masques thériomorphes, très répandus sur un large territoire allant de l'est du confluent du Niger et de la Bénoué à l'ouest du Soudan (McNaughton 1991). Des masques similaires à ceux de cette collection, c'est-à-dire zoomorphes et stylisés, avec un museau volumineux, sont utilisés d'une façon légèrement différente entre autres par les Jukun, les Jompre et les Mumuye. Tous ces groupes ethniques faisaient partie de l'empire jukun, qui a connu son apogée aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, et sont restés culturellement liés. Les Chamba étaient eux aussi sous domination jukun et dépendaient de l'autorité du roi de Wukari. Selon les villages, les masques avaient des fonctions différentes. Les occasions pour lesquelles ils étaient utilisés pouvaient aussi varier d'un endroit à l'autre. Toutefois une même légende, très peu différente d'un groupe ethnique à un autre, peut être associée à l'origine des masques. En bref, elle raconte qu'un jour, alors que le premier ancêtre se trouvait dans la forêt près d'un point d'eau, il entendit un troupeau de buffles qui s'approchait, et se cacha. Les buffles ôtèrent leur peau de bête, reprirent forme humaine et entrèrent dans l'eau pour se baigner. L'ancêtre s'empara de la dépouille d'une jeune fille pour qu'elle ne puisse pas redevenir un animal et l'épousa. C'est ainsi que naquit le clan.

On note de légères différences entre les masques des Chamba Leko, ceux des Chamba Daka et ceux des émigrants chamba, de même qu'en ce qui concerne la conception et la finalité des cérémonies masquées. Leur taille change et ils sont davantage horizontaux (autrement dit plus proches de l'animal) parmi les groupes de l'ouest.

Les masques chamba ne sont pas associés à un culte particulier. Ils ont une structure tripartite, qui réunit des cornes de bovin, un crâne humain et le museau d'un animal aquatique. Ils ne représentent pas des animaux spécifiques tels la vache ou le buffle, mais plutôt des êtres à part entière, qui laissent la porte ouverte à toutes les interprétations.

Les masques des régions de l'est ont une voûte crânienne plus accentuée, par conséquent une apparence plus humaine. Ils obéissent à un code de couleurs et peuvent être noirs, rouges ou bicolores. Les masques noirs et ceux rouge et noir sont considérés comme féminins, comme le masque de cette collection. La population locale associe le museau animal du masque à la nature sauvage, aux vastes étendues d'eau et aux dangereuses créatures que l'on peut y rencontrer. Cette chaîne d'associations peut être prolongée, sachant que l'eau profonde symbolise le royaume des morts et l'au-delà. Les Chamba n'avaient qu'une seule cérémonie des masques. Le masque pan-chamba a été décrit comme la « fusion de la forme rectangulaire allongée des crânes thériomorphes et de la rondeur des crânes anthropomorphes » (Fardon 2007, p. 178). Sous son apparence animale, le masque contient une présence humaine.

Le crâne du masque figurant dans cette collection est arrondi et les cornes sont dans le prolongement du museau. Le danseur pouvait regarder devant lui par des petits trous dissimulés entre les naseaux. Les cornes sont recourbées comme la lame d'un cimeterre. Les deux parties du museau se rejoignent en une courbe élégante. Les oreilles sont en forme de fer à cheval. On ne distingue pas les traits du visage, à part un petit nez humain (ou simiesque) au centre. L'objet était porté comme un masque-heaume, les bords circulaires reposant sur les épaules du danseur. À la base du cou, une couronne circulaire de branches de saule est attachée au masque par une corde et cache une petite réparation faite dans le bois à l'aide de quelques clous.

La patine est d'un brun noirâtre, avec quelques zones plus claires aux endroits qui ont été frottés avec du kaolin. On note quelques craquelures ; quelques zones plus brillantes donnent l'impression que le masque « respire ».

### 73. VERE

Figure d'homme / figure de femme

Matériaux : bois, résine et cire / bois, anneau de métal, résine, cire

H. : 56 cm ; L. 43 cm  
Localisation : confluent du Niger et de la Bénoué  
Hydrographie : Faro, Deo

Les Vere (Verre) vivent à l'est de la Bénoué et sont les plus proches voisins des Chamba au nord. Ils ont emprunté des éléments à la langue des Chamba et adopté une partie de leur culture. Certaines de ces caractéristiques culturelles, exception faite de la cérémonie des masques chamba (voir la description ci-après), ont été transmises par des voies commerciales à partir des clans existants (les Vere n'organisent pas de cérémonies des masques). En sens inverse, les Chamba ont acheté aux Vere leurs statues de bois et des objets en bois et en bronze aux Vere et aux Koma (Fardon 2007, p. 155). Parmi les auteurs qui se sont intéressés au sujet, seul Fardon offre des informations sur les talents de sculpteurs vere. Les deux statuettes de cette collection peuvent être interprétées comme un écho des traditions stylistiques d'autres régions.

Divers groupes ethniques de la ceinture médiane du Nigeria, en particulier les Chamba et leurs voisins, comme les Vere, les Koma et les Dowayo, qui vivent au Cameroun, ou encore les peuples mumuye, jukun et assimilés ou kulere, partagent des principes religieux semblables associant étroitement les êtres et les choses appartenant à la nature sauvage ou à l'autre monde, qu'ils traduisent dans leurs œuvres d'art.

Cette figure d'aspect primitif, avec sa petite tête et son corps massif, est constellée de petites marques circulaires. Avec son visage rond, ses petits yeux, son nez et sa bouche à peine esquissés, il affiche une expression vivante et amusante. Ses cheveux sont frisés, couverts d'une résine d'un noir brunâtre ; il porte une ceinture de résine entre le nombril et le pénis, qui sont sculptés avec réalisme. Les bras sont très musclés, les coudes et les poignets sont agrémentés de bracelets de résine noire et les mains ressemblent à des grosses pattes. À l'exception des parties enduites de résine, endommagées ici et là, la patine brun foncé est modérément brillante.

La plus petite statuette représente une femme, mais elle ressemble beaucoup à son homologue masculin. Elle provient indiscutablement du même atelier et a été sculptée par le même sculpteur. Là encore, des incrustations de résine brun-noir et de cire figurent les cheveux et marquent les articulations et la taille, ainsi que le cou. Des petites dépressions circulaires sur le sommet de la tête étaient peut-être décorées autrefois de pois rouges (*abras precatorius*) aux couleurs éclatantes. Les yeux fendus, entourés de petits tatouages, sont à la même hauteur que les oreilles, ornées de pendentifs métalliques. La bouche est petite et le nez étroit. La patine, tantôt sombre, tantôt claire, est mouchetée et assez brillante. On ne sait rien de très précis sur la signification de cette statuette.

## AFRIQUE DE L'OUEST (voir pp. 195-231)

### BAMANA

Les Bamana habitent un immense territoire, qui se situe essentiellement dans l'actuel Mali, et ont intégré de nombreuses ethnies d'origines diverses, dont les Senufo, les Fula et les Jalonke. Mais ils ne constituent pas un groupe de population homogène. Le concept qui englobe ces peuples est en fait une invention coloniale (Colley 2001, p. 19 ; Amselle 1990). La forme française du terme « Bamana » est aussi « Bambara » ; c'est un nom créé par des accompagnateurs fula, arabes ou berbères de l'extérieur, mais qui n'a jamais été utilisé par les personnes qu'il désigne.

Les Bamana viennent d'Ouassoulou (Wassoulou), siège du bref empire was-soulou (l'empire mandinka) du XIX<sup>e</sup> siècle. Historiquement, la région comprend le sud-ouest du Mali, le nord-est du Gabon et la région ouest du Sankarani, qui se jette dans le Niger à une quarantaine de kilomètres en amont de Bamako, au Mali.

La structure étatique de l'empire bamana est issue des associations fondées sur l'âge qui se sont développées dans les communautés agricoles, entre Sikasso et la Côte d'Ivoire. Contrastant de manière saisissante avec ses voisins musulmans, l'État bamana pratiquait une religion polythéiste. Les com-

munautés musulmanes restaient puissantes au niveau local, mais elles étaient exclues du siège de l'État, à Ségou.

La langue des Bamana est très semblable à celle des Manding et des Diola ; elle appartient au groupe linguistique des langues mandingues (ou mandées). Les peuples qui vivent à l'est de la zone bamana, comme les Dogon au Mali, les Senufo en Côte d'Ivoire, ou encore les Mossi, les Bwa et les Bobo au Burkina Faso, parlent des langues voltaïques.

Une caractéristique importante de la vie culturelle et artistique de tous ces groupes était l'existence de cellules d'artistes, composées de familles d'artistes et d'artisans qui devaient se marier à l'intérieur de leur groupe social. Les membres de ces cellules se déplaçaient souvent pour traverser de vastes régions, emportant avec eux leurs compétences artistiques et les œuvres qu'ils avaient créées (Braveman 1996, p. 482). En tant que minorité représentant environ 10 % de la population d'accueil, ces forgerons, sculpteurs, tisserands, potiers, tanneurs, etc. ont réussi à se faire une place plus importante que leur nombre ne pouvait le laisser imaginer. Socialement, ils se situaient entre les nobles ou les hommes libres et les descendants des anciens esclaves ; généralement décrits comme des parias virtuels, ils étaient craints et méprisés, ce qui contredit le rôle vital qu'ils jouaient (Braveman 1996, p. 482).

La patrie des Dogon est voisine de celle des Bamana, des Kurumba, des Bozo, des Mossi et des Senufo. C'est une région à l'humidité variable, une zone de savane, soumise aux conditions défavorables créées par le climat imprévisible du Sahel et du Soudan.

Leur territoire comprend le plateau de Bandiagara (zone de peuplement originelle) et les grandes plaines du Séno-Gondo (d'occupation plus récente), dans la région proche de la frontière du Burkina Faso. Le pays dogon a été classé au patrimoine mondial de l'Unesco en 1989.

L'un des mythes de la tradition orale dogon raconte que leurs ancêtres sont venus de l'ouest, là « où régnait le roi du Mali », aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Ils ont franchi la région de Ségou et le lac Débo, ainsi que le delta intérieur du Niger, avant d'arriver dans la région de Bandiagara. Un serpent aurait montré à un ancien du clan la voie conduisant à Kani Bonzon, à environ 25 kilomètres de ce qui est aujourd'hui la petite ville de Bandiagara. À Kani Bonzon, les voyageurs auraient rencontré les habitants de la région, des hommes apparemment de petite taille, les Tellem. Ils les ont vaincus, mais ont fini par se mélanger à eux. La tradition orale mentionne l'existence de quatre grands clans familiaux qui, au cours des siècles qui ont suivi, sont partis de Kani Bonzon pour coloniser tout le plateau de Bandiagara et une partie des plaines qui l'entourent.

Du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, le pays dogon a progressivement rétréci, en raison du déclin de l'empire songhai ; les Dogon devaient lui payer un tribut mais, en retour, bénéficiaient de sa protection. Les populations ont quitté les plaines au profit des hauts plateaux qui, avec leurs escarpements inaccessibles, offraient un refuge contre les attaques yatenga-mossi en direction du nord. La concentration des Dogon dans les zones montagneuses a augmenté aussi au XIX<sup>e</sup> siècle, en raison de l'expansion des Massina Fulbe musulmans. À l'époque de l'émir fulbe Sekou Ahmadou, les raids du très belliqueux clan bari étaient fréquents et touchaient tous les villages riverains du Niger. La densité de population pouvait atteindre cinquante habitants au kilomètre carré dans les parties les plus hautes du plateau, ainsi que sur les pentes. Les grands villages, construits sur des promontoires rocheux ou cachés au milieu d'énormes entassements de rochers au pied des pentes, sont les plus connus du territoire dogon. Dans cet ancien pays dogon, les habitants ont vécu dans l'isolement culturel pendant une longue période.

Le plateau de Bandiagara est une forteresse rocheuse (créée par ce que les géologues appellent la pression lithostatique) dans les zones centrale et orientale du Mali, dont les couches de roches sédimentaires s'élèvent à l'est du delta intérieur du Niger. Le plateau, haut de 200 mètres à l'ouest, atteint 500 mètres d'altitude à l'est et se termine brusquement par un escarpement connu sous le nom de falaise de Bandiagara, orientée du sud-ouest vers le nord-est, et domine la plaine du Séno-Gondo. La partie orientale la plus élevée du plateau est traversée en tous sens par des gorges et des failles. Celles-ci, dans lesquelles coule parfois de l'eau, découpent les formations de grès



en blocs parallèles. Au voisinage de l'escarpement, près du point le plus élevé du plateau, les failles sont très encaissées et peuvent atteindre 20 à 50 mètres de profondeur. Les zones intermédiaires sableuses sont utilisées pour l'agriculture (Krings 1991, p. 185).

L'une des créations les plus remarquables des Dogon est leur système d'horticulture très développé. Pendant la saison chaude, entre novembre et mars, leurs jardins sont entretenus par irrigation. Durant cette période, le plateau est un désert caillouteux d'un brun rougeâtre. À l'exception de l'*acacia albida* et de l'espèce *lannea*, les quelques arbres qui arrivent à y pousser n'ont pas de feuillage. Le vent chaud et sec souffle du nord-est, souvent sans faiblir pendant plusieurs jours de suite, et assombrit l'atmosphère à cause du sable qu'il transporte depuis le Sahara. À cette époque de l'année, les jardins luxuriants, d'un vert profond, qui poussent le long de canaux bordés de digues, prennent l'apparence de mirages. Les champs en terrasses construits avec art au-dessus des canaux ne sont pas seulement l'expression de l'utilisation très rationnelle d'un minimum de terrain et de ressources en eau, c'est aussi une façon très astucieuse d'utiliser les ressources humaines disponibles pour se préparer à la longue saison sèche (Krings 1991, p. 222).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : Amselle 1990 ; Krings 1991 ; Braveman 1996 ; Picton 1996 ; Colleyn 2001.

#### 74. BAMANA (BAMBARA)

Couple

Matériaux : bois, métal

H. : 66 cm (figure masculine) et 74 cm (figure féminine)

Localisation : Mali

Hydrographie : Sénégal, Bafin, Bokoy, Baoule, Niger, Sankarani

Avant les années 1980, les auteurs qui écrivaient sur la culture bamana la présentaient comme un tout homogène et harmonieux. De nos jours, les ethnologues ont compris que la culture est par essence mouvante et ce depuis toujours. Ils s'efforcent donc désormais de définir quelques principes de base qui fourniraient une connaissance rudimentaire de la vie et de l'organisation sociale des Bamana. Personne n'accepte plus l'idée que chaque détail de la vie sociale appartient nécessairement à une structure définie et unifiée.

L'interprétation des œuvres d'art bamana a également évolué au cours des dernières années. On sait maintenant de façon certaine que les sociétés secrètes, avec leur assortiment d'objets de culte, étaient souvent rivales et se faisaient concurrence ; on sait aussi que leurs membres prenaient en compte cette réalité dans leurs comportements ; enfin, on sait que quelques-unes n'existent que depuis une vingtaine d'années, ou que leurs pratiques ont été empruntées à des groupes voisins. Ainsi, le célèbre théâtre bamana trouve ses origines chez les pêcheurs bozo. Les éléments qui distinguent le théâtre des pêcheurs de celui des paysans ne sont pas tant le style des sculptures que la nature des chants, des danses et de la musique (Arnoldi 2001). Les deux figures de cette collection évoquent tout particulièrement les célèbres marionnettes de la région de Ségou. Il n'a pas été possible, à ce jour, de déterminer la provenance exacte de ces deux statuettes.

Nous ne sommes pas certains que la société Jo bamana, à laquelle on peut probablement rattacher ces figures, ait existé avant le milieu du <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècle. Mais il est vrai qu'en termes de variété des formes, les sociétés d'initiation Jow (Jo au singulier) produisaient des articles prodigieux (Colleyn 2001, p. 21). Les sculpteurs obtenaient des résultats étonnants lorsqu'ils créaient, sur commande, des statues jo ou gwan.

Les rituels qui font intervenir des sculptures jo et gwan (appelées *jomogoni* ou *gwanjiri*) sont très semblables. Le culte Gwan est associé au culte Jo dans plusieurs régions du pays bamana. Les figures constituent les ornements visuels (*masiriw*) de la société Jo et de Gwan, l'une des composantes rituelles du Jo. Dans le contexte local, les éléments d'une association culturelle s'appellent *mafile fènw*, littéralement « des choses à regarder » (Ezra 2001, p. 131). Ces deux personnages debout partagent de nombreux traits stylistiques et il est possible qu'ils aient été exposés ensemble à l'occasion des rites annuels des sociétés Jo ou Gwan.

La société Jo, dans le sud du Mali, accepte des initiés des deux sexes. Elle participe au déroulement de la vie communautaire en encourageant la socialisation des jeunes, le souvenir des ancêtres jo, et en organisant la tenue de rites annuels de purification et de renouveau (Ezra 2001, p. 133).

#### 75. BAMANA

*Ciwarakun (Chi-wara)*

Matériaux : bois, métal

H. : 26,5 cm ; l. : 45 cm

Localisation : Bamako ou le Bélédougou

Hydrographie : Niger, Sankarani, Baoule, Bani, Bagoé, Banifing

Cette représentation zoomorphe était portée en guise de décoration sur la tête d'un danseur. Elle rassemble les attributs de plusieurs espèces. La paire de grandes cornes est celle des antilopes rouannes (*hippotragus equinus*) et les plus petites pourraient être des cornes d'oryx (*oryx beisa*). Tout comme sur d'autres *chi-wara*, les cornes sont rattachées à la tête sans souci de véricité. Les oreilles sont très longues et pointues, bordées de perforations. Le cartilage du museau est aussi perforé. Des ornements typiques des humains, anneaux de nez et boucles d'oreilles, étaient fixés dans ces trous. Les yeux sont faits de petites têtes de clous. La langue est visible dans la gueule entrouverte et le museau est long, étroit et gracieux ; il rappelle un peu celui d'un pangolin ou d'un fourmilier. La queue n'est pas non plus celle d'une antilope. Le long cou est orné de bandes de métal et certaines parties du corps et de la tête de l'animal sont décorées de plusieurs rangées de petites incisions en forme de triangles.

Le Chi-wara est la cinquième des six sociétés d'initiation des Bamana. Dans d'autres régions stylistiques, les détails des coiffes *chi-wara*, bien que semblables à celles qui sont décrites ici, étaient rendus de façon beaucoup plus abstraite. Dans tous les types connus de *chi-wara*, la dimension fantastique d'êtres hybrides défiant toute compréhension surpasse de beaucoup les préoccupations de réalisme (Colleyn 2001, p. 204). L'association *chi-wara* était ouverte aux femmes. Elles étaient cependant exclues de certains rites secrets.

Les symboles animaliers présents sur les coiffes *chi-wara* relèvent de thèmes spécifiques de la mythologie bamana – ce qui est vrai de tous les symboles zoomorphes bamana que l'on peut voir sur des masques ou des coiffes de danse. C'est une créature surnaturelle qui aurait appris aux Bamana à cultiver la terre. D'après le mythe de la création bamana, l'esprit de l'eau, Faro, s'est présenté à l'homme sous la forme d'une antilope rouanne, lui a donné des graines de millet et montré comment les faire pousser. D'autres animaux sont aussi associés aux origines de l'agriculture, dont le fourmilier (*timba*), le pangolin (*ngonso*) et le python (*sa*).

La fertilité du sol est attribuée à l'union du feu (le soleil), un principe masculin, avec la terre et l'eau, principes féminins. Un des rôles du *chi-wara* pour la gestion de la terre est d'insuffler des forces magiques à cette union des éléments mâle et femelles. Mais bien entendu, la réussite des cultures dépend de la participation des jeunes du village aux semailles et de leur travail intensif dans les champs pour obtenir une récolte convenable sur ces terres arides.

Les coiffes *chi-wara* sont sculptées par paires, l'une masculine et l'autre féminine, parfois avec un bébé antilope. Les sculptures de bois sont fixées à une monture en osier qui est placée sur la tête du danseur. Une sorte de masque de fibres végétales est accroché au chapeau pour cacher l'identité du danseur, dont les mouvements miment ceux d'une antilope. Les coiffes apparaissent à l'occasion de diverses manifestations sur une période de plusieurs jours, pendant de grandes fêtes destinées à se concilier les esprits de la terre et à honorer le travail des paysans.

Les coiffes *chi-wara* ont une gamme de styles remarquable et affichent une créativité qui les rend très attrayantes pour les collectionneurs occidentaux. Leur gloire internationale en a fait le symbole du Mali par excellence. Une paire de *chi-wara* a été installée au milieu de la fontaine du plus grand jardin de la capitale. Les reproductions de *chi-wara* sont partout, sur les timbres, les billets de banque, les pièces de monnaie et les cartes postales. Aujourd'hui, *chi-wara* est même le nom d'une station de pompage hydraulique.

## 76. BAMANA

*Ciwarakun (chi-wara)* ou *sogonikun (sogoni-kun)*

Matériaux : bois, métal, pigments

H. : 43 cm

Localisation : Mali

Cet ornement en forme de tête d'antilope était autrefois fixé sur une coiffe en osier. On le connaît sous le nom de *chi-wara* (souvent prononcé *tyi-wara*), littéralement « animal de ferme ». Les sculptures étaient parfois appelées aussi *sogoni-kun* ou « petite tête d'animal ». Ce masque-cimier est très abstrait. D'immenses cornes d'antilope striées sont rattachées à une petite tête, avec des yeux en amande faits de plaques de métal, reliée par un long cou à un corps très stylisé. L'objet est strié de rainures dans lesquelles des pigments ont été frottés et sa patine brun-noir est mate. Un *chi-wara* du musée du Quai Branly ressemble beaucoup à celui de cette collection (voir Colleyn et Homberger 2006, p. 64, n° 52, inv. n° 73.1964.14.9). Toutefois, il n'est pas fait mention de façon plus précise de la zone stylistique dont il provient.

La coiffe en forme d'antilope se portait à l'occasion de rites soulignant l'importance de l'agriculture pour les Bamana. Le mot *chi-wara* a plusieurs acceptions. Il peut faire référence au culte de la fertilité agricole en général, désigner les créatures mythiques qui ont apporté l'agriculture aux Bamana, un paysan qui a particulièrement bien réussi, ou encore un instrument agricole spécifique ; il peut aussi désigner les manifestations profanes, accompagnées de danses, de chants et de costumes qui se déroulent aujourd'hui encore pour célébrer une récolte abondante. Tout comme le *chi-wara*, le *sogoni-kun* fait aussi son apparition aux fêtes agricoles, même si les Bamana l'ont emprunté à leurs voisins wasulunke, dans le sud-ouest du Mali.

Les coiffes en forme d'antilope étaient réalisées par les forgerons. Chez les Bamana, on trouve généralement des sculpteurs professionnels. Une caractéristique de la vie artistique et culturelle des Bamana, qui était aussi présente chez les Dogon, les Malinke, les Senufo, les Touareg et d'autres groupes de la zone géographique connue sous le nom de Sahel ou savane, est l'existence de cellules d'artistes.

La plupart des artistes bamana appartiennent à une caste distincte connue collectivement sous le nom de *nyamakalaw*. Ils ne se marient pas avec des *horon*, qui constituent la majorité de la population et incluent les paysans et les commerçants. Comme l'écrit Barbara Frank, il n'est pas rare pour ces artistes de suggérer qu'ils sont d'une origine ethnique différente, que leurs ancêtres existaient avant les Bamana et qu'ils travaillaient le fer, sculptaient le bois et fabriquaient de la poterie bien avant que les Bamana ne sachent cuisiner, chasser ou cultiver la terre. En fait, le développement de la spécialisation des artisans parmi les Bamana est un processus complexe, impliquant la concentration de l'autorité rituelle et de l'expertise technique dans certains clans, leur attribuant des droits exclusifs concernant certains domaines. Cette histoire comporte aussi des interactions – certaines pacifiques, d'autres violentes – entre de nombreux peuples dans toute la région. Aujourd'hui comme hier, la société bamana est assez hétérogène (Frank 2001, p. 45).

Les *chi-wara* et les *sogoni-kun* fabriqués par le *nyamakalaw* véhiculent d'importantes idées esthétiques. La simplicité élégante d'un objet comme celui-ci est exprimée par le terme *jayan*, qui renvoie à la fois à l'abstraction et à la réduction et qui fait allusion à « la recherche du vrai sens des choses » (McNaughton 1988, p. 107-109). Les autres termes qui expriment des notions esthétiques incluent *nyènyèn* (design) et *jago* (décoration ajoutée). Ces concepts se sont révélés très intéressants pour les observateurs et amateurs d'art occidentaux. André Derain et Fernand Léger ont été parmi les premiers collectionneurs de *chi-wara*.

## 77. DOGON

Figure de femme

Matériaux : bois, métal, perles de verre rouges

H. : 61 cm

Localisation : plaines de la région de Toma-Ka

Hydrographie : méandre du Niger

Le visage fin arbore une expression de gravité et la tête est légèrement inclinée. Une crête de bois parcourt d'avant en arrière le crâne étiré, rendu de façon très abstraite. Le traitement de la tête confère à la statue une apparence pleine de dignité. Le décor de la figure est minimal : quelques bandes de métal blanc sur la crête et des anneaux de métal blancs fixés aux oreilles en fer à cheval. Les yeux sont des têtes de clous ronds. Les épaules et le torse bénéficient d'une unité sculpturale et formelle harmonieuse. Les bras détachés du corps sont tendus vers l'avant. La partie haute, plutôt mince, est décorée d'une simple rainure. Les avant-bras sont courts par rapport au reste du bras et se terminent par des mains abstraites formant un angle. Les fesses créent un rythme visuel qui répond au buste, avec ses épaules arrondies et sa poitrine proéminente. Les jambes courtes sont pliées au niveau des genoux et les pieds puissants sont massifs et anguleux. La sculpture a été restaurée dans la région du ventre. La patine de l'ensemble est brune mais irrégulière, et certaines ont une nuance plus rouge et plus brillante.

Les sculptures des Dogon sont appelées *dege*. Malgré de nombreuses publications sur les Dogon, leurs figures sculptées restent mystérieuses.

Elles sont associées aux autels de lignage consacrés aux fondateurs et aux ancêtres plus récents ; les autels binu sont utilisés pour le culte des ancêtres éloignés et mythiques, qui ont vécu avant que les humains ne connaissent la mort. Elles sont aussi placées sur des autels destinés à favoriser l'accomplissement de souhaits et de désirs personnels. Certaines figures sont aussi interprétées comme des « faiseurs de pluie » (Ezra 1988, p. 21-22).

Walter van Beek, qui a étudié l'art et la religion dogon dans les années 1980, a découvert que les figures étaient perçues comme des intermédiaires entre les humains et une foule d'esprits, de divinités et d'ancêtres. Elles sont un support de prière et de sacrifice pour l'accomplissement de souhaits. Bien que le rituel ne l'exige pas, la sculpture est censée aider à concentrer l'attention tant du suppliant que de la divinité invoquée et à prolonger et intensifier le contact spirituel entre eux. Comme l'a dit à Van Beek l'un de ses informateurs : « On ne peut pas toujours prier et s'agenouiller devant un autel, mais une statue peut le faire. » (Van Beek 1988, p. 60.)

Une vision plus ancienne de l'art dogon, développée par un ethnographe français, Marcel Griaule, et ses collègues à partir de 1931, révélait une culture riche et complexe fondée sur une mythologie compliquée. Même si une partie de leur travail est aujourd'hui controversée, celui-ci constitue une forme d'exégèse qui voit la sculpture dogon comme l'expression d'un mythe aboutissant à la formation d'une sorte de cosmologie figée.

D'autres chercheurs ont tenté d'expliquer la grande variété du style dogon, dont les statues ont des tailles, des formes et des patines très différentes. Certains suggèrent l'existence d'une relation entre l'art dogon et d'autres traditions artistiques du Mali, comme celles du delta intérieur du Niger et de Djenne (De Grunne 2001 ; Leloup 1994). D'autres spécialistes de l'art et de l'histoire des Dogon attribuent la diversité des styles aux déplacements et aux migrations des lignées de forgerons et artistes qui les ont produits (Gally et al. 1995, p. 25, n° 32).

Cette statue de femme a été collectée dans les plaines de la région de Toma-Ka. Elle présente des ressemblances avec les figures bamana et possède certains traits analogues à ceux que l'on peut observer sur les sculptures en bois de la société Jo (voir la description du couple bamana). La tête et le visage très abstraits sont les plus remarquables de ces caractéristiques communes. Cette statue donne une impression de mouvement, assez paradoxale puisqu'elle est immobile. Elle exprime quelque chose qui n'existe pas, elle est une évocation analogique du mouvement. Les masques dogon sont mobiles parce qu'ils sont utilisés pour danser, mais l'impression de mouvement au repos que traduit cette figure se communique dans tous les contextes. De plus, la figure conserve son expression unique et s'intègre bien dans une collection d'art contemporain.

## BANDAMA

LA DÉCOUVERTE DU FLEUVE BANDAMA COMME VOIE COMMERCIALE

Extrait de « Aus allen Erdteilen », *Globus*, 1895, p. 274.

Marchand quitta Grand Bassam en 1893. Il remonta d'abord le fleuve Badam vers le nord, par Tiassale et à travers la région baoule, et atteignit Bouaké le 11 novembre, en passant par Tumodi. Il dut renoncer à son intention de poursuivre son voyage en direction de Sakala, en raison de la présence des troupes de Samory Touré. Il fut donc obligé de faire un détour, mais finit par atteindre Tengrela (ou Tengrela), dans le voisinage du cours supérieur de la rivière Bagoé, au sud-ouest de Sikasso, en février 1894. Sur le chemin du retour, lorsqu'il arriva à Kong le 30 avril, Marchand se trouva gravement menacé par les forces armées de Samory, de sorte qu'il dut déployer beaucoup d'énergie et d'ingéniosité pour traverser en sens inverse la région de Baoule et gagner la côte, où il eut la chance d'arriver sain et sauf. Sur la base du rapport de Marchand sur la situation politique dans l'arrière-pays, une expédition militaire fut montée sous le commandement de Monteil. Elle fut défaite par les forces de Samory à Satama, au sud de Kong.

L'expédition de Marchand a permis de déterminer les faits géographiques suivants : la connexion entre la boucle du Niger et la Côte d'Ivoire est possible grâce au fleuve Bandama, et non pas Cavally. Le fleuve Bandama est le seul à pénétrer l'épaisse forêt, ce qu'il fait à son point le plus étroit, où il est large de 90 mètres (il atteint 300 mètres de large en certains endroits), au nord de la côte de Guinée, et la navigation n'est interrompue qu'une seule fois par des rapides, au-dessus de Tiassale. Le point auquel la Bagoé devient navigable n'est qu'à une centaine de kilomètres de l'endroit où on peut gagner la Bandama. Marchand a donc découvert que le meilleur chemin entre le Niger et la Côte d'Ivoire passait par Segu, Sikasso, Tengrela, Buake et Tiassale, et déclaré que les marchands les plus habiles étaient les Diula, à Kong et à Jimini. Mais la création et l'amélioration de cette voie commerciale importante ne pourraient être envisagées que si les Français réussissaient à desserrer l'emprise tenace de Samory, fermement établi, pour le moment, à Tieba, Kong et Bontuku. » B. F.

La Bandama est un fleuve d'un peu plus de 1 000 kilomètres de longueur, située à peu près au centre de la Côte d'Ivoire, en Afrique occidentale. Elle prend sa source sur un haut plateau d'environ 900 mètres d'altitude, dans une région de savane sèche, et résulte de la confluence du Bandama blanc et du Bandama rouge (ou Marahoué), qui se rejoignent au sud-est de Bouaflé.

Dans sa course vers le sud, le fleuve Bandama reçoit les rivières Solomougou, Kan et Nzi. Il traverse le lac Kossou, créé par la construction du barrage de Kossou en 1973, et se jette dans l'océan au niveau du lagon de Tagba, dans le golfe de Guinée. C'est le fleuve le plus long de Côte d'Ivoire.

Les peuples qui ont créé les objets d'art de ce chapitre ont tous un lien plus ou moins direct avec l'histoire de ce fleuve et sa découverte par les Occidentaux. Leurs cultures ont été profondément affectées par les contacts induits par la circulation intense des Européens. Parmi ces peuples, on peut citer les Senufo, les Baoule, les Guro, les Attié, les Koulango et les Dan.

Les Senufo vivent dans la partie nord de la Côte d'Ivoire, le sud du Mali et l'ouest du Burkina Faso. Ils parlent plusieurs langues senufo, qui appartiennent au groupe linguistique Niger-Congo. Ils ont pour voisins les Baoule, les Guro, les Malinke, les Bamana et les Koulango.

Les Dan vivent dans une zone de forêt tropicale humide, le long des rives des fleuves Nuon et Cavally, sur leur cours supérieur, dans un paysage vallonné assez homogène. Des escarpements rocheux marquent la partie nord de leur territoire, où s'opère aussi la transition graduelle vers une zone de savane. Il reste aujourd'hui très peu de vestiges de la forêt primitive. La plus grande partie des terres a été soumise à la déforestation au cours des trente dernières années, et de grandes étendues sont désormais consacrées de façon permanente à l'agriculture. Les grands arbres qui dominaient le paysage et témoignaient de son passé sont devenus une rareté. Et la forêt dense, peuplée de pythons géants, de léopards, de chimpanzés, de troupes de singes et de calaos, qui obligeait les hommes à se frayer un chemin à coups de machette pour dégager d'infimes parcelles de terre cultivable, a pratiquement disparu. Les Dan parlent une langue mande.

#### 78. BAOULE

Figure de femme / épouse spirituelle (*blolo bla*)

Matériaux : bois, perles, tissu

H. 44 cm

Les yeux de cette *blolo bla* sont fermés et le visage a la sérénité et l'harmonie d'un masque. La statuette n'est pas seulement séduisante pour les amateurs d'art, elle correspond aussi aux critères esthétiques des Baoule. Le cou, par exemple, est assez long, mais sans être démesuré. La coiffure est figurée par des petites mèches torsadées et le corps est orné de plusieurs marques de scarifications. Une autre manifestation des canons de l'esthétique locale est notable dans la façon dont la statue est segmentée. La position des mains est également très importante et, dans la tradition baoule, les bras suivent la courbe du corps ou sont sculptés directement sur les flancs en bas relief. Les mains sont elles aussi minimales et reposent sur le ventre, de part et d'autre du nombril. Les pieds, assez petits, sont posés sur un piédestal. Deux formes en arcs de cercle, qui ressemblent à des oiseaux stylisés, décorent le bas du dos, et l'on note un peu plus haut des marques de scarifications. Les omoplates sont sculptées en relief. La patine, modérément brillante, passe du noir au brun foncé, avec des petites traces de craquelures.

Il y a un rapport direct entre ce que les Baoule considèrent comme beau et ce qu'ils représentent dans leur art. Dans une étude de l'esthétique des Baoule, Susan Vogel affirme que la plupart des cicatrices et des tatouages de ces populations sont purement cosmétiques, mais qu'ils sont aussi un signe de socialisation, parce qu'ils sont dus à la création humaine et parce qu'ils représentent une altération volontaire de la forme humaine. La coiffure, les scarifications et les tatouages sont le fruit d'un art social, dans la mesure où leur réalisation nécessite la coopération d'une autre personne. Si bien qu'il existe un lien très fort entre l'esthétique et la vie sociale du peuple baoule.

Le corps et le visage humains sont des thèmes récurrents de l'art des Baoule. On y voit aussi des animaux, surtout des oiseaux et des serpents. Les statuettes baoule comptent aussi des représentations des esprits, tels que les *blolo bla* et *blolo bian*, dont la signification n'a été découverte que dans la seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle. Ces statues représentent le conjoint que chacun possédait dans l'autre monde avant de naître sur cette terre. Les Baoule appellent ces esprits *blolo bian* ou *blolo bla*, de *blolo*, « l'au-delà », et *bian*, « homme », ou *bla*, « femme ». Les hommes ont donc droit à un esprit féminin, les femmes à un esprit masculin. Un homme ne doit posséder qu'une seule statuette de cette femme et la femme une seule statuette de cet homme.

Ces époux spirituels sont restés secrets très longtemps, car il s'agit d'une tradition touchant à un domaine très intime. C'est pourquoi la possession de ces statues est souvent cachée ; c'est aussi la raison pour laquelle les rapports ethnologiques n'en font pas mention. Toutefois – et c'est fondamental – la relation avec un conjoint spirituel est claire et parfaitement licite, que l'on soit célibataire ou marié, ou encore très jeune. Tout le monde possède un esprit de cette sorte, mais seules les personnes qui ont un problème particulier, dont le devin estime qu'il pourrait être causé par son *blolo bian* ou *bla*, doivent élever un autel à leur conjoint spirituel. Il semble que les Baoule soient les seuls peuples africains à représenter ces esprits sous forme de statuettes, même si l'on estime aujourd'hui que cette croyance est partagée par un certain nombre de peuples voisins (les Wan, les Yaure, les Ewe, les Any Indenie et les Adangme) (Vogel 1997, p. 252-253).

#### 79. BAOULE

Esprit de la forêt / époux spirituel (*blolo bian*)

Matériau : bois

H. 46 cm

Localisation : Côte d'Ivoire (centre)

Hydrographie : Bandama, Nzi

La barbe et la coiffure de cette fine statuette sont figurées avec grand soin. Ses grands yeux mi-clos sont surmontés de sourcils en arcs de cercle, le visage est ovale et le front bombé. La bouche est étroite et fermée. L'expression est modeste. De gracieuses marques de scarifications en relief

décorent les épaules, le cou, le dos et l'estomac. Les bras et les mains, plaqués le long du corps très mince, sont rendus avec force détail. La figure, debout sur un piédestal, est légèrement tournée sur le côté. La patine brillante est brun foncé, avec des zones d'un brun plus clair par endroits. L'objet pourrait provenir de la région de Sakassou.

Les recherches sur l'esthétique des Baoule ont montré qu'il existait des relations étroites entre leurs préférences en matière de beauté physique et la stylisation traditionnelle du corps dans leurs œuvres d'art. Deux sortes d'ornements, la coiffure et les scarifications, étaient de première importance pour les critiques. Ils préféraient des cicatrices peu nombreuses et finement gravées. La coiffure devait comporter des sillons serrés, uniformes et parallèles, et être décorée sans surcharge. Les Baoule voient la coiffure et les scarifications comme des signes des vertus sociales fondamentales. Un informateur estime : « les cicatrices en disent long sur le caractère d'une personne ; dans le temps, on n'aimait pas beaucoup voir des personnes qui n'en avaient pas ».

#### 80. BAOULE

Figure masculine / esprit de la forêt (*asye usu*) ?

Matériau : bois

H. 41 cm

L'une des mains de cette figure debout remonte vers le collier de barbe élaboré ; l'autre tient une sorte de fouet, dont la lanière tressée repose sur l'épaule et redescend dans le dos. Les yeux sont figurés par des fentes surmontées de doubles sourcils arqués. La statuette est traitée de façon beaucoup plus abstraite que la plupart des objets de cette série. Le visage, la coiffure et le cou sont traités comme des entités géométriques. Le cou long et trapu est décoré de petites marques de scarifications en relief. Dans sa partie inférieure, la figure a des fesses pratiquement inexistantes, mais des mollets puissants et des grands pieds, fermement campés sur un piédestal circulaire. Tous les traits, une fois encore, sont rendus de manière très abstraite. La patine brun foncé est modérément brillante.

Les esprits de la forêt sont connus pour leur apparence étrange et extravagante. Ce sont des esprits indépendants vagabondant à travers la nature sauvage, *blo* en baoule, dans les forêts ou sur les sommets inviolés ; ils peuvent aussi se manifester à l'occasion d'autres phénomènes naturels. Certaines personnes disent les avoir vus dans la forêt, où ils sont toujours décrits avec des caractéristiques exagérées. Ils peuvent être par exemple très grands, ou au contraire aussi petits qu'une statuette.

#### 81. BAOULE

Figure masculine assise / esprit de la forêt (*asye usu*)

Matériau : bois

H. 65 cm

Cette figure de grande taille est assise sur un tabouret ; elle a été taillée dans une seule pièce de bois. Les bras sont détachés du corps, pliés aux coudes, et remontent vers le menton et la barbe, qui se termine par un nœud. La tête est légèrement penchée sur le côté. La coiffure est très élaborée. Les cheveux sont ramenés en chignon derrière la tête en pain de sucre et trois cornes magiques sont façonnées à partir des mèches sculptées au-dessus du front. Ces amulettes montrent que celui qui les porte est doté de pouvoirs magiques par la grâce du spirituel. Des marques décoratives de scarifications ressemblant aux moustaches d'un félin apparaissent en relief autour de la bouche. Le menton se prolonge par une longue barbe. On note d'autres marques de scarifications, en particulier de fins rayons autour du nombril. La figure est nue.

Les petites omoplates sont en relief et adoptent la forme d'un cœur, pointe vers le haut. Le dos entier est marqué de scarifications en forme d'arcs, qui partent de la colonne vertébrale. Les jambes sont puissantes et les mollets fuselés. Les pieds, gracieux, sont chaussés de sandales.

La figure est assise sur un tabouret, dans une pose digne et solennelle, ce qui est en soi une marque de prestige et d'importance. La coiffure est aussi très codée. Nous avons déjà parlé, dans d'autres descriptions, des scarifications et de leur signification. L'attention, ici, se focalise sur la tête et le visage, rendus en détail et avec le plus grand soin.

Cette figure assise a probablement été réalisée pour un devin et était conservée chez lui avec ses accessoires rituels. L'esprit prend ici la forme d'un conseiller avisé et prospère – alors que les esprits de la nature sont réputés être des créatures hideuses et terrifiantes, avec les pieds à l'envers et des pouvoirs effrayants. Cette sculpture décrit donc l'esprit sauvage sous un jour particulièrement favorable. La patine adopte plusieurs nuances de brun. Elle est globalement mate, avec des zones plus brillantes.

On trouve une pièce qui provient probablement du même atelier dans la collection Josef Müller.

#### 82. DAN

Masque

Matériau : bois

H. 24 cm

Localisation : Côte d'Ivoire, Liberia

Hydrographie : Nuon, Cavally

La rondeur des yeux de ce masque est accentuée par la surface plane qui les entoure. Les traits du visage, notamment les arcades sourcilières en demi-lune et la ligne verticale sur le front, sont très géométriques. La bouche, à demi ouverte, est à la fois stylisée et expressive. La patine d'un brun très foncé est finement travaillée autour des yeux.

Ce masque est sans doute un exemple de *zakpei ge*, le masque du gardien du feu des groupes dan du Nord, mais il est également possible qu'il représente *gunye ge* (*gunyega*), le coureur. Ces deux types de masques ont des yeux très ronds pour ne pas gêner la vision de ceux qui les portent. Les deux occasions pour lesquelles ils sont utilisés portent le même nom que les masques.

Le masque, que l'on peut imaginer entouré de tissu rouge et surmonté d'un ornement en tissu ou en cuir, reproduit les caractéristiques typiques de la beauté dan, à savoir le front haut et légèrement bombé. La barre verticale en relief au milieu du front n'est pas une caractéristique esthétique mais reflète un type de scarification pratiqué essentiellement sur les femmes. Cette cicatrice est considérée comme un remède contre la migraine. Le nez très enfoncé, la bouche prononcée et le menton pointu, en revanche, correspondent aux canons locaux de la beauté.

L'expression attentive de ce *zakpei ge* reflète la responsabilité du gardien du feu, qui doit observer son environnement avec attention, sans exclure le côté ludique de ce rituel quotidien. L'artiste qui a réalisé ce masque semble avoir privilégié l'idéal dan de sobriété au détriment de l'ornementation. Il a également opté pour une approche abstraite et géométrique des volumes et pour une symétrie dictée par les canons de la beauté chez les Dan. Le masque en est sans doute moins expressif, mais traduit cependant parfaitement l'attention extrême avec laquelle celui qui le porte doit fixer le feu.

Le feu était particulièrement dangereux pendant la saison sèche, quand les foyers n'étaient pas éteints convenablement et que le vent de la savane se levait. Quand les Dan ont commencé à habiter des huttes au toit de chaume, les masques de gardiens du feu ont disparu petit à petit. Avant cela, le porteur du masque, accompagné par un joueur de gong, faisait le tour du village en début d'après-midi et déplaçait les pots des femmes inattentives ou de celles qui cuisinaient trop tard dans la journée. Pour les punir, il confisquait souvent des ustensiles de cuisine, qu'il donnait ensuite à d'autres femmes. Chaque jour, avant de commencer sa tournée, le porteur du masque et son assistant retrouvaient les jeunes hommes du village, qui chantaient et applaudissaient en rythme pour célébrer l'événement quotidien.

Les masques de coureur *gunye ge* étaient utilisés dans les concours de course, organisés chaque semaine pendant la saison sèche. À l'origine, ces compétitions étaient un moyen de tester les capacités des jeunes guerriers.

### 83. DAN

Masque

Matériaux : bois, métal

H. 21,5 cm

Ce superbe masque ancien a des yeux ronds, des lèvres saillantes et un nez un peu épaté, dont l'arête se prolonge en creux entre les deux yeux. La surface est légèrement craquelée autour des yeux et de la bouche, de même qu'au sommet de la tête. Une fissure ancienne a été réparée avec une pièce métallique. La patine va du noir moucheté au brun foncé ; elle est généralement mate, avec quelques plages brillantes comme de la laque. Observer la forme ovale du masque et la sobriété qui se dégage du jeu des volumes organiques, c'est déjà se trouver en contact direct avec les canons esthétiques du style artistique des Dan.

Ce masque se range dans la catégorie des masques sagbwe. Chez les Dan du Liberia, on les appelle masques du coureur, *gunye ga* ou *gunyege* (Fischer et Himmelheber 1976, p. 10).

Les yeux surdimensionnés donnent au visage une expression de vivacité attentive et permettent en outre d'élargir le champ de vision des concurrents lors des compétitions hebdomadaires. Autrefois, ces courses étaient organisées pour démontrer les puissances guerrières de cette société belliqueuse. Mais un peu plus tard, le prestige associé à cette course demeure et les jeunes se bousculent pour y participer et la gagner. Le coureur masqué était suivi quelques mètres plus loin d'un coureur non masqué. La visibilité dont jouit le coureur indique que ce type de masques n'est pas vraiment investi d'un pouvoir spirituel, dans la mesure où les masques les plus puissants dissimulent ceux qui les portent, leur force dérivant d'une autorité mystérieuse et nécessairement cachée. Cependant, même lorsqu'ils n'étaient pas utilisés, ces masques harmonieux n'en gardaient pas moins un certain pouvoir. Ils faisaient partie des biens du foyer de leur propriétaire et étaient considérés comme la manifestation d'un esprit bienveillant. Chaque masque avait une identité propre et apparaissait en rêve au fils de la maison, pour l'appeler à devenir son prochain propriétaire.

### 84. DAN

Masque

Matériaux : bois, cauris, perles, tissu, métal

H. 23 cm

Ce très beau masque ancien, originaire du sud de la région dan, sans doute de la zone de Nyor, a des yeux marqués d'une fente étroite et des scarifications généralement réservées aux femmes. Il reste des traces de pigments autour des paupières. Les sourcils sont en relief, la bouche est entrouverte et des pièces de métal y sont insérées pour figurer les dents. La coiffe majestueuse est faite de cauris entiers et le pourtour du visage est décoré de colliers de perles auxquels sont attachées des clochettes. Le masque est doté d'une vitalité implicite. Dans la culture dan, il est considéré comme vivant.

Ce masque pourrait appartenir à la catégorie des *deangle*, qui accompagnent les jeunes initiés pendant les rites de circoncision dans les profondeurs de la forêt. Quelques-uns « chantent », mais leurs murmures sont incompréhensibles. Pendant le rituel, un interprète se charge de traduire les sons que produit le masque. Trois ou quatre musiciens, chantant et jouant du tambour, sont également présents.

Les noms des masques dan sont très variés et leur signification à plusieurs niveaux est assez complexe. Indépendamment de son type ou de sa fonction, un masque dan reste par essence un *ge* (parfois écrit et prononcé *gle*, *gläe* ou *glu*). Les Dan croient que le *ge* est un être surnaturel indépendant, créé par l'Être suprême, Zlan, pour réguler les affaires des hommes et les rapports entre les vivants et les morts. Zlan (ou Zra), qui a créé l'univers en façonnant la boue de ses mains nues, fut aussi le premier sculpteur. L'objectif ultime des masques dan est de favoriser la perpétuation de la communauté. Le *ge* s'occupe de tous les aspects de la vie. Une longue tradition de dualisme est attachée à ce masque, qui est à la fois bienveillant et méchant, jeune et vieux, gentil et brutal. Il possède toutes les caractéristiques et toutes les qualités d'un être humain, mais toujours de façon subliminale (Bruyninx 2005, p. 41). Le propriétaire et porteur d'un grand

masque est toujours un homme de haut rang. L'héritier du masque, auquel un esprit apparaît en rêve, peut utiliser l'ancien masque, mais choisit le plus souvent d'en faire un nouveau et demande à ce qu'il soit accepté. L'ancien masque reste dans la maison et garde une grande partie de ses pouvoirs. Il est honoré et on lui adresse des souhaits. On l'entend parfois grincer des dents.

Les dégâts causés à ce masque par des vers ne parviennent pas à le défaire de son expression concentrée, mais ils nous rappellent néanmoins sa nature matérielle. Ce qui était autrefois une patine brun-noir a disparu. Les Dan du Nord utilisent des bains de boue pour la conservation du bois, quand les Dan du Sud semblent ignorer cette pratique.

### 85. DAN

Tambour à fente

Matériau : bois

H. 40 cm

La caisse de résonance cylindrique de ce tambour à fente est décorée à chaque extrémité de motifs gravés. Les traces d'usage indiquent qu'il a servi pendant de longues années. Une tête de femme, comme celles que l'on voit souvent sur les cuillères ou les figures Dan, orne la partie supérieure de l'instrument. C'est le portrait stylisé d'une très belle femme. Le sculpteur travaille de mémoire et est relativement libre d'exprimer ses talents personnels et de démontrer ses compétences techniques. La tête est surmontée d'une coiffe complexe, le front haut est lisse, les traits symétriques. Les nattes ressemblent aux cornes d'un bélier. Le visage est semblable à un masque, le front est marqué de cicatrices et la bouche esquisse une moue. Les anneaux qui entourent le cou sont aussi un signe de beauté, de santé et de force. La patine est d'un brun presque noir, avec de petites zones plus claires par endroits. Les tambours à fente, comme tous les instruments à percussion, sont en général utilisés pour les rituels, mais ils sont avant tout destinés à des usages profanes. Ils figurent parmi les instruments de musique africains les plus soigneusement décorés. Les sons très différents que l'on obtient en frappant d'un côté ou de l'autre du cylindre ont une parenté avec les graves et les aigus de la voix humaine, avec laquelle ils entretiennent aussi une association sémantique. Cette relation entre les notes de musique et le son de la voix existe dans la plupart des cultures africaines.

### 86. GURO

Poulie de métier à tisser

Matériau : bois

H. 25 cm

Localisation : Côte d'Ivoire (centre)

Hydrographie : Bandama rouge

Les poulies étaient utilisées sur des petits métiers qui servaient à tisser de fines bandes de tissus qui étaient ensuite cousues ensemble. Ce rare exemple de poulie représente une silhouette féminine de façon très stylisée. La roue de la poulie était attachée aux jambes trapues de la statuette.

### 87. SENUFO

Figure de femme / esprit de la forêt

Matériau : bois

H. 38 cm

Localisation : Côte d'Ivoire

Hydrographie : Bandama

La jeune femme est assise de face sur un tabouret et ses mains reposent sur ses cuisses. Des anneaux entourent ses poignets et ses bras, juste au-dessus du coude. De petites incisions autour du nombril, sur le torse, la poitrine et le visage figurent des marques de scarifications. La tête de la statuette est surmontée d'une coiffure

élaborée, en forme de bec d'oiseau, comme en portaient autrefois les femmes senufo et, en certaines occasions, les hommes. Sur le plan esthétique, l'arrière de la statuette est particulièrement réussi. De fines incisions en zigzags sont présentes sur le dos et cinq anneaux en relief sont sculptés juste au-dessus des fesses. Le siège se compose de plusieurs couches superposées, où sont répétés les motifs en zigzags. La patine, modérément brillante, est châtain foncé.

Il s'agit très certainement de la représentation d'un *tugu*. Les *tugubele* sont des esprits de la nature sauvage qui ressemblent à des êtres humains. La nature sauvage s'oppose à l'ordre culturel humain, au village et à la société et met leur sécurité en danger. Le groupe social se définit par la métaphore du contraste entre le village et l'inconnu. Les esprits de la nature vivent dans les champs, les forêts ou les rivières. Ils représentent une menace pour l'espèce humaine et pour l'ordre social. Les Senufo croient que des créatures inconnues s'approchent du village pendant la nuit, qu'elles viennent jusqu'à leur seuil et circulent entre les cases. C'est la présence de ce monde mystérieux qui donne naissance à la création artistique. Les esprits de la nature sont représentés pour donner forme à cet univers et le tenir à l'écart. Selon Till Förster (1988, p. 12), la représentation artistique crée un lien entre la culture et la nature, et formule la problématique d'une opposition – dont on pourrait dire qu'elle est plus souvent ressentie que réelle.

Les esprits de la forêt, appelés *mandeo*, *ndeo* ou *tugu* (pluriel *mandebele*, *ndebele*, *tugubele*), font l'objet d'une grande quantité de sculptures senufo. Un couple de figures est généralement exécuté à la demande d'un devin et commandé à un sculpteur lorsqu'un client déclare avoir vu ce genre d'esprit dans la nature ou dans ses rêves, ou quand le devin apprend que cet esprit cherche à suivre son client, à l'aider ou à lui nuire.

#### 88. SENUFO

Figure de femme / esprit de la forêt

Matériau : bois

H. 31 cm

La composition de cette statue combine des éléments ronds et des éléments pointus savamment orchestrés pour mieux souligner les contrastes. Les seins de la jeune femme sont pointés en avant mais encadrés d'épaules joliment arrondies. Le ventre proéminent projette en avant le nombril, qui repose entre de grandes mains en forme de pelles rondes. Une imposante coiffure en forme d'oiseau orne la tête. De fines marques de scarifications sont présentes sur le visage et la bouche, abstraite, est figurée par un rectangle qui laisse voir des dents serrées. Le dos long et svelte est concave et la colonne vertébrale saillante. La jeune femme est assise sur un tabouret, genoux repliés, et porte une large ceinture. Les pieds sont absents. Il s'agit très probablement de la représentation d'un *tugu*, un esprit de la forêt (voir la description précédente).

#### 89. SENUFO

Bâton de cérémonie

Matériau : bois

H. 24,5 cm (figure seule) ; 115 cm (avec le bâton)

Une jeune femme assise sur un tabouret forme l'extrémité du bâton. Son visage est représenté avec une grande précision et son expression est très naturelle. Elle porte la célèbre coiffure senufo en forme de bec d'oiseau. Des incisions sur le visage et sur le corps figurent des marques de scarifications. Des bracelets ornent les bras. Les mains et les pieds sont rendus de façon abstraite par de simples formes arrondies. La patine, d'un brun noirâtre, est luisante. Les articulations et les marques de scarifications sont légèrement plus claires. La patine du bâton présente des nuances variables, du brun clair au brun-rouge ou au brun foncé.

Chez les Senufo, les bâtons de cérémonie ont des usages très divers. Celui-ci est peut-être un trophée récompensant le vainqueur d'un concours agricole.

Les jeunes gens d'une tranche d'âge donnée de la société Poro travaillaient en octobre dans les champs d'ignames de la tranche d'âge supérieure. Le trophée

était fiché dans le sol de la parcelle qui avait été le plus soigneusement labourée, et attribué au travailleur le plus productif. Le bâton était décoré d'une figure de femme, d'un oiseau ou d'un groupe d'oiseaux. Si un concurrent se montrait plus productif que le premier, le bâton pouvait changer de camp. Au final, le vainqueur gardait le bâton en souvenir de ses exploits.

Les Senufo pratiquent une agriculture intensive et très développée dans la zone de savane où ils vivent. Ils travaillent la terre manuellement, avec le plus grand soin. Ils construisent des tertres et des barrages et utilisent des matières organiques pour protéger le sol contre l'érosion et garantir des récoltes abondantes. Ces techniques demandent beaucoup de temps et d'énergie. Le travail est organisé par tranches d'âge. Les groupes les plus jeunes (de quinze à vingt-huit ans) accomplissent aussi d'autres tâches importantes, comme la construction des ponts, par exemple.

#### 90. ATTIE

Statuette de femme portant un bol

Matériau : bois

H. 62 cm

Localisation : Côte d'Ivoire

Hydrographie : Bandama

Cette statuette féminine constitue le pied d'un large réceptacle qu'elle tient sur sa tête et qu'elle soutient des deux mains. Les yeux en forme de grains de café sont clos. Son visage arrondi et souriant a une expression paisible et douce. La bouche est petite et fermée. On remarque de petites encoches décoratives au-dessus de la racine du nez, près des tempes et sous les yeux, ainsi que des petites cicatrices en relief entre les deux seins et quatre cicatrices plus marquées sur l'abdomen. Le dos et les fesses de la statue sont également très soignés. Les jambes ont été endommagées. Le bol que la femme porte sur la tête est finement décoré de motifs triangulaires et d'une bande circulaire en relief. L'arrière du bol est fendu verticalement. Des pigments rouges et beiges ont été appliqués sur la surface extérieure du bol. La patine est mate.

Les Attié (Agni, Anyi) font partie des peuples qui habitent la région connue sous le nom de Côte d'Or sous l'empire britannique et, comme les Baoule, appartiennent au groupe akan. Les peuples akan vivant le plus à l'ouest, tels que les Attié, les Baoule et quelques autres petits groupes, sont des descendants des peuples qui ont fui les Asante. D'autres peuples akan, bien plus importants en nombre, vivent au Ghana et au Togo. Les sociétés akan sont généralement organisées en communautés agricoles mais le pouvoir de leurs chefs et de leurs rois, de tradition matrilineaire, a toujours été très centralisé.

Si l'on suit la côte de la frontière est de la Côte d'Ivoire au fleuve Bandama, on trouve toute une série de lagons, dont l'économie est dominée par la pêche et le commerce. Certaines sociétés qui vivent autour de ces lagons sont attié.

#### 91. KOULANGO

Cuillère / spatule

Matériau : bois

H. 28 cm

Localisation : Côte d'Ivoire (nord-est)

Hydrographie : Comoé, Volta

Cet objet a une forme abstraite très réussie, d'un point de vue utilitaire comme d'un point de vue esthétique. Sa patine brun foncé suggère qu'il a été très souvent utilisé. Cette spatule est très semblable à l'un des ustensiles illustrés dans le catalogue d'exposition intitulé *Africa. The Art of a Continent* (Phillips 1996). La page de l'illustration n'est pas numérotée mais la description de l'objet se trouve sur la page 488.

## NOTES

### CONGO (voir pp. 13-135)

#### MUSONGE

**1. Songye, Kilumba, est du pays songye, figure.** H : 33,7 cm  
**Provenance :** collecté par Karel Plasmans, cat. n° 66/575-197 • Divers propriétaires jusqu'en 1992 • Bernard de Grunne, Bruxelles, Belgique, 2000 • Galerie Rattton-Hourdé, Paris, France, 2000 • Marc Larock, Paris, France • Collection particulière, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques :** Cat. d'exposition, *African Tribal Art*, Tokyo, Seibu Museum of Art, 1978 • Dunya Hersak, *Songye Masks and Figure Sculptures*, Londres, Ethnographica, 1986, p. 162, pl. 124 • J.-B. Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, Londres, Thames & Hudson / *L'Art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, 1998, p. 169, n° 7 • Cat. d'exposition, *BRUNEFAX*, Bruxelles, de Grunne, 2000, n° 47 • *Tribal Arts Supplements*, été 2000, Rattton-Hourdé • F. Neyt, *Songye. La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, p. 248-249, n° 213 • « BRAFA 54<sup>e</sup> édition », dans *Le Journal des arts*, n° 294, 9 janvier 2009 • Cat. d'exposition, *Zaire, BRAFA 54<sup>e</sup> édition*, Bruxelles, D. Claes, 2009 • E. Martinez-Jacquet, *Tribal Art. Regards de marchands*, p. 61 • *La Passion des arts premiers, Regards de marchands*, Paris, Primedia, 2009, p.132-133 et quatrième de couverture • Cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 181, cat. 201.

**Expositions :** Tokyo, Japon : « African Tribal Art », Seibu Museum of Art, 1978 • Bruxelles, Belgique : BRUNEFAX, 10-18 juin 2000 • Bruxelles, Belgique : BRAFA, 54<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 23 janvier-1<sup>er</sup> février 2009 • Paris, France : « La passion des arts premiers. Regards de marchands », Monnaie de Paris, 9 septembre-18 octobre 2009 • Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**Vente aux enchères :** Sotheby's, NY, 18 mai 1992.

**2. Songye, Congo, figure de pouvoir.** H : 53 cm

**Provenance :** collecté en 1960 par un administrateur colonial belge (n° 19 de sa coll.) • Philippe Laeremans, Bruxelles, Belgique.

**3. Songye, Congo, figure de pouvoir (nkishi).** H : 84 cm

**Provenance :** collecté *in situ* entre 1910 et 1925 par un administrateur colonial belge • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**4. Songye, Maniema Lusangay, Congo, figure.** H : 41 cm

**Provenance :** collecté en 1965 par Jo Christiaens, Bruxelles, Belgique • Alain de Montbrison, Paris, France • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques :** Cat. d'exposition, *Musonge*, Bruxelles, Didier Claes, 2006, p. 57, 59, 61.

**Exposition :** Paris, France : « Musonge », Claes, juin 2006.

**5. Songye, sud-est du Congo, buste magique à usage privé.** H : 21 cm

**Provenance :** Hélène et Philippe Leloup, NY, États-Unis / Paris, France • James Tyler, Washington, D.C., États-Unis, vendeur en 1995 • Patrimoine de Shirley et Hy Zaret, Connecticut, États-Unis • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Vente aux enchères :** Sotheby's, NY, 4 mai 1995, lot 103.

**6. Songye, sud-est du Congo, masque.** H : 40,6 cm

**Provenance :** Léon Oscar Vandermoot, agent sanitaire qui travaillait dans la région entre 1923 et 1935 • M<sup>me</sup> Vandermoot, Belgique • Ladislas Segy (1904-1988) / Segy Gallery, NY, États-Unis, 1954 • Collection particulière, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Vente aux enchères :** Parke-Bernet Galleries, NY, 24 février 1954.

**7. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 32,5 cm

**Provenance :** Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich, Allemagne, 1950 • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Exposition :** Bruxelles, Belgique : BRAFA, 55<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 22-31 janvier 2010.

**8. Songye, sud-est du Congo, Miombe, figure magique à usage privé.** H : 29 cm

**Provenance :** collecté par un administrateur colonial belge (n° 53 de sa coll., étiquette) • Philippe et Lisa Laeremans, Bruxelles, Belgique.

**9. Songye, sud-est du Congo, figure de pouvoir.** H : 63 cm

**Provenance :** collecté *in situ* avant 1939 par Michel Michiels, Belgique. • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**10. Songye, sud-est du Congo, Tshungu, figure magique à usage privé.** H : 73 cm

**Provenance :** collecté à Tshungu en 1960 par un administrateur colonial belge (n° 52 de sa coll., étiquette) • Philippe et Lisa Laeremans, Bruxelles, Belgique.

**11. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 25,5 cm

**Provenance :** collection particulière, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**12. Songye-Kifwebe, Congo, masque.** H : 36 cm

**Provenance :** Jacques von Overstraeten, Belgique • Didier Claes, Belgique.

**13. Songye, sud-est du Congo, figure de pouvoir.** H : 36 cm

**Provenance :** appartenait très certainement à la collection Jos Walschaert, Belgique, photos prises avant 1940 • Collection particulière, Anvers • Didier Claes, Bruxelles, Belgique, 2009.

**14. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 19 cm

**Provenance :** collection particulière, Belgique • Philippe

et Lisa Laeremans, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**15. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 19,5 cm

**Provenance :** Patrick van de Velde, Belgique, 1978 • Lucien van de Velde, Anvers, Belgique, octobre 1978 • Fred ten Houten, Groningue, Pays-Bas • Transmis par héritage, jusqu'en 1997 • Galerie de Ruimte, Eersel, Pays-Bas.

**Référence bibliographique :** Cat. d'exposition, *Africa. De ten Houten Collectie van Afrikaanse Kunst*, Eersel, Galerie de Ruimte, 1997, n° 37.

**Expositions :** Groningue, Pays-Bas : la collection ten Houten a été exposée au Volkenkundig Museum Gerardus van der Leeuw, Rijksuniversiteit, Groningue, 1971-1997 • Eersel, Pays-Bas : « Africa. De ten Houten Collectie van Afrikaanse Kunst », Galerie de Ruimte, 28-29 juin 1997.

**16. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 15 cm

**Provenance :** Lucien Van de Velde, Anvers, Belgique • Alain Naoum, Bruxelles, Belgique.

**17. Songye, sud-est du Congo, figure.** H : 18 cm

**Provenance :** Pierre Darteville, Bruxelles, Belgique • Collection particulière, Belgique, depuis 1970.

#### L'EMPIRE LUBA

**18. Luba-Shankadi, sud-est du Congo, porteuse de coupe.** H : 37 cm

**Provenance :** collection coloniale belge, objet collecté avant 1920 • Philippe Laeremans, Bruxelles, Belgique.

**19. Luba-Kalundwe, sud-est du Congo, hache.** H : 49 cm

**Provenance :** Constant Permeke (1886-1952), Belgique • Transmis par héritage ensuite.

**20. Luba, Congo, bâton.** H : 118 cm

**Provenance :** Jan et Anita Lundberg, Malmö, Suède • Collection particulière, Belgique • Lucien van de Velde, Anvers, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Exposition :** Anvers, Belgique : « Art africain, nouvelles découvertes / Afrikaanse Kunst, nieuwe ontdekkingen », Lucien van de Velde, 17-18 mars 2007.

**21. Luba-Kalundwe, sud-est du Congo, porteuse de coupe.** H : 39 cm

**Provenance :** collection particulière, Belgique • P. Rattton, Paris, France.

**Références bibliographiques :** un spécimen semblable, sculpté dans le même atelier, est reproduit dans J.-B. Bacquart, *L'Art tribal d'Afrique noire*, Assouline, 1998, p. 157, n° 15, et dans W. M. Robbins et N. I. Nooter, *African Art in American Collection*, p. 444, n° 1143.

**22. Luba, sud-est du Congo, bouchon de gourde.** H : 29 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique • Philippe Laeremans, Bruxelles, Belgique.

**23. Kusu, Congo, buste.** H : 20 cm

**Provenance** : Pierre Dartevelle, Bruxelles, Belgique.

**24. Zula, sud-est du Congo, caryatide.** H : 41,5 cm

**Provenance** : Robert Jacobsen (1912-1993), Copenhague, Danemark • Coll. R. J., Munich, Allemagne (1973) • Jan Lundberg, Suède • P. Ratton, Paris, France.

**Références bibliographiques** : K.-Ferdinand Schaedler, *African Art in German Private Collections*, Munich, 1973, p. 357, n° 514 • Cat. d'exposition, *Afrikanskt – Inspirationskälla för den moderna konsten / African Art – A Source of Inspiration for Modern Art*, Malmö Kunsthall, 1986, p. 141, 195 • Cat. d'exposition, *Atlantes et Caryatides*, Paris, Galerie Ratton-Hourdé, 2004, p. 50-51.

**Expositions** : Malmö, Suède : « Afrikanskt – Inspirationskälla för den moderna konsten / African Art – A Source of Inspiration for Modern Art », Malmö Kunsthall, 22 mars-19 mai 1986 • Paris, France : « Atlantes et Caryatides », Galerie Ratton-Hourdé, juin 2004.

**25. Luluwa, Congo, figure.** H : 20 cm

**Provenance** : Pierre Dartevelle, Belgique, Bruxelles.

#### OUBANGUI - RÉGION DE L'OUÉLÉ

**26. Complexe Mangbetu, Congo.** H : 32 cm

**Provenance** : sœurs missionnaires dominicaines de Namur, rapporté en Belgique en 1934 • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**27. Mangbetu, Congo, figure féminine.** H : 99 cm

**Provenance** : collecté *in situ* avant 1902 par un soldat belge au service du roi Léopold II • Transmis ensuite par héritage • Collection particulière, Belgique.

**28. Zande (Azande) Uele, Congo, harpe.** H : 40 cm

**Provenance** : collection banque Belgo-lorraine, Belgique • Didier Claes/Claes Gallery, Bruxelles, Belgique.

**29. Complexe Mangbetu, Uele, Congo, boîte.** H : 49 cm

**Provenance** : Frits Van den Berghe (1883-1939), Gand, Belgique • Collection particulière, Belgique • Hélène Leloup, Paris, France • Pierre Dartevelle, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique • Hy (1907-2007) et Shirley Zaret, Connecticut, États-Unis.

**Références bibliographiques** : *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'Esprit contemporain*, 1<sup>re</sup> année, n° 7, 15 novembre 1928, p. 354-355 • Cat. d'exposition, *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Bruxelles, KB, 1992, p. 71, n° 41 • *The Africa Albums*, n° 2, *Mangbetu. Barkboxes-pipes-figures*, Belgique, publication privée, mars 1996.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : « Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges », Bruxelles, KB, 22 octobre-20 décembre 1992.

**30. Zande (Azande) Uele, Congo, figure.** H : 48 cm

**Provenance** : Marc Leo Felix, Bruxelles, Belgique • Didier Claes/Claes Gallery, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : fascicule de l'exposition « Ubangi. Art from the Northwestern Forest », Congo Gallery, 2007, n° 11.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : « Ubangi. Art from the Northwestern Forest », Congo Gallery, 8 novembre 2007-16 février 2008.

**31. Zande (Azande), Congo, figure.** H : 35 cm

**Provenance** : David Henrion, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Didier Claes, *Claes. Premium Art from Black Africa/Art premier d'Afrique noire*, Bruxelles, Belgique, 2005 • Jan-Lodewijk Grootaers, *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007, p. 121.

**Exposition** : Berg en Dal, Pays-Bas : « Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland », Afrika Museum, 13 octobre 2007-31 mars 2008.

**32. Metoko, Congo, bâton.** H : 102 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique.

#### UMANIEMA

**33. Lega, Congo, masque.** H : 16,5 cm

**Provenance** : collecté par un administrateur colonial belge, avant 1940 • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**34. Lega, nord-est du Congo.** H : 17 cm

**Provenance** : collecté *in situ* par un administrateur colonial, avant 1947 • Pierre Loos, Bruxelles, Belgique • Collection particulière, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : brochure, *Parcours des mondes*, 2008, Didier Claes.

**35. Lega, Congo, masque de Kampene.** H : 27 cm

**Provenance** : collecté *in situ* par Benoît Rousseau dans les années 1960, dans la région de Kampene (n° 13 de sa coll.).

**36. Bembe, Kivu, Congo oriental, masque.** H : 41,5-45 cm

**Provenance** : collecté *in situ* avant 1950 par un administrateur colonial belge • Alain Guisson, Bruxelles, Belgique • Collection particulière, France • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : Cat. d'exposition, *Zaire, BRAFA 54<sup>e</sup> édition*, Bruxelles, D. Claes, 2009.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : BRAFA, 54<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 23 janvier-1<sup>er</sup> février 2009, D. Claes.

#### UKONGO - RÉGION DU BAS CONGO

**37. Kongo-Vili, Congo occidental, figure.** H : 23 cm

**Provenance** : collecté par les Pères blancs entre 1900 et 1908 • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : cat. d'exposition, *Maternités, un monde d'amour et de tendresse*, Paris, Yvan Brohard, 2009, p. 19 • Didier Claes, *Zaire, 54<sup>e</sup> édition de la BRAFA*, Bruxelles, 2009.

**Expositions** : Paris, France : « Maternités, un monde d'amour et de tendresse », réfectoire des Cordeliers, 15 avril-7 mai 2009 • Bruxelles, Belgique, BRAFA, 54<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 23 janvier-1<sup>er</sup> février 2009.

**38. Kongo-Yombe, Congo occidental, figure.** H : 22,5 cm

**Provenance** : Marceau Rivière, Paris, France • Collection particulière, France • Gregory Chesne, Lyon, France.

**Référence bibliographique** : Raoul Lehuard, *Art bakongo, Les centres de style*, t. II, 1989, p. 653.

**39. Kongo, Congo, bâton, figure assise.** H : 28 cm (ivoire H : 19 cm)

**Provenance** : collecté *in situ* par Lawson B. Mooney (1998), Montauban, France • Vendeur anonyme, 1982 • Bernard de

Grunne, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : Marc Leo Felix (dir.), *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Kongo*, t. I, Heilungkiang, Gemini Sun Qiqubar, 2010, p. 150, n° 191.

**Vente aux enchères** : Sotheby's, Londres, 30 novembre 1982, lot 151.

**40. Kongo-Vili, Congo occidental, chien.** H : 16 cm, L : 36 cm

**Provenance** : Musée missionnaire de Kangu, Congo (photo prise au musée, publiée dans la presse congolaise en 1957) • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 192, cat. 221.

**Expositions** : Bruxelles, Belgique : BRAFA, 55<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 22-31 janvier 2010 • Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**41. Kongo-Vili, Congo occidental, figure.** H : 49 cm

**Provenance** : vendeur anonyme, 2001 • Vittorio Carini, Milan, Italie • Collection particulière, France • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : Cat. d'exposition, *BRUNEAF X*, Bruxelles, Dalton Samoré, 2002, p. 43.

Bruxelles, Belgique : BRUNEAF X, 11-16 juin 2002.

**42. Kongo-Vili, Congo occidental, chien à deux têtes.**

H : 31 cm, L : 77,5 cm

**Provenance** : famille Bareiss, Hanovre, Allemagne • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Roy Christopher, *African Art from the Bareiss family Collection*, Kilengi, 1997 • Seattle University of Washington press, 1997, *Call and Response Journeys in African Art*, New Haven, 2000 • Cat. d'exposition, Zaire, *BRAFA 54<sup>e</sup> édition*, Bruxelles, D. Claes, 2009.

**Expositions** : Hanovre, Kilengi : « African Art from the Bareiss Family coll. », Kestner Gesellschaft, 1997 • Vienne, Kilendi : « African Art from the Bareiss Family Coll. », Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1997-1998 • Munich, Kigengi : « African Art from the Bareiss Family Coll. », Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1998 • Iowa, Kilengi : « African Art from the Bareiss Family Coll. », University of Iowa Museum of Art, 1999 • Puchase, Kigengi : « African Art from the Bareiss Family Coll. », Neuberger Museum of Art, State University of New York, 2000 • Bruxelles, Belgique : BRAFA, 54<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 23 janvier-1<sup>er</sup> février 2009.

**43. Bembe, Congo, figure.** H : 17,7 cm

**Provenance** : vendeur anonyme, 1979 • Josephine (1920-2008) et Sol Levitt (1909-2002), NY, États-Unis. • Alain Naoum, Bruxelles, Belgique.

**Vente aux enchères** : Sotheby's Parke Bernet, NY, 9 novembre 1979, lot 85.

**44. Kongo, Congo occidental, figure.** H : 29 cm

**Provenance** : Piet Blanckaert, Knokke, Belgique • Lucien van de Velde, Anvers, Belgique, 1989 • Jean-Pierre Jernander, Bruxelles, Belgique • Hélène et Philippe Leloup, NY/Paris, 1998 • Patrimoine de Shirley et Hy Zaret, Connecticut, États-Unis.

**Références bibliographiques** : Pierre Nahon, *Quelques impressions d'Afrique*, Vence, château Notre-Dame-des-Fleurs, Galerie Beaubourg/La Différence, 1996, n° 337 • Cat. d'exposition, *Kongo. Objets de bois. Objets d'Ivoire*, J.-Aurélien Cornet, Paris, H & P Leloup, 1998, couverture



et p. 11, n° 14 • Cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 193, cat. 223.

**Expositions** : Paris, France : « Kongo. Objets de bois. Objets d'ivoire », Galerie Leloup, juin 1998 • Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**45. Kongo-Vili, Congo occidental, figure.** H : 28 cm

**Provenance** : D' Robert Mandelbaum, NY, États-Unis, vendu à • Merton D. Simpson, NY, États-Unis, n° 2095 • Michael Oliver, NY, États-Unis • Didier Claes, Bruxelles, Belgique • Stanislas Gokelaere, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Raoul Lehuard, *Art bakongo. Les centres de style*, t. I, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1989, p. 242, n° D-5-2-2 • Cat. d'exposition, *Kongo*, Paris, Galerie Bernard Dulon, 1991, n° 19 • Marc Leo Felix, *Art et Kongos. Les peuples kongophones et leur sculpture biteki bia bakongo*, t. I : *Les Kongo du Nord*, Bruxelles, Zaïre Basin Art History Research Center, 1995, p. 95, n° 12 • Cat. d'exposition, Ezio Bassani (dir.), *Africa. Capolavori da un continente*, Florence, Artificio Skira, 2003, p. 272.

**Expositions** : Paris, France : « Kongo », Galerie Bernard Dulon, 14 juin 1991 • Turin, Italie : « Africa. Capolavori da un continente », Galleria d'Arte Moderna-GAM, 2 octobre 2003-15 février 2004 • Bruxelles, Belgique : BRAFA, 55<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 22-31 janvier 2010.

**Vente aux enchères** : Sotheby's, Londres, 3 juillet 1989, lot 158.

**46. Teke, rive droite du fleuve Congo, figure.** H : 39 cm

**Provenance** : Collecté avant 1926 par l'administrateur colonial français Didier Jamet • Transmis par héritage, Troyes, France • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**47. Teke, rive droite du fleuve Congo, figure.** H : 43 cm

**Provenance** : Woods Davy, Los Angeles, CA, États-Unis • Collection particulière, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : une pièce analogue est reproduite dans *L'Art tribal d'Afrique noire*, Assouline, p. 133, n° 6 • Une pièce analogue est reproduite dans W.-M. Robbins et N.-I. Nooter, *African Art in American Collections*, p. 381, n° 975.

**48. Teke, rive droite du fleuve Congo, figure.** H : 31 cm

**Provenance** : collection particulière, Paris, France • P. Ratton, Paris, France.

## UKWANGO

**49. Mbala, Congo, figure.** H : 21 cm

**Provenance** : collecté *in situ* par un administrateur colonial belge, avant 1930 • Didier Claes, Bruxelles, Belgique. **Référence bibliographique** : Didier Claes, Zaïre, *BRAFA 54<sup>e</sup> édition*, Bruxelles, 2009.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : BRAFA, 54<sup>e</sup> édition, Tour & Taxis, 23 janvier-1<sup>er</sup> février 2009, Didier Claes.

**50. Mbala, Congo, hache.** H : 32 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique.

**51. Tshokwe, Congo, masque.** H : 23 cm

**Provenance** : Philippe Guimiot, Bruxelles, Belgique, 1989 • Roger Vanthournout, Izegem, Belgique.

**Référence bibliographique** : Cat. d'exposition, *Art et objets tribaux*, Bruxelles, Philippe Guimiot, 1989, n° 5.

**Exposition** : Paris, France : « Art et objets tribaux », Salon de Mars, 1989.

**52. Tshokwe, Congo, figure.** H : 22,5 cm

**Provenance** : Constant Permeke (1886-1952), Belgique • Transmis par héritage.

**53. Yaka, sud du Congo, masque.** H : 30,5 cm

**Provenance** : Julius Konietzko (1886-1952), Hambourg, Allemagne • Collection particulière, Hambourg, Allemagne • Alfons Bermel, Allemagne • Alain Naoum, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**54. Yaka, sud du Congo, figure.** H : 55 cm

**Provenance** : collecté *in situ* en 1902 • Baron de Hardennes, Namur, Belgique • Transmis par héritage.

**55. Yaka, sud du Congo, figure.** H : 19 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**56. Kuba-Lele, Congo, tambour.** H : 115 cm

**Provenance** : Alain de Montbrison, Paris, France.

## GABON (voir pp. 137-163)

### OGOOME OGOUME

**57. Kota, Gabon, figure de reliquaire.** H : 44 cm

**Provenance** : Charles Ratton (1895-1986), Paris, France • P. Ratton et D. Hourdé, Paris, France.

**Références bibliographiques** : Cat. d'exposition, *Kota*, avec un texte de Louis Perrois, Paris, Ratton-Hourdé, 2003, p. 37 • A. et F. Chaffin, *L'Art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979. Une pièce analogue est reproduite p. 228-229 • Cat. d'expo, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 116, cat. 110. **Expositions** : Paris, France : « Kota », Galerie Ratton-Hourdé, 2003 • Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**58. Kota, Gabon, figure de reliquaire.** H : 55 cm

**Provenance** : Renee et Chaïm Gross, NY, États-Unis, acquis en 1950 • Renee et Chaïm Gross Foundation, NY, États-Unis. **Référence bibliographique** : A. et F. Chaffin, *L'Art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 120, n° 36.

**59. Kota, Gabon, figure de reliquaire.** H : 52 cm

**Provenance** : Philippe Ratton, Paris, France. **Référence bibliographique** : *Arts d'Afrique noire*, n° 58, 1986 (annonce pour les enchères : J.-Alain Labat). **Vente aux enchères** : J.-Alain Labat, Drouot, Paris, 25 juin 1986, lot 83 (en couverture).

**60. Fang, Gabon, figure de reliquaire.** H : 50 cm

**Provenance** : Jose Remon Pons, Espagne • Alain de Montbrison, Paris, France • Richard Scheller, San Francisco, CA, États-Unis • P. Ratton, Paris, France. **Expositions** : Bruxelles, Belgique, 52<sup>e</sup> Foire des antiquaires de Belgique, Tour & Taxis, 19-28 janvier 2007.

**61. Fang, Gabon, tête, reliquaire.** H : 33 cm

**Provenance** : collecté en 1938 par Hans Himmelheber (1908-2003), Heidelberg, Allemagne, 1938 • Charles Ratton (1895-1986), Paris, France • Armand Arman (1928-2005), Vence, France / NY, États-Unis • Didier Claes, Bruxelles, Belgique. **Références bibliographiques** : Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, 1960 • Cat. d'exposition, *African Figures*.

*The Arman Collection*, NY, Museum of African Art, 1997, n° 84 • C. Falgayrettes-Leveau, « Face aux ancêtres », dans *Gabon, Présence des esprits*, Paris, musée Dapper, 2006, p. 104 • M. Pignatelli, « Firmato Arman », dans *Antiquariato*, n° 334, février 2009, p. 103 (vue du rayonnement avec objets).

**Expositions** : NY, États-Unis : « African Faces, African Figures. The Arman Collection », Museum for African Art, 9 octobre 1997-19 avril 1998 • Paris, France : « Gabon. Présence des esprits », musée Dapper, 20 septembre 2006-20 juillet 2007. **Vente aux enchères** : Loudmer-Poulain, Paris, Arts primitifs, 16 avril 1975, lot 145 et quatrième de couverture • Loudmer, Paris, Arts primitifs, 7-9 décembre 1991, lot 129.

### NGOUME

**62. Punu, Gabon, masque.** H : 32 cm

**Provenance** : Jean-Claude Marx, France • Alain de Montbrison, Paris, France • Stanislas Gokelaere, Bruxelles, Belgique / Milan, Italie • Pierre Darteville, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 51, cat. 21.

**Expositions** : Bruxelles, Belgique : 51<sup>e</sup> Foire des antiquaires de Belgique, Tour & Taxis, 20-29 janvier 2006 • Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**63. Punu, Gabon, figure.** H : 36,5 cm

**Provenance** : René Labat, France • Bernard Dulon, Paris, France • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : 53<sup>e</sup> Foire des antiquaires de Belgique, Tour & Taxis, 18-27 janvier 2008 (Bernard Dulon).

**64. Vuvi, Gabon, figure.** H : 30 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

## CAMEROUN (voir pp. 165-177)

### GRASSLANDS

**65. Bamileke, Cameroun, statue perlée.** H : 55 cm

**Provenance** : Martial Bronsin, Bruxelles, Belgique (dans les années 1980) • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Louis Perrois, *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun. La panthère et la cigale*, Paris, 1997, p. 274, n° 144 • Cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 110, cat. 100. **Exposition** : Bordeaux, France : « Art d'Afrique. Voir l'invisible », musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

**66. Bamileke-Banso, partie occidentale des Grassfields, coupe.** H : 30 cm

**Provenance** : M<sup>me</sup> Langlois, Paris, France • P. Ratton, Paris, France.

**Références bibliographiques** : Cat. d'exposition, *Arts ancestraux du Cameroun*, La Flèche, Ofac, 1995, p. 17, n° 20 • Une pièce analogue est reproduite dans Pierre Harter, *Art ancien du Cameroun*, p. 14, n° 82. **Exposition** : La Flèche, France : « Arts ancestraux du Cameroun », 8-30 janvier 1995.

**67. Bamileke, Cameroun, tabouret à caryatide.** H : 46 cm

**Provenance** : D. Hourdé et P. Ratton, Paris, France •

Collection particulière, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Cat. d'exposition, *Atlantes et Caryatides*, Galerie Rotton-Hourdé, 2004, p. 11 • Cat. d'exposition, *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Bruxelles, Didier Claes, 2008.

**Expositions** : Paris, France : «Atlantes et Caryatides», Galerie Rotton-Hourdé, juin 2004 • Bruxelles, Belgique : «J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs», Didier Claes, 6 novembre-6 décembre 2008.

**68. Bamileke, Cameroun, costume de sorcier-guérisseur.** H 85 x 65 cm

**Provenance** : collection particulière, Italie • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : V. Carini, *A Hidden Heritage, Sculpture Africaine in Collezioni Private Italiane*, Milan, Galleria Dalton-Somare, 2004, p. 221, n° 190 • Cat. d'exposition, *Art d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 2011, p. 194, cat. 226.

**Exposition** : Bordeaux, France : «Art d'Afrique. Voir l'invisible», musée d'Aquitaine, 21 mars-21 août 2011.

## NIGERIA (voir pp. 179-193)

### OYO

**69. Yoruba, Igbomina, district d'Oro, Ijomu, Nigeria, bâton de danse pour le culte de Shango.** H : 56 cm

**Provenance** : L. Entwistle, Londres • Carlo Monzino (1931-1996), Lugano-Castagnola, Suisse • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.

**Références bibliographiques** : Cat. d'exposition, *African Aesthetics, The Carlo Monzino Collection*, NY, Susan Vogel, 1986, p. 84, n° 72 • Nicolas Powell, «Art africain, un marché en pleine expansion», dans *L'Œil*, n° 544, février 2003, p. 10. **Exposition** : NY, États-Unis : «African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection», The Center for African Art, 7 mai-7 septembre 1986.

**70. Yoruba, Nigeria, tabouret, figure (Eshu).** H : 54 cm

**Provenance** : collection particulière, France • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France.

**71. Yoruba, Ibedji, quatre images statuettes de jumeaux.** H : de 22,5 à 28,5 cm

**Provenance** : Maurice Rotton (1903-1973), Paris, France.

### CHAMBA (CAMBA)

**72. Chamba, nord du Nigeria, masque-heaume avec cornes.** H : 65 cm

**Provenance** : Martial Bronsin, Bruxelles, Belgique (1970) • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**73. Vere, nord du Nigeria, deux figures.** H : 56 et 43 cm collectés *in situ* par Martial Bronsin, Bruxelles, Belgique (1970) • Martial et Alban Bronsin, Bruxelles, Belgique • Collection particulière, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Bruxelles, Didier Claes, 2008.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : «J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs», D. Claes, 6 novembre-6 décembre 2008.

## AFRIQUE DE L'OUEST (voir pp. 195-237)

### BAMANA

**74. Bamana (Bambara), Mali, couple de figures.** H : 74 et 66 cm **Provenance** : collecté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par un amateur français • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France • Collection particulière, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *Sculptures de l'ancien Soudan*, avec un texte de D. Hourdé, Paris, Galerie Rotton-Hourdé, 2008, p. 54-55.

**Exposition** : Paris, France : «Sculptures de l'ancien Soudan», Galerie Rotton-Hourdé, 5 juin-26 juillet 2008.

**75. Bamana (Bambara), Mali, coiffe.** H : 49 cm

**Provenance** : Lucien van de Velde, Anvers, Belgique • Cornelis Pieter Meulendijk, Rotterdam, Pays-Bas • Loed van Bussel, Amsterdam, Pays-Bas • Cécile Kerner, Bruxelles, Belgique, 2005 (KAOS, 2005) • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : *Tribal Art Magazine*, n° 36, automne-hiver 2004, p. 25 (Cécile Kerner) • Cat. d'exposition, *J. S. Collection Bordeaux et divers amateurs*, Didier Claes, 2008. **Expositions** : Paris, France : «KAOS. Parcours des mondes», 14-18 septembre 2005. • Bruxelles, Belgique : «J. S. Collection Bordeaux», Didier Claes, 6 novembre-6 décembre 2008.

**76. Bamana (Bambara), Mali, coiffe.** H : 43 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France • Collection particulière, Bruxelles, Belgique.

**77. Dogon, Mali, figure.** H : 61 cm

**Provenance** : collection particulière, États-Unis • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *Dogon*, Paris, Galerie Rotton-Hourdé, 2005, p. 65.

**Exposition** : Paris, France : «Dogon», Galerie Rotton-Hourdé, 11 juin-23 juillet 2005.

### BANDAMA

**78. Baoulé, Côte d'Ivoire, figure.** H : 44 cm

**Provenance** : collection particulière, France • P. Rotton, Paris, France • Collection particulière, Belgique.

**79. Baoulé, Côte d'Ivoire, figure.** H : 46 cm

**Provenance** : M. Auboux, France • Hourdé, Paris, France.

**80. Baoulé, Côte d'Ivoire, figure.** H : 41 cm

**Provenance** : collection particulière, France • P. Rotton, Paris, France.

**81. Baoulé, Côte d'Ivoire, figure.** H : 65 cm

**Provenance** : vendeur anonyme, 1987 • Paolo Morigi, Magliaso-Lugano, Suisse • D. Hourdé et P. Rotton, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.

**Référence bibliographique** : un spécimen réalisé par le même sculpteur est reproduit dans Werner Schmalenbach, *L'Art nègre*, n° 40.

**Vente aux enchères** : Loudmer, Paris, Arts primitifs, 5 décembre 1987, lot 119.

**82. Dan, Côte d'Ivoire, masque.** H : 24 cm

**Provenance** : Alain de Montbrison, Paris, France • Jonathan P. Rosen, NY, États-Unis • P. Rotton et D. Hourdé, Paris, France.

**Vente aux enchères** : Parke-Bernet, NY, opération caritative African Works of Art for Unicef (au profit des victimes de la

guerre civile au Nigeria), lot 21, 19 novembre 1968.

**83. Dan, Côte d'Ivoire, masque.** H : 21,5 cm collection particulière, France • P. Rotton et D. Hourdé, Paris, France.

**84. Dan, Côte d'Ivoire, masque.** H : 23 cm

**Provenance** : Lucien van de Velde, Anvers, Belgique, 1975. Vendu à • Cees van Strien, Rotterdam, Pays-Bas, 1975-2001. Vendu à • Lucien van de Velde, Anvers, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Références bibliographiques** : Toos Van Kooten et Gerard van den Heuvel, *Sculptuur uit Afrika en Oceanië / Sculpture from Africa and Oceania*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990, p. 62, cat. 15 • *Agenda Antiquairs*, Anvers, 2006 (section K, pleine page) • Carte d'invitation, Salon du collectionneur, Paris, Didier Claes, 2007.

**Expositions** : Otterlo, Pays-Bas : «Sculptuur uit Afrika en Oceanië / Sculpture from Africa and Oceania», Rijksmuseum Kröller-Müller, 17 novembre 1990-20 janvier 1991 • Paris, France : Biennale des antiquaires, Grand Palais, 15-23 septembre 2007, Didier Claes.

**85. Dan, Côte d'Ivoire, tambour à fente.** H : 40 cm

**Provenance** : Patrick Caput, Paris, France • André Schoeller, Paris, France • Marc Larock, Paris, France.

**Références bibliographiques** : cat. d'exposition, *Corps sculptés, corps parés, corps masqués. Chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Association française d'action artistique, 1989, p. 187 • Cat. d'exposition, Daniel Hourdé, *Dan*, Paris, Galerie Rotton-Hourdé, juin 2007, p. 81.

**Expositions** : Paris, France : «Corps sculptés, corps parés, corps masqués», Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre-15 décembre 1989 • Paris, France : «Dan», Galerie Rotton-Hourdé, 9-28 juillet 2007.

**86. Guro, Côte d'Ivoire, poulie.** H : 25 cm

**Provenance** : collection particulière, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**87. Senufo, Burkina Faso, Côte d'Ivoire ou Mali, figure.** H : 37 cm

**Provenance** : coll. Bedia, Abidjan, début du XX<sup>e</sup> siècle • Pierre Modeste, France • Lucien van de Velde, Anvers, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Exposition** : Bruxelles, Belgique : «Grands antiquaires et libraires», Salon international de Bruxelles, 9-11 novembre 2007 (Claes).

**88. Senufo, Burkina Faso, Côte d'Ivoire ou Mali, figure.** H : 31 cm

**Provenance** : Constant Permeke (1886-1952), Belgique. Transmis par héritage • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**89. Senufo, Burkina Faso, Côte d'Ivoire ou Mali, bâton surmonté d'une figure.** H : 115 cm

**Provenance** : Anuschka Menist, Amsterdam, Pays-Bas • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

**Référence bibliographique** : cat. d'exposition, *Tribal and Textile Arts*, San Francisco, 2008 (Claes).

**Exposition** : San Francisco, CA, États-Unis : «Tribal and Textile Arts», Fine Art of Native Cultures, 8-10 février 2008 (Claes).

**90. Akye (Attié), sud-est de la Côte d'Ivoire, figure.** H : 62 cm

**Provenance** : collection particulière, France • P. Rotton, Paris, France.

**91. Kulango, Côte d'Ivoire, cuillère.** H : 28 cm

**Provenance** : collection particulière, Bruxelles, Belgique • Didier Claes, Bruxelles, Belgique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Abiodun, Drewal et Pemberton 1991.** Rowland Abiodun, Henry John Drewal et John Pemberton III, dans *Yoruba. Kunst und Ästhetik in Nigeria*, Lorenz Homberger (dir.), Zurich, Museum Rietberg, 1991.
- Amselle 1990.** Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.
- Arnoldi 2001.** Mary-Jo Arnoldi, « The Sogow. Imagining a Moral Universe through Sogo bô Masquerades », dans *Bamana. The Art of Existence in Mali*, New York, Museum for African Art / Zurich, Museum Rietberg, Gand, Snoek / Ducaju & Zoon, 2001.
- Bacquart 1998.** Jean-Baptiste Bacquart, *The Tribal Arts of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- Baecke 2004.** Vivian Baecke, « La force. Statuaire rituelle songye », dans Vivian Baecke, Anne-Marie Bouttiaux et Hughes Dubois (dir.), *Le Sensible et la Force. Photographies de Hughes Dubois et sculpture songye*, Tervuren, musée royal de l'Afrique centrale, 2004.
- Bastin 1984.** Marie-Louise Bastin, « Ritual Masks of the Chokwe », dans *African Arts*, vol. 7, n° 4, août 1984, p. 40-45, 92 et 95.
- Beumers et Koloss 1992.** Erna Beumers et Hans-Joachim Koloss (dir.), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa. Collection Museum für Völkerkunde Berlin*, Maastricht, Foundation Kings of Africa, 1992.
- Biebuyck 1985.** Daniel Biebuyck, *The Arts of Zaire*, t. I : *Southwestern Zaire*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1985.
- Biebuyck 1994.** Daniel Biebuyck, « Masks and Initiation among the Lega Cluster of Peoples », dans Frank Herreman et Constantijn Petridis (dir.), *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin. Ethnographic Museum Antwerp*, Washington, Smithsonian Institution, 1994.
- Binet 1972.** Jaques Binet, *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Paris, Orstom, 1972.
- Boone 1973.** Olga Boone, *Carte ethnique de la République du Zaïre. Quart sud-ouest*, Tervuren, musée royal de l'Afrique centrale, 1973.
- Bourgeois 1985.** Arthur P. Bourgeois, « The Yaka and the Suku », dans *Iconography of Religions*, partie VII : « Africa », Leyde, E. J. Brill, 1985.
- Braveman 1996.** René A. Braveman, « Sahel and Savanna », dans Tom Phillips (dir.), *Africa. The Art of a Continent*, catalogue d'exposition, New York / Munich, Prestel, 1996.
- Brincard 1989.** Marie-Thérèse Brincard, *Sounding Forms. African Musical Instruments*, New York, 1989.
- Bruyninx 2000.** Elze Bruyninx, « Coiffures of the Dan and We of Ivory Coast in 1938-1939 », dans Roy Sieber et F. Herreman (dir.), *Hair in African Art and Culture*, New York, 2000.
- Bruyninx 2005.** « Face Mask: Gunye Gä or Gunyege », dans Frank Herreman (dir.), *Resonances from the Past. African Sculpture from the New Orleans Museum of Art*, New York, New Orleans Museum of Art, Museum for African Art, 2005.
- Burssens 1992.** Herman Burssens, avec la collaboration d'Alain Guisson, *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Bruxelles, galerie de la Kredietbank, 1992.
- Burton 1961.** W. F. P. Burton, *Luba Religion and Magic in Custom and Belief*, Tervuren, musée royal de l'Afrique centrale, 1961.
- Cadet 2009.** Xavier Cadet, *Histoire des Fang, peuple gabonais*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Chaffin 1979.** Alain et Françoise Chaffin, *L'Art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, Alain & Françoise Chaffin, 1979.
- Claessens 2011.** Bruno Claessens, « A Western Songye Nkishi », expertise, mars 2011.
- Colleyn 2001.** Jean-Paul Colleyn, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, New York, Museum for African Art / Zurich, Museum Rietberg, Gand, Snoek / Ducaju & Zoon, 2001.
- Colleyn et Homberger 2006.** Jean-Paul Colleyn et Lorenz Homberger, *Ciwara. Chimères africaines*, Paris, musée du Quai Branly, Milan, 5 Continents, 2006.
- Cornet 1988.** Joseph Cornet, « Die Luluwa », dans Werner Schmalenbach (dir.), *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, Prestel, 1988.
- Cornet 1998.** Joseph-Aurélien Cornet, *Kongo. Objets de bois. Objets d'ivoire*, Paris, galerie Leloup, 1998.
- De Grunne 2001.** Bernard de Grunne, « Les grands ateliers soninké du centre du Mali », dans Bernard de Grunne (dir.), *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 2001.
- Eisenhofer 1997.** Stefan Eisenhofer (dir.), *Kulte, Künstler, Könige in Afrika. Tradition und Moderne in Südnigeria*, catalogue, Linz, OÖ Landesmuseums, 1997.
- Essner 1985.** Cornelia Essner, *Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte des Reisens*, Stuttgart, Steiner Verlag Wiesbaden, 1985.
- Evans-Pritchard 1963.** Edward E. Evans-Pritchard, « A Further Contribution to the Study of Zande Culture », dans *Afrika. Journal of the International African Institute*, vol. 33, n° 3, juillet 1963.
- Ezra 1988.** Kate Ezra, *Art of the Dogon. Selections from the Lester Wundermann Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- Ezra 2001.** Kate Ezra, « The Initiation as Rite of Passage. Art of the Jo Society », dans Jean-Paul Colleyn, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, New York, Museum for African Art / Zurich, Museum Rietberg, Gand, Snoek / Ducaju & Zoon, 2001.
- Ezra 2005.** Kate Ezra, « Hermaphrodite Figure », dans Frank Herreman (dir.), *Resonances from the Past. African Sculptures from the New Orleans Museum of Art*, New York, Museum for African Art, 2005.
- Falgayrettes-Leveau 1991.** Christiane Falgayrettes-Leveau, *Fang*, Paris, musée Dapper, 1991.
- Falgayrettes-Leveau 2006.** Christiane Falgayrettes-Leveau, *Gabon. Présence des esprits*, Paris, musée Dapper, 2006.
- Falgayrettes-Leveau 2010.** Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Angola. Figures de pouvoir*, Paris, musée Dapper, 2010.
- Fardon 1988.** Richard Fardon, *Raiders and Refugees. Trends in Chamba Political Development 1750-1950*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1988.
- Fardon 2007.** Richard Fardon, *Fusions. Masquerades and Thought Style East of the Niger. Benue confluence, West Africa*, Londres, Saffron Books, 2007.
- Felix 1987.** Marc Leo Felix, *Hundred Peoples of Zaire and their Sculpture*, Bruxelles, The Handbook, Zaire Basin Art History Research Foundation, 1987.
- Felix 1997.** Mark Leo Felix, « Zaires Masker / Masking Zaire », dans *Masker – Magt og Magi / Masks – Might and Magic. Dance Masks from Zaire*, Odense, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, 1997.
- Felix 2010.** Marc Leo Felix et al., *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Kongo*, t. I, Bruxelles, 2010.
- Felix, Meur et Batulukisi 1995.** Marc Felix, Charles Meur et Niangi Batulukisi, *Art et Kongos. Les peuples kongophones et leur sculpture*, Bruxelles, Biteki Bia Bakongo, Zaire Basin Art History Center, 1995.
- Ferandin 2009.** Yann Ferandin, *Kongo. Art magique*, Paris, galerie Yann Ferandin, 2009.
- Fernandez 1973.** James William Fernandez, « The Exposition and Imposition of Order. Artistic Expression in Fang Culture », dans W. L. d'Azevedo (dir.), *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- Fernandez 1982.** James William Fernandez, *Bwiti. An Ethnography of Religious Imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Fernandez 1996.** James William Fernandez, « Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 25, n° 1, 1966, p. 53-64.

- Fischer et Himmelheber 1976.** Eberhard Fischer et Hans Himmelheber, *Die Kunst der Dan*, Zurich, Museum Rietberg, 1976.
- Fischer et Himmelheber 1984.** Eberhard Fischer et Hans Himmelheber, *The Arts of the Dan in West Africa*, Zurich, 1984.
- Fischer et Homberger 1985.** Eberhard Fischer et Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro*, Zurich, Museum Rietberg, 1985.
- Fondation Dapper 1986.** *La Voie des ancêtres. En hommage à Claude Lévi-Strauss*, catalogue d'exposition, Paris, musée Dapper, 1986.
- Förster 1988.** Till Förster, *Die Kunst der Senufo*, Zurich, Museum Rietberg, 1988.
- Förster et Förster 1991.** Till et Petra Förster, « Spoons Among the Senufo », dans Lorenz Homberger (dir.), *Spoons in African Art. Cooking-Serving-Eating-Emblems of Abundance*, Zurich, Museum Rietberg, 1991.
- Frank 2001.** Barbara E. Frank, « More than Objects. Bamana Artistry in Iron, Wood, Clay, Leather, and Cloth », dans Jean-Paul Colleyn et Lorenz Homberger (dir.), *Bamana. The Art of Existence in Mali*, New York, Museum for African Art / Zurich, Museum Rietberg, Gand, Snoek / Ducaju & Zoon, 2001.
- Frobenius 1925.** Leo Frobenius, *Dichten und Denken im Sudan. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*, t. V, Jena, Eugen Diederichs, 1925.
- Gallay et al. 1995.** Allain Gallay, Eric Huysecom et Anne Taylor, « Archéologie, histoire et traditions orales : trios clés pour découvrir le passé dogon », dans Lorenz Homberger (dir.), *Die Kunst der Dogon*, Zurich, Museum Rietberg, 1995.
- Gardi 1986.** Bernhard Gardi, *Zaire Masken und Figuren*, Bäle, Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde, 1986.
- Garrard 1995.** Timothy Garrard, « Diviners Figure, Senufo », dans Tom Phillips (dir.), *Africa. The Art of a Continent*, New York / Londres / Munich, Prestel, 1995.
- Geary 1998.** Christraud M. Geary, « Nineteenth-century Images of the Mangbetu in Explorers' Accounts », dans Enid Schildkrout et Curtis Keim, *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Gebauer 1979.** Paul Gebauer, *Art of Cameroon*, Portland (Oregon), The Portland Art Museum, 1979.
- Globus 1895.** Richard Andree (dir.), *Globus, Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*, vol. 68, n° 17, octobre 1895.
- Greenberg 1966.** Joseph Greenberg, *The Languages of Africa*, Bloomington, Indiana University, 1966.
- Grootaers 2007.** Jan-Lodewijk Grootaers, *Ubangi. Art et cultures au cœur de l'Afrique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007.
- Herbert 1984.** Eugenia W. Herbert, *Red Gold of Africa. Copper in Pre-colonial History and Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984.
- Hersak 1986.** Dunja Hersak, *Songye. Masks and Figure Sculpture*, Londres, Ethnographica LTD, 1986.
- Hersak 2003.** Dunja Hersak, *On the Popular and Powerful in Songye Creativity. Arts & Cultures*, Genève, musée Barbier-Mueller, 2003.
- Hersak 2010.** Dunja Hersak, « Reviewing Power, Process, and Statement. The Case of Songye Figures », dans *African Arts*, vol. 43, n° 2, été 2010, p. 38-51.
- Himmelheber 1939.** Hans Himmelheber, « Les masques bayaka et leurs sculpteurs », dans *Brousse*, n° 1, Léopoldville, 1939, p. 3-23.
- Himmelheber 1960.** Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstle*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960.
- Imperato 1970.** Pascal J. Imperato, « The Dance of the Tyi wara », dans *African Arts*, vol. 4, n° 1, automne 1970, p. 8-13 et 71-80.
- Jordán 2010.** Manuel Jordán, « Entités ancestrales akishi et leurs attributs », dans Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Angola. Figures de pouvoir*, Paris, musée Dapper, 2010.
- Kaohsiung 2005.** Kaohsiung Museum of Fine Arts (Jiunshyan Lee, Henry C.C. Lu, Chang Tsong-zung, Marc Leo Felix), *Kongo Kingdom Art. From Ritual to Cutting Edge*, Taiwan, Kaohsiung, 2005.
- Kasfir 1984.** Sidney Kasfir, « One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art », dans *History in Africa*, n° 11, 1984, p. 163-193.
- Kecskèsi 1987.** Maria Kecskèsi, *African Masterpieces and Selected Works from Munich. The Staatliches Museum für Völkerkunde*, catalogue d'exposition, New York, The Center for African Art, 1987.
- Keim et Schildkrout 1990.** Curtis Keim et Enid Schildkrout, *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*, New York, American Museum of Natural History, 1990.
- Kerchache 1996.** Jacques Kerchache, *Interview und persönliche Auskunft. Paris im Frühjahr, 1996*.
- Klieman 2007.** Kairn Klieman, « Of Ancestors and Earth Spirits. New Approaches for Interpreting Central African Politics, Religion, and Art », dans Alisa LaGamma (dir.), *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven / Londres, Yale University Press, 2007.
- Koloss 1987.** Hans-Joachim Koloss, *Zaire. Meisterwerke afrikanischer Kunst*, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1987.
- Koloss 2000.** Hans-Joachim Koloss, *World-View and Society in Oku (Cameroon). Baessler Archiv. Beiträge zur Ethnologie*, n° 10, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2000.
- Krings 1991.** Thomas Krings, *Agrarwissen bäuerlicher Gruppen in Mali / Westafrika. Standortgerechte Elemente in den Landnutzungssystemen der Senoufo, Bwa, Dogon und Somofo*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1991.
- Kubik 1983.** Gerhard Kubik, « Kognitive Grundlagen afrikanischer Musikulturen », dans Artur Simon (dir.), *Musik in Afrika*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1983.
- LaGamma 2007.** Alisa LaGamma, « Catalogue. Central African Reliquaries », dans Alisa LaGamma (dir.), *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, avec des contributions de Barbara Boehm, Kairn Klieman, Elias K. Bongmba, Denise P. Leidy, Louis Perrois, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven / Londres, Yale University Press, 2007.
- Legs Pierre Harter 1993.** *Legs Pierre Harter. Les rois sculpteurs. Art et pouvoir dans le Grassland Camerounais*, Paris, musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, RMN, 1993.
- Lehuard 1989a.** Raoul Lehuard, *Art bakongo. Les centres de style*, t. I, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1989.
- Lehuard 1989b.** Raoul Lehuard, *Art bakongo. Les centres de style*, t. II, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1989.
- Lehuard 1998d.** Raoul Lehuard, *Art bakongo. Insigne de pouvoir, le sceptre*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1998.
- Lehuard 1999.** *Téké. Collection de Robert et Raoul Lehuard*, Paris, galerie Ratton-Hourdé, 1999.
- Leloup 1994.** Hélène Leloup, *Dogon Statuary*, Strasbourg, Amez, 1994.
- Levin Martinez 2010.** Jessica Levin Martinez, « Ephemeral Fang Reliquaries. A Post History », dans *African Arts*, vol. 43, n° 1, printemps 2010, p. 28-43.
- Lintig 2004.** Bettina von Lintig, « Mächte der Nacht. Nachtmasken der Bangwa in Kamerun », dans Tobias Wendl (dir.), *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*, catalogue d'exposition, Vienne, Iwalewa Haus, Kunsthalle Wien, Museum der Weltkulturen, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 2004.
- Lintig 2006.** Bettina von Lintig (textes), Hughes Dubois (photographies), *Cameroun*, Paris, galerie Bernard Dulon, Paris, Gourcuff & Gardenigo, 2006.
- MacGaffey 1986.** Wyatt MacGaffey, *Religion and Society in Central Africa. The BaKongo of Lower Zaire*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1986.
- MacGaffey 1993.** Wyatt MacGaffey et Michael D. Harris, *Astonishment and Power. The Eyes of Understanding. Kongo Minkisi / The Art of Renee Stout*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1993.
- MacGaffey 2000.** Wyatt MacGaffey, *Kongo Political Culture. The Conceptual Challenge of the Particular*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Marseille 1996.** *Arman et l'art africain*, catalogue d'exposition, Marseille, MAAOA, 1996.
- Martinez-Jacquet 2009.** Elena Martinez-Jacquet, « Regards des marchands », dans *Tribal Art*, n° 53, automne 2009.
- McNaughton 1988.** Patrick R. McNaughton, *The Mande Blacksmith. Knowledge, Power, and Art in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- McNaughton 1991.** Patrick McNaughton, « Is there History in Horizontal Masks? A Preliminary Response to the Dilemma of Form », dans *African Arts*, vol. 24, n° 2, numéro spécial, 1991, p. 40-53 et 88-90.
- Mestach 1985.** Jean Willy Mestach, *Songye Studien. Formen und Symbolik, ein analytischer Essay*, textes allemand, anglais et français, Munich, galerie Jahn, 1985.
- Mudimbe 1996.** V. Y. Mudimbe, « The Idea of Luba », dans M. Nooter Roberts et Allen Roberts, *Memory. Luba Art and the Making of History*, New York, Museum for African Art, 1996.
- Mudimbe 1991.** V. Y. Mudimbe, *Parables and Fables. Exegesis, Textuality, and Politics in Central Africa*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1991.

- Ndiaye Diadji 2003.** Iba Ndiaye Diadji et Odile Brock, « From "Life Water" to "Death-Water" or on the Foundations of African Artistic Creation from Yesterday to Tomorrow », dans *Leonardo*, vol. 36, n° 4, août 2003, p. 273-277.
- Neyt 1993.** François Neyt, *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, Éditions Dapper, 1993.
- Neyt 2004 / 2009.** François Neyt, *Songye. La redoutable statuare songye d'Afrique centrale*, Anvers / Bruxelles, Fonds Mercator, 2004 / 2009.
- Neyt 2010.** François Neyt, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale. Correspondances et mutations des formes*, Paris, musée du Quai Branly, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010.
- Nicolas 1996.** Alain Nicolas et al., *Arman et l'art africain*, Marseille, musées de Marseille, 1996.
- Nooter et Roberts 1996a.** Mary Nooter Roberts et Allen F. Roberts, « Memory. Luba Art and the Making of History », dans *African Arts*, vol. 29, hiver 1996, p. 22-35 et 103.
- Nooter et Roberts 1996b.** Mary Nooter Roberts et Allen F. Roberts, *Memory. Luba Art and the Making of History*, New York, Museum for African Art, 1996.
- Northern 1986.** Tamara Northern et al., *Expressions of Cameroon Art. The Franklin Collection*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Natural History, 1986.
- Overbergh 1908.** Cyrille van Overbergh, *Les Basonge*, coll. « Monographies ethnographiques », n° 111, Bruxelles, Albert de Wit libraire-éditeur, 1908.
- Pemberton III 1989.** John Pemberton III, « The Oyo Empire », dans A. Wardwell (dir.), *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*, New York, 1989.
- Perrois 1992.** Louis Perrois, *Byeri Fang. Sculptures d'ancêtres en Afrique*, catalogue d'exposition, Marseille, MAAOA, 1992.
- Perrois 2010.** Louis Perrois, *Fang Expertise*, 2010.
- Perrois et Grand-Dufay 2008.** Louis Perrois et Charlotte Grand-Dufay, *Punu. Visions d'Afrique*, Milan, 5 Continents, 2008.
- Perrois et Notué 1997.** Louis Perrois et Jean-Paul Notué, *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun. La panthère et la mygale*, Paris, Karthala / Orstom, 1997.
- Petridis 2008.** Constantin Petridis, *Art et pouvoir dans la savane d'Afrique centrale*, Cleveland Museum of Art, Arles, Actes Sud, 2008.
- Phillips 1996.** Tom Phillips (dir.), *Africa. The Art of a Continent*, Munich / New York, Prestel, 1996.
- Picton 1996.** John Picton, « Africa and the Guinea Coast », dans Tom Phillips (dir.), *Africa. The Art of a Continent*, catalogue d'exposition, Munich / New York, Prestel, 1996.
- Ratton-Hourdé 2003.** Louis Perrois, *Kota. Rêves de bois et de cuivre. Panorama stylistique des figures funéraires « kota » d'Afrique équatoriale (Gabon, Congo)*, Paris, galerie Ratton-Hourdé, 2003.
- Ravenhill 1980.** Philip L. Ravenhill, « Baule Statuary Art: Meaning and Modernization », dans *Working Papers in the Traditional Arts*, n° 5, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, 1980.
- Raymaekers 2010.** Jan Raymaekers, « A Changing World », dans Jo Tollebeek (dir.), *Mayombe. Ritual Sculptures from Kongo*, Tiel, Lannoo Publishers, 2010.
- Reefe 1977.** Thomas Q. Reefe, « Lukasa: A Luba Memory Device », dans *African Arts*, vol. 10, n° 4, été 1977, p. 48-50, notes p. 88.
- Reefe 1981.** Thomas Reefe, *The Rainbow and the Kings. A History of the Luba Empire to 1891*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1981.
- Rubin 1984.** William Rubin, « Pablo Picasso », dans William Rubin (dir.), *Primitivism in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Munich, Prestel, 1984.
- Schaedler 1973.** Karl Ferdinand Schaedler, *African Art in German Private Collections*, Munich, Buchgewerbehaus, 1973.
- Schaedler 1994.** Karl Ferdinand Schaedler, *Lexikon Afrikanische Kunst und Kultur*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1994.
- Schlag 2008.** Adrian Schlag, *Tribal Art Classics IV*, Bruxelles, 2008.
- Schweinfurth 1874.** Georg Schweinfurth, *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial. Afrika während der Jahre 1868-1871*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1874.
- Stoll et Stoll 1980.** Mareidi et Gert Stoll, avec la collaboration de U. Klever, *Ibedji, Zwillingfiguren der Yoruba*, Munich, 1980.
- Thompson 1978.** Robert F. Thompson, « The Grand Detroit N'Kondi », dans *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 56, n° 4, 1978, p. 207-221.
- Thornton 1992.** John Thornton, « The Regalia of the Kingdom of Kongo, 1491-1895 », dans Erna Beumers et Hans-Joachim Koloss (dir.), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht, Collection Museum für Völkerkunde Berlin & Foundation Kings of Africa, 1992.
- Timmermans 1966.** Paul Timmermans, « Essai de typologie de la sculpture des Bena Luluwa du Kasaï », dans *Africa-Tervuren*, vol. 12, n° 1, p. 17-27.
- Tollebeek 2010.** Jo Tollebeek (dir.), *Mayombe. Ritual Sculptures from Kongo*, Tiel, Lannoo Publishers, 2010.
- Tribe 1996.** Tanya Tribe, « Crucifix », dans Tom Phillips (dir.), *Africa. The Art of a Continent*, catalogue d'exposition, Munich / New York, Prestel, 1996.
- Van Beek 1988.** Walter E. A. van Beek, « Functions of Sculpture in Dogon Religion », dans *African Arts*, vol. 21, n° 4, août 1988, p. 58-65 et 91.
- Van Damme 1990.** Wilfried van Damme, *Sculpture from Africa and Oceania*, description d'objet, n° 15, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990.
- Vansina 1973.** Jan Vansina, *The Tio Kingdom of the Middle Congo 1880-1892*, Londres, Oxford University Press, 1973.
- Vansina 1984.** Jan Vansina, *Art History in Africa. An Introduction to Method*, Londres / New York, Longman, 1984.
- Vansina 1990.** Jan Vansina, *Path in the Rainforests. Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990.
- Vansina 1992.** Jan Vansina, « The Kuba Kingdom », dans Hans-Joachim Koloss et Erna Beumers (dir.), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht, Collection Museum für Völkerkunde Berlin & Foundation Kings of Africa, 1992.
- Vogel 1980.** Susan Mullin Vogel, « Beauty in the Eyes of the Baule. Aesthetics and Cultural Values », dans *Working Papers in the Traditional Arts*, n° 6, Philadelphie, Insitute for the Study of Human Issues, 1980.
- Vogel 1986.** Susan Mullin Vogel, *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, New York, Center for African Art, 1986.
- Vogel 1997.** Susan Mullin Vogel, *African Art. Western Eyes*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1997.
- Vogel 2005.** Jerome Vogel, « Bush Spirit: Asye Usu », dans Frank Herreman (dir.), *Resonances from the Past. African Sculpture from the New Orleans Museum of Art*, New Orleans Museum of Art, Museum for African Art, 2005.
- Von Sydow 1954.** Eckart von Sydow, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Gebr. Mann, 1954.
- Walker 2005.** Roslin Adele Walker, « Pair of Female Twin Figures », dans Frank Herreman (dir.), *Resonances from the Past. African Sculpture from the New Orleans Museum of Art*, New Orleans Museum of Art, Museum for African Art, 2005.
- Wastiau 2007.** Boris Wastiau, « Boîtes "à garder des choses". Artistes, biens d'échange et épigraphes chez les Zande et les Mangbetu en période d'expansion coloniale », dans *Arts et Cultures*, Genève, musée Barbier-Mueller, 2007.
- Weisser 1997.** Gabriele Weisser, « Der Shango-Kult. Der Ibedji-Zwillingenkult. Königtum und Religion bei den Yoruba », dans Stefan Eisenhofer (dir.), *Kulte, Künstler, Könige in Afrika. Tradition und Moderne in Südnigeria*, catalogue d'exposition, Linz, OÖ. Landesmuseums, 1997.
- Zahan 1980.** Dominique Zahan, *Antilopes du soleil. Arts et rites agraires de l'Afrique noire*, Vienne, A. Schandl, 1980.

---

## ACKNOWLEDGEMENTS

We wish to thank for their inspiration, their support and their participation in creating this publication:

Marc Angst, Gregory Chesne, Alexandre Claes, Bruno Claessens, Pierre Dartevelle, Philippe- Jean De Vezin, Bernard Dulon, Daniel Hourdé, Lisa and Philippe Laeremans, Marc Larock, Alain Nahoum, Hervé Neyroud, Louis Perrois, Magdalena Plowucha, Philippe Ratton, Jane Roberts, Guillaume Trouvé, Guy Van Rijn, Angélique Vieille-Chevalier, Charles Wesley-Hourdé and all the dealers of primitive art who have directly or indirectly contributed to this book.

We also thank the following companies for their involvement:

Ashwood, Jane Roberts Fine Art, Stockplus, Wincroft.

David F. Rosenthal for his collaboration with Bettina von Lintig for the translations.

## REMERCIEMENTS

Nous souhaitons remercier pour leur inspiration, leur soutien et leur participation à l'élaboration de ce livre : Marc Angst, Gregory Chesne, Alexandre Claes, Bruno Claessens, Pierre Dartevelle, Philippe-Jean De Vezin, Bernard Dulon, Daniel Hourdé, Lisa et Philippe Laeremans, Marc Larock, Alain Nahoum, Hervé Neyroud, Louis Perrois, Magdalena Plowucha, Philippe Ratton, Jane Roberts, Guillaume Trouvé, Guy Van Rijn, Angélique Vieille-Chevalier, Charles Wesley-Hourdé et tous les marchands d'art primitif qui ont directement ou indirectement contribué à ce livre.

Nous remercions aussi pour leur participation les sociétés :

Ashwood, Jane Roberts Fine Art, Stockplus, Wincroft.

David F. Rosenthal pour sa collaboration avec Bettina von Lintig pour les traductions.



---

## BIOGRAPHIE

**Bettina von Lintig** earned her MA in Philosophy and her PhD in Ethnology at the Ludwig Maximilians University in Munich. Her doctoral thesis on the art of the Western Bangwa in Cameroon was published in 1994. She subsequently worked as curator for private collections, and in the art business. In addition to publishing scholarly articles for a variety of journals and working on various exhibition projects, she is also a journalist, writing for such newspapers as the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, the *Süddeutsche Zeitung*, *Focus*, and the *Neue Zürcher Zeitung*. In 1997 she was subsidized by the Maison des Sciences de l'Homme to conduct a study on contemporary African art in Paris, and was then twice invited to participate in the Dak'Art Biennale in Senegal. Between 2003 and 2006 she taught at Bayreuth University, and worked as a fellow on her special research program entitled "Paris-Dakar – Art Worlds in Interaction." She simultaneously worked at the Iwalewa Haus, and participated in the production of the *Black Paris – Kunst und Geschichte einer Schwarzen Diaspora* exhibition, which was shown in Bayreuth in 2006, and then in Frankfurt in 2007 and in Brussels in 2008. She is currently working on freelance projects.

**Hughes Dubois** is a photographer of advertising and art objects. He lives and works in Brussels and Paris. An enthusiast of classical and "primitive" sculpture, since 1986 he has worked on the majority of catalogues for the Musée DAPPER, which today is a reference point for the world of African art. For the Pavillon des Sessions, in 2000 his photos were used for the publication *Sculptures* under the direction of J. Kerchache, for the reintroduction of Tribal Art at the Louvre. He collaborates with various institutions and art collectors both in Europe and across the world, and as of today he has participated in over 150 art books and catalogues for exhibitions. With 5 Continents Editions he has published *De Cordoue à Samarcande* (2006) and *Solomon Island Art* (2008).

## BIOGRAPHIES

**Bettina von Lintig** est titulaire d'une maîtrise de philosophie et d'un doctorat d'ethnologie de l'université Ludwig Maximilians, à Munich. Sa thèse de doctorat sur l'art du Bangwa occidental, au Cameroun, a été publiée en 1994. Conservatrice de diverses collections particulières, elle a longtemps travaillé pour le marché de l'art. Tout en rédigeant de nombreux articles scientifiques pour des revues spécialisés et en participant à la réalisation de divers projets d'expositions, elle a écrit pour plusieurs journaux, dont le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, le *Süddeutsche Zeitung*, *Focus* et le *Neue Zürcher Zeitung*. En 1997, elle a reçu une subvention de la Maison des sciences de l'homme pour mener une étude sur l'art africain contemporain à Paris et a été invitée deux fois à participer à la Biennale Dak'Art, au Sénégal. De 2003 à 2006, elle a enseigné à l'université de Bayreuth et poursuivi un projet de recherche personnel intitulé : « Paris-Dakar – Art Worlds in Interaction ». Elle a simultanément travaillé pour l'Iwalewa Haus (centre d'études africaines de l'université de Bayreuth) et participé à l'élaboration de l'exposition « Black Paris – Kunst und Geschichte einer Schwarzen Diaspora », présentée à Bayreuth en 2006, puis à Francfort en 2007 et à Bruxelles en 2008. Elle travaille actuellement en free-lance sur un certain nombre de projets novateurs.

**Hughes Dubois**, photographe publicitaire et d'objets d'art, vit et travaille à Bruxelles et Paris. Passionné par la sculpture classique et « primitive », il a réalisé depuis 1986 la majeure partie des catalogues du musée Dapper, qui font figure aujourd'hui de référence dans le monde de l'art africain. Pour le Pavillon des Sessions, en 2000, il a réalisé les photographies qui illustrent le livre *Sculptures*, sous la direction de Jacques Kerchache, à l'occasion de la réintroduction des arts premiers au Louvre. Il collabore avec différentes institutions et collectionneurs d'objets d'art tant en Europe qu'à travers le monde et à ce jour, il a participé à plus de cent cinquante livres d'art et catalogues d'expositions. Avec 5 Continents Éditions, il a publié *De Cordoue à Samarcande* (2006) et *Trésors des îles Salomon* (2008).



*Editorial coordination*  
*Coordination éditoriale*  
Laura Maggioni

*French translation*  
*Traduction en français*  
Lise-Éliane Pomier

*Editing*  
*Secrétariat de rédaction*  
Andrew Ellis  
Raphaëlle Roux

*Art direction*  
*Direction artistique*  
Annarita De Sanctis

*Production manager*  
*Directeur de production*  
Enzo Porcino

All rights reserved – Tous droits réservés  
Rick's Fine Art sprl  
For the present edition – Pour la présente édition  
© Copyright 2011, 5 Continents Editions srl

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.  
Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

5 Continents Editions  
Piazza Caiazzo, 1  
20124 Milan, Italy  
www.fivecontinentseditions.com

ISBN : 978-88-7439-597-2

Distributed in the United States and Canada  
by Harry N. Abrams, Inc., New York.  
Distributed outside the United States  
and Canada, excluding France and Italy,  
by Abrams & Chronicle Books Ltd UK, London  
Distribution Le Seuil / Volumen, Paris

COVER COUVERTURE  
Plate planche 73, p. 193

PAGE 2  
Detail plate détail planche 20, p. 61

PAGE 6  
Detail plate détail planche 3, p. 25

PAGE 8  
HANS HARTUNG  
*T.1989-H34*, 1989  
Acrylic on canvas  
130 x 89 cm  
© Adagp, Paris 2011

Plate planche 42, p. 109

PAGES 10-11  
PABLO PICASSO  
*Femmes couchées*, 27-7-1970 VI  
Pen and ink, brush and ink on paper  
32,5 x 49,8 cm  
© Succession Picasso 2011

Plate planche 65, p. 170

PAGES 232-233  
ANTONIO SAURA  
*Carmen*, 1982  
Oil and mixed media on paper  
70 x 50 cm  
© Succession Antonio Saura /  
www.antoniosaura.org / ADAGP, Paris 2011

SIMON HANTAÏ  
*Tabulas*, 1980  
Acrylic on canvas  
150 x 130 cm  
© Adagp, Paris 2011

JOAN MIRÓ  
*Composition*, 1937  
Oil, mixed media on paper/canvas  
50 x 65 cm  
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2011

People move, ideas move, and styles move, thanks also to the vital role rivers have played over the centuries. The art of sub-Saharan Africa—from Songye power objects and Punu mourning masks to Fang reliquary figures and Luba staffs—bears witness to this, as it is inextricably linked to its geographical context. This beautifully illustrated publication, along with insightful descriptions, will accompany readers on a journey through regions rarely visited by Westerners, in search of long-lasting impressions of tribal art.

---

Les peuples sont toujours en mouvement, et avec eux leurs idées et leurs styles, un processus dans lequel les fleuves et les rivières ont joué au fil des siècles un rôle déterminant. L'art de l'Afrique sub-saharienne – des figures de pouvoir Songye aux masques de deuil Punu, en passant par les figures de reliquaire Fang et les bâtons Luba –, étroitement lié à son contexte géographique, porte témoignage de cette richesse culturelle. Cet ouvrage, grâce à de superbes illustrations et à des descriptions détaillées, invite le lecteur à explorer des régions très rarement visitées par les Occidentaux et à découvrir les merveilles de l'art tribal.

\$68.00 | Can. \$81.50  
£44.95 | € 59,00

ISBN 978-88-7439-597-2



9 788874 395972