

FRANÇOIS NEYT
HUGHES DUBOIS

FÉTICHES ET OBJETS
ANCESTRAUX D'AFRIQUE

AFRICAN FETISHES AND
ANCESTRAL OBJECTS

FÉTICHES ET OBJETS
ANCESTRAUX D'AFRIQUE

AFRICAN FETISHES AND
ANCESTRAL OBJECTS



FRANÇOIS NEYT | HUGHES DUBOIS

FÉTICHES ET OBJETS
ANCESTRAUX D'AFRIQUE

AFRICAN FETISHES AND
ANCESTRAL OBJECTS

edited by | sous la direction de Didier Claes



CONTENTS | SOMMAIRE

[9] INTRODUCTION
François Neyt

[13] CONGO

[69] TEKE | YAKA | ZOMBO

[107] LUBA

[173] SONGYE

[218] CONCLUSION

[220] LA DIVINATION CHEZ LES BALUBA
AU MOYEN DU *LUBUKO* OU *KATOTOLA*

[225] LISTE DES ILLUSTRATIONS

[231] English text

Ayant eu l'occasion de visiter de nombreuses collections privées dans le monde, j'ai été confronté à des ensembles ambitieux, parfois surfaits et souvent sans véritable fil conducteur. Les choix de l'amateur d'art, que nous avons le plaisir de découvrir dans cet ouvrage, ont assurément été guidés par une vision différente.

La volonté de réunir des statues pour leur esthétique remarquable, mais aussi pour leur caractère iconographique dans un contexte tribal d'origine est en effet inhabituelle.

Pourtant, quoi de plus évident que d'associer une statue luba à un oracle de divination de ce même groupe ou encore de la comparer à la sculpture de leurs redoutables voisins, les Songye.

Ces rapprochements sont mis en image avec excellence par le photographe Hughes Dubois et trouvent toute leur signification sous la précieuse plume de l'ethnologue François Neyt, qui établit avec précision les relations au sein de la statuaire de ces peuples. Les textes rappellent ainsi la vitalité de cette culture d'Afrique centrale, qui est profondément la mienne et que je vous invite à partager au fil de ces pages.

Didier Claes



INTRODUCTION

François Neyt

Les sculptures de cet ouvrage ont été sélectionnées pour leur charme et leur beauté avec le souci de privilégier les signes sculptés attachés à la magie et à la sorcellerie. Plusieurs de ces objets ont été collectés par Édouard d'Orjo de Marchovelette et, à ce titre, il était judicieux de présenter ce grand connaisseur des langues et des coutumes traditionnelles du Katanga. Une notice bibliographique décrit brièvement sa carrière ; quelques extraits de ses notes sur la divination chez les Luba sont rapportés.

Chaque sculpture porte en elle les indices morphologiques et stylistiques propres à un atelier précis à l'intérieur d'un style. Les références à quelques autres objets sculptés dans ces mêmes ateliers sont signalées. Des cartes permettent de mieux cerner le contexte géographique et historique ; des photographies de terrain éclairent la signification de ces sculptures dans les traditions des peuples concernés.

Quatre chapitres vont ponctuer un parcours parmi d'autres, révélant à la fois une facette originale de ceux qui ont créé, utilisé et célébré la vie à travers des sculptures multiformes. Ils sont aussi révélateurs des goûts et des choix du collectionneur qui a intitulé cet ouvrage *Fétiches et objets ancestraux* et qui place les sculptures de chaque groupe dans un décor original contemporain. Lors d'une exposition sur les sculptures des Tabwa au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, la question suivante fut posée à un Congolais de la région : « Monsieur, que pensez-vous de cette présentation globale des sculptures tabwa ? » Et lui de répondre : « Dans nos maisons, chaque famille honorait une seule effigie et je n'ai jamais vu un tel ensemble. Cela n'entre pas dans l'histoire de nos traditions ! »

Le regard occidental, par son côté esthétique, a profondément modifié la perception de ces œuvres et y découvre d'autres significations. La sensibilité contemporaine, qui dans l'art se veut toujours créatrice et originale, trouve dans ces sculptures des connivences, des sources d'inspiration et aime privilégier le caractère magique et mystérieux de celles-ci. Ces signes, sculptés dans un souffle où le monde des génies de la nature et celui des ancêtres sont omniprésents, ouvrent ainsi nos yeux à de nouveaux horizons.

Hughes Dubois, ami de longue date, donne à ces sculptures un éclairage original qui guide le regard et apprend à découvrir le sublime, l'émerveillement, la séduction ou encore le magique, l'inconnu, la crainte. Comme le collectionneur l'a voulu, ce travail sort des sentiers battus, invite à quitter nos *a priori* sur la compréhension ou la non-compréhension des arts africains, à s'ouvrir à des dimensions universelles et infinies.

Chacun des chapitres se concentre sur un ensemble d'objets déterminés. Le premier aborde principalement les sculptures des Congo, des Woyo sur la côte atlantique, des Vili et des Yombe. Il révèle aussi deux statues bembe et une autre des Bwende. Au chapitre deux, ce sont plusieurs signes sculptés par les Teke qui, autour du Pool Malebo, occupent les deux rives du fleuve Congo et pénètrent loin à l'intérieur des terres. Du côté du Congo-Kinshasa, quelques sculptures des Zombo, non loin des Congo, sont présentées ; leur rapprochement avec la statuaire des Yaka est obvie.

Le troisième chapitre est lui consacré aux sculptures luba. À travers de multiples ateliers de sculptures, toujours différents, toujours unis par les mêmes thématiques, les signes sculptés témoignent de la place privilégiée et sacrée de la femme. Le collectionneur y joint quelques représentations hembra et une œuvre attribuée aux Tabwa. Le dernier chapitre est consacré aux Songye, voisins septentrionaux et orientaux des Luba. Leurs sculpteurs se sont centrés sur la figure de l'homme. La force redoutable des sculptures songye, habitée par la magie et la sorcellerie, contraste et s'oppose à l'intériorité et à l'harmonie des sculptures luba, où la femme est le passage obligé des forces cosmiques et spirituelles. Une sculpture est attribuée aux Luntu.

Ces quatre ensembles stylistiques : Congo, Teke, Luba et Songye se rattachent à deux grands courants de peuples parlant une langue bantoue. L'origine de ces langues se situe au Nigeria dans la région de la Benue entre l'an 3000 et 1000 avant notre ère. Deux courants migrants des peuples sont arrivés dans la région des Congo ; les autres ont contourné la grande forêt équatoriale, ont longé les lacs pour habiter la région de l'Upemba, sources du fleuve



Congo, centre du développement des proto-Luba vers le x^e-xi^e siècle. Ces deux courants linguistiques et culturels, formant le noyau bantou occidental (le pays des Congo) et le noyau bantou oriental (le pays luba), ont dû faire face à de nombreuses épreuves, traverser la forêt équatoriale, assimiler les connaissances des Pygmées, se bâtir des modes de pensée et de vie fondés sur les signes de vie découverts dans ces zones inconnues. Rochers et sources, plantes, arbustes, volatiles, poissons et mammifères ont constitué un ensemble de signes métaphoriques et métonymiques qui se retrouvent chez les uns et les autres. Se remémorer le passé de ces peuples permet de mieux comprendre pourquoi les reliquaires et les charmes magiques renferment souvent les mêmes éléments matériels. Les génies de la nature habitent toutes choses et même peuvent devenir le réceptacle de la présence ancestrale. Ces peuples ont vécu au sein des forces naturelles ; ils y ont emprunté de nombreux éléments qui demeurent sous-jacents à leurs traditions culturelles et à leurs sculptures.

Bacquart, 1998. Bacquart Jean-Baptiste, *The Tribal Arts of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

Bassani, 1977. Bassani Ezio, *Scultura africana nei musei italiani. Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia*, Bologne, Calderini, 1977.

De Maret, Dery et Murdoch, 1973. De Maret Pierre, Dery Nicole, Murdoch Cathy, «The Luba Shankadi Style», *African Arts*, VII, 1, 1973, p. 8-15.

De Strycker et Neyt, 1974. De Strycker Louis, Neyt François, *Approche des arts hembra*, suppl. à *Arts d'Afrique noire*, 11, Villiers-le-Bel, 1974.

Faïk-Nzujji, 1996. Faïk-Nzujji Clémentine, *La Beauté des signes. Pistes et clés pour la pratique des symboles*, Louvain-la-Neuve, Ciltade, 1996.

Felix, 1987. Félix Marc Léo, *100 Peoples of Zaïre and their Sculpture*, Bruxelles, Tribal Art Press, 1987.

Felix, 1995. Félix Marc Léo, *Arts and Kongos*, Bruxelles, Zairian Basin Art History Research Center, 1995.

Lehuard, 1980. Lehuard Raoul, *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1980.

Lehuard, 1989. Lehuard Raoul, *Art bakongo. Les centres de style*, 2 vol., Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1989.

Lehuard, 1996. Lehuard Raoul, *Les Arts bateke*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1996.

MacGaffey, 1995. MacGaffey Wyatt, dans *Trésors d'Afrique*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1995.

Neyt, 1981. Neyt François, *Arts traditionnels et histoire au Zaïre*, Société d'arts primitifs, Bruxelles, 1981.

Neyt, 1993. Neyt François, *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, musée Dapper, 1993.

Neyt, 2004. Neyt François, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2004.

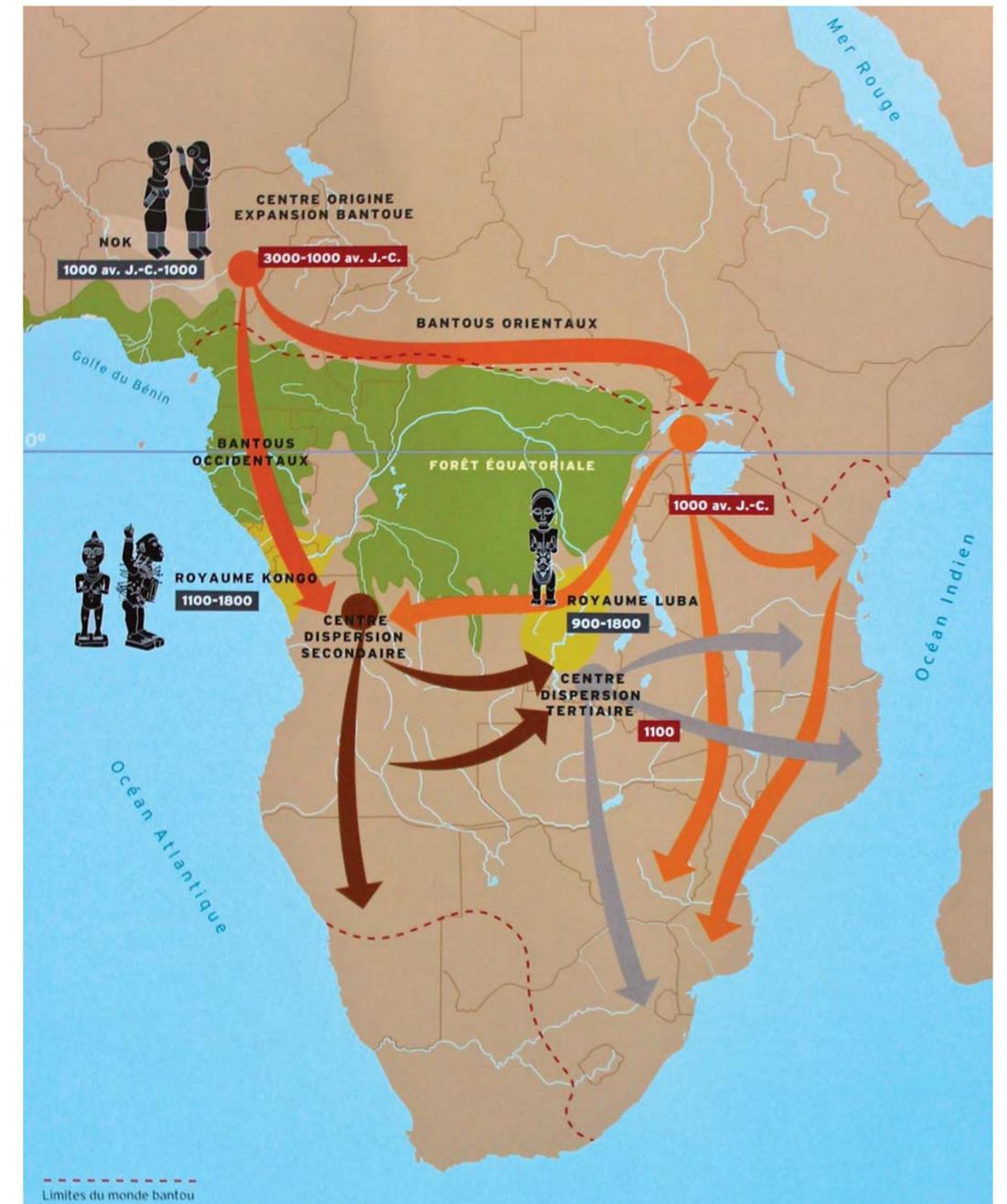
Neyt, 2010. Neyt François, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010.

Olbrechts, 1959. Olbrechts Frans, *Les Arts plastiques du Congo belge*, Bruxelles, Erasme, 1959 (traduction française de *Plastiek van Congo*, 1946, revue par Albert Maesen).

Van Avermaet, 1954. Van Avermaet Ernest, *Dictionnaire kiluba-français*, Annales du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 1954, vol. 7.

Von Lintig et Dubois, 2011. Von Lintig Bettina, Hughes Dubois, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents, 2011.

Carte des origines et de l'expansion des langues bantoues





CONGO

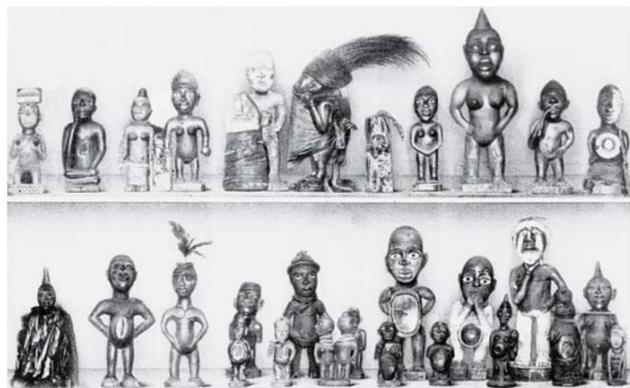
Le royaume des Congo a émergé principalement sur la rive orientale du fleuve et dans le Bas-Congo, tandis que le royaume du Loango s'est implanté au nord-ouest près de la côte maritime. Le royaume Congo et celui du Loango se développent dès le ^{xiv}^e siècle, parallèlement à l'apparition du royaume tio (teke). Comme le royaume des Teke de part et d'autre du Pool Malebo, l'institution royale des Congo est marquée par l'importance accordée aux traditions ancestrales. L'idéologie royale au Loango et au Congo a, par ailleurs, accentué la place accordée à l'homme fort et au justicier. Il en ressort une centralisation de la justice et du pouvoir militaire. Les structures du royaume Congo ont couvert de nombreuses cultures locales, notamment le culte ancestral des Vili, des Yombe et des Congo, de même que ceux des Bwende et des Bembe qui ont subi leur influence.

Quelques points particuliers retiennent l'attention. Ce sont les statues *nkonde*, les statuette cultuelles *nkisi*, les masques et les représentations féminines. Connues dès la fin du ^{xviii}^e siècle, les grandes effigies *nkonde*, couvertes de clous et de lames de fer, sont spécifiques aux Vili et aux Woyo. Elles permettent à la victime d'obtenir réparation d'un acte de sorcellerie. Dans un rituel connu, la victime enfonce un clou dans la statue provoquant une blessure à l'esprit *nkisi* représenté. Elle compte ainsi être dédommagée des préjudices subis. Ces statues sont aussi utilisées dans la divination pour confondre l'auteur d'un larcin. Chez les Congo occidentaux, les Mpangu-Ntandu, le véritable culte des ancêtres se déroule au cimetière. C'est au devin de discerner la cause d'une maladie et de désigner l'ancêtre qui désire être honoré, mais au chef de lignage de présider ces rites. D'autres rites ont lieu chaque semaine et sont dirigés par les *nganga Bakulu*. Ces chefs religieux, porteurs du bonnet *mpu*, font une libation de vin de palme sur la corbeille sacrée des ancêtres. Quand ces rituels adressés aux ancêtres se rattachent à la fonction royale, ils se complexifient.

José Augusto da Cunha Moraes, vers 1880, dans J. P. da Cunha Moraes, *Africa occidental, Album photographico e descriptivo; primeira parte*, Lisbonne, David Corazzi, 1885

Vili *nganga*, carte postale, vers 1900





Dans la région côtière de l'extrême sud du Gabon et de l'arrière-pays montagneux du Mayombe, les Vili et les Congo ont produit des masques semblables à ceux de la côte gabonaise. Ces masques faciaux, d'allure réaliste, sont couverts de teinture blanche et sont uniquement portés par le *nganga diphombe*, devin qui fait advenir la vérité et qui restaure la justice et l'ordre social. Il est le seul habilité à revêtir ce masque. Son corps nu est décoré de dessins, une cape de plumes de touraco est posée sur ses épaules, une ceinture aux reins retient une rangée de clochettes.

Les représentations féminines abondent chez les Congo, qui, au fil des siècles, ont développé un système de filiation et d'organisation sociale dans lequel l'ascendance maternelle est prise en compte pour la transmission de l'appartenance, de l'autorité et du nom. Il existe ainsi des sculptures figurant une femme assise sur un coffre-reliquaire accompagnée d'un adolescent ou encore des jeunes filles dans une case de réclusion¹. Chez les Congo occidentaux, les rites d'initiation *Tshikumbi* sont destinés à préparer des jeunes filles nubiles au mariage. Celles-ci résident plusieurs mois dans des cases de réclusion appelées *Nzo Kumbi*, où elles sont formées par des femmes plus âgées qui ont eu des enfants. Les jeunes filles sont portées dans cet enclos sur le dos d'une femme; leur corps est lavé rituellement, puis orné de colliers et de bracelets. Elles se reposaient sur des lits décorés de figures anthropomorphes représentant la jeune fille, son futur mari accompagné d'un oncle maternel. Les sculptures de la mère et l'enfant dans le culte *Phemba* sont fréquentes. La femme souvent assise en tailleur tient dans ses bras un enfant. Ce culte s'est répandu chez les Congo de la côte et dans le Mayombe.

D'autres figurations abondent : couples, poteries anthropomorphes, bracelets *lemba*, tambours anthropomorphes, sceptres *mvwala* des Yombe, plats à proverbe chez les Woyo, boîtes à poudre utilisées pour la chasse, ivoires anthropomorphes, ainsi que des sculptures culturelles incrustées de lamelles de verre. Plusieurs statues présentées illustrent ce type d'objets.

Trois œuvres attribuées respectivement aux Bembe et aux Bwende termineront cette première partie.

Illustration publiée dans Adolf Bastian, *Die Deutsche Expedition an der Loango-Küste*, Léna, Hermann Costenoble, 1875, vol. II

1. NEYT, 2010, p. 311 et suiv.







1 STATUETTE NKISI/ CHARGÉE DE SIGNES MAGIQUES

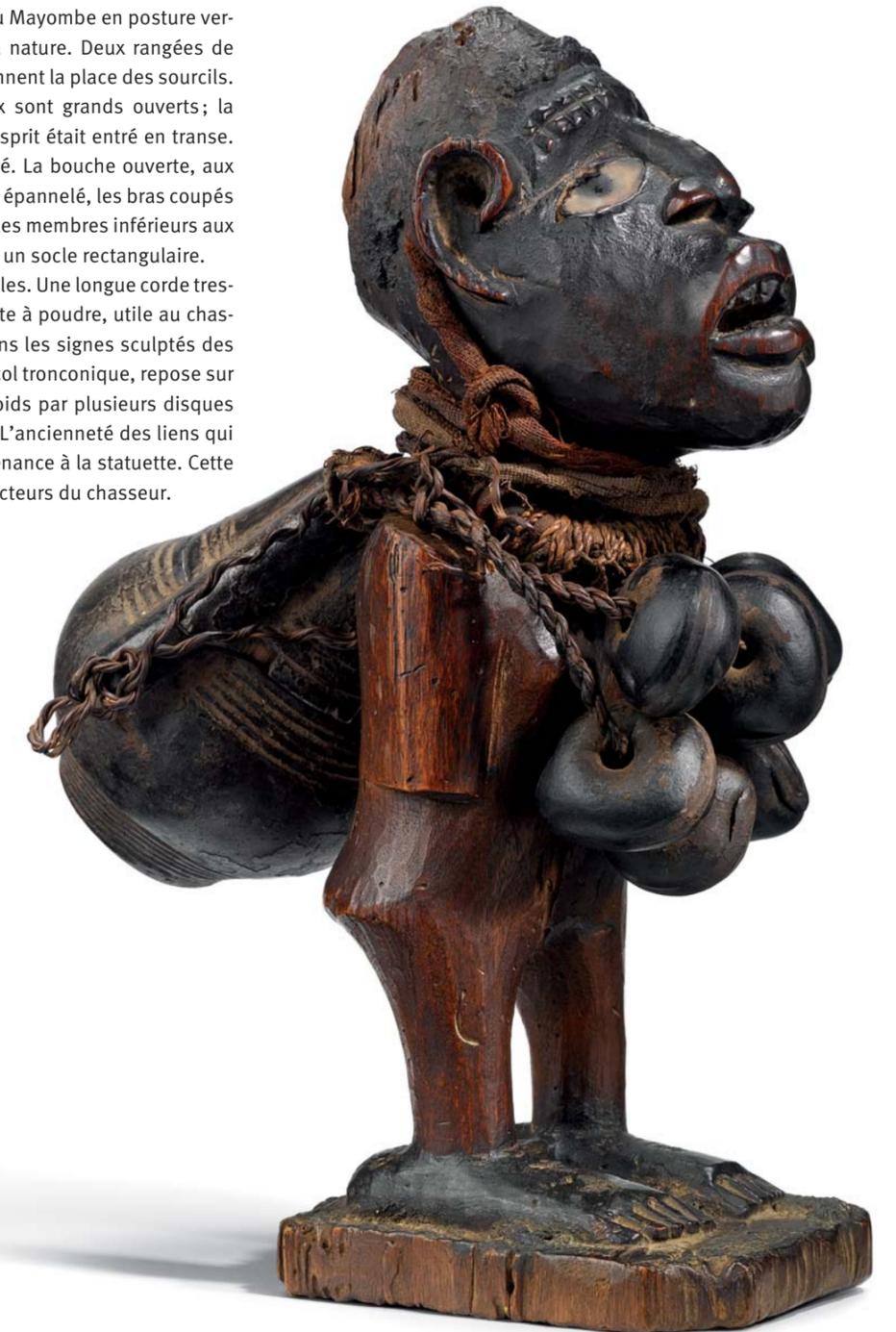
Congo, RDC

Bois, tissus, fruits, fibres végétales, poudrier,
agglomérat rituel, pigments

H. 22 cm

Collection privée, Belgique

La tête d'allure ovale de cette statuette du Mayombe en posture verticale implore le ciel et les esprits de la nature. Deux rangées de petits rectangles à pointe de diamant prennent la place des sourcils. Incrustés de lamelles de verre, les yeux sont grands ouverts; la pupille tournée vers le haut comme si l'esprit était entré en transe. Le nez à l'arête vive est courbe et busqué. La bouche ouverte, aux dents apparentes, s'exprime. Le corps est épannelé, les bras coupés au-dessus du coude. Le fessier redressé, les membres inférieurs aux pieds très étirés en raquette reposent sur un socle rectangulaire. Le cou est orné de colliers en fibres végétales. Une longue corde tressée, portée sur les épaules, tient une boîte à poudre, utile au chasseur. Ce type de boîte est bien connu dans les signes sculptés des Congo. Celle-ci, en forme de récipient au col tronconique, repose sur le dos de la statuette et équilibre son poids par plusieurs disques provenant d'un fruit, enfilés vers l'avant. L'ancienneté des liens qui fixent ces éléments confirme leur appartenance à la statuette. Cette figurine *nkisi* se rattache aux objets protecteurs du chasseur.



2 STATUE MASCULINE *NKISI* DU MAYOMBE

Congo, RDC

Bois, tissus, métal, clous, agglomérat rituel, pigments

H. 52 cm

Ernst et Ruth Anspach, New York

Comment reconnaître une statue *nkonde* d'une statue *nkisi*? La réponse théorique est évidente : la fonction de la première est d'ordre judiciaire et politique ; la seconde, davantage centrée sur la magie et les forces occultes qui menacent les humains. Toutes deux peuvent avoir dans leurs représentations les mêmes positions, bras levés pour menacer ; toutes deux peuvent présenter un réceptacle recouvert d'une surface en verre et être revêtues de clous et de tiges de fer.

Le personnage masculin, droit sur ses pieds en raquette rectangulaire, semble tendu vers l'avant. Le bras gauche à la hanche, le bras droit dressé et tenant un couteau qui a disparu. La tête est penchée vers l'avant. De profil se perçoit nettement une ligne curviligne qui va de la nuque à la pointe du menton. La bouche entrouverte, dents apparentes, paraît s'exprimer et répondre aux agressions invisibles. Les autres traits du visage sont réalistes, le nez délicatement incurvé, les yeux en demi-lune incrustés de lamelles de verre. La calotte crânienne est découpée horizontalement au-dessus du front, décoré d'un bandeau de teinture noire. Le support central, au milieu de la tête, devait porter le poids d'un emplâtre magique ou d'une coiffure.



Carte postale,
archives Guy Van Rijn
n° 0.0.9393-01



Carte postale,
archives Guy Van Rijn
n° 0.0.94783-01



Plusieurs colliers de perles bleues et blanches ornent le cou, d'autres les reins. Des clous et des morceaux de fer sont enfoncés dans le corps de la statue, principalement dans le dos et sur les hanches. Une statue *nkonde* du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren¹ peut être rapprochée de celle qui se présente ici. La tête est couronnée d'un réceptacle d'ingrédients magiques protégés par des dents de suidés². Les clous sont innombrables, la langue tirée rappelait à l'accusé de lécher le clou avant de l'enfoncer dans la chair de la statue. C'était une manière d'éveiller l'esprit invoqué et de s'associer à son action. Dans la statue étudiée, à la patine croûteuse et ancienne, les clous sont peu nombreux, la coiffure absente, l'allure générale semblable, bien que fortement penchée vers l'avant. On peut donc penser que cette sculpture, réalisée chez les Yombe du Bas-Congo à la fin du XIX^e siècle, est davantage en dialogue avec les esprits de la nature et peut être qualifiée de *nkisi*.

1. Dans le catalogue *Trésors d'Afrique*, 1995, p. 46-47, fig. 13 et 14 ; référence RG 19845.

2. MACGAFFEY, 1995, p. 288, commentant la statue *nkonde* du Mayombe.





3 STATUETTE MASCULINE ASSISE EN TAILLEUR

Congo, RDC

Bois, peau, fragments de miroir, agglomérat rituel, pigments

H. 13 cm

Collection privée, Belgique

Cette figurine masculine de petite taille reprend une attitude bien connue des populations congo. Elle se retrouve notamment sur les tombes où l'on déposait des pierres sculptées anthropomorphes assises en tailleur (les *mintadi*), un bras soutenant la tête. Ce geste est souvent interprété comme une posture de deuil, alors que l'Occidental y verrait la représentation du penseur.

La tête ovoïde d'un type allongé est revêtue du bonnet traditionnel *mpu* décoré de petits triangles alternés; c'est le signe de l'autorité cheffale. Dans les orbites oculaires, les yeux sont tournés vers le ciel, méditant sur le sens de la destinée humaine. Le plan des épaules est ample, le bras droit replié sous le menton, la paume des mains ramenée vers l'arrière. Deux anneaux ornent le poignet du porteur; l'autre main soutient la cheville droite du chef assis en tailleur. Au centre de la zone ombilicale, un réceptacle rond et saillant est couvert d'une plaque de verre. « La vie est née de ce point de départ, nœud et source de tout », disent les Luba; elle est maintenant retournée dans le monde invisible des ancêtres et des esprits. C'est un sujet de méditation, la tête appuyée sur une main, réflexion et deuil se mêlant. Raoul Lehuard présente une statuette commémorative collectée sur la côte du Loango qui épouse la même attitude¹.



1. LEHUARD, 1989, vol. 1, p. 145, pl. I.





**4 FIGURE MAGIQUE REPRÉSENTANT UN CHIEN
À DEUX TÊTES OPPOSÉES**

Congo, RDC

Bois, fragments de verre, clous, métal, fibres végétales,
agglomérat rituel, pigments

H. 31 cm, l. 77,5 cm

Walter et Molly Bareiss, Allemagne

Sur un corps cylindrique reposant sur quatre pattes sont taillées deux superbes têtes de chien. La gueule entrouverte, la langue pendante et deux longues rangées de dents teintes en rouge donnent un aspect à la fois chaleureux et vigoureux à cet animal sorti d'un monde d'ordalies, de jugement et de discernement. Il serait plus juste de parler de flair, car ces symboles reposent toujours sur ce qui demeure invisible et qu'il faut amadouer. La tête elle-même est curviligne et très allongée, ponctuée de deux yeux en pastille cylindrique saillante. Est-ce réellement une figuration canine ou peut-on y voir la gueule menaçante du crocodile, les dents d'un félin? Bettina Von Lintig voit dans les pattes rondes de l'animal l'image de l'éléphant et s'interroge si le « chien » n'est pas un « léopard¹ ». Des clous et des morceaux de fer sont implantés sur le corps et le haut des têtes de cette figure zoomorphe.

Au milieu du dos, une cavité rectangulaire contient des ingrédients magiques recouverts d'un miroir. Des traces de kaolin s'aperçoivent dans la gueule de cet animal janiforme. Est-ce une allusion à la salive baveuse du chien? Quoi qu'il en soit, ce qui touche à la couleur blanche est immédiatement perçu comme une référence aux ancêtres.

Les clous sont insérés dans des cérémonies judiciaires pour juger le coupable : les statues *nkonde* représentent ce domaine réservé aux rois et aux responsables des villages. Dans ce cas de figure, ce sont les esprits *nkisi* qui entrent en action pour réveiller les forces occultes qui sommeillent. L'objectif est toujours constant : veiller à la santé et au bien-être des personnes, du village, du clan. Marc Félix, dans *Arts and Congos*, présente chez les Vili une forme zoomorphe couverte de clous, proche du chien ou du léopard; il suggère que cette représentation zoomorphe aurait pour fonction de dépister les sorciers². Ce rôle correspond bien à l'animal qui renifle et sent la manière de chasser les esprits mangeurs d'âme et de restaurer le bonheur de vivre. Dans son ouvrage *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Raoul Lehuard montre une sculpture zoomorphe à deux têtes qui pourrait provenir du même atelier. Celle-ci appartient au musée d'Ethnographie de Genève³.

1. VON LINTIG, 2011, p. 109.

2. FÉLIX, 1995, p. 125.

3. Sous le numéro 12780, dans LEHUARD, 1980, p. 138-140, fig. 73.



5 FIGURE FÉMININE ASSISE EN IVOIRE

Congo, RDC

Ivoire, métal, pigments

H. 19 cm

Collectée *in situ* par Lawson B. Mooney, Montauban, France

Les différents chefs côtiers jusqu'au Kwango aimaient entrer dans les villages de façon solennelle. Dans un manuscrit du père Cavazzi datant de 1665¹, un dessin montre la reine Gonga de Matamba suivie de ses guerriers. Derrière elle, des hérauts embouchent une trompe traversière pour annoncer son passage. Chez les Congo, les trompes retentissaient lors de cérémonies importantes, joyeuse entrée dans un village, festivités, guerres et célébrations funéraires.

Mais les rois et les reines se déplaçaient également avec d'autres signes de prestige. Les sceptres font partie des emblèmes qui comptent parmi les plus prestigieux. Cet ivoire représente une femme assise tenant en main une coupe et unealebasse d'offrande. La qualité de la sculpture et son ancienneté font de ce document un témoignage historique. La tête s'impose, très ronde, yeux ouverts à la pupille marquée d'un clou en plomb, nez aux ailes déployées. La bouche entrouverte donne au visage un aspect quémandeur accompagné de gestes d'offrande et d'intercession. Plus que les traits morphologiques, l'art du maître sculpteur transparaît dans la technique de taille. La coiffure ronde imite le chapeau portugais. Entre les oreilles en spirale et les yeux, sur la tempe, quatre clous sont signes de scarifications; le cinquième est tombé. Le cou puissant porte la tête qui équivaut au tiers du personnage féminin. Les scarifications ventrales soulignant les quatre dimensions de l'univers sont signes du sacré, de l'Infini, probablement aussi de la croix, emblème inspiré des Portugais².

Sur le haut de la poitrine, les seins sont suggérés; les bras tombent à angle droit, les mains présentent à droite une coupe rituelle, à gauche un récipient au col élevé, la calebasse. Sur des sculptures de mère et enfant, dans le culte *Phemba*, se retrouvent les mêmes signes d'offrande. L'attitude générale correspond bien à celle d'un geste d'offrande pour honorer les génies de la nature. Le fessier repose sur un haut socle cylindrique, jambes pendantes. L'ensemble est sculpté avec vigueur. Il n'est pas exclu que ce socle soit une réminiscence des coffres dans lesquels les reliques ancestrales reposaient. Il en va de même pour certaines sculptures du culte *Phemba*. La sculpture traduit bien l'aspect cultuel de guérison et d'offrande. Posée sur un sceptre de bois qui a disparu, elle relève d'une autorité magico-religieuse et politique.



1. BASSANI, 1977, p. XIII.

2. FAÏK-NZUJI, 1996, n° 75, p. 220-221.



Chef de Nemlao.
Photographie publiée
dans Maurits de
Ramaix et Edward
Poffé, *Beschaving
en rijkdom
van Belgisch-Kongo*,
Anvers, Van Os-
De Wolf, 1894, p. 127





6 MATERNITÉ PHEMBA DES YOMBE

Congo, RDC

Bois, fragment de verre, métal, pigments

H. 34,5 cm

Collection privée, États-Unis

Les représentations d'une femme assise en tailleur tenant dans ses bras un enfant se sont développées chez les Congo de la côte et dans le Mayombe. Elles faisaient partie des rituels de fécondité, conduits par une sage-femme. La littérature est abondante à ce sujet. Le thème central développe l'importance de la matrilinearité et de la fécondité de la femme. Les sculptures sont souvent de qualité. Taillées dans un bois précieux, à essence dure et jaune, les maternités mesurent entre 20 et 40 centimètres; celle-ci est de belle taille, 34,5 centimètres. Elle est assise sur un socle rectangulaire qui pourrait rappeler le coffre contenant des reliques ancestrales. Le visage de la mère est réaliste, altier, regardant droit devant elle. Son regard apparaît à travers la pupille à peine visible, privilégiant la surface blanche de la conjonctive : cette dominante blanche suggère qu'elle est ailleurs, peut-être en transe, sûrement en relation avec les génies de la nature. Les lamelles de verre incrustées dans les yeux soulignent qu'elle voit ce qui n'est pas visible. Les cavités oculaires mettent aussi en évidence les sourcils en relief, recouverts de teinture noire. Le nez est droit et les ailes largement développées.

Le plan buccal est caractéristique de l'art congolais : bouche entrouverte, lèvres pulpeuses, d'un tenant curviligne en bas, divisée en deux parties en haut. Les dents expriment encore la vision réaliste du sculpteur; les incisives taillées en biais rappellent une coutume courante dans beaucoup de peuples traditionnels en République démocratique du Congo. Une boucle en métal orne le lobe de l'oreille. La coiffe est en forme de mitre, de teinture sombre non décorée de clous en laiton. D'autres formes de coiffe reprennent le bonnet *mpu*, signe cheffal qui était tressé en fibres d'ananas¹.

Sous un cou puissant, le plan des épaules est modelé et descend en biais, dégageant le volume du thorax et les seins piriformes. Ceux-ci

sont serrés par une courroie en cuir tendue qui pouvait servir de tire-lait. Le tronc est cylindrique, les bras enserrant délicatement la tête et le corps de l'enfant. Ce dernier a un bonnet foncé sur la tête. La position en tailleur des jambes est symétrique. Les orteils sont ciselés avec soin et repliés. Le haut du torse et le dos sont décorés de scarifications formées de petites pustules ovales en relief; celles-ci mises bout à bout forment de jolis ensembles géométriques. Au milieu du dos, un autre motif est sculpté en relief : ce sont des losanges et des lignes brisées ornées de petits rectangles à pointe de diamant. Une ceinture entoure les reins de la femme. Cette œuvre se rattache au culte *Phemba* qui s'attache aux questions féminines de la fécondité, de l'accouchement, de la santé des mères et des enfants. Cette belle sculpture fait partie d'un atelier reconnu², qui travaillait à la fin du XIX^e siècle. Trois représentations variées de ce type de maternité sont reprises dans l'ouvrage *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*³.

Sur le socle de base, une étiquette indique les références de l'ancien propriétaire de cette maternité. L'importance du culte *Phemba* doit se lire en fonction de l'évolution de l'histoire des Congo et du développement de la matrilinearité, comme le souligne la carte publiée par Jan Vansina.

1. NEYT, 2010, p. 312, fig. 215.

2. *Ibid.*, p. 327, fig. 212.

3. *Ibid.*, p. 320-322, fig. 211-213. La liberté des sculpteurs se manifeste dans la position de l'enfant et de la mère, la décoration de la mitre et la forme des scarifications. Certaines femmes tiennent à la main un objet culturel, coupe d'offrande, calebasse...



7 STATUETTE FÉMININE YOMBE

Congo, RDC

Bois, verre, perles, pigments

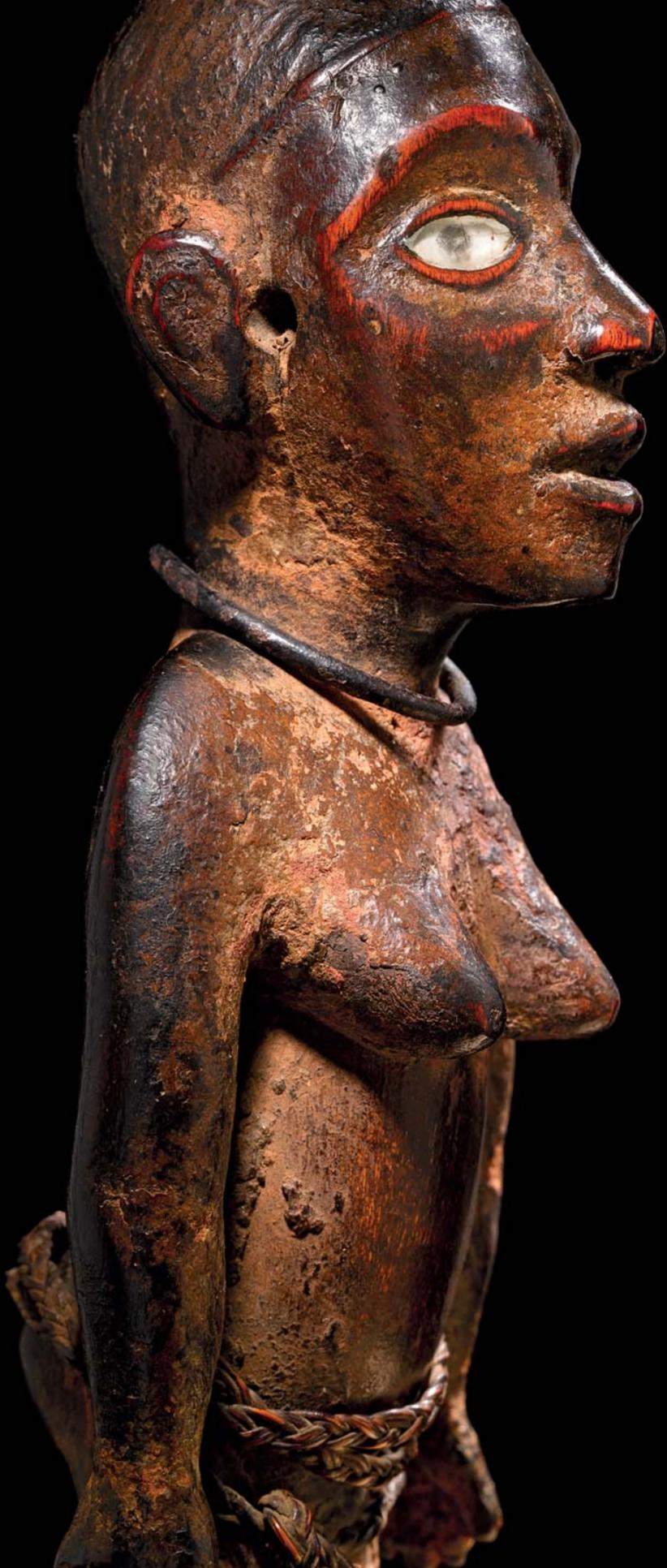
H. 24 cm

Collection privée, Belgique

Cette belle statuette féminine est taillée dans un bois rouge avec des rehauts de teinture noire. Le visage ovoïde est expressif : front ample, arcades sourcilières saillantes décorées de traits noirs, yeux ouverts en demi-lune incrustés de lamelles de verre. Sous le nez aux ailes dessinées, la bouche est entrouverte. Plusieurs lignes circulaires sombres sont tracées au-dessus du front ; la coiffe conique au sommet de la tête est de la même teinte. Le cou puissant porte un fin collier de perles d'un bleu clair. Sous des épaules tombantes, les bras se replient vers l'avant, les mains soutiennent les seins allongés, signes de fécondité. L'abdomen et les membres inférieurs en posture debout conservent un même mouvement fluide. Une patine sombre recouvre le haut des seins, la zone ombilicale, les membres inférieurs et le socle circulaire plat.

Cette statue peut se rattacher aux représentations du culte *Phemba*. La position générale suggère la fécondité. Chez les Luba, cette posture rappelle que la femme est nourricière et qu'elle apporte aux siens la vie et la culture. Elle est le passage obligé entre le monde des génies de la nature et des vivants.





8 STATUETTE FÉMININE YOMBE

Congo, RDC

Bois, verre, métal, fibres végétales

H. 21 cm

Collection privée, France

Cette statuette féminine yombe est caractéristique par sa coiffe che-fale formée du bonnet *mpu* et décorée de dessins géométriques. Les caractéristiques morphologiques et stylistiques sont facilement identifiables. La femme se présente en posture debout, symétrique, les bras tombant droit le long du corps. La sculpture est couverte de teintures diverses soulignant l'importance de chacune d'entre elles. Le rouge est signe du sang, de la vie, du soleil; le blanc, des ancêtres, de la lune, de la maladie; le noir, du danger, de la souffrance et de la mort. L'ensemble reflète la vie, ses aléas, le bonheur, l'accueil et la vigilance.

Le visage polychrome, couvert d'une forte patine rougeâtre avec des rehauts noirs, met en évidence l'œil ovale incrusté d'une lamelle de verre, le nez droit, la bouche entrouverte, l'hélix et l'anthélix de l'oreille parfaitement exécutés. Sur le cou est fixé un anneau en fer. Le thorax offre des seins oblongs, les bras parallèles le long du corps. Le fessier et les jambes adoptent une position verticale reposant sur des pieds en raquette. Une ceinture tressée en fibres végétales pare les hanches.

La statuette de la figure 7 reprend les mêmes éléments morphologiques et stylistiques. La coiffe diffère de l'œuvre précédente et se compose d'un chignon conique dressé sur la tête. Celle-ci est propre aux Yombe; celle-là est utilisée de façon plus large par les chefs de village, homme ou femme. Les deux statues honorent la femme et veillent à sa santé, à sa fécondité. Elles peuvent se rattacher au culte *Phemba* concernant la maternité.



9 STATUETTE YOMBE SANS BRAS

Congo, RDC

Bois, verre, métal, pigment

H. 18 cm

Pierre Dartevelle, Bruxelles (avant 1970)

Il n'est pas toujours aisé de décrypter la signification des statuettes culturelles congolaises quand elles apparaissent hors de leur contexte. La tentation consiste à y projeter notre propre vision. Celle-ci nous laisse sans bras ! La sculpture est d'une grande sobriété, taillée avec rigueur. Le plan de la tête est tourné vers le haut, la coiffe cheffale cylindrique nettement découpée en biais au plan dorsal. Le blanc de l'œil domine sous la lamelle de verre et conduit à un état de transe. Le nez retroussé, la bouche entrouverte et le pavillon de l'oreille saillant respectent les traits réalistes de l'artiste congolais. Un collier en cuivre circulaire orne le cou de la statuette. Le haut des bras tombe droit et s'arrête au-dessus du coude. Le corps épannelé est d'une simplicité rigoureuse soulignant un petit ventre bulbeux, les jambes sont droites reposant sur des pieds en raquette sur un socle cylindrique et plat. Cette figurine d'une belle sensibilité, à la patine sombre sur le visage et d'un brun clair sur l'ensemble de la sculpture, date du début du xx^e siècle.





10 STATUETTE ANTHROPOMORPHE NKISI

Congo, RDC

Bois, verre, tissus, fragments de miroir, agglomérat rituel,
plumes, pigments

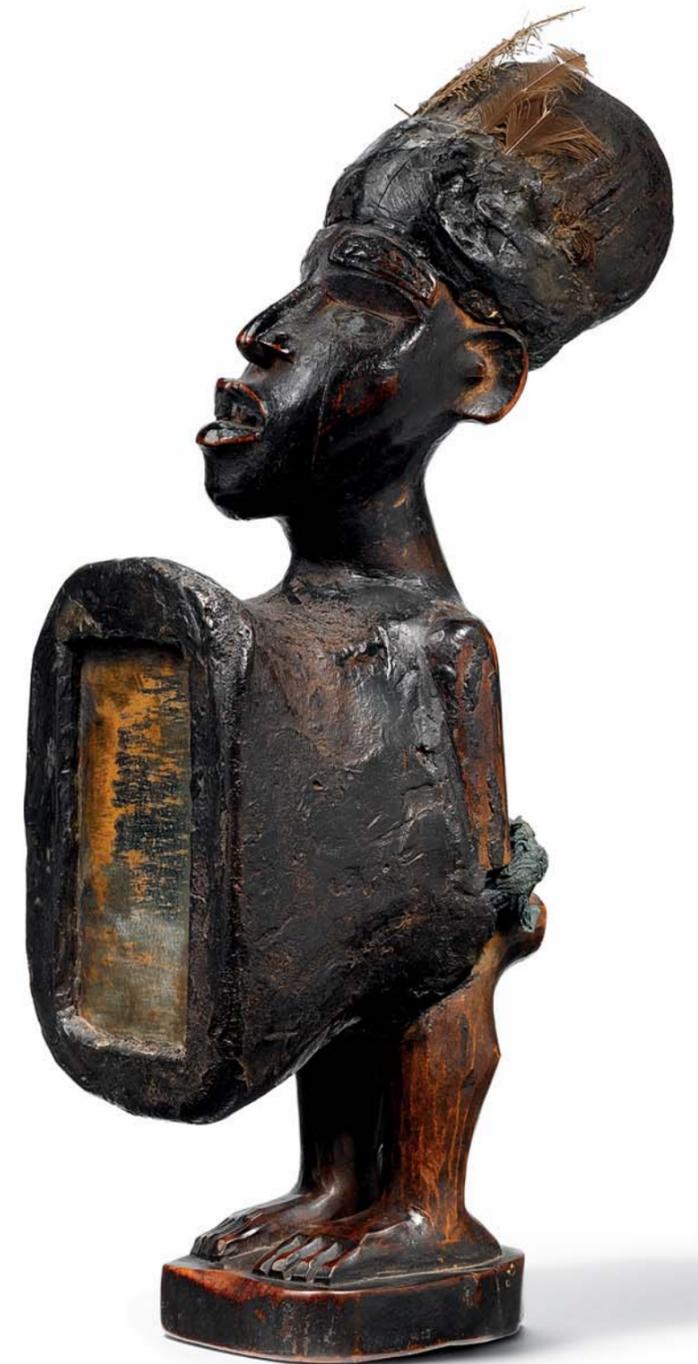
H. 28 cm

Dr Robert Mandelbaum, New York

Merton D. Simpson, New York

Michael Oliver, New York

Cette statuette se caractérise par le volume très étiré de la tête inclinée à 45 degrés vers le haut. Celle-ci se prolonge par une coiffe intégrant des éléments magiques. Une couronne de plumes et d'autres ingrédients sont collés sur le haut du front. Des dessins inscrits dans des cartouches et sculptés en relief décorent le rebord de la cavité oculaire. Celle-ci laisse deviner l'œil incrusté de lamelles de verre au fond des orbites. Le plan nasal est réaliste, comme celui de la bouche laissant apparaître les dents. Le cou puissant fait transition entre le volume longiforme de la tête relevée et le corps en position verticale. Un immense réceptacle rectangulaire, revêtu d'un couvercle en verre, couvre le tronc comme si le poids des réalités invisibles était lourd à porter. La sculpture est ancienne et possède une patine sombre de belle qualité. Cette merveilleuse statuette *nkisi*, pleine de charmes, a été maintes fois publiées.





11 STATUE ANTHROPOMORPHE *NKONDE* DES YOMBE
Congo, RDC
Bois, clous, verre, métal, agglomérat rituel, pigments
H. 49 cm
Vittorio Carini, Milan

Les structures du royaume Congo ont largement couvert les cultes ancestraux des peuples tels les Vili, les Yombe et les Congo. Les Bembe et les Bwende ont également subi leur influence. Les statues *nkonde* ont pour fonction de protéger les villages et les clans des mauvais esprits de la sorcellerie et même de les agresser. Connues dès la fin du XVIII^e siècle, ces sculptures, spécifiques aux Vili et aux Woyo, permettent à la victime d'obtenir réparation d'un acte de sorcellerie. Dans un rituel prescrit, la victime enfonce un clou dans la statue, provoquant ainsi une blessure à l'esprit *nkonde* afin d'obtenir un dédommagement. Ces statues sont aussi utilisées dans la divination pour confondre l'auteur d'un larcin.

La statue présente un personnage en posture debout, le bras droit dressé qui devait tenir un couteau. Les traits du visage sont fins, l'ensemble de la sculpture garde les signes morphologiques propres aux ateliers des Yombe et des Vili. Ovoïde aux formes pleines, la tête porte le bonnet *mpu*, tressé en fibres d'ananas, signe de son autorité cheffale. Le front dégagé met en évidence le rebord rectiligne des cavités oculaires taillées en réserve ; l'emplacement des sour-

cils est en léger relief. Le contraste entre le pourtour blanc de l'œil et la couleur sombre de la pupille et de l'iris est saisissant, soulignant le discernement de l'esprit représenté. L'arête nasale est finement curviligne ; les lèvres entrouvertes en arc de cercle. La langue apparente est une réminiscence d'un rituel où le consultant devait lécher le clou avant de l'enfoncer dans la chair de l'esprit. Par ce geste, il s'impliquait lui-même dans le verdict que rendra l'esprit. La fonction principale est donc d'ordre judiciaire.

L'ensemble du tronc, une partie de la tête et des membres inférieurs sont parsemés de ces clous, autant d'interpellations au monde invisible. Les pieds, constitués d'immenses raquettes qui emplissent la surface du socle, montrent que cet esprit est solidement implanté pour rendre la justice et pourfendre les sorciers. L'esprit *nkonde* entend les réclamations qui lui sont adressées et est à même de punir sorciers et autres personnes qui génèrent l'injustice et les mauvais sorts¹.

1. Voir aussi VON LINTIG, 2011, p. 108.





12 STATUETTE MAGIQUE NKISI DES VILI

Congo, RDC

Bois, verre, pigments

H. 22,5 cm

Marceau Rivière, Paris

Les Vili font partie des groupes congo et peuplent la côte de part et d'autre de l'embouchure du fleuve, où la nature marie les vagues, le sable, les mangroves, les marais. Leur population s'est étendue aussi bien vers l'Angola que vers Pointe-Noire et la côte gabonaise. Ils viendraient soit du sud, soit du nord¹. Les groupes se subdivisent en matriclans, gérés tantôt par un homme, tantôt par une femme.

Leurs cultes sont éclairants. Les Vili honorent la mémoire des ancêtres de leurs clans et les forces de la nature représentées par des génies. Les statuettes cultuelles, les *nkisi*, classifiées selon leur domaine, se répartissent suivant l'espace cosmique et les forces qui en jaillissent. Les *nkisi* d'en haut (*ku Zulu*) concernent le ciel et les eaux d'en haut; les *nkisi* d'en bas (*ku Nsi*) touchent à la terre et aux eaux terrestres. Ce schéma simplifié n'altère nullement la complexité des multiples variations de signes honorés et sculptés par les Vili comme par d'autres Congo².

Le personnage masculin s'apprête à manger une matière qui l'aidera à mieux discerner les esprits. Est-ce la racine hallucinogène que mâche traditionnellement le *nganga*, prêtre-devin? Il est en posture debout, tête relevée, scrutant d'un regard intense le ciel. Ses yeux cerclés d'un ourlet ovale sont incrustés de lamelles de verre, où la pupille noire s'inscrit profondément sur le blanc de l'œil. Les sourcils sont décorés d'un motif incisé en forme d'empennage. Le front orné d'une ligne blanche verticale se prolonge par l'espace nasal aux ailes arrondies. Le sculpteur a sciemment mis en évidence le plan buccal et lui a donné une signification importante par la matière mâchée et la posture de la main et des deux bras. Le tronc est robuste, l'articulation du fessier et des membres inférieurs est curviligne. Les jambes confortent l'attitude de la figure : les pieds en raquette sont posés à plat sur un socle rectangulaire.

Mais l'essentiel n'est pas là. L'être humain est le support et le vecteur de forces qui le dépassent. Trois réceptacles circonscrivent cet aspect magique. Au-dessus du front délimité par une bande taillée en relief, un support circulaire en bois devait retenir un emplâtre terreux empli de matières magiques. Les Congo connaissent ce type de réceptacle en forme de cône ou de sphère. Au-dessus de la zone ombilicale, une ouverture rectangulaire a contenu une autre charge magique. C'est dans le dos que jaillit la dernière cavité. Ce que le génie sculpté est en train d'avaler est peut-être aussi habité par ce souci d'accumuler les énergies protectrices (ou offensives) qui prennent toutes les directions de la vie. L'atelier de sculpture qui a produit cette statuette est répertorié dans l'étude de R. Lehuard sur les ateliers vili³. La position du personnage est rare, l'œuvre se situe fin XIX^e siècle-début du XX^e siècle.

1. FÉLIX, 1987, p. 186-187.

2. VON LINTIG, 2011, p. 96-97.

3. LEHUARD, 1989, vol. 1, p. 246 et suiv. et vol. 2, p. 653.





13 STATUETTE MASCULINE DE PROTECTION NKISI/

Congo, RDC

Bois, cauris, clous, métal, tissus, fragment de miroir,
fibres végétales, agglomérat rituel, plumes, pigments

H. 40 cm

Hans Röthlingshöfer, Bâle

Patrick et Catherine Sargos, Bordeaux

Cette statuette est représentative de la pensée et de la magie des Congo. Le personnage masculin, dont le bras est levé, pose un geste d'attaque qui est en même temps un geste de défense contre les forces occultes dangereuses et négatives. Taillée dans un bois rougeâtre, couverte d'une patine sombre, bardée de signes magiques, cette figure est tout à la fois relation entre la victime et l'agresseur. La tête ovoïde se caractérise par un front bombé et rectiligne; les arcades sourcilières sont soulignées par une bande métallique au-dessus des yeux serties de cauris, côté ouvert, entourés d'un ovale de pâte sombre. Le nez réaliste a des ailes développées. Sous le filtre nasal, la bouche entrouverte présente des lèvres charnues finement sculptées. Le menton est droit. Sans oublier l'hélix de l'oreille et le tragus, le sculpteur ou le *nganga* s'est concentré sur l'ornementation de la coiffe : bandeau circulaire, grand cauris entouré de petites perles, plumes rouges, signe du sang, lames de métal, tout s'additionne, sans oublier le collier autour du cou. Là aussi, fibres végétales, cauris, cordelettes et coquilles se complètent.

Il restait encore à placer un grand réceptacle rectangulaire sur l'abdomen. D'autres ingrédients secrets y sont placés et contrastent avec la luminosité de la lamelle de verre. S'y ajoutent encore une ceinture en corde, des fibres végétales, des clous et des vis. La position du corps témoigne à son tour d'un profond défi aux énergies agressives. Un bras repose le long du corps, appuyé sur la hanche : est-ce un signe de protection des siens? L'autre bras, dressé à hauteur de la tête, tient en main une arme, le pouce dressé vers le haut. Est-ce déjà un signe de victoire? Les jambes sont bien plantées sur le sol par de larges pieds découpés en forme d'immense raquette sur un socle rectangulaire assez élevé. Caractéristique des statuettes magiques *nkisi*, cette sculpture souligne à la fois l'ambivalence des combats et la relation qui s'instaure avec les génies de la nature.





14 HOCHET JANIFORME, NTAFU MALUANGU

Congo, RDC

Bois, fibres végétales, fèves, pigments

H. 31 cm

Collecté *in situ* par la Mission des rédemptoristes belges au Congo

Cette sculpture présente deux personnages opposés en posture debout et porte le nom de *Ntafu Maluangu*. Sous la tablette supérieure, chaque personnage porte un bâton en travers des épaules. Le travail du sculpteur se réduit à l'essentiel. La tête est ronde, les yeux esquissés, le nez découpé en triangle, la bouche en une légère fente horizontale. Le bois de la sculpture est taillé en pointe pour être tenu ou enfoncé dans le sol. Entre les deux personnages et l'extrémité pointue, une masse de fruits secs, les fèves de Calabar, habillent le hochet. Agité, il rythme la musique et la danse. Les deux personnages sont connus comme les aînés de la classe d'âge de l'initiation du *nkimba* et sont appelés Matundu et Malanda.

Des festivités se déroulent à la fin de l'initiation, qui était courante sur la côte congolaise, chez les Woyo, et dans le Mayombe. L'interprétation de ce symbole, le plus important de l'initiation *nkimba*, est donnée par W. MacGaffey. Les figures opposées représentent la double orientation du monde visible et invisible, ainsi que l'esprit dominant de l'association. C'est le serpent cosmique figuré par le double arc-en-ciel. La cheville de bois se plantait près d'une petite mare d'eau symbolisant la transition entre le monde des vivants et celui des morts¹. L'objet n'a pas de rapport direct avec les statuettes magiques liées aux *nkisi*, mais constitue le signe par excellence de l'initiation. Les traces de *mpemba*, le kaolin, rappellent la présence des ancêtres. Une statue analogue appartient au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren sous le numéro RG 35045. Le visage est plus étiré et les personnages ont deux bracelets aux poignets. Ces sculptures datent du début du XX^e siècle, celle du musée est plus ancienne.



1. MACGAFFEY, 1995, p. 287, fig. 11.



15 STATUETTE FÉMININE ASSISE SUR LES TALONS

Congo, RDC

Bois, verre, pigments

H. 25 cm

Merton D. Simpson, New York

Baudouin de Grunne, Wezembeek-Oppeem, Belgique

La statuette féminine en posture assise sur les talons témoigne des rites culturels de respect, d'intercession, d'offrande. Elle est sculptée dans un bois rougeâtre avec des rehauts plus sombres. La sensibilité de l'artiste se perçoit dans la place accordée à la tête ovoïde. La coiffe en forme de calotte est décorée de petits losanges taillés en relief, répartis sur des surfaces triangulaires. Ce sont les dessins du bonnet *mpu* porté uniquement par les chefs masculins ou féminins. Les fibres tressées proviennent de l'ananas. L'intensité du regard se décèle à travers ses yeux immenses, incrustés d'une lamelle de verre et à la pupille dilatée. Ce qui domine c'est aussi le blanc des yeux, reflet d'un état extatique de transe dans la vision d'un autre monde. La bouche exprime quant à elle l'étonnement.

Le plan des épaules épannelé suit délicatement la position des bras, aux parties égales, reposant sur les cuisses. À chaque poignet, quatre bracelets rappellent le rang social de ce personnage cheffal. Les seins de la femme sont fermes et tendus et une ceinture, utilisée également comme tire-lait, est placée sur le thorax. Ce signe suggère qu'il s'agit d'une maternité, mais l'enfant est absent. Malade ou décédé, nul ne le sait. L'ombilic en pastille saillante évoque la clé du monde, toujours si important chez les peuples d'Afrique centrale. Les membres inférieurs repliés sur eux-mêmes reposent sur les plantes des pieds relevés. Cette noble représentation féminine peut se rattacher au culte *Phemba* des Congo. La sculpture remonte à la fin du XIX^e siècle.







16 FIGURE ZOOMORPHE À FONCTION MAGICO-RELIGIEUSE

Congo, RDC

Bois, verre, fragment de miroir, agglomérat rituel, tissus, fibres végétales, pigments

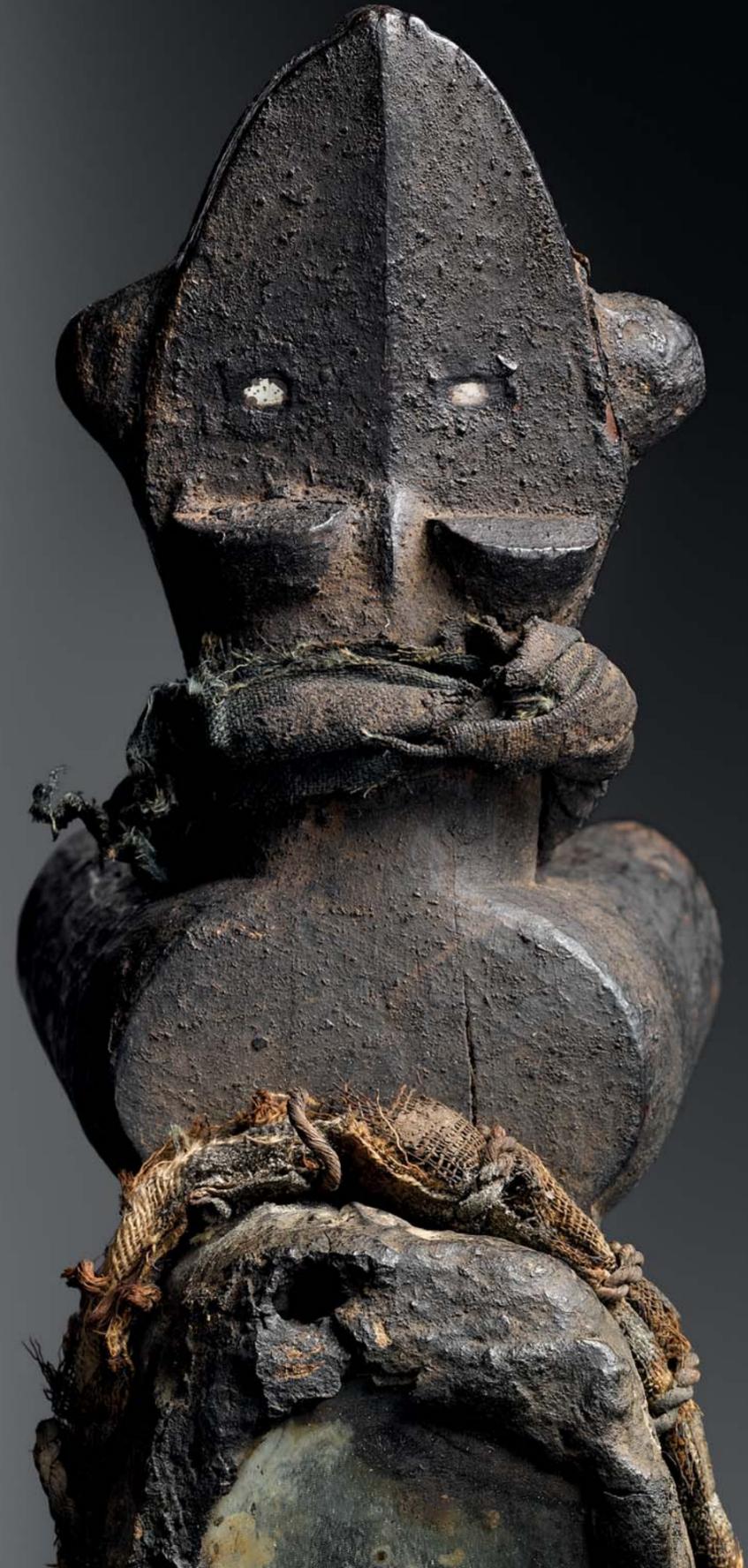
H. 16 cm, l. 36 cm

Collectée *in situ* par le Musée missionnaire de Kangu, Congo

On ne cessera de s'étonner de découvrir combien les forces de la nature demeurent présentes dans la vie des populations congolaises qui parlent une langue bantoue. Leur passé millénaire montre qu'elles ont dû traverser des milieux hostiles dans la grande forêt subéquatoriale. Elles ont appris à y discerner les signes de la nature, les astres et les étoiles, le rôle du soleil le jour, la place de la lune pour compter les mois, y sentir le renouveau de la nouvelle lune qui revitalise toute chose, y compris les statuette qui ressortent ces jours-là. Les locuteurs bantous multipliaient les mots pour décrire les plantes, leur pouvoir de guérison, celles qui apportaient la transe, la vie ou la mort. Les animaux à leur tour deviennent des métaphores de comportement, de danger, de signe de protection. La connaissance que ces peuples avaient des mœurs animales est considérable et cela se comprend d'autant plus facilement qu'à l'origine de nombreuses traditions, telle la création de royaume, le chasseur occupe une place éminente. C'est vrai chez les Congo, comme chez les Luba et les Cokwe. L'animal sculpté a des allures énigmatiques. Que repré-

sente-t-il? La gueule entrouverte peut se rapprocher du chien ou du crocodile, le tronc cylindrique aux pattes massives peut-être de l'éléphant et la queue du caméléon. En fait, c'est la représentation de la genette qui semble émerger. Elle est connue pour son museau en pointe, ses oreilles rondes, sa queue en spirale. Avec le chien, la genette est considérée en pays congo comme capable de renifler, percevoir et repérer les esprits néfastes aux personnes. Il s'agit d'un signe magique, un *nkisi* honoré en ce sens. Il porte dans sa gueule la racine hallucinogène qui permet de voir et de sentir les réalités invisibles et par là de protéger la famille et le clan.

Au-delà de la signification traditionnelle de cet objet insolite et rare, le travail du sculpteur est remarquable. La vision du photographe Hughes Dubois rend bien l'équilibre des volumes de la tête vue de haut, museau, yeux, oreilles saillantes, le haut des pattes arrondi, le réceptacle d'ingrédients couvert d'un miroir sur le dos. Cette statue zoomorphe a été réalisée par un sculpteur vili et a longtemps été conservée au musée de Kangu des pères scheutistes dans le Bas-Congo.





17 STATUE MASCULINE BEMBE

Congo, RDC

Bois, verre, pigments

H. 18 cm

Sol et Joséphine LeWitt, New York

Les Bembe sont matrilineaires. Leur territoire est limitrophe de celui des Bwende et proche du royaume des Teke. Savorgnan de Brazza fut le premier à le traverser. L'apport des Congo est prédominant dans leur culture et leurs traditions artistiques. Des figurines incarnent les ancêtres honorés. Ce sont souvent des chasseurs ou des prêtres-devins de ces populations villageoises, les *nganga*. Les sculptures montrent, comme chez les Bwende, un certain hiératisme et un grand raffinement. Des ingrédients magiques consacrent ces statues, comme chez les Bwende et dans les différentes composantes des Congo. Sur le plateau de Muyundzi, le culte des ancêtres est essentiel. Des sculptures relativement grandes, appelées *Muzidi*, se composent d'une tête en bois et d'un corps habillé de tissus. Ces reliquaires funéraires, plus petits, aux couleurs blanches, rouges et noires, ne sont pas sans analogie avec les mannequins géants des Bwende. Les statuettes sont de taille moindre et variées.

Celle-ci présente un chef debout. Le visage exprime son autorité et sa puissance. Il tient en main des signes de prestige, un couteau et un sceptre court. Le visage étiré, ovale se prolonge d'une barbe arrondie recouverte d'une teinture sombre, comme la calotte crânienne en léger relief. Il pourrait s'agir d'une coiffe. Le visage sculpté dans un léger relief souligne des yeux en amande, où domine la teinture blanche, les ailes du nez développées, la bouche large aux lèvres fermées. Le tronc est parcouru de scarifications multipliant les losanges superposés, les traits verticaux et des spirales au-dessus de la zone ombilicale. Les jambes à peine fléchies reposent sur d'immenses pieds en forme de raquette. L'ancêtre est honoré dans des cultes, principalement lors de la nouvelle lune.



18 STATUETTE À FONCTION MAGIQUE BEMBE

Congo, RDC

Bois, métal, agglomérat rituel, tissus, fibres végétales, nacre, pigments

H. 20 cm

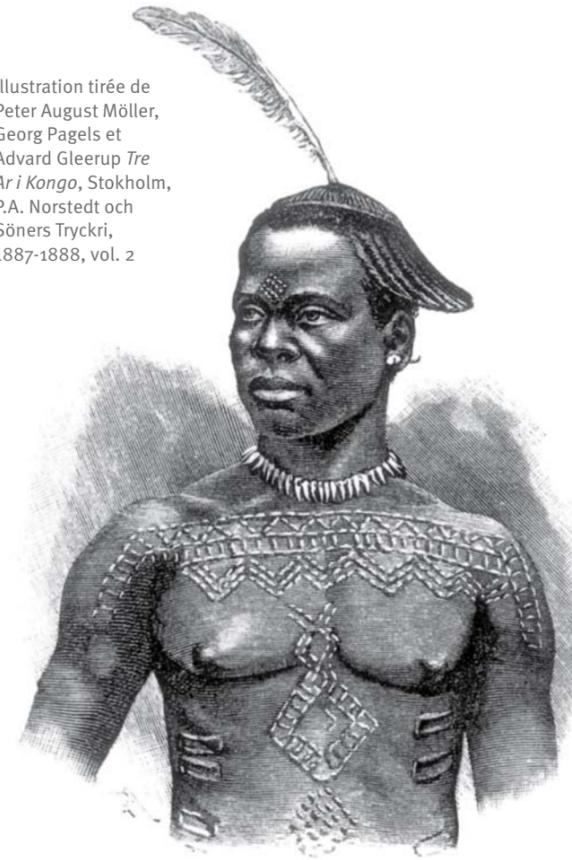
Collectée entre les deux guerres par un ancien administrateur français et transmise par descendance

Le dicton teke « la sagesse s'avale » semble, à première vue, s'appliquer à cette figurine aux formes pleines et arrondies. Elle privilégie l'embonpoint du personnage bien en chair qui est recouvert de charges magiques. Toutefois, cette statuette n'est pas faite par un sculpteur teke, mais par un artiste provenant de leurs voisins méridionaux, les Bembe. Le visage est quasi sphérique et le crâne lisse en léger surplomb. Trois rainures descendent dans la nuque. L'arête nasale est dans le prolongement de la ligne du front; le nez épaté aux orifices accentués. Des yeux ouverts, en nacre, s'incrudent dans la plénitude des formes; la bouche étroite est légèrement mise en évidence, comme le pavillon de l'oreille en arc de cercle et le tragus triangulaire; un collier de barbe semi-circulaire sous le menton annonce le cou massif. Le tronc est couvert d'une cape en fibres végétales nouée à la taille. Une lame en métal est plantée dans le ventre. De nombreux petits sacs emplis d'ingrédients magiques pendent à la ceinture et contribuent à donner à la silhouette une image mystérieuse, porteuse d'énergies cachées et redoutables. De petits pieds en forme de sabot émergent de cet ensemble étonnant, conférant à cette figurine sa stabilité et son équilibre. Si les Bembe privilégient le culte des ancêtres, cette rare statuette peut représenter un *nganga* (devin-prêtre), sa fonction magique et médicinale.





Illustration tirée de
Peter August Möller,
Georg Pagels et
Advard Gleerup *Tre
Ar i Kongo*, Stockholm,
P.A. Norstedt och
Söners Tryckri,
1887-1888, vol. 2



19 STATUETTE D'UN CHASSEUR BWENDE

Congo, RDC

Bois, agglomérat rituel, verre, pigments

H. 20 cm

Collectée *in situ* par un administrateur colonial français en 1920
et transmise par descendance

Proches des Bembe et des Teke, les Bwende se rattachent au royaume des Congo et sont établis sur la rive nord du fleuve. C'est un des groupes parmi les plus anciens qui auraient occupé le pays dès le XIII^e siècle. Leur production artistique est centrée sur les funérailles et le culte des ancêtres. Ils sont connus pour façonner d'immenses reliquaires en tissu pouvant atteindre 3 à 4 mètres : les *Niombo*. Leur statuaire raffinée, comme il apparaît ici, présente une structure anthropomorphe originale et très soignée. La qualité du bois et la patine d'un brun sombre renforcent l'énergie vitale qui se dégage de l'ancêtre. La force et la puissance de l'ancêtre sont remarquablement exprimées par l'expression du visage et le dégagement des volumes. Le personnage est en posture debout, les bras dans le prolongement du plan des épaules se replient à angle droit devant son corps. Ce trait morphologique fait partie d'une longue tradition sculpturale,

habituelle dans des ateliers de la forêt subéquatoriale. Cette posture se reconnaît chez les Tsogho au Gabon, les Mbede au Congo-Brazzaville, dans certains groupes Congo, teke et même yansi. Le visage ovoïde s'arrête au niveau du menton. Les yeux en amande sont couverts de teinture blanche. Les ailes nasales sont déployées; la bouche est droite, aux lèvres rectilignes et légèrement prognathes.

La coiffure en chignon se caractérise par une crête zénithale en arc de cercle et une coque latérale sur le côté droit; de fines mèches parallèles complètent l'ensemble. Sous un cou puissant, le tronc tombe droit, d'allure cylindrique, couvert de scarifications losangées saillantes. Les membres inférieurs sont à peine fléchis; les pieds en raquette reposent à même le socle de base circulaire et plat. Le fusil signale que cet ancêtre fut chasseur. Une boule de matière résineuse est déposée entre ses pieds.







TEKE | YAKA | ZOMBO

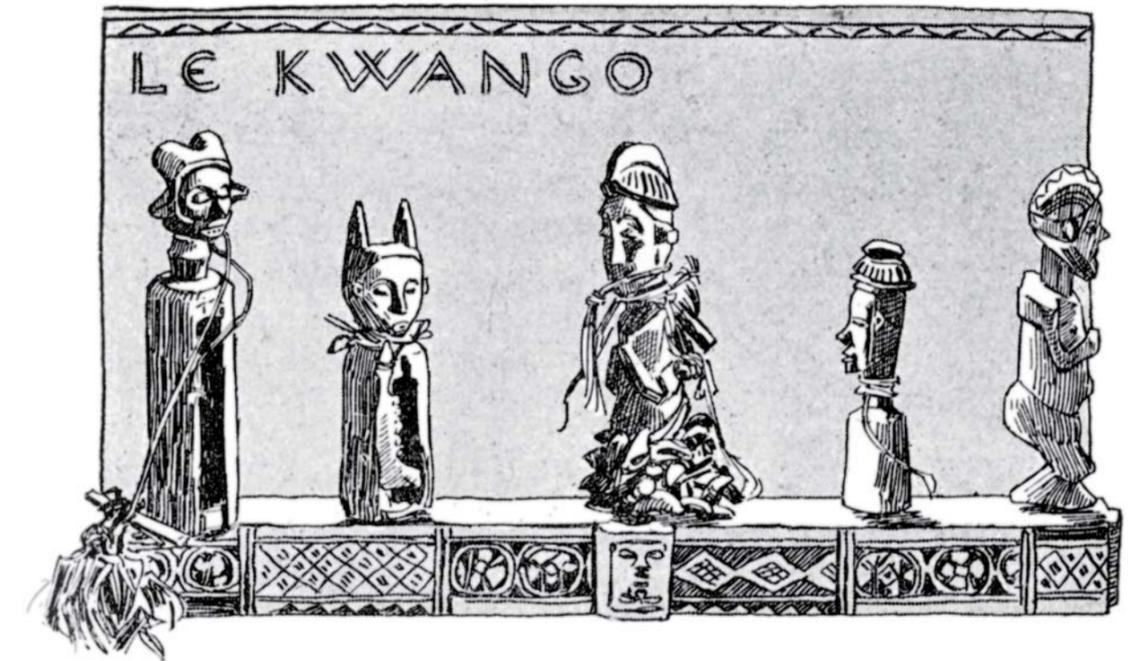
Les premiers royaumes se rattachant au noyau bantou occidental ont émergé au milieu de multiples principautés, chaînons intermédiaires entre la famille et l'État. Ils ont engendré la notion d'hommes forts et de juges chez les Teke, deux notions qui sont à l'origine de l'identité royale. Le royaume tio, celui des Teke, se développe sur les plateaux occidentaux dominant le Pool Malebo et s'étend progressivement à l'est, sur les deux rives du fleuve Congo, à l'ouest du Haut-Ogooué. L'émergence de ce royaume remonte au ^{xiv}^e siècle.

Les ancêtres, dont le culte est perceptible partout, sont présents dans les bois sacrés, les clairières, les sources, les rives du fleuve, les rochers, les grottes. Deux types de statuets ancestrales se distinguent selon la présence de reliques (*butti*) ou l'absence de celles-ci (*nkiba*). Ce dernier type incarne de façon symbolique l'homme fort, c'est-à-dire le chef dont l'autorité est reconnue, ou encore un chasseur célèbre, un prêtre-devin (*nganga*) réputé, un guerrier honoré, un pêcheur, ou tout simplement les ancêtres d'une famille nombreuse.

La statue *butti* est honorée dans le cadre d'un culte familial aux néoménies ou lors de la pleine lune. La sculpture est alors enduite d'onctions d'huile et de poudre rouge faite à partir de *Pterocarpus soyauxii*. La statue est souvent en posture debout, jambes à peine fléchies, dans l'attitude de danse sacrée de l'homme, le *nibiki*. D'autres représentations sculptées sont assises sur les talons. Il existe aussi, privilège des chefs, des statues janiformes *pwaw*. Dans nos recherches sur les origines de l'histoire de l'art des Teke, il est apparu qu'un des archétypes, à savoir un tronc cylindrique et longiforme, les bras accolés au corps se repliant à angle droit, se rencontre dans plusieurs groupes humains de la forêt subéquatoriale au nord, tels les Tsogho du Gabon et les Mbede du Congo-Brazzaville et d'autres groupes méridionaux, plus proches, comme les Yansi, les Bembe et les Congo méridionaux.

Quelques traits généraux et importants méritent d'être mis en évidence : la forme de la coiffure, les scarifications faciales et les emplâtres composés d'ingrédients magiques. La coiffure est fréquemment en forme de cimier, comme le montrent quelques sculptures spectaculaires : elle porte le nom de *mupani*. D'autres sont en forme de couronne qui peut être composée de plumes comme il apparaît sur certaines photographies de chef : c'est la coiffure *imwu*. Une autre coutume, courante chez les Teke, consiste à se taillader le visage de fines rainures parallèles (*mabina*). Quant aux emplâtres composés d'ingrédients magiques, ils sont bien particuliers. Chez les Lumbu au Gabon, chez les Lega dans l'est de la forêt congolaise, des parcelles de bois ou d'ivoire sont prélevées sur des objets sculptés à des fins thérapeutiques. Les Teke fabriquent une poudre composée d'ingrédients magiques qu'ils fixent sur l'abdomen de la statue. Peu à peu, ils extraient des parcelles de cette poudre qui agit à petite dose. Selon le dicton teke : « La sagesse s'avale : la sagesse est dans le ventre », celle-ci se situe dans la cavité ventrale de la statue et forme une enveloppe magique massive qui s'ingurgite à petite dose, de façon thérapeutique, en cas de nécessité. Bien des statues qui composent nos collections ont été désacralisées et la charge magique a été ôtée ; ou encore, des antiquaires occidentaux ont taillé eux-mêmes une encoche dans l'abdomen de la statue pour en faire une effigie magique.

Les Yaka, ainsi que les Holo, les Suku, les Nkanu, les Mbala et les Hungana peuplent les terres irriguées par les cours d'eau suivants : le Kwango, la Wamba, le Kwilu et leurs multiples affluents. Ces rivières coulent dans des vallées forestières denses et humides, orientées du sud vers le nord, découpant le relief en plateaux de savanes herbeuses. Les Yaka et les autres peuples, la plupart matrilineaires, ont généralement suivi ces axes migratoires. Les Yaka reconnaissent un chef politique, le Kiamfu, dépendant de l'empereur des Lunda. Sa coiffe se caractérise par un casque en fibres orné de deux appendices latéraux en forme de corne. Deux thèmes sont récurrents chez ces peuples : l'importance de la fécondité de la femme (justifiant aussi la polygamie pour s'assurer une descendance nombreuse) et les alliances matrimoniales pour préserver le pouvoir au sein des familles dominantes. La statuaire yaka se compose de charmes d'une étonnante variété et de statuets.



Les Zombo vivent non loin des Yaka, dans la partie occidentale des Congo, proche de la frontière angolaise. À l'origine, ils faisaient partie d'une principauté qui portait le nom de Mbata. Ils se rapprochèrent du royaume congo, s'en séparèrent à nouveau et finalement, au XVIII^e siècle, ils s'affranchirent de toute tutelle. Ils ont incorporé des groupes yaka et établi leur capitale à Makela do Zombo¹. Comme les Yanzi faisaient du commerce avec les Teke, les Zombo traitaient avec le royaume congo, en particulier en acheminant des esclaves vers la côte atlantique. Dans leur production artistique se reconnaissent des masques anthropomorphes et zoomorphes, des poteaux décorés *esisi*, des statuettes culturelles, des tambours céphalomorphes et des maternités.

Illustration publiée dans Amédée Lynen, Charles Liebrechts et Théodore Masui, *Guide de la section de l'Etat Indépendant du Congo à l'Exposition de Bruxelles-Tervuren en 1897*, Bruxelles, Imprimerie Veuve Monnom, 1897, p. 83

1. FELIX, 1987, p. 208-209.







Robert Hottot,
Fétiches, Village de Kinda, Courtesy Pitt Rivers Museum, University of Oxford, PRM 1994.62 711

Robert Hottot,
Mipako, Chef du village de Kinda, Courtesy Pitt Rivers Museum, University of Oxford, PRM 1994.62 712

20 STATUE ANCESTRALE ASSISE

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, pigments, boutons de nacre

H. 35 cm

Collectée *in situ* par un père blanc au début du xx^e siècle et transmise par sa famille

Cette image du fétiche teke assis est devenue un des emblèmes du musée du quai Branly¹. L'exemplaire de la figure 20 représente l'ancêtre en posture assise à même le sol. Il est taillé dans un bois mi-lourd, de teinture rougeâtre avec des rehauts plus sombres, la patine lustrée est brillante. Le visage ovale exprime la présence forte et vigilante de l'ancêtre. Le front est ample, bombé, marqué d'une ligne médiane qui est incisée. Celle-ci est accentuée par une teinture noire jusqu'à la pointe du nez. Les yeux s'inscrivent dans des orbites taillées en réserve. Ceux-ci sont constitués de deux boutons en nacre qui évoquent pour les Teke la couleur des défunts et des ancêtres. La bouche prognathe est d'un ovale aplati et allongé, un rebord légèrement saillant enveloppe le visage de la ligne des cheveux au menton sur lequel se greffe une barbe trapézoïdale. La coiffe étonnante se compose d'une surface horizontale circulaire sur laquelle se dresse une grande crête centrale semi-circulaire². L'ensemble de la tête jusqu'à la nuque, hormis le visage et le lobe des oreilles, est recouvert d'un enduit noir. Le cou cylindrique est puissant. Le plan des épaules modelé se prolonge par des membres supérieurs d'un type court; l'avant-bras et la main reposent sur le genou. Les membres inférieurs sont construits d'un seul tenant et dans une même courbe.



Les scarifications faciales composées de traits obliques parallèles sont traditionnelles. À l'emplacement de la zone ombilicale, une cavité rectangulaire est creusée. A-t-elle contenu des matières magiques ou médicinales? Le sexe de l'ancêtre affirme fortement sa virilité et sa fécondité. L'habileté du sculpteur se manifeste dans un jeu subtil de courbes et de contrecourbes. Les œuvres provenant de cet atelier sont peu nombreuses. Elles ont été répertoriées par Raoul Lehuard³. En 1906, dans le village Kinda au Congo-Brazzaville, Robert Hottot a pu photographier deux de ces statues ancestrales à côté d'un musicien jouant du pluri-arc. Ce dernier est d'origine sundi⁴.

1. NEYT, 2010, p. 136, fig. 80. La sculpture du musée du quai Branly mesure 38,4 centimètres et possède des clous en laiton, du tissu, des fibres végétales et des ingrédients magiques.

2. Ce sont respectivement le cimier *imwu* et la couronne *mupani* qui sont significatifs des marques de respect et de sagesse.

3. LEHUARD, 1996, p. 250-259, *passim*.

4. *Ibid.*, p. 246.

21 STATUE ANCESTRALE EN POSTURE DEBOUT

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, agglomérat rituel, fibres végétales, tissus, pigments

H. 40 cm

Don de Mr Fritteau au musée Notre-Dame de Langonnet en 1921

Ancienne collection Armand Charles, France

Sur cette remarquable effigie ancestrale, de 40 centimètres, taillée dans un bois rougeâtre mi-lourd, un contraste saisissant apparaît entre la sculpture, spécialement le visage sage, vigilant, scarifié et la robe végétale recouverte d'emplâtres terreux et de sachets contenant des ingrédients médicinaux ou magiques habités par les esprits de la nature. Le visage est inscrit dans un large ovale souligné par un rebord sculpté qui englobe la ligne de la chevelure, les joues et la bouche. Le front est bombé, les yeux ajourés taillés en amande contre le nez droit. La bouche est ovale et prognathe et sous la lèvre inférieure un appendice latéral annonce la barbe parallélépipédique. La coiffe en forme de capuchon enveloppant la tête se caractérise, au plan dorsal, par un chignon circulaire propre au chef de village. C'est la coiffure *imwu*. Le cou et le torse servent de support à la texture végétale qui habille le corps. La robe en fibres végétales est d'une grande fragilité et montre l'importance du culte ancestral usant régulièrement des matières terreuses, magiques et médicinales. Le kaolin utilisé confirme la présence des ancêtres. Les jambes sont visibles, ainsi que les pieds grossièrement sculptés. Cette pratique d'envelopper complètement la statue d'un filet, de cordelettes, de tissus et d'agglomérats rituels n'est pas habituelle chez les Teke, mais elle est courante chez les Bwende et les Bembe, plus au sud. L'effigie bembe, de 65 centimètres, publiée dans l'ouvrage *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale* en est un bel exemple¹.



1. NEYT, 2010, p. 212, fig. 144.



22 STATUE ANCESTRALE À COIFFE EN COURONNE

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, agglomérat rituel, dent, pigment

H. 27 cm

Alain de Monbrison, Paris

Javier Lentini, Barcelone

Cette statue ancestrale teke est originale à plusieurs titres, en particulier par l'atelier de sculpture qui l'a conçue et par le contenu de la charge magique ventrale. En posture debout, l'effigie est taillée dans un bois mi-lourd et recouverte d'une patine noire. La tête se présente sous un type rare. Le visage ovoïde est profondément transformé par la manière de traiter la coiffure. La ligne des cheveux en arc de cercle au-dessus du front se découpe en un triangle immense au-dessus des oreilles et se prolonge autour de la nuque; l'ensemble est décoré de losanges saillants juxtaposés. Le haut de la coiffe est fait d'un chignon cylindrique, qui pouvait être orné d'une couronne de plumes. Ces signes sont l'apanage d'un grand chef. La coiffure correspondant au type *imwu* est reconnue en République démocratique du Congo dans la région du Stanley-Pool¹.

Sous le front, le visage est creusé en des espaces découpés de façon assez géométrique. Le pavillon de l'oreille en arc de cercle s'inscrit entre la découpe de la coiffure et les scarifications verticales caractéristiques des Teke. Le nez est droit, la bouche aux lèvres arrondies est fortement prognathe. La barbe sculptée en pointe suit le mouvement des joues, ce qui est particulier dans les ateliers de sculpture teke. La technique de taille du sculpteur témoigne aussi de son originalité et de son audace.

Le cou est puissant, étiré; le plan des épaules épannelé en cercle autour du cou. Les bras à angle droit reprennent une morphologie ancienne que l'on retrouve chez les Tsogho, les Mbede du Gabon et les Congo. Le tronc s'amplifie au niveau de la zone ombilicale. Celle-ci s'est transformée en un réceptacle qui est ouvert. Il contient encore les restes d'un emplâtre magique et, curieusement, une dent d'ancêtre. Si cette dent est originale dans la sculpture, on remarque ici un signe de traditions séculaires, car chez de nombreux peuples de l'Afrique centrale, le culte des ancêtres implique la conservation des ossements humains, en particulier le crâne et les os longs. Après quelques décennies, il arrive que seule subsiste la dentition et ces derniers vestiges de l'aïeul sont alors conservés d'une manière ou d'une autre. Ils sont intégrés dans la charge magique et parfois implantés à même le bois.

Le rythme des éléments juxtaposés de cette sculpture est d'un merveilleux équilibre. Les isométries de la tête et du cou en posture verticale, du tronc légèrement avancé par le gonflement du ventre et les membres inférieurs légèrement fléchis apparaissent clairement. Les pieds sont joints et forment le socle de base en partie détérioré.

1. LEHUARD, 1996, p. 53.





23 STATUE ANCESTRALE À QUATRE CRÊTES EN ÉVENTAIL

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, pigments

H. 39 cm

Récoltée *in situ* par l'administrateur français Didier Jamet avant 1926 et transmise par descendance, Troyes, France

Cette merveilleuse effigie teke alterne les surfaces ambrées et celles qui sont noires, brûlées au feu. Le visage largement ovale, au front bombé, se caractérise par un nez épaté aux ailes en relief; le plan buccal en léger relief inscrit les dents des deux mâchoires et la langue dans un cartouche saillant et bordé de deux curieux appendices coniques. Le collier de barbe en trapèze se prolonge sur les côtés des joues, devant le pavillon des oreilles et sur la ligne des cheveux par un rebord en bois traditionnel, teint en noir.

La coiffure spectaculaire et équilibrée combine un double disque horizontal et quatre crêtes zénithales en arc de cercle, disposées en éventail. Cette mode associe deux types de coiffure, *imwu* et *mupani*. Les scarifications en rainures parallèles (*mabina*) sont classiques chez les Teke : les signes en petits losanges inscrits dans un rectangle au milieu du front sont les traits distinctifs d'un groupe humain déterminé. Le milieu du cou cylindrique est marqué d'un renflement. Le tronc est réservé à un réceptacle évidé en forme de tonneau se rétrécissant. Sur celui-ci se greffent habilement les jambes en volumes incurvés. La découpe des pieds épouse elle aussi l'harmonie sobre de l'ensemble de la sculpture. Cette figure significative remonte au premier quart du xx^e siècle et reflète le type *itio* selon Raoul Lehuard¹. Elle serait destinée à porter chance et fortune à son propriétaire.

1. LEHUARD, 1996, p. 275.



24 STATUE ANCESTRALE À COIFFE EN CIMIER

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, pigments

H. 43 cm

Davy Woods, États-Unis

Cette sculpture à la patine tantôt ambrée, tantôt noircie au fer incandescent selon la tradition est étonnante. Les éléments juxtaposés spectaculaires sont disposés de façon géométrique et originale. De face, la tête se présente en forme de trapèze, front étroit, plan des joues rectiligne, bouche prognathe entrouverte dont la lèvre supérieure est en arc de cercle et l'autre rectiligne. À cet élément s'attache une immense barbe unie qui amplifie encore l'espace trapézoïdal. Au centre du visage, une immense scarification verticale en escalier se prolonge par l'arête nasale droite et triangulaire. Les yeux ajourés s'inscrivent dans des orbites simples taillées en amande. Les scarifications en motif d'empennage se prolongent sur les côtés du visage légèrement curviligne. Sous le pavillon de l'oreille saillant en arc de cercle sont à nouveau disposées latéralement des scarifications très proéminentes en escalier. Quant à la coiffe, elle superpose un disque horizontal à un immense cimier plat (*mupani*) en demi-cercle s'avancant jusqu'au front.

Le cou est cylindrique et puissant. Le corps est presque complètement constitué d'un large coffret parallélépipédique ouvert qui devait contenir des ingrédients magiques et médicinaux. Les bras sont accolés au tronc et taillés à angle droit selon un archétype ancien déjà évoqué. Quatre doigts des mains se répartissent de chaque côté de l'ombilic; ce dernier est simplement représenté par un clou en laiton. Les membres inférieurs légèrement fléchis reposent sur un socle rectangulaire dans lequel les pieds se fondent.

Cette œuvre forte et puissante souligne la sagesse de l'ancêtre représenté, la magnificence de sa coiffure, la richesse de sa capacité à soigner et à veiller sur les siens. Très peu d'exemplaires de ce style existent. Celui-ci apparaît être un des plus accomplis, comme en témoignent la perfection de la ciselure et l'extraordinaire envolée sculpturale de la coiffure.







25 STATUE ANCESTRALE À LA COIFFURE EN CRÊTE

Teke, Congo-Brazzaville
Bois, agglomérat rituel, pigments
H. 31 cm
Collection privée, France

Cette effigie d'ancêtre reprend les éléments classiques de nombreuses statues teke. Le visage, de forme ovale en légère saillie de teinture noire, est marqué de petits yeux en amande encadrant un appendice nasal épaté et développé; la bouche prognathe en rectangle se prolonge par une barbe rectangulaire. Le pavillon de l'oreille en alerte rappelle la capacité d'écoute de l'ancêtre. La coiffe simple se compose d'une seule crête centrale : c'est le type *mupani*, fréquent chez les Teke. Sous le cou puissant, la partie supérieure du tronc s'inscrit dans un rectangle constitué par les bras pliés à angle droit sous le reliquaire. La hernie ombilicale est accentuée. Le fessier et les membres inférieurs imposants, quelque peu fléchis, reposent sur deux pieds en forme de sabot. On retiendra surtout la place du tronc couvert d'une patine grumeleuse plus claire et la cavité contenant les matières magiques et médicinales qui semblent toujours être présentes.





26 STATUETTE ANCESTRALE À LA COIFFURE EN CRÊTE MÉDIANE

Teke, Congo-Brazzaville

Bois, boutons de nacre, pigment

H. 37 cm

Florent Morio, Nantes

Cette effigie énigmatique ancestrale en bois rougeâtre est complètement noircie par le fer incandescent, comme il est de coutume chez les Teke. Le visage ovale aux formes pleines et arrondies se concentre sur des yeux en forme de bouton en nacre évoquant par sa couleur la présence des ancêtres. Chez les Teke, les scarifications se font dès le jeune âge. L'entaille est réalisée avec une lame tranchante en pinçant la peau. Les plaies sont lavées et séchées, saupoudrées de poudre blanche, la sciure du *Pterocarpus*¹. Les autres traits morphologiques sont classiques. La coiffe se compose d'un disque horizontal et d'une crête centrale en arc de cercle, de type *mupani*. La coiffure était aussi renforcée par un liant de couleur rougeâtre. Avant l'époque coloniale, cette coiffure était réservée aux guerriers². Un espace central pour un reliquaire, qu'entourent des bras taillés avec simplicité, est découpé dans le tronc polymorphe et bulbeux. Le fessier et les membres inférieurs imposants reposent sur des pieds arrondis et en partie manquants. Ce type de sculpture a été photographié par Raoul Lehuard entre Brazzaville et Mayama³.



1. LEHUARD, 1996, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 222.

3. *Ibid.*, p. 251.



**27 STATUETTE CULTUELLE RELIÉE À DEUX FIGURINES
SURMONTANT UNE JARRE**

Yaka, RDC

Bois, agglomérat rituel, panier tressé, fibres végétales, pigments

H. 29 cm

Erwine Hersy, New York

Cette statuette masculine est en posture assise, couverte d'une patine rougeâtre liée à la symbolique de la vie et de la fécondité. Les traits morphologiques de la tête sont accentués par les yeux en larges grains de café, l'appendice nasal immense déployant les ailes et les oreilles en arc de cercle au pavillon tourné vers l'avant. En revanche, la bouche, sous un large repli anguleux, semble inviter au silence et au secret initiatique. La coiffe, en forme de casque décoré de chevrons et de lignes soulignées par la teinture blanche, est surmontée par un appendice polygonal en équilibre sur la tête. Le corps est cylindrique et légèrement bulbeux. Les bras sont accolés au tronc, quelque peu fléchis. Les membres inférieurs sont découpés en posture debout. Devant le personnage est placée une jarre en terre cuite au col décoré de motifs losangés. De la jarre émergent les têtes de deux figures anthropomorphes ; le corps paraît être réduit à un bâton fixé dans la céramique. Un panier tressé en fibres végétales est posé à gauche du personnage et est relié à son cou par une cordelette. Cette étonnante figure illustre la variété des sculptures yaka. Dans cet objet, il semble bien que le personnage offre des offrandes à des génies de la nature, en s'appuyant peut-être sur la présence de jumeaux ou encore intercédant pour eux.





28 STATUETTE ENVELOPPÉE DE CHARMES MAGIQUES

Yaka, RDC

Bois, agglomérat rituel, peau animal, plumes, fibres végétales, pigments

H. 21,5 cm

Wereldmuseum, Rotterdam

Loed Van Bussel, Amsterdam

La statuette culturelle en posture debout met en évidence la coiffure composée d'un chignon central en forme de casque au sommet de la tête, décorée de deux lignes latérales saillantes. Le visage est caractéristique des styles yaka : yeux globuleux entrouverts en amande, nez légèrement en trompette, pavillon des oreilles ample et ouvert à l'écoute. Au centre du corps volumineux, une cavité ventrale est taillée et a dû contenir des ingrédients magiques. Le reste du corps est enveloppé dans des tissus et des peaux animales retenus par des cordes tressées. La symbolique de ces statuètes est liée à des forces supranaturelles vénérées dans les rites des confréries. Cette sculpture a appartenu au Wereldmuseum de Rotterdam.





29 STATUETTE FÉMININE ENVELOPPÉE DE CHARMES MAGIQUES

Zombo, RDC

Bois, tissus, colliers en pâte de verre, métal, corne, agglomérat rituel, fibres végétales, pigments

H. 40 cm

Récoltée *in situ* par le Musée missionnaire de Kangu, Congo

Pierre Darteville, Bruxelles

Dr Lorée, Anvers

De grande taille, 40 centimètres, cette statuette féminine en bois est significative de la production zombo. Sous une coiffe pyramidale et zénithale, le visage ovoïde, aux formes pleines, met en évidence le regard (grandes cavités oculaires creusées aux yeux mi-clos saillants), l'écoute (pavillon de l'oreille ample), l'odorat (nez en trompette) et la parole (bouche ample). Autour du cou, plusieurs colliers de perles en pâte de verre combinent les couleurs bleu azur et noires, ainsi que les petites perles blanches, orange, jaunes et bleues.

Le plan des épaules arrondi se prolonge par des bras tombant le long du corps. Les seins sont piriformes et écartés; le reste du corps est enveloppé de fibres végétales et de petits sacs contenant des ingrédients magiques. Autour des chevilles, des anneaux de cuivre en spirale. Cet exemplaire, proche de la sculpture précédente, exerce la même fonction d'honorer les génies de la nature dans diverses confréries. La sculpture a fait partie du Musée missionnaire des pères scheutistes à Kangu, dans le Bas-Congo en République démocratique du Congo.





30 STATUETTE CULTUELLE FÉMININE

Zombo, RDC

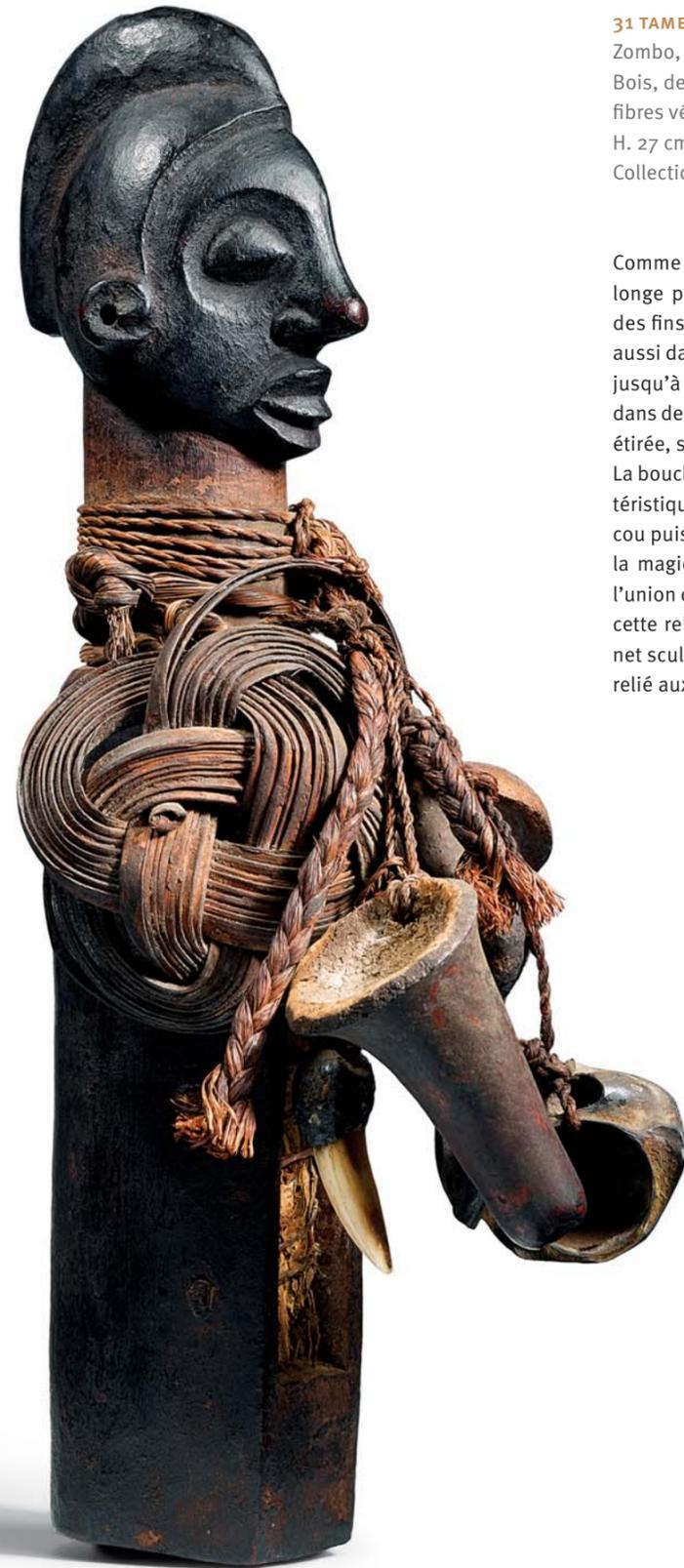
Bois, pigment

H. 29 cm

Collectée *in situ* par un administrateur colonial belge entre 1930 et 1940 et transmise par descendance

Cette statuette cultuelle des Zombo a été sculptée au tout début du XX^e siècle ; elle représente un personnage féminin dont la coiffure est constituée de chignons parallèles s'étirant vers l'arrière de la tête. La symbolique est clairement liée à la fécondité par les seins mis en évidence et les mains posées de part et d'autre d'un ventre globuleux suggérant que la femme est enceinte. Les membres légèrement fléchis peuvent être en relation avec une danse sacrée. En revanche, tous les éléments évoquant les ingrédients culturels ont été retirés ou encore n'ont jamais été placés, car toute la sculpture est couverte d'une patine à la fois claire et par endroits noire, d'un poli brillant, ne laissant pas présager du retrait d'éléments magiques.





31 TAMBOUR À FONCTION THÉRAPEUTIQUE CÉPHALOMORPHE

Zombo, RDC

Bois, dents, fruits, coquille, corne, agglomérat rituel,
fibres végétales, pigments

H. 27 cm

Collection privée, États-Unis

Comme chez les Yaka et les peuples voisins, ce tambour se prolonge par une tête anthropomorphe. Cet instrument est utilisé à des fins thérapeutiques. La grande sobriété des traits se remarque aussi dans la coiffure caractérisée par la crête zénithale descendant jusqu'à la nuque. Les yeux mi-clos en amande arrondie s'inscrivent dans de grandes orbites circulaires taillées en réserve. L'arête nasale étirée, spécifique des sculptures zombo, remonte haut sur le crâne. La bouche aux lèvres avancées est réaliste, suivant en cela les caractéristiques traditionnelles des populations avoisinantes. Autour du cou puissant, des fibres végétales retiennent différents signes liés à la magie. La forme du nœud double en fibres végétales rappelle l'union des personnes « Tout est un, tout est relié ». Chez les Zombo, cette relation s'établit également avec l'univers. Une sorte de cornet sculpté dans le bois contient de la teinture blanche, le *mpemba* relié aux génies de la nature et aux ancêtres.





**32 TAMBOUR THÉRAPEUTIQUE SURMONTÉ
D'UNE TÊTE ANTHROPOMORPHE**

Zombo, RDC

Bois, métal, pigments

H. 26 cm

Collection privée, Portugal (avant 1950)

Les Zombo ont des devins qui se servent de petits tambours creusés dans lesquels ils peuvent insérer des éléments thérapeutiques. Celui-ci est surmonté d'une belle figure anthropomorphe aux yeux mi-clos, à la bouche esquissant un sourire sous un nez épaté. Les oreilles réalistes rappellent l'importance d'entendre la voix inouïe des ancêtres. La coiffure se compose de deux chignons amples se superposant et remontant vers le sommet de la tête. Ce type de tambour miniature utilisé dans la médecine traditionnelle est aussi connu des Yaka.







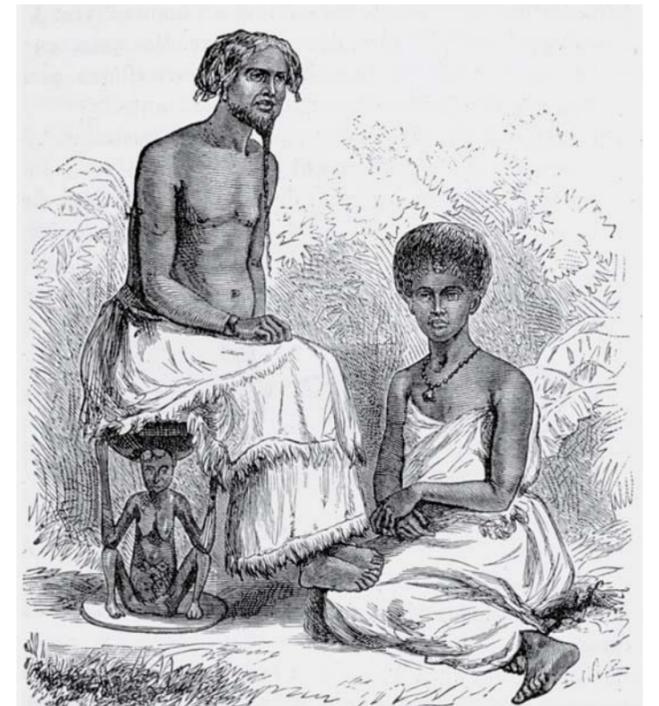
LUBA

La plupart des populations qui habitent le Congo ont en commun une langue qui venait d'une même source, « le proto-bantou ». Celle-ci a été localisée au Nigeria dans la région de la Benue entre 3000 et 1000 ans avant notre ère. Comme la carte géographique du début de cet ouvrage l'a montré (p. 11), en descendant vers le sud, un second courant migratoire aurait longé la limite septentrionale de la forêt équatoriale jusqu'à la bande de savane qui suit la chaîne des grands lacs orientaux et serait parvenu dans la dépression de l'Upemba, aux sources du Lualaba (fleuve Congo). Cette dépression lacustre couvre quelque 500 000 kilomètres carrés, se révélant, à elle seule, plus étendue que la France. Le terme Upemba, signifiant le lieu du « Mpemba » ou mieux encore « le temple des esprits et des ancêtres », s'étend de Bukama au sud-ouest jusqu'à Mulongo au nord-est. Longue de 200 kilomètres, la dépression est constituée d'une série de lacs reliés entre eux par un réseau inconstant de chenaux, de marigots et de marécages. C'est là que vont se situer l'émergence du royaume luba et le développement des Songye, leurs voisins septentrionaux.

Les fouilles entreprises dans la région confirment la présence de populations qui connaissaient l'âge du fer et dont la morphologie humaine est fort proche de celle des Luba actuels. Des squelettes, analysés au carbone 14, datent des VIII^e et IX^e siècles. Les objets collectés dans ces sites révèlent l'usage de sceptres, d'enclumes, de clochettes, de croisettes de cuivre. Ces populations avaient déjà nombre d'usages qui seront repris dans le royaume luba. Ainsi donc, ces fouilles confirment des traditions historiques des plus anciennes : mille ans avant l'émergence du royaume luba, des cultures se sont développées dans cette région qui leur donne une profondeur historique insoupçonnée.

L'émergence du royaume luba dans la dépression de l'Upemba remonte au XVI^e siècle : ce sont les Luba centraux, plus connus sous le nom de Luba Shankadi. Les Luba Kasaï (Luba occidentaux) s'installent vers l'ouest ; les Luba orientaux habitent au nord et à l'est de la dépression de l'Upemba. Ils ont étendu leur influence jusqu'au-delà de la rivière Lukuga, exutoire du lac Tanganyika dans le fleuve Congo. Le prince Buki, exilé par le roi Kumwimbe Ngombe qui régna de 1810 à 1840, multiplia les signes de pouvoir, accordant aux grands chefs locaux de se parer des regalia : sceptres, sièges à caryatide et autres objets de prestige. Des rives de la Lukuga jusqu'au nord de la rivière Luika, ceux-ci se rassemblent sous le terme de Hembra. La beauté et la qualité exceptionnelle de leurs maîtres sculpteurs ont révélé de somptueuses effigies d'ancêtres témoignant d'un art accompli, universellement reconnu de nos jours.

Les arts luba illustrent à profusion le corps de la femme debout, assise jambes tendues, accroupie ou agenouillée. Elle est là pour transmettre la vie et les traditions propres aux Luba. Sculpter son corps tout entier ou son visage est un acte relevant de la plus haute spiritualité, car à travers sa



Rousoûna et une de ses femmes, publiée dans Verney-Lovett Cameron, À travers l'Afrique : Voyage de Zanzibar à Benguela, Paris, Librairie Hachette & Cie., 1878, p. 292



représentation se traduisent les croyances et l'histoire d'un peuple. Les sculptures se répartissent selon les trois domaines suivants : la femme et le sacré ; la femme et le politique ; la femme et le quotidien. Support des énergies et des forces des esprits ancestraux qui habitent et traversent l'univers, elle est le lieu privilégié du discernement dans la divination comme dans le sacré. Elle est à l'œuvre, de façon secrète, dans la vie politique du royaume, comme dans celle des chefs locaux et des villages ; elle se présente dans la vie de tous les jours comme la garante du présent et de l'avenir, tout en veillant sur la mémoire des rois et des chefs défunts.

Des figurines féminines et des porteuses de coupe s'inscrivent dans le premier thème reliant la femme et le sacré. Plusieurs sculptures féminines, plus rares quand on considère l'ensemble de la production luba, illustrent la femme et le monde des esprits, les *vidye*. Elle apparaît dans une plénitude des formes, expression de force contenue et d'intériorité, coiffure raffinée, yeux souvent mi-clos ouverts sur un autre monde, scarifications et lignes sensuelles, mains sur les seins, prête à accueillir les esprits, à les séduire et à invoquer leur présence.

Les porteuses de coupe, signes importants des traditions divinatoires luba, constituent un autre signe original de l'identité féminine, support et vecteur de forces mystiques venues d'ailleurs. Une femme agenouillée ou assise serre entre ses mains et ses genoux une calabasse ou une coupe de divination. Celle-ci est fréquemment emplie de poudre blanche, le *mpemba*. Elle appelle, invoque, supplie les esprits et les génies *vidye* de l'univers à venir et à répondre à son intercession. Les ateliers de production sont nombreux. Les traits morphologiques et stylistiques se reconnaissent

Cameron Verney-Lovett, *À travers l'Afrique : Voyage de Zanzibar à Benguela*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1878, p.347



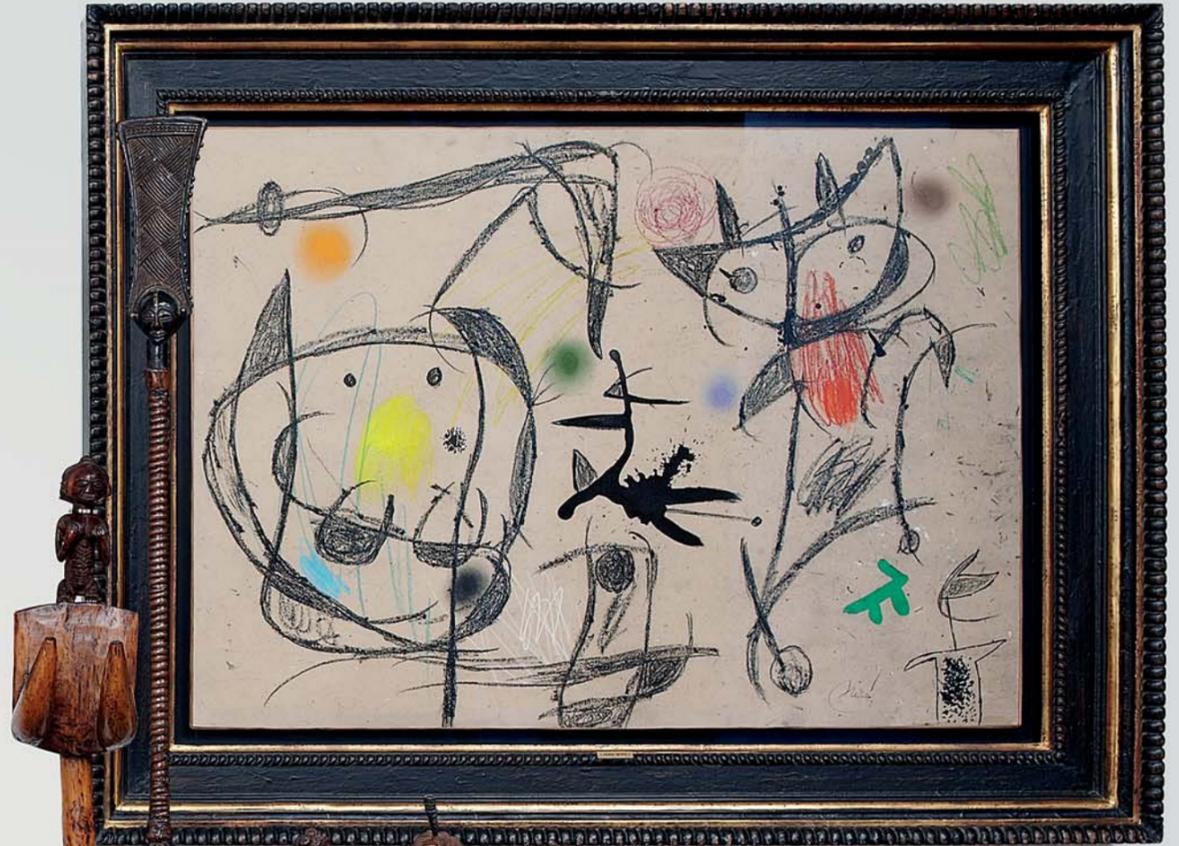
dans la posture globale de la femme, la position des jambes et même des pieds repliés sous les talons, la coiffure, les scarifications, la forme de la coupe. Quelques exemples sont significatifs de certains ateliers et les illustrent admirablement.

La nomenclature des porteuses de coupe oscille principalement entre deux noms : *kabila* et *mboko*. *Kabila* signifie littéralement « celle qui implore, celle qui appelle ». La voyante convoque les esprits et les génies qui habitent l'univers et les supplie de lui répondre. L'autre terme est *mboko* qui signifie « le bras ». Cette image du corps humain relie les hauteurs du ciel à la profondeur de la terre : par ses bras tendus tenant la coupe, la femme luba semble briser la voûte étoilée du ciel et convaincre les génies *vidye* à résider un instant dans le réceptacle de la coupe pour répondre aux questions actuelles. D'autres instruments apparaissent lors de la divination : statuettes, coupes,alebasses, pots en terre, cadres divinatoire et mortiers céphalomorphes.

Dans l'univers politique, la femme garde une fonction éminemment confidentielle à l'ombre du pouvoir. De nombreux regalia témoignent de sa présence : lance, porte-flèche, hache ou herminette d'apparat, sceptre, siège à caryatide. Dans la collection étudiée, un porte-flèche est pourvu de défenses d'éléphant, ce qui est rare. Plusieurs de ces objets, spécialement la lance, l'arc et les flèches, font partie des mythes d'origine du royaume luba. De nombreuses sculptures montrent ces objets prestigieux ; plusieurs se rattachent à des ateliers connus. Les sièges à caryatide l'attestent de façon significative. Il n'est pas étonnant enfin, troisième thème, que la femme soit sculptée sur des objets d'usage quotidien : peignes, épingles à cheveux, amulettes en ivoire ou en bois... Dans l'univers symbolique luba, elle est véritablement celle qui fait advenir la vie ; elle est le passage obligé des esprits, des génies et des ancêtres. Les Songye, en revanche, vont glorifier le visage et le corps masculins, support des forces de la création.

La représentation féminine chez les Luba apparaît dans le domaine culturel et divinatoire. Elle veille de façon plus secrète sur l'intégrité de la personne royale, du royaume et de chaque village. Elle joue incontestablement un rôle économique, social et politique. Elle s'inscrit enfin dans le cycle du jour et de la nuit, du retour de la nouvelle lune et des saisons, dans le cycle de la vie et de la mort. Sa présence s'affirme toujours comme un secret initiatique. Elle est la porte qui ouvre sur une réalité insaisissable touchant au mystère de l'existence.







33 STATUETTE CULTUELLE HEMBA EN POSTURE ASSISE

Luba-Hemba, RDC

Bois, pigments

H. 10 cm

Joseph Herman, Royaume-Uni

John Dintenfass, New York

La petite statuette assise, de 10 centimètres, les jambes repliées sur elles-mêmes, est taillée dans un bois rougeâtre avec des parties recouvertes de teinture noire et d'un onguent à base d'huile de palme. Il s'agit manifestement d'un objet cultuel lié à des fonctions magiques. Cette hypothèse se confirme quand on regarde le sommet du crâne, où se décèle un espace concave qui peut contenir des ingrédients magiques, peut-être une corne d'animal servant de réceptacle. Autour de la cavité centrale, la coiffure composée de petits rectangles en damier orne la nuque. Le front aux formes pleines et bombées, signe de sagesse, est mis en évidence. Le visage est triangulaire au niveau des joues, les yeux incisés sont mi-clos, le nez épaté en léger relief, la bouche prognathe, rectangulaire, les dents apparentes. Sous le plan des épaules épannelé, le torse est mis en valeur et nettement découpé au-dessus d'un ventre bulbeux, plus accentué au niveau de la zone ombilicale. Les bras du personnage entourent le tronc et se posent sur les cuisses, les paumes des mains protégeant l'abdomen.

Cette statuette cultuelle peut être localisée dans la partie occidentale du pays hemba sur les rives de la Lukuga, près de Kongolo.





34 EFFIGIE FÉMININE HEMBA

Luba-Hemba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 23 cm

Michel Koenig, Bruxelles

Les sculpteurs hembra comptent parmi les plus prestigieux de l'Afrique centrale. Leur renommée s'est répandue en Occident dans les années 1970 lorsque la valeur artistique et financière de la grande statuaire l'a progressivement emporté sur son importance communautaire et rituelle. Plusieurs thèmes traités, tels les sièges à caryatide, les sceptres, se sont propagés et se sont multipliés principalement lors de l'expansion territoriale du royaume luba et du développement culturel et artistique qui s'est épanoui aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, la grande statuaire ancestrale, héritage des familles princières, est originale et propre aux peuples des savanes orientales. Elle est apparue d'abord chez les Boyo, puis chez les Tumbwe et les Tabwa à l'est; chez les Kusu et les Songye à l'ouest. La statuaire hembra occupe une place centrale dans cette production artistique avec des maîtres sculpteurs incontestés. Le Maître de Buli est le plus connu.

Le pays hembra couvre près de 10 000 kilomètres carrés et s'étend à l'est du fleuve Congo et au nord de la rivière Lukuga, déversoir du lac Tanganyika. Il comprend la partie septentrionale de la province du Katanga et la partie orientale du Maniema. Les Hembra septentrionaux habitent le nord du Maniema de part et d'autre des rives de la Luika. Cette région majestueuse, faite de grands vallonnements, se reflète dans la beauté particulière des styles septentrionaux.

Les Luba appelaient les habitants de cette région des «Hembra», ce qui signifie des immigrants orientaux, en raison de leur manière de s'habiller et de leur langue. L'impact de la colonisation et de la centralisation du pays après l'indépendance a renforcé ce terme générique qui recouvre une réalité sociale complexe et différenciée. Les Hembra vivaient de chasse et de petite agriculture, sous une organisation sociale et politique décentralisée. L'appartenance de chaque membre au clan paternel (*kitofu*) et au clan maternel (*kilongo*) révèle une double descendance. Chez les Niembo, c'est le clan maternel qui prédomine. Certains aspects de l'organisation sociale hembra, de même que les tabous alimentaires, les rapprochent des traditions boyo dans le nord-est. Il est incontestable que les sculpteurs

boyo, notamment les Baka Kunga, ont produit des effigies d'ancêtres exceptionnelles qui sont des archétypes de la statuaire ancestrale hembra, en particulier à travers la production des Niembo de la Luika. En général, les effigies masculines dominent. L'effigie d'ancêtre féminine présentée n'est pas courante.

Celle-ci est taillée dans un bois rougeâtre mi-lourd recouvert d'une patine sombre inégale. Le visage ovoïde, aux formes pleines et bombées, a le front dégagé jusqu'au milieu du crâne, signe de sagesse. Le diadème retient une coiffure quadrilobée cruciforme. Les yeux mi-clos, dans des cavités oculaires en creux, rappellent le grand art du sommeil des Hembra. Les ancêtres jouissent de la vie le jour et veillent sur leur lignage la nuit. Sous un nez droit, une petite bouche ovale légèrement prognathe se dessine. Le plan des joues est lisse, les oreilles esquissées. La coiffure se répartit en quatre volumes qui s'unissent à l'arrière de la tête : deux tresses verticales décorées de triangles alternés passent au-dessus de deux tresses horizontales. Le cou est vigoureux, décoré d'un collier de perles bleues; le plan des épaules est épannelé, le torse met en évidence les seins piriformes.

Les bras légèrement repliés en arrière se posent de chaque côté du ventre. Le tronc s'évase sous les bras pour devenir bulbeux autour de la zone ombilicale. Des scarifications rayonnent en losanges juxtaposés ou en épi, vers le haut, sous les seins, de chaque côté de l'abdomen. Au-dessus du sexe apparaissent plusieurs grosses scarifications ondulées, ce sont les chéloïdes, emplies de poussières de charbon, qui font partie des coutumes luba. Le dos lisse découvre les formes modelées et arrondies, dégagant l'espace sous les bras en forme d'amphore grecque. Au bas des reins, le tatouage en triangle se rapporte aux traditions coutumières. Le fessier se juxtapose aux membres inférieurs qui se posent sur le socle ovale. Les pieds en jaillissent en forme de raquette. Cette effigie ancestrale se rattache au style nucléal des Niembo méridionaux dans la région de Mbulula. Elle a été sculptée au début du XX^e siècle.





Photographie publiée dans Alfred J. Swann, *Fighting the Slave Hunters in Central Africa*, Londres, Seeley & Co. Limited, 1910, p.71

35 FIGURE JANIFORME HEMBA, KABEJA MAKUA

Luba-Hemba, RDC

Bois, onguent huileux, pigments

H. 19 cm

Collectée *in situ* par Charles Smets pour la Mission d'histoire naturelle entre 1904 et 1909, New York et transmise par descendance

Les maîtres sculpteurs des effigies hemba ont acquis une réputation mondiale par leurs compétences techniques et esthétiques. Les styles des Niembo méridionaux et les styles hongà à cou annelé reflètent un équilibre de formes, dont le centre nucléal se situe à Mbulula. En montant vers la rivière Luika se rencontrent les styles des Niembo de la Luika et ceux des Hemba septentrionaux. À l'est, ce sont les styles des Mambwe qui se déploient autour de la cité de Makutano; à l'ouest, le long du fleuve Congo à partir de Kongolo, on trouve successivement les styles des Yambula et ceux des Muhona-Nkuvu. C'est chez ces derniers que Louis de Strycker et moi-même avons identifié le Maître de Buli. Les ateliers qui s'inscrivent dans ces grands styles n'ont pas seulement taillé des effigies d'ancêtres. Ils ont également sculpté des sièges à caryatides, des sceptres anthropomorphes, des statuette et, dans l'est, des masques-singes, les Soko-Mutu¹. Parmi ces objets se décèlent de redoutables statuette janiformes qui accompagnaient toujours la présence des figurations d'ancêtres. Cette figure de 19 centimètres, assez monumentale dans sa composition, présente deux êtres siamois sur un tronc unique. Le corps,



resserré au niveau du torse, s'amplifie de façon symétrique près des zones ombilicales. Les bras descendent harmonieusement pour désigner ces centres de vie. Le bas du ventre et les membres inférieurs sont signifiés par une base conique sur laquelle repose le corps des deux figures jumelées. Les visages sont particuliers : fronts bombés et dégagés jusqu'à la ligne des cheveux, plus triangulaires au niveau des joues. Une double rangée de lignes saillantes parcourt la tête jusqu'aux orifices circulaires des oreilles. Les yeux sont mi-clos, en amande, inscrits dans de larges orbites; le nez est étroit, ses ailes déployées, la bouche aux lèvres jointes et arrondies est close. La fontanelle, au sommet du crâne, est un réceptacle pouvant recueillir des éléments sacrificiels. La coiffure se limite à trois rangées de petits rectangles saillants en pointe de diamant.

La femme, *abeja*, se reconnaît seulement par de petits seins sculptés sur le torse; l'homme porte le nom de *makua*. Ces êtres siamois, *kabeja makua*, occupent une place primordiale dans la vie des lignages et dans le culte des ancêtres. Au royaume des esprits *mijimu* et des génies de la

nature, le *kabeja*, figure janiforme, règne en maître. Son efficacité est de loin plus redoutable que celle de l'effigie d'ancêtre sculptée. Cette dernière est en quelque sorte le signe de la possession du sol et l'objet d'intercession et d'offrandes; la première est le réceptacle de sacrifice. Le *kabeja*, objet cultuel, est tenu à l'écart des femmes et des enfants; il préside aux offrandes et aux sacrifices qui honorent les ancêtres et les esprits de la nature. Il peut être un signe qui accompagne les jugements judiciaires et peut guérir ce qui touche à la fécondité. Il rejoint ainsi les signes magiques capables d'agir sur l'énergie de la création et devient un agent redoutable. Le sacrifice d'une poule est associé aux cultes adressés aux ancêtres et l'objet ne peut être touché directement. Sacralisé, il est transporté dans une gerbe d'herbe, *lunje*. Il a donc préséance sur les statues ancestrales et est placé près des reliques ancestrales et des statues dans la case funéraire.

1. De STRYCKER et NEYT, 1974.





36 HACHE CÉPHALOMORPHE, RÉGION DES KALUNDWE

Luba, RDC

Bois, métal, pâte de verre, onguent huileux, laiton, pigment

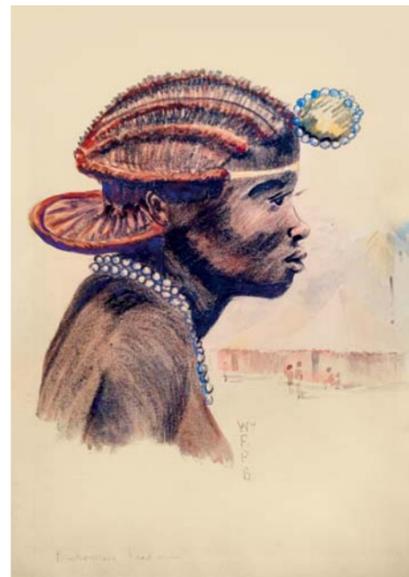
H. 40 cm

Collection privée, Belgique

Cette hache céphalomorphe est comparable à la figure 43 attribuée aux Bena Sungu.

La tête plus volumineuse est couverte de teinture sombre en contraste avec le manche sculpté dans un bois clair. Le visage taillé en écu dégage un front ample et bombé. Les yeux sont marqués de teinture blanche, signe de discernement venant d'ailleurs, le nez est épaté, l'orifice buccal creusé pour contenir le pédoncule d'une lame en métal. Celle-ci est de forme remarquable, avec un rehaut en métal semi-circulaire renforçant le tranchant de cette hache. La coiffure est constituée d'un long chignon étiré en boudin qui suit la ligne zénithale du crâne. Cette masse de cheveux enroulés est rehaussée de clous en laiton. Sur les côtés de la coiffure, trois autres chignons parallèles descendent vers la nuque soutenue à l'arrière par un dernier chignon horizontal en arc de cercle.

Cette mode n'est pas sans rappeler les belles créations des coiffures de Mwanza chez les Luba centraux, les Shankadi. Le cou vigoureux est décoré de six rangées de perles aux couleurs connues des Luba, blanches et bleues. La hampe, à la patine mordorée et rougeâtre, est arrondie à son extrémité, où est fixé un large clou en métal. Était-ce pour le planter dans le sol en signe de prestige? C'était aussi un indice pour rappeler la possession du sol. Cette sculpture peut provenir d'un bon atelier des Luba centraux, près de ceux des Bena Sungu et de Mwanza qui étaient actifs au début de ce siècle.



W. F. P. Burton,
Mukonkwa
Head-dress,
gouache et aquarelle
sur papier, 29 x 20 cm
Provenance:
Édouard d'Orjo
de Marchovelette





37 PORTEUSE DE COUPE DE MWANZA

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 36 cm

Collection privée, Belgique

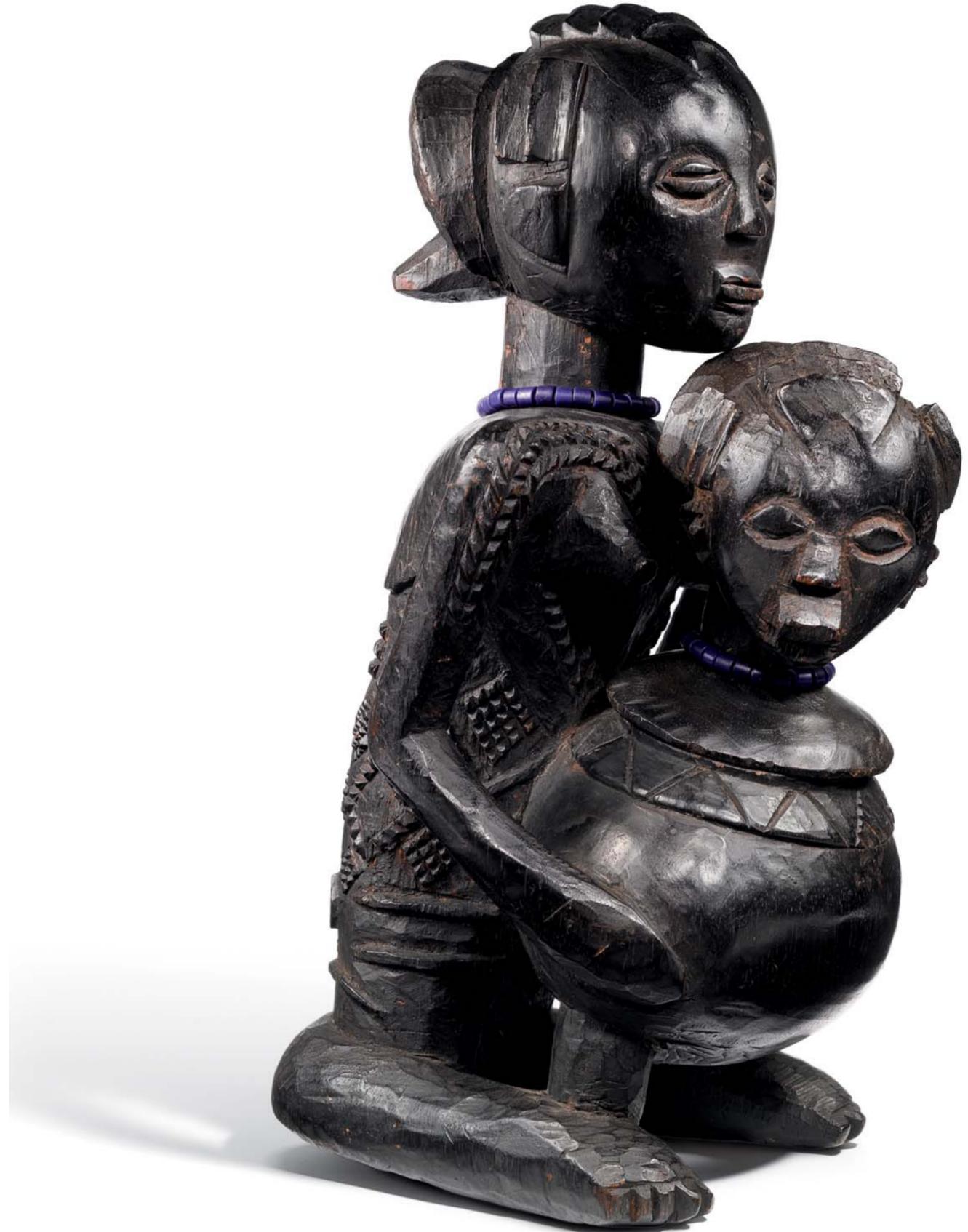
Pace Gallery, New York

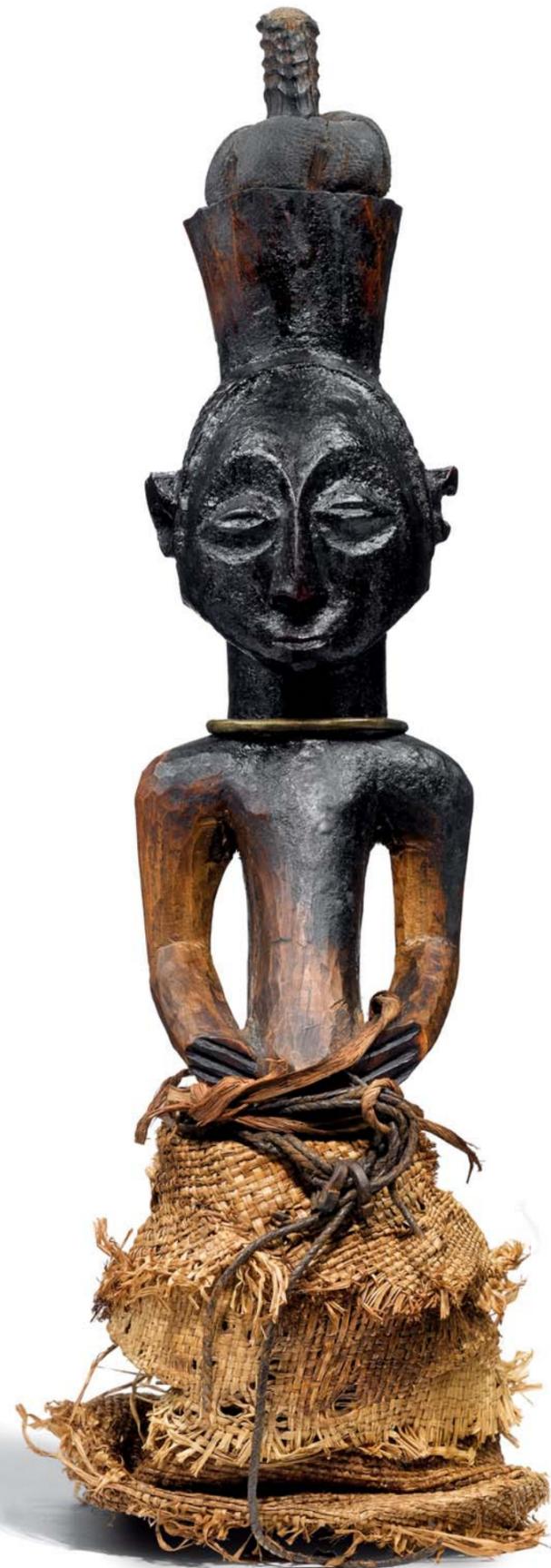
Dans le style de Mwanza, près de vingt-cinq porteuses de coupe ont été répertoriées. Seules quelques-unes portent des marques d'usure. L'homogénéité des traits morphologiques et stylistiques est remarquable. Celle qui est présentée, venant d'une ancienne collection belge, ne fait pas exception. Taillée dans un bois léger, la porteuse de coupe est en position assise. Le visage ovoïde est légèrement relevé sans scarifications au milieu du front. Les yeux sont en forme de grains de café, le nez épaté aux ailes déployées. Les lèvres saillantes dessinent un rectangle, le pavillon de l'oreille est en arc de cercle, le tragus représenté par une pastille ronde saillante. Les coiffures des ateliers de Mwanza prolongent celles de la capitale Kabongo. Là, elles se composaient de chignons latéraux disposés en éventail à cinq niveaux successifs, formant ce que l'on a appelé le « style à cascade ». À Mwanza, le quatrième chignon s'élargit en couronne semi-circulaire; sous celle-ci, un petit chignon court de forme polygonale se dresse au-dessus de la nuque.

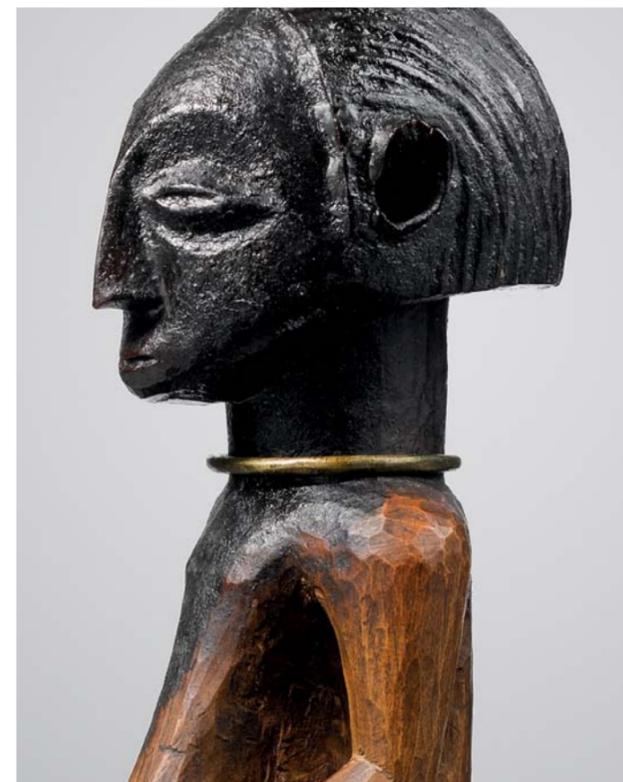
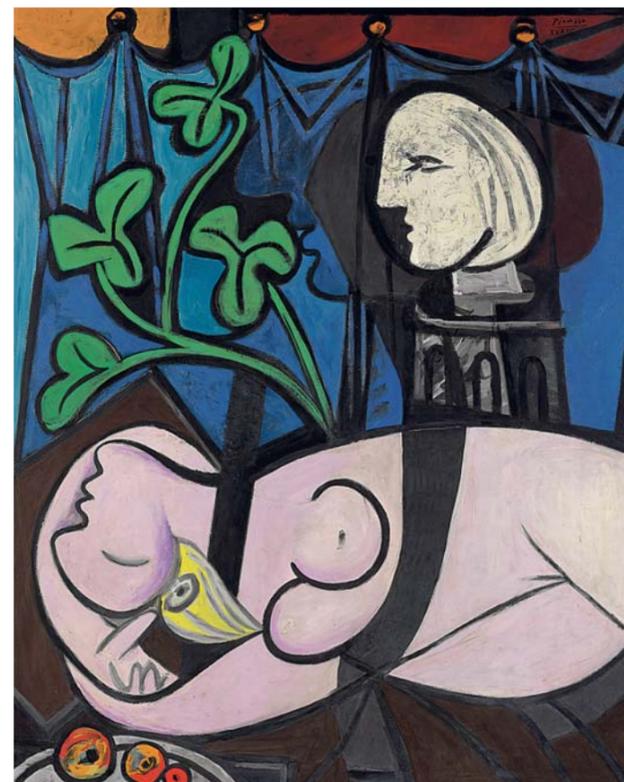
Le plan des épaules est tendu vers l'avant; les bras, légèrement repliés vers l'arrière, se prolongent par des mains étirées grossièrement taillées. Elles tiennent une coupe ronde, décorée de losanges alternés. Le couvercle céphalomorphe de la coupe incarne la tête de l'enfant-génie, esprit *vidye* jaillissant du réceptacle divinatoire. Le tronc d'allure cylindrique, ainsi que le dos sont entièrement couverts de scarifications composées de petits losanges en relief. Les membres inférieurs, en position assise, reposent à même le sol. Cette porteuse de coupe, sculptée dans un bois qui se casse aisément, le *Ricinodendron*, est un bel exemplaire de cet atelier bien connu. La divination occupe une place importante dans la vie des Luba et les femmes-devins sont réputées dans leur rôle intermédiaire entre les vivants et les défunts. De nombreuses sculptures du même atelier se reconnaissent dans les musées et les collections particulières.



W. F. P. Burton,
*The Personal
Woodcarver of the
Luba Chief,*
vers 1927-1935
inv.# BPC 05.15
Copyright : University
of the Witwatersrand,
Johannesburg,
South Africa







**38 STATUETTE MASCULINE HEMBA REHAUSSÉE
D'UN RÉCEPTACLE MAGIQUE**

Luba-Hemba, RDC

Bois, tissus, onguent huileux, métal, fibres végétales, corne,
agglomérat rituel, pigments

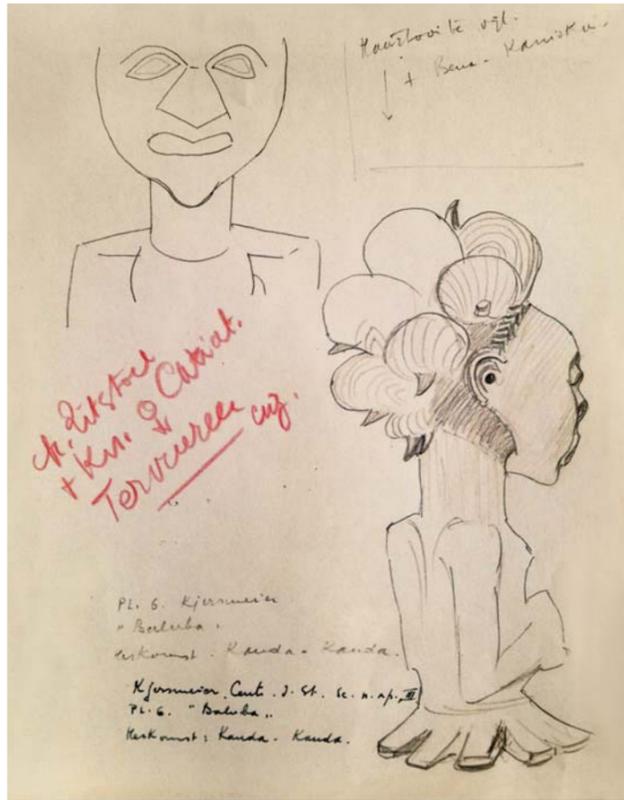
H. 28 cm

Florent Morio, Nantes

Cette statuette masculine provient probablement de la région hamba, peut-être même des environs de Kasongo, par l'importance accordée aux triples réceptacles remplis d'ingrédients magiques. En effet, le personnage sculpté porte une coiffe unie, sorte de perruque tombante. Au milieu de la tête, un vase de forme conique est taillé. À son tour, celui-ci contient un paquet rempli des matières significatives. Surenchère des potions magiques, une corne de capriné est plantée au sommet de ce petit sac. Elle a dû également contenir des matières sacrées. Quant au personnage, il est en posture debout, les bras

repliés autour d'un ventre bulbeux. Des fibres végétales tressées lui servent de pagne. La tête est remarquable de simplicité. Sous un front bombé et lisse se présentent les arcades creusées des cavités oculaires qui se prolongent par l'espace nasal en bec d'aigle. Les yeux entrouverts saillants sont en amande; la bouche étroite et fine. La figure représentée a fière allure et veille avec acribie sur ceux qu'elle protège. Certains aiment souligner que le profil de la tête sculptée peut être mis en relation avec le visage peint par Pablo Picasso dans son tableau intitulé *Le Nu au plateau de sculpteur* (1932).

Pablo Picasso,
*Nu, feuilles vertes
et buste*, 1932
Collection privée
Christie's Images/
The Bridgeman Art
Library © Succession
Picasso 2013



Dessin d'Albert Maesen, 1953

39 PORTEUSE DE COUPE KALUNDWE

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 39 cm

Collection privée, Belgique

En 1953, Albert Maesen, mandaté par le Musée royal de l'Afrique centrale, séjourna longuement au Congo belge et y collecta nombre d'objets pour le musée. Anthropologue et historien de l'art, il notait jour après jour ce qu'il voyait dans les villages, la nomenclature des pièces, les croquait dans son carnet de route et déterminait leur localisation. C'est ainsi qu'il dessina cette sculpture qu'il découvrit à Kanda-Kanda, en pays kalundwe. L'atelier de sculpture est connu à travers plusieurs statues conservées dans des musées et dans des collections : une d'entre elles est reprise dans un ouvrage de Jean-Baptiste Bacquart¹. La figure féminine est assise sur les talons, jambes repliées sous elle. Elle est couverte d'une patine noire lustrée. La tête est ovoïde, ses formes pleines et arrondies deviennent plus anguleuses au niveau du menton. Les yeux stylisés sont en amande ; l'appendice nasal est épaté et se termine en pointe. La bouche délicate est sculptée avec discrétion. La technique de taille témoigne de la virtuosité de l'artiste et de sa grande sensibilité. La coiffure se compose d'une natte en forme de carré, au sommet du crâne, qui descend en arête droite vers

la nuque. De part et d'autre de cet axe central, sous lequel un chignon oblong est décoré, deux autres chignons latéraux sont également sculptés en forme de nœud.

Le cou est étroit, décoré d'un collier de perles en pâte de verre, jaunes et bleu turquoise ; la ligne des épaules épannelée se prolonge par des bras tendus à angle droit tenant une coupe semi-circulaire ornée d'un léger rebord. Les mains ne sont pas sculptées. Le tronc d'allure cylindrique est lisse ; les seins sont piriformes et délicatement relevés. Le socle de base est cylindrique et plat. Un motif de triangles alternés, parcourus de rainures parallèles, orne les côtés. Cette belle sculpture date de la fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle. De cet atelier proviennent plusieurs œuvres connues. Parmi celles-ci, citons la porteuse de coupe du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren publiée par Frans Olbrechts².

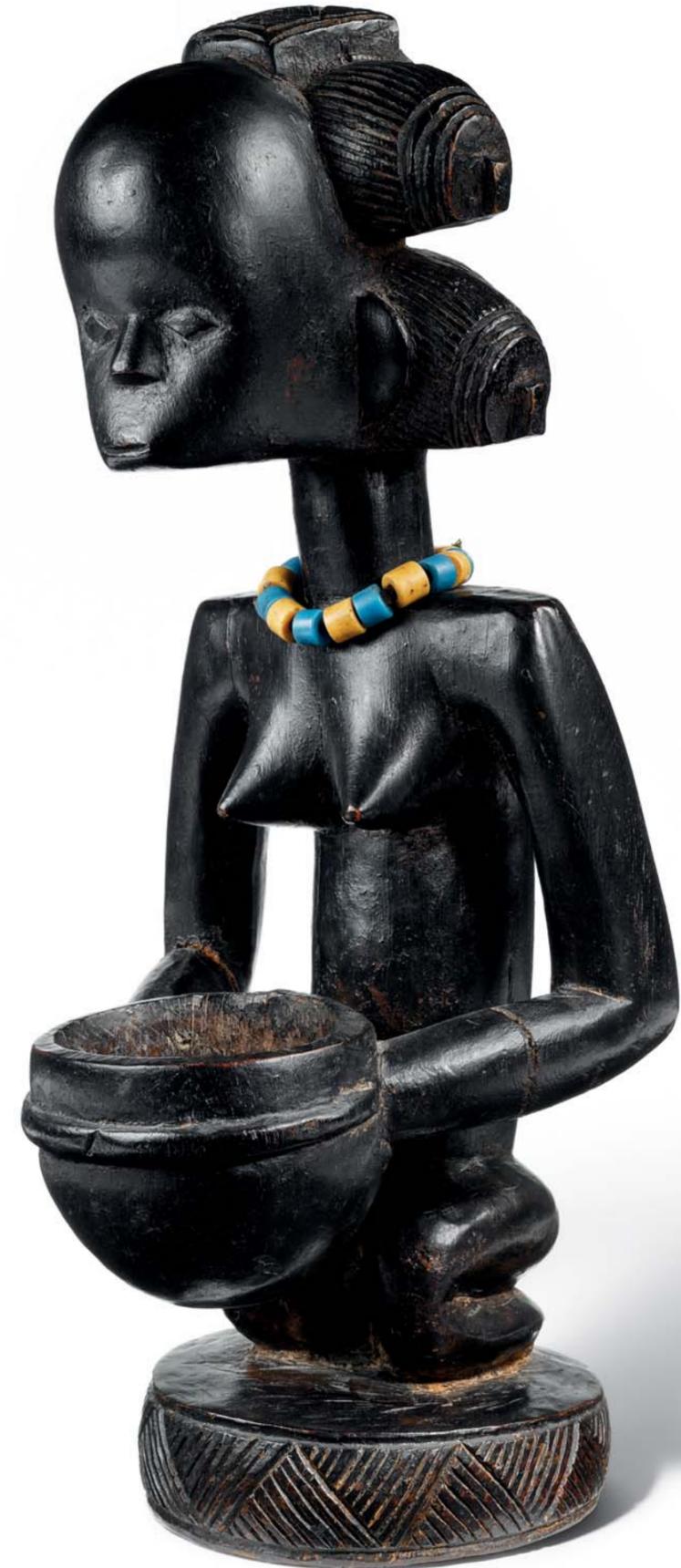
1. BACQUART, 1998, p. 157, n° 15.

2. OLBRECHTS, 1959, pl. XXII, fig. 112.





Croquis publié
dans Frans Olbrechts,
*Les Arts plastiques
du Congo belge,*
Bruxelles, Erasme,
1959 p. 32, fig.9





40 HACHE ANTHROPOMORPHE

Luba, RDC

Bois, métal, laiton, cuivre, pigments

H. 49 cm

Constant Permeke, Belgique

Issue de la collection de Constant Permeke, le peintre belge bien connu, cette hache prestigieuse est entièrement décorée. Elle provient d'un atelier kalundwe qui usait des signes morphologiques luba et même songye. En effet, la figurine féminine qui constitue le tiers supérieur de la sculpture représente merveilleusement une femme luba, les bras relevés à angle droit vers la tête. Ensuite, sous un espace pyramidal inversé formant une transition, deux têtes songye opposées sont sculptées suivant une typologie proche de la structure des masques *kifwebe* des Bena Kalebwe. Le cou est taillé dans la même logique anguleuse et la dernière partie de la hampe est décorée d'une languette circulaire de cuivre rehaussée de points en relief. Le pédoncule ample, de forme triangulaire, est orné de motifs géométriques.

Le personnage féminin est en position assise en tailleur, les jambes repliées vers l'arrière. La tête aux formes pleines et arrondies se caractérise par des chignons triangulaires dressés, aux arêtes vives, formant couronne; le cou est étiré. Le corps longiforme aux seins relevés est entièrement couvert de petits losanges mettant en relief la zone ombilicale, soulignant la fécondité de la femme et son ouverture aux génies et aux forces de la nature. Cette sculpture kalundwe de 49 centimètres date du tout début du xx^e siècle.





41 PORTEUSE DE COUPE KALUNDWE

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigment, métal

H. 54,5 cm

Collectée *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmise par descendance

Présentée en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Cette porteuse de coupe inhabituelle, collectée par Édouard d'Orjo de Marchovelette, présente une femme assise sur les talons, la plante des pieds tournée vers l'intérieur. Elle regarde droit devant elle, les yeux ouverts, la pupille dilatée indiquant qu'elle voit au-delà du réel et peut discerner l'invisible et le futur. Sur le visage, la bouche prognathe s'inscrit dans un menton rectangulaire, reflétant un atelier proche de ceux des Songye. La coiffure se compose de chignons décorés de sillons parallèles orientés vers l'arrière. Ce qui est le plus caractéristique est la position des bras à angle droit. Les avant-bras très étirés se dressent vers le ciel; les mains tiennent une grande coupe cylindrique décorée de triangles alternés. Celle-ci ne rappelle en rien la calebasse originelle, qui se retrouve sur des exemplaires des porteuses de coupe luba. Le tronc assez mince est couvert de scarifications, de même que le bas du ventre et le socle circulaire relevé. L'intercession des devins passant par la coupe emplie de kaolin se dresse cette fois directement vers les hauteurs du ciel pour en percer les mystères ou les questions pratiques soulevées par le consultant. La porteuse de coupe provient d'un atelier kalundwe et possède des caractéristiques morphologiques semblables à celles de la hache en figure 40.





Croquis publié dans Frans Olbrechts, *Les Arts plastiques du Congo belge*, Bruxelles, Erasme, 1959, p. 33, fig.10

L'ATELIER DES BENA SUNGU

Trois sculptures, collectées par Édouard d'Orjo de Marchovelette, vont retenir l'attention : elles sont significatives d'un atelier particulier qui a été localisé chez les Bena Sungu et a produit une vingtaine de sculptures dans les années 1920-1930. Ces trois œuvres montrent chacune un emblème significatif de l'autorité du chef local. Il s'agit d'une porteuse de coupe aux jambes repliées sur les talons, d'une hache céphalomorphe et d'un siège à caryatide. Le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren possède une aiguille à cheveux faisant partie de ce même style¹.

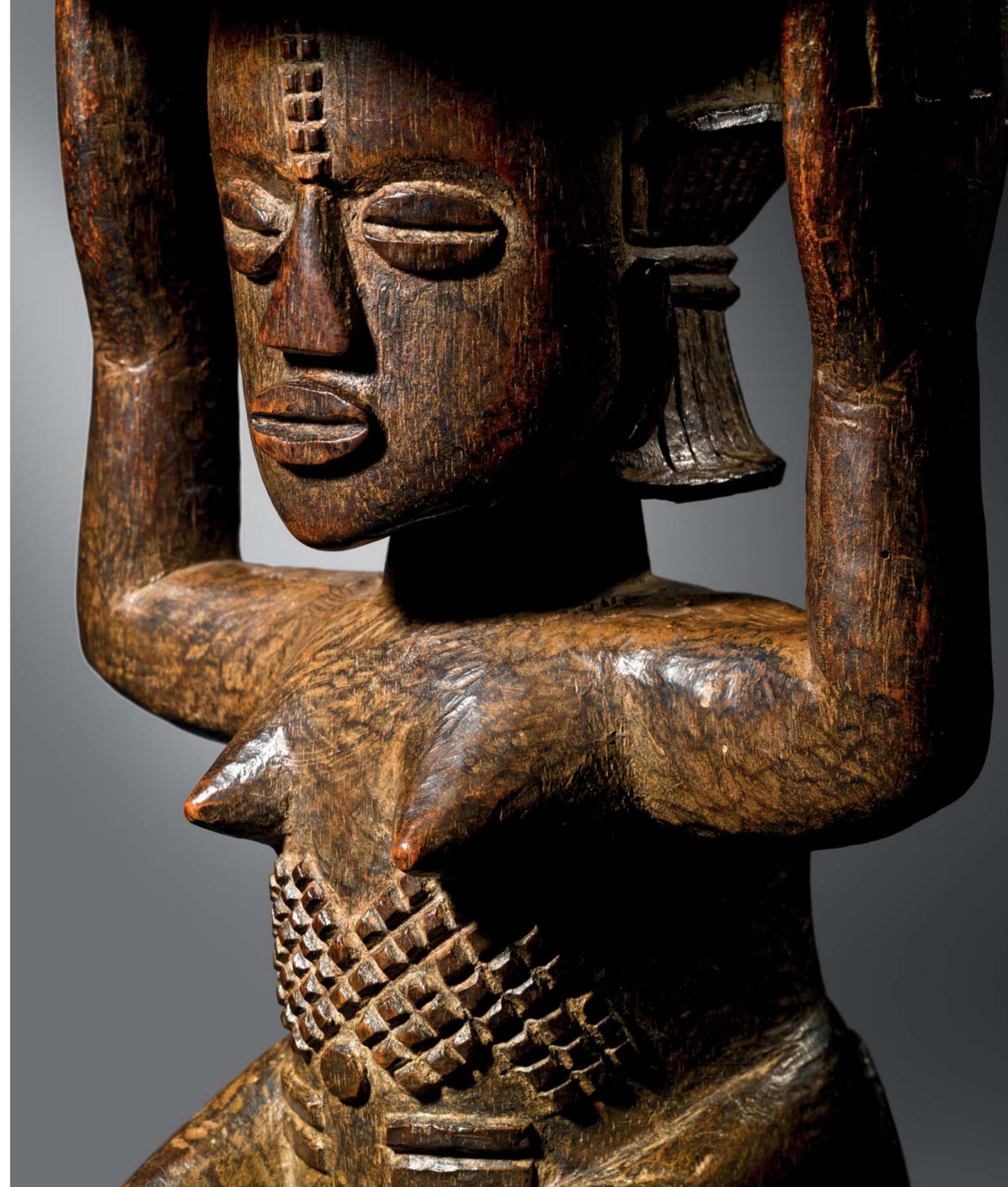
Le petit royaume des Bena Sungu, sur le cours de la moyenne et de la basse Lovoi, ainsi que de la Lujima (voir carte), s'est constitué vers 1800. Un atelier de sculpture a repris des caractéristiques morphologiques et stylistiques propres à ce royaume². Le visage ovale et allongé de la porteuse de coupe (fig. 42) dégage le haut du front marqué de scarifications verticales jusqu'à la base du nez épaté, les yeux sont en forme de grains de café, les lèvres parallèles et étroites se tendent vers l'avant. La coiffure, hautement significative, se compose d'une rangée de deux chignons sphériques descendant vers l'arrière sur l'axe central. De chaque côté, trois coques latérales, nouées au niveau de la nuque, s'inspirent d'un type de coiffure « en forme de cascade ». Ces modes

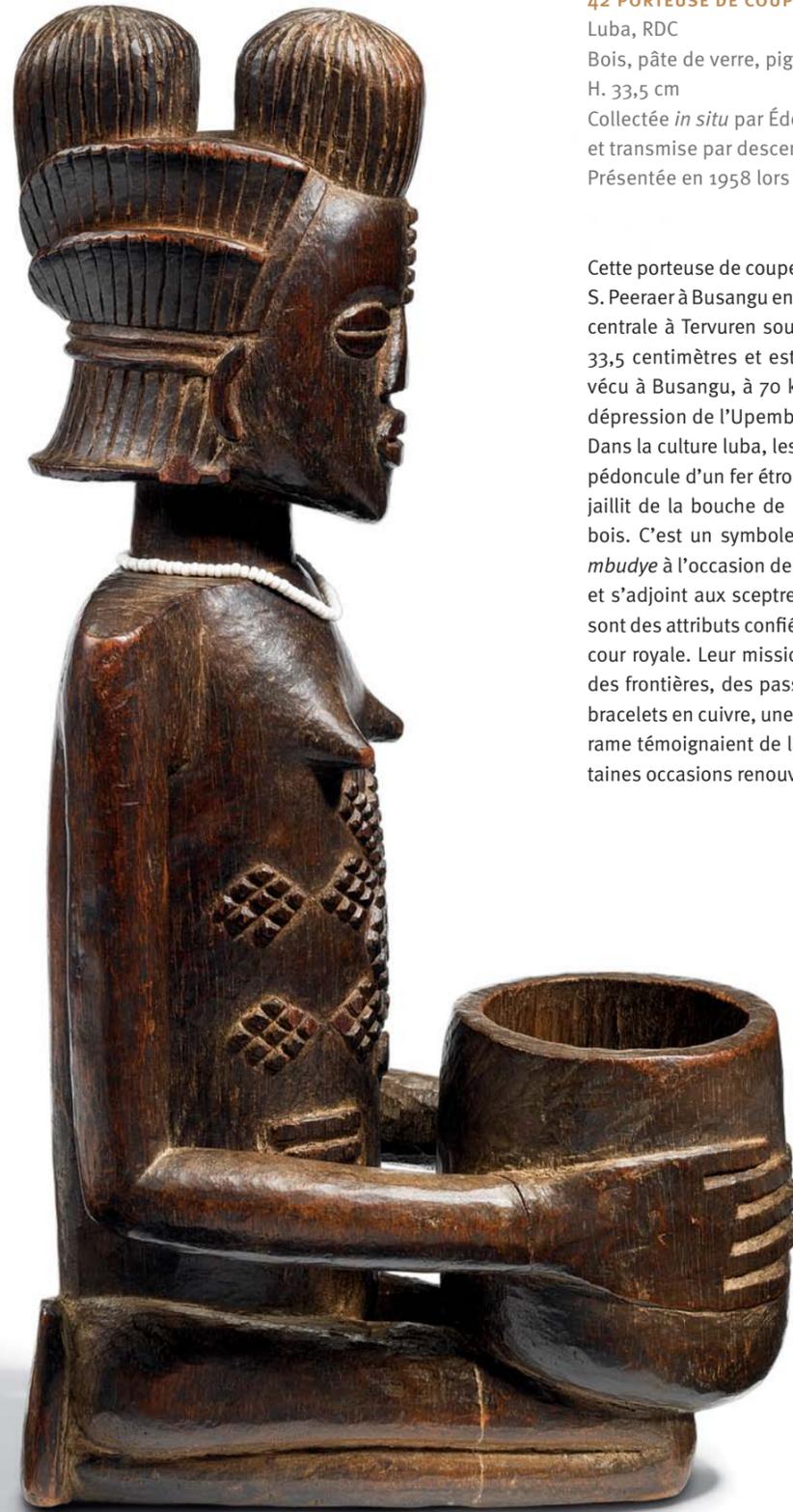
sont coutumières de l'époque et se reconnaissent sur de nombreuses sculptures des Luba centraux. Elles font partie de ces ateliers de style shankadi, s'adaptant aux coutumes des différents groupes humains. Le cou d'un type court est décoré d'un collier de perles blanches, signe de la présence des esprits *vidye*. Le plan des épaules est épannelé et rectiligne. Le corps d'allure cylindrique est couvert de scarifications losangées réparties au-dessus de la zone ombilicale. De chaque côté de celle-ci sont disposées des bandes de scarifications. Les bras longiformes sont repliés à angle droit et se prolongent par des mains enveloppant une coupe ronde. Les membres inférieurs sont anguleux, repliés sur le fessier. La plante des pieds se tourne vers le haut. La position du pied varie d'un atelier à un autre et demeure un indice morphologique significatif. Dans cet atelier, les pieds sont tournés vers le sol, les orteils plantés dans le socle de base. Dans les ateliers de Kabongo, les pieds sont tournés vers l'intérieur. Ce trait avait déjà été relevé par Frans Olbrechts³.

1. De MARET, DERY et MURDOCH, 1973, VII, p. 15, fig. 14.

2. Voir NEYT, 1993, p. 33, 37.

3. OLBRECHTS, 1959, p. 64-83 et fig. 23.





42 PORTEUSE DE COUPE

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 33,5 cm

Collectée *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette

et transmise par descendance

Présentée en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Cette porteuse de coupe est comparable à celle qui a été collectée par S. Peeraer à Busangu en 1936, appartenant au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren sous le numéro d'inventaire 37053. Elle mesure 33,5 centimètres et est attribuée au maître sculpteur Kiloko, qui a vécu à Busangu, à 70 kilomètres de Kamina dans la direction de la dépression de l'Upemba.

Dans la culture luba, les haches céphalomorphes sont fréquentes : le pédoncule d'un fer étroit s'élargissant progressivement en demi-lune jaillit de la bouche de la tête sculptée au sommet d'un manche de bois. C'est un symbole royal qui peut être utilisé par les danseurs *mbudye* à l'occasion de certaines cérémonies. Il fait partie des regalia et s'adjoint aux sceptres de prestige. Ces derniers, signe d'autorité, sont des attributs confiés à des hommes de confiance au service de la cour royale. Leur mission est de contrôler des points sensibles, tels des frontières, des passages à gué, des sources, rivières, lacs... Des bracelets en cuivre, une hache cérémonielle et un sceptre en forme de rame témoignaient de la caution royale. Le sang humain versé à certaines occasions renouvelait l'autorité sacrée de ces signes.





43 HERMINETTE

Luba, RDC

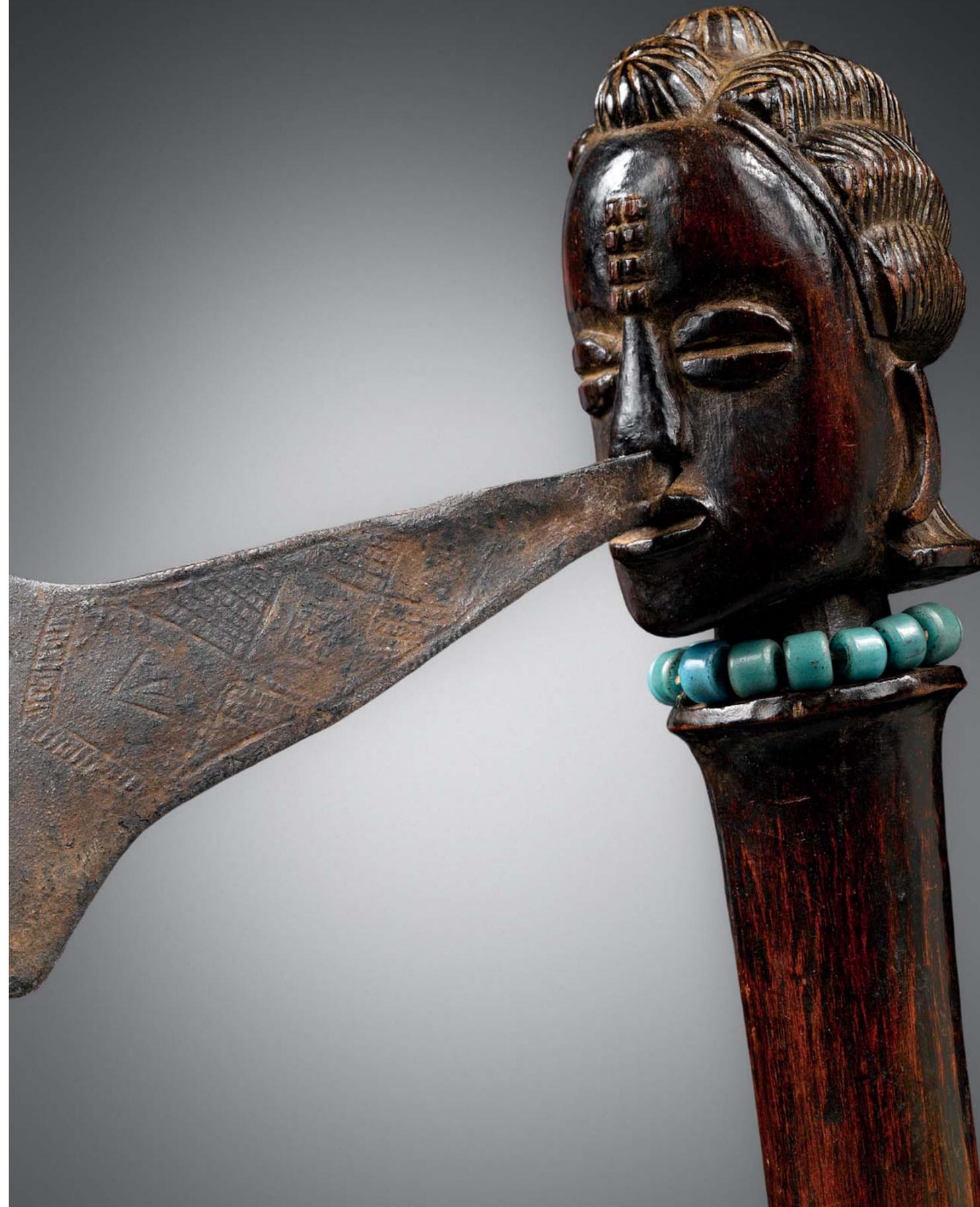
Bois, métal, pâte de verre, pigments

H. 42,5 cm

Collectée *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmise par descendance

Présentée en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Cet exemplaire, récolté par Édouard d'Orjo de Marchovelette, porte les caractéristiques des Bena Sungu. Sur un visage étiré, ovale, des scarifications superposées sont visibles sur le front. Les yeux sont taillés en forme de grains de café. Le nez est épaté, la bouche aux lèvres entrouvertes tient le pédoncule d'un manche en fer, arrondi à son extrémité. La coiffure se compose de petits chignons en forme de boule; ceux-ci se succèdent du front à la nuque. D'autres chignons latéraux se répartissent de chaque côté de la ligne médiane. Autour du cou est noué un petit collier de perles blanches. Cette sculpture a été collectée dans les années 1920-1930. Elle fut présentée à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. Le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren possède une hache venant du même atelier.



44 SIÈGE CARYATIDE

Luba, RDC

Bois, pigment

H. 27 cm

Collecté *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette

et transmis par descendance

Présenté en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Ce petit siège à caryatide de 27 centimètres, taillé dans un bois plus foncé, s'inscrit dans ce même atelier et possède des caractéristiques similaires (visage, corps, coiffure, scarifications, position des membres inférieurs et orientation des plantes des pieds vers le bas). La tablette supérieure et le socle de base sont décorés de motifs semi-circulaires évoquant des cauris, signe de richesse.





45 APPUIE-TÊTE

Luba-Hemba, RDC

Bois, pigments

H. 16,5 cm

Camille Duyck, Belgique (avant 1946)

L'appuie-tête luba est constitué d'un pied, d'un plateau d'appui et d'un montant réunissant ces deux éléments. Le plateau d'appui est rectangulaire, aux bords incurvés et aux angles arrondis; sur les côtés apparaît une rangée de losanges saillants juxtaposés. Le montant se présente sous la forme d'une femme en posture debout. Le visage aux formes pleines et arrondies dans la moitié supérieure devient anguleux, suivant le plan des joues jusqu'au menton rentré. La coiffure se noue dans la nuque en des tresses croisées à angle droit.

Les bras joliment esquissés en relief se rapprochent autour de la zone ombilicale. Sous celle-ci, une longue scarification saillante en croissant de lune apparaît. La position des jambes en posture debout rattache cette sculpture à un atelier luba-hemba entre Kabalo et Kongolo. Le socle de base est cylindrique, légèrement bombé. Cette sculpture, taillée dans un bois clair, est couverte d'une belle patine mordorée et remonte à la fin du XIX^e siècle.

L'appuie-tête est connu depuis la plus haute antiquité sous le nom d'oreiller ou de chevet. Il existe dans la culture chinoise et dans l'Égypte pharaonique, où sa forme s'apparente à celle des appuie-tête de l'Afrique centrale. Son usage est multiple. Chez les Luba, c'est un appui (« appui-joue », écrit William Fagg!) sur lequel les femmes luba de haut rang se reposaient tout en protégeant les coiffures élaborées durant plusieurs jours. Christiane Falgayrettes-Leveau lui donne le beau nom de support de rêve. En effet, il est également utilisé dans la divination comme support du cadre divinatoire précisant la direction de l'esprit consulté. À un niveau ultime, l'appuie-tête est placé sous la tête du défunt, durant l'exposition du corps. Il devient support de la mort et de l'ouverture vers l'au-delà. Dans certains cas, il est enterré à la place du défunt pour garder secret le lieu réel de la tombe.





46 SCEPTRE ANTHROPOMORPHE DE PRESTIGE

Luba, RDC

Bois, métal, laiton, cuivre, pigments

H. 118 cm

Anita et Jan Lundberg, Malmö

Lucien Van de Velde, Anvers

Les sceptres, symboles de prestige et de pouvoir, étaient attribués à de nombreux dignitaires. Ils ponctuaient aussi les lieux stratégiques du royaume : sources des rivières, passages à gué, sources d'eau chaude, rochers considérés comme sacrés, lacs, villages et quantités d'autres lieux vénérés. Chaque représentant de la royauté portait ainsi sur son sceptre les signes adéquats de reconnaissance où son autorité était reconnue.

Ce sceptre de prestige de 118 centimètres est d'une remarquable qualité. Sur la palette supérieure apparaît un visage humain inscrit dans un espace convexe ovoïde, dégageant le haut du front, signe de noblesse et de sagesse, où est fixée une languette de cuivre retenue par des tenons en métal. Les yeux mi-clos, ouverts sur un autre monde, s'inscrivent sous les arcades sourcilières et l'arête nasale saillantes. La bouche aux lèvres finement parallèles, les oreilles ponctuées de clous de cuivre encadrent le diadème frontal décoré de petits losanges juxtaposés. La coiffure est suggérée par la palette de forme rectangulaire, décorée avec un grand soin de losanges entrelacés reprenant des motifs géométriques. La finesse d'exécution du sculpteur se manifeste dans les deux facettes de la palette supérieure, le travail du bois, la patine d'ensemble d'un noir laqué, les ajouts en métal.

Sous le cou, le sceptre en bois est recouvert d'une lamelle de cuivre en spirale. Cette technique est reprise sous la palette inférieure et se termine en pointe, laissant supposer que le sceptre pouvait être planté dans le sol, signe d'autorité et de possession de la terre. Plus bas, la forme losangée s'inscrit dans quatre rebords saillants également ponctués de clous en laiton. Des cornes de caprinés, disposées tête-bêche, sont placées au centre de l'espace; aux quatre coins des cercles concentriques peuvent évoquer les quatre moments du jour où les ancêtres surgissent : le matin, à midi, au coucher du soleil, à minuit. Ces cercles peuvent aussi représenter l'Être suprême, entouré d'autres divinités¹. Dans ce cas, il y a souvent trois cercles autour du point central. Peut-être les cornes opposées, suggérant des réceptacles de charges magiques, marquent-elles des limites à ne pas transgresser? Ce sceptre, de structure sobre et hautement significative du royaume luba, reflète un atelier proche de la cour royale.

1. FAIK-NZUJI, 1996, p. 216, n° 39.





Croquis publié
dans Frans Olbrechts,
*Les Arts plastiques
du Congo belge*,
Bruxelles, Erasme,
1959, p. 33, fig.11

47 PORTEUSE DE COUPE DE KABONGO

Luba, RDC

Bois, cuivre, nacre, corne, pâte de verre, pigments

H. 37 cm

Collection privée, Belgique (avant 1920)

Albert Maesen relève à propos du royaume luba qu'il se compose d'un grand nombre de groupes humains, distincts par l'origine et l'organisation sociale. Néanmoins, leur culture a exercé une influence profonde sur celle des peuples méridionaux du Congo, de la Zambie et du nord-est de l'Angola. La connaissance des ateliers de sculpture dans leurs multiples ramifications chez les Luba orientaux, centraux et occidentaux confirme pleinement cette constatation.

En ce qui concerne les porteuses de coupe, celles-ci se retrouvent d'ouest en est, chez les Luba Kasaï, les Lulua, les Kalundwe et même chez les Cokwe, les Songye et les Zela à l'est. Parmi les sculptures les plus connues et représentatives, celles des Luba centraux et orientaux occupent une place de choix.

La porteuse de coupe de la région de Kabongo, non loin d'une des capitales du royaume, mesure 37 centimètres. Elle est taillée dans un bois d'un brun clair à la patine ancienne. La femme en posture



assise sur les talons serre entre ses cuisses une coupe sphérique, évoquant la forme d'unealebasse. Le visage taillé en écu semi-circulaire dégage le haut du front. Sur celui-ci, une spirale en métal indique la pérennité des générations qu'elle incarne ou peut-être le soleil. Les yeux sont sculptés en amande dans des cavités oculaires concaves. Les ailes du nez épaté sont déployées; dans la bouche aux lèvres délicatement prognathes deux fragments de nacre sont insérés. Est-ce le tribut à payer pour entrer dans le monde des esprits *vidye* ?

La coiffure soignée se développe autour de la fontanelle sur laquelle est implantée une corne de capriné, jadis emplie d'ingrédients magiques. Le raffinement des coiffures se découvre dans le traitement de quatre coques latérales décorées de rainures parallèles. De chaque côté, près des oreilles, deux longs clous en cuivre soutiennent les chignons formés.

Sous un cou ample paré d'un double collier composé de perles, le plan des épaules s'étire latéralement et se prolonge par les bras enveloppant la coupe. Sur les poignets, des bracelets en pâte de

verre mêlent les couleurs blanches, rouges et bleues. Le tronc cylindrique porte des seins très hauts en forme de poire.

Cette sculpture de grande qualité est rare et remonte au XIX^e siècle. Sa coiffure est propre aux dignitaires du royaume luba, comme le montre d'une autre manière la figure féminine en posture debout de 26 centimètres (fig. 48). Des scarifications en losange décorent le tronc cylindrique; d'autres scarifications latérales entourent la zone ombilicale. Enfin, de longs bandeaux horizontaux évoquent des scarifications saillantes qui étaient emplies de charbon de bois, les chéloïdes. Les jambes se replient sous la femme et les pieds sont tournés latéralement l'un vers l'autre. C'est un trait caractéristique de cet atelier. Le dos lisse laisse deviner la colonne vertébrale en creux.

Comme sur la porteuse de coupe de Mwanza, la coiffure descend vers la nuque en coques latérales superposées. Des photographies provenant du Musée royal de l'Afrique centrale illustrent ces types de coiffure¹.

1. De MARET, DERY et MURDOCH, 1973, VII, p. 10, fig. 5 et p. 13, fig. 11.





48 STATUETTE CULTUELLE FÉMININE

Luba, RDC

Bois, corne, laiton, pâte de verre, pigments

H. 26 cm

Collection privée, France

La statue cultuelle, taillée dans un bois mi-lourd à la patine d'un brun sombre, provient d'un atelier proche, sinon le même que celui de la porteuse de coupe de Kabongo (fig. 47). Les traits morphologiques et stylistiques sont donc très proches. La corne de capriné sur la tête contenait des ingrédients magiques. Le collier de perles de verre, signe de beauté, combine des perles blanches et bleues. En posture debout, les mains sur le haut des cuisses, elle reflète l'accueil de la femme aux esprits et aux génies qu'elle invoque.





49 STATUETTE MASCULINE ATTRIBUÉE AUX TABWA

Luba-Tabwa, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 33,5 cm

Collectée *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmise par descendance

Présentée en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Les Tabwa peuplent les rives occidentales du lac Tanganyika. Ils sont les voisins des Bemba près du lac Mwero et proches des Tumbwe qui résident au nord de la Lukuga. Matrilineaires, ils vivent en unités décentralisées. Leurs chefs, considérés comme sages et avisés, dirigeaient les villages et les différents lignages. Ils étaient également vus comme des magiciens et des sorciers. Il est donc possible que cette effigie relève à la fois d'une fonction politique et culturelle.

L'effigie se présente en posture debout, les bras repliés de façon classique autour de la zone ombilicale. Cette position caractéristique, sorte d'archétype, se reconnaît dans de nombreux ateliers de sculpture qui se répartissent géographiquement sur un espace en croissant de lune. En effet, elle se retrouve chez les Tabwa aux abords du lac Tanganyika pour se diriger vers le nord et l'ouest sur les terres des Tumbwe, des Holo-Holo, des Bembe et des Boyo, se concentre dans les nombreux ateliers des Hemba, pour s'orienter vers l'ouest, chez les Kusu et les Songye.

La tête ovoïde, aux yeux en amande, au nez droit et à la bouche ovale prognathe, se caractérise surtout par une coiffe latérale, finement décorée d'un réseau de traits saillants parallèles dans la nuque et de triangles alternés séparés par deux lignes circulaires au centre. Le dessus de la calotte crânienne est nettement tranché horizontalement, découvrant un large trou central qui aurait pu contenir des éléments sacrificiels ou magiques. Un collier de perles bleu foncé est disposé autour du cou puissant. Le corps et le fessier semblent sculptés d'un seul tenant. Les bras accolés au tronc sont légèrement repliés vers l'arrière. Dans le haut des bras, un trou apparaît, probablement pour y insérer une corde et porter cet objet magique et sacré. Le bas du corps a pu être revêtu d'un pagne. Le pénis droit est signe de fécondité, les membres inférieurs s'enfoncent dans un socle circulaire et bombé formé d'un seul tenant.

Il convient d'attirer l'attention sur l'absence de scarifications. La production des Tabwa comprend des figures longiformes décorées, des effigies d'ancêtres aux multiples dessins parcourant le corps, des figurines aux coiffures raffinées, des sièges à caryatide parfois agrémentés d'un haut dossier, des masques, des objets usuels ornés et des statuettes culturelles. Si ces sculptures ont généralement des scarifications, celle-ci n'en a guère. Faut-il l'attribuer aux Tabwa? C'est ce que pense Édouard d'Orjo de Marchovelette qui l'aurait collectée *in situ* en 1925 et l'aurait transmise à sa descendance. Cette statue a été présentée à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958.





50 PILON DE DIVINATION KALUNDWE

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 20 cm

Collecté *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmis par descendance

Présenté en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Dans la région occidentale du royaume luba, dans les groupes kalundwe et dans le royaume kaniok, les devins font usage d'un pilon taillé dans un bois dont la base est évasée et souvent enveloppée dans un sachet en peau animale contenant aussi de la terre. Dans l'exemplaire présenté, ces derniers éléments n'apparaissent pas. L'extrémité supérieure est sculptée en forme de tête humaine. Celle-ci a les yeux stylisés en relief en forme d'amande; le nez est épaté, la bouche ovale prognathe laissant passer un bout de la langue. Un diadème décoré de petites rainures parallèles et saillantes retient la coiffe. Celle-ci se compose de chignons multiples, ornés de sillons qui s'entrecroisent. L'aire géographique correspond à la région des Kalundwe.

Ces objets de divination qui servent à broyer l'argile blanche interpellent les esprits, comme le décrit si bien Édouard d'Orjo de Marchovelette. Les termes utilisés expriment déjà l'appel incessant du devin aux génies et aux forces de la nature¹. Ce signe sculpté date du début du XX^e siècle.

1. Voir l'annexe de ce livre, p. 220 et NEYT, 1993, p. 48-49.



51 PORTE-FLÈCHE DES LUBA-KALUNDWE

Luba, RDC

Bois, pâte de verre, pigments

H. 85 cm

Collecté *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette et transmis par descendance

Présenté en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Le porte-flèche luba compte parmi les attributs royaux les plus importants. Il est sculpté en bois et est orné généralement d'une figure anthropomorphe. Son aire d'extension couvre le royaume luba et s'étend même jusqu'au Rwanda. Un autre type de porte-flèche en métal s'est répandu du sud-est du Congo jusqu'au Malawi.

L'origine du porte-flèche, en bois ou en métal, semble se rattacher aux origines mythiques du royaume luba. Avec Kalala Ilunga, premier roi et chasseur, qui évince Nkongolo, d'ascendance songye, le symbole de l'arc, de la flèche et forcément du porte-flèche acquiert une dimension nouvelle qui est sacrée et politique. Ernest Van Avermaet rappelle qu'à son investiture Kalala Ilunga prit le nom d'Ilunga Mwine Munza. Ce dernier terme fait allusion aux barbillons de flèches¹. Plusieurs traditions paternelles et maternelles renvoient à son statut de chasseur et de voyant; l'arc et les flèches en font partie². Le porte-flèche, symbole de l'arc et des flèches, est une métaphore du pouvoir suprême, de celui qui a vaincu ses ennemis par les armes. Il a pu, à l'origine, comme on le voit chez les Pende, servir simplement d'autel sur lequel le chasseur offrait aux ancêtres et aux esprits une part de sa chasse. Sur un plan métaphorique, le porte-flèche est considéré comme un réceptacle, littéralement comme un « lit » où le roi garde des flèches

invisibles pour pourfendre les esprits maléfiques. Il pouvait, en ce sens, être conservé dans un lieu secret enveloppé dans une étoffe.

Le porte-flèche de 85 centimètres est rare et original. Il montre sur une hampe cylindrique un large panneau de bois épais se prolongeant par deux appendices en forme de défenses d'éléphant. Au-dessus du panneau, une femme en posture debout, les mains sur les seins, paraît se concilier avec les esprits et veiller sur le pouvoir du chef. La figure correspond à un atelier connu. Les traits du visage sont caractéristiques : yeux ouverts en amande, nez épaté, bouche large et prognathe. La coiffure en chignons sphériques décorés juxtaposés se rapproche des œuvres des Kalundwe et des Kaniok. On peut la situer dans l'aire luba, au-delà de Kamina. La référence aux défenses d'éléphant est un signe de force et de protection du chef à l'égard de ses sujets. Collecté *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette, présenté à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, le porte-flèche peut remonter à la fin du XIX^e siècle.

1. VAN AVERMAET, 1954, p. 469.

2. NEYT, 1994, p. 63.







52 SCEPTRE ANTHROPOMORPHE LUBA

Luba, RDC

Bois, cuivre, métal, onguent huileux, pâte de verre, pigments
H. 166 cm

Collecté *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmis par descendance

Présenté en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Collecté par Édouard d'Orjo de Marchovelette entre les années 1934-1940, ce sceptre anthropomorphe présente à son extrémité une femme en posture debout, les pieds placés sur une tête polygonale d'un style différent.

La figure féminine pose un geste : elle place ses mains près de ses seins, soulignant par là la fonction qui est la sienne. Elle occupe une place éminente et rappelle qu'elle est la mère nourricière, qu'elle apporte la vie, qu'elle est le lien entre les vivants, les ancêtres, garante des traditions culturelles luba. Son visage ovoïde dégage le haut du front. Les yeux ouverts, en amande, l'arête nasale aux ailes déployées, la bouche prognathe aux lèvres parallèles sont taillés de façon schématique. La ligne des cheveux libère le centre en forme de V et imprime deux avancées latérales. La coiffure forme deux couronnes semi-circulaires dans le style de Mwanza ; celles-ci sont décorées de petits rectangles saillants.

Le cou puissant est entouré d'un collier de perles blanches. Les seins coniques sont tendus, le corps cylindrique met la hernie ombilicale en relief. Les lèvres du sexe sont ouvertes. Le tronc est entièrement décoré de petits losanges saillants juxtaposés ; des chéloïdes, ces scarifications en boudin, apparaissent devant le sexe et au-dessus des cuisses. Une ceinture de perles blanches entoure ses hanches. Les jambes et les pieds sont en équilibre sur la tête du personnage inférieur. Toute son attitude confirme la place importante qu'elle occupe dans la vie de son village, femme ou mère du chef.

Ses pieds reposent sur une tête sculptée janiforme de forme polygonale géométrique, en référence à d'autres peuples septentrionaux. Peut-être l'influence vient-elle des Songye ou d'autres peuples ? Elle affirme la prééminence de la femme, peut-être dans une relation de matrilinearité.

Le sceptre de prestige se prolonge par une tige de bois recouverte de bandelettes de métal disposées en spirale. Cet atelier peut se situer chez les Luba centraux, reflétant une alliance ou une dépendance d'une autre culture qui pourrait être songye.







SONGYE

Voisins septentrionaux des Luba centraux, près de 150 000 Songye occupent la province du Kasai oriental, une partie du Katanga et du Kivu, dans le Maniema. Irrigué à l'ouest par le Sankuru et la Lubilash et à l'est par le fleuve Congo (le Lualaba), le pays est traversé en son milieu par la rivière Lomami, divisant ce territoire du sud au nord en deux parties. Les grandes chefferies se situent à l'ouest. Ce sont les Tempa, les Eki, les Kalebwe, les Bala, les Tshofa et les Ilande. Les Songye orientaux constituent des groupes plus restreints qui vivent à proximité des Hema aux environs de Kongolo.

Malgré la diversité des groupes songye qui se perçoit aussi dans les traditions de leurs sculptures, ceux-ci ont en commun un riche patrimoine culturel et linguistique. De nombreux aspects les rapprochent des Luba. Les mythes d'origine relient l'émergence du royaume luba au mariage d'un prince luba avec la fille du chef songye Nkongolo dont le nom signifie arc-en-ciel.

Dans la sculpture, il est intéressant de constater que les Luba privilégient l'image de la femme, omniprésente dans tous les objets culturels, politiques, sociaux. En revanche, les Songye se concentrent sur l'image de l'homme. Se rencontrent des formes harmonieuses, pleines et arrondies, présentant la femme les mains sur les seins et la montrant comme intermédiaire indispensable entre les vivants, les génies de la nature et les esprits des défunts. Les Luba accordent une grande importance à la divination qui est souvent pratiquée par les femmes. La sculpture des Songye est plus anguleuse, fortement charpentée, exprimant une réalité redoutable. Le personnage sculpté a fréquemment les mains autour de la zone ombilicale. Il est le garant des forces vitales. Chez les Songye, ce sont la magie et la sorcellerie qui jouent un rôle fondamental dans l'organisation et la structure de la vie communautaire.

Comment peut-on comprendre ce contraste si saisissant entre les Songye et les Luba, dans leurs conceptions de vie comme dans leurs représentations sculptées ? Les groupes songye se sont développés dans les savanes boisées, à la limite méridionale de la grande forêt subéquatoriale et portent donc avec eux l'héritage des populations forestières, où l'homme occupe une place primordiale. Les Luba, dans la création de leur royaume, sont les représentants des peuples culturellement plus raffinés, liés à des familles princières qui ont occupé l'Upemba, région riche en poisson et en nourriture végétale. En simplifiant la réalité, l'héritage des Songye trouve sa source dans les zones forestières et les traditions luba privilégiant la femme, sa capacité divinatoire et son lien avec le vivant, s'accordent mieux avec l'univers des savanes et des grands espaces, où l'agriculture, la pêche, la chasse et le commerce peuvent se développer.

Les ateliers de sculpture songye ont produit différentes catégories d'objets sculptés :alebasses divinatoires, soufflets de forge figuratifs, fers de hache torsadés, sièges à caryatide et porteuses de coupe. Les masques *kifwebe*, utilisés dans des associations, constituent un des organes essentiels. Ils contrôlent la vie de la société, renforcent le pouvoir des chefs et des notables, deviennent un instrument judiciaire et coercitif. Si les statues d'ancêtres servent de gardiens de village et de clans, les masques *kifwebe* gèrent le *bukishi wa ntoshi*, la magie blanche, et le *bukishi wa nkula*, la sorcellerie rouge. À travers le magicien-guérisseur, le *Nganga*, et le sorcier Ndoki, les mêmes signes pouvaient acquérir des significations opposées selon les desseins recherchés, les personnes, les lieux.

Deux grandes traditions sculptées existent et se reconnaissent particulièrement dans la statuaire : les styles occidentaux des Milembwe, des Belande et des Eki, et les centres stylistiques orientaux des Kalebwe et des Songye orientaux. De multiples points communs relient ces traditions les unes aux autres. Une douzaine de styles laissent émerger des sculptures majeures, dont les traditions remontent à deux ou trois siècles. Les objets présentés sont majoritairement du XX^e siècle et reflètent chacun un apport particulier et même des influences nettes des populations voisines.

En conclusion de cette introduction à la statuaire songye, plusieurs constatations s'imposent. Le corps de l'ancêtre porte en lui nombre de métaphores et de métonymies. Il est couvert de signes naturels évoquant les énergies, positives ou non, de plantes et d'animaux divers. Ces signes ont un but défensif ou offensif. La place du métal joue également un



W. F. P. Burton,
*An Ensemble
of Songye Mankishi
in a Village at the
Lubengule and Lomami
Rivers, vers 1927-1935*
© University
of the Witwatersrand,
Johannesburg,
South Africa

rôle important. Dans ces représentations sculptées habitées par la magie, le travail du sculpteur se joint à celui du forgeron. Et finalement, la place déterminante du prêtre-devin, le Nganga, consacre le signe dans un sens déterminé. Au terme de ces manipulations, l'œuvre sculptée est habitée de forces actives, efficaces, éminemment redoutables. L'humain s'affronte aux énergies de l'univers et, à travers un enseignement ésotérique, engendre une nouvelle culture sociale et politique.







53 DEUX STATUETTES CULTUELLES DES LUBA-SONGYE

Songye, RDC

Bois, corne, pâte de verre, agglomérat rituel, pigments

H. 27 cm et 21 cm

Collectées *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette et transmises par descendance

Présentées en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Sur les rives de la Lubengule, à la limite du territoire luba et non loin des Belande et des Milembwe méridionaux en pays songye, les styles peuvent se mêler et produire des sculptures qui reflètent l'apport culturel des uns sur les autres et *vice versa*. Plusieurs remarques s'imposent au regard et à l'analyse de ces deux sculptures.

Récoltées par Édouard d'Orjo de Marchovelette, elles proviennent indiscutablement du même atelier, du même sculpteur. Il n'est pas nécessaire d'énumérer les traits morphologiques et stylistiques pour le constater. Seul le sexe les différencie : la première, masculine, légèrement plus petite, est couverte d'une patine rougeâtre ; la seconde, féminine, taillée dans un bois plus clair, est ornée d'un collier de perles bleu sombre et turquoise. Le visage tout en courbe n'est pas sans évoquer la structure plus géométrique des masques *kifwebe* de la région de Kisengwa au nord-est. Mais les formes pleines et arrondies sont propres aux ateliers de sculpture luba. La coiffure se compose d'un seul chignon en forme de coque semi-sphérique décorée de rainures parallèles.

Le front est ample et arrondi, les joues proéminentes, les cavités oculaires concaves ; les yeux sont mi-clos, rappelant la vigilance de l'ancêtre. Les lignes supérieures des cavités oculaires en relief dessinent une courbe intérieure pour définir le nez épaté aux ailes déployées. Le menton et la bouche reprennent sous forme arrondie les traits du masque *kifwebe*. Le cou est puissant et massif. Les rythmes des sculptures s'inscrivent dans des isométries parfaitement identifiables : du plan des épaules à la ligne des mains et du nombril, du fessier aux pieds. Il est aussi possible de retrouver cette même mesure au niveau de la tête. Les artistes congolais ont ce génie de la musique et du rythme. Ce don se retrouve dans la sculpture et se présente ici de façon très didactique. Il y a une mesure de base et un élément intermédiaire. Une corne implantée au sommet du crâne confirme l'usage culturel de ces sculptures magiques. Ce style s'est peu développé, mais il reflète la vision d'un artiste éprouvé qui œuvra dans la première partie du xx^e siècle.





54 DEUX TÊTES OPPOSÉES ASSOCIÉES À UN TABOURET

Songye, RDC

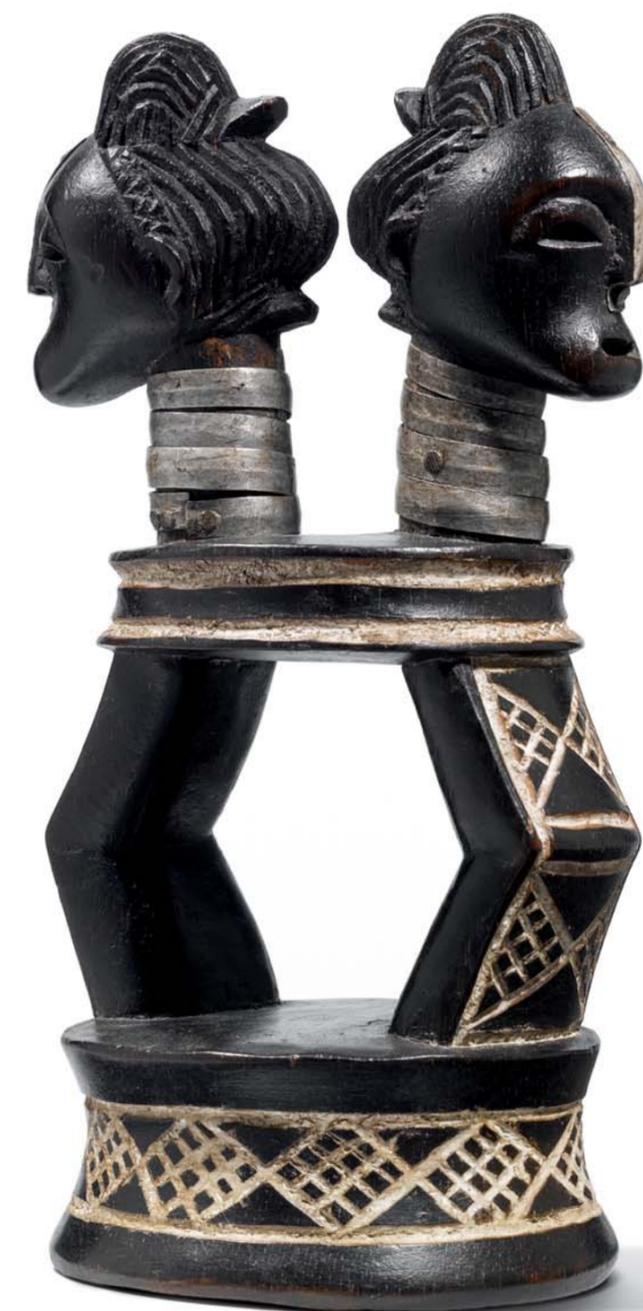
Bois, métal, agglomérat rituel, pigments

H. 17 cm

Collectées *in situ* par Édouard d'Orjo de Marchovelette
et transmises par descendance

Présentées en 1958 lors de l'Exposition universelle de Bruxelles

Les caractéristiques des têtes opposées appartiennent à un atelier bien identifié dans les styles du Sankuru et de la Lubefu. La tête ovoïde découpe le visage de façon concave en forme de cœur autour de l'arête nasale saillante jusqu'au-dessus du menton. Les yeux sont mi-clos, la bouche arrondie et le menton avancé. La coiffure se compose d'un chignon cylindrique décoré au milieu du front et d'un autre dans la nuque. Le cou est entouré d'une bandelette de métal en fer blanc. Le tabouret comprend une tablette supérieure ronde, de même qu'une tablette inférieure plus lourde décorée de petits losanges en damier sur fond blanc. Les supports latéraux sont taillés en V. Cet atelier a réalisé aussi une grande statue siamoise de 40 centimètres¹. Cet objet insolite pouvait être utilisé par le Nganga, prêtre-devin, comme les appuie-tête le sont chez les Luba en relation avec la divination.



1. Voir NEYT, 2004, p. 134 et p. 320-322.

55 FIGURINE JANIFORME PORTANT DES MASQUES, KALEBWE

Songye, RDC

Bois, cuir, métal, dent animal, cloches, corne, poils d'éléphant, clous, fibres végétales, agglomérat rituel, pigments

H. 55 cm

Collection privée, États-Unis

M. Duponchel, Belgique

Pierre Darteville, Bruxelles

Marceau Rivière, Paris

Les masques *kifwebe* occupent une place fondamentale dans la vie des Songye. L'étude de Mutimanwa Wenga-Mulayi sur les masques blancs des Luba et celle de Dunia Hersak sur les masques *kifwebe* montrent l'importance de ces masques qui dépassent les limites des deux peuples songye et luba¹. Les masques sont liés à l'initiation songye et à la connaissance ésotérique de leur histoire. Les raies et les stries qui le parcourent sont des réminiscences du cheminement labyrinthique des initiés. Sa crête renvoie aux montagnes et à la direction de l'est d'où provient le soleil. Le pouvoir magico-religieux des masques mâles, *bifwebe balume*, est associé au soleil celui des masques féminins, *bifwebe bakashi*, est en relation avec la lune et les esprits bienveillants qui se réincarnent. D'autres signes cosmiques sont également visibles en référence au tonnerre à travers le lion, au bec d'oiseau, au mufler du crocodile, à l'antilope. L'importance sociale, politique et magico-religieuse des masques *kifwebe* a été signalée au début de ce chapitre. Ces derniers sont aussi sculptés sur des panneaux, des boucliers, des tabourets, des ornements de bras, d'autres encore sont miniatures.

La figurine aux deux visages opposés, janiforme, est caractéristique des représentations des masques *kifwebe* féminins qui privilégient la teinture blanche inscrite entre les stries obliques et parallèles. Ce sont

les masques *kikashi*. Au sommet, entre les deux têtes, est enchâssée une corne emplies d'ingrédients magiques ; on distingue de longs poils d'éléphant qui retombent autour des visages et évoquent la force et le pouvoir tranquille de ces animaux. Le cou longiforme est également couvert de stries parallèles, ornées de la couleur blanche *mpemba* évoquant les ancêtres. Le plan des épaules et le corps de la sculpture disparaissent sous une masse de fibres végétales. De fait, cette partie a été refaite ultérieurement et est moins ancienne que la double tête et le cou. Un vieux collier en pâte de verre, un anneau en métal, une dent de félin sur un lacet de cuir et plusieurs cloches ornent le cou de cette statuette culturelle. Celle-ci est manifestement attachée aux ancêtres et à l'univers féminin de fécondité et de vie. L'aspect janiforme de la statue n'est pas sans rappeler combien la magie et la sorcellerie sont redoutables chez les Songye et que cet objet protège la famille contre les sortilèges de toutes sortes venant toujours d'un côté que l'on ignore. En principe, l'aspect janiforme est lié au lever et au coucher du soleil, les heures privilégiées où sortent les esprits des défunts.

1. NEYT, 2004, p. 362, citant aussi la publication de D. Hersak (notes 231 et 232).







56 STATUE ANTHROPOMORPHE DES SONGYE OCCIDENTAUX
Songye, RDC
Bois, cornes, fibres animales, fruit, agglomérat rituel, pigments
H. 39 cm
Collection privée, États-Unis

Les traditions songye méridionales ne sont guère éloignées des ateliers luba et le raffinement des uns a pu influencer la rigueur artistique des autres. Cette sculpture appartient à la deuxième tradition occidentale des Songye qui relie les ateliers eki et kibeshi. Les traits morphologiques sont aisément identifiables. Le visage ovoïde, pointu au niveau du menton, est découpé, mettant en évidence les organes des sens tournés vers l'extérieur : les yeux et la bouche. Sous de grandes cavités oculaires étirées apparaissent des yeux en amande ouverts. Les ailes nasales sont déployées, une scarification verticale descend du front vers le nez. La bouche se compose de deux larges courbes parallèles, qui figurent les lèvres ourlées. La coiffure se compose d'un chignon plat rectangulaire au sommet du crâne. Elle est décorée de traits parallèles et surmontée d'une corne inversée, emplie d'ingrédients magiques. Les oreilles sont taillées en réserve.

Le cou longiforme est orné de quatre colliers de perles blanches et bleues, fréquentes dans la région. Les bras repliés posent la paume des mains sur le ventre, les seins sont représentés par deux bandes étroites, le ventre est fortement bulbeux, le dos reflète bien la technique et la compétence du sculpteur : tronc étroit à la taille, évasé à partir du bassin, membres inférieurs solides, à peine fléchis, pieds en raquette sur un socle circulaire et bombé. À la taille du personnage féminin sont accrochés une corne de buffle à gauche, une autre à droite et un grelot taillé dans du bois.

Cette figure féminine, porteuse de signes magiques, peut être attribuée aux Eki-Kibeshi¹.

1. NEYT, 2004, p. 310-312.





57 STATUETTE ANCESTRALE REVÊTUE D'UN PAGNE

Songye, RDC

Bois, laiton, métal, peau de serpent, pâte de verre, corne, onguent huileux, fibres végétales, agglomérat rituel, pigments

H. 29 cm

Pace Primitive, New York (1970)

Collection privée, États-Unis

Cette figurine est encore habitée des signes magiques qui la composent et qui rendent compte de l'univers songye redoutable et si réputé chez les peuples environnants. Même les rois kuba faisaient appel aux sculpteurs et aux *Nganga* songye pour se protéger des esprits néfastes. En 1910, durant sa visite à Mushenge, à la cour royale kuba, Émile Torday eut l'occasion de photographier quatre statues songye. Celles-ci avaient été commandées par le roi Kot A Pey, avant même la fin des cérémonies de son intronisation. Il échappa de la sorte à une mort brutale comme celle qui avait enlevé ces deux prédécesseurs. Le sculpteur *nganga* qui avait été choisi était très réputé. Kongolo, de son nom, était venu travailler à la cour royale kuba.

La statue masculine, taillée dans un bois mi-lourd, est couverte d'une patine sombre et fut sûrement enduite d'un onguent à l'huile de palme. Elle est en posture debout. La tête est de forme sphérique. La ligne des cheveux se reconnaît par une série de clous en métal au-dessus du front en léger contrebas. Sur le front, une ligne médiane est incisée, rappelant les languettes métalliques servant de scarifications. Celle-ci se prolonge jusqu'à la base du nez épaté. Les cavités oculaires très étirées en amande intègrent l'espace oculaire en un ovale très aplati; l'iris de l'œil est indiqué par un clou en métal, suggérant à la fois l'ubiquité du regard de l'ancêtre et la valeur thérapeutique du métal. La bouche aux lèvres allongées et prognathes est caractéristique des Kalebwe. Sous un cou épais, couvert de six colliers de perles de verre, le plan des épaules est horizontal, épannelé et met en valeur un torse aux formes rectilignes. Le haut des bras descend en position verticale; les avant-bras, plus longs, ramènent les mains taillées en biseau de chaque côté de la hernie ombilicale. Celle-ci est signalée par un long clou conique en cuivre.

Le ventre est bulbeux; les membres inférieurs et le socle cachés par un pagne en fibres végétales. Des signes magiques sont attachés à la ceinture, tels des longs bâtons en bois et une cloche en métal. Autour du torse se remarque une peau de serpent, de grande taille, emplie elle aussi de matières magiques. Cette sculpture se rattache aux ateliers des Kalebwe, dans la région orientale des Songye.





58 GRANDE STATUE ANCESTRALE MASCULINE

Songye, RDC

Bois, métal, peau de serpent, cuir, pâte de verre, corne, fibres végétales, cloche, agglomérat rituel, pigments

H. 81 cm

Arman, New York

Provenant de l'ancienne collection du sculpteur Arman, comme le confirme l'étiquette d'inventaire collée sur le socle de base (n° 57), cette grande effigie masculine, de 81 centimètres, taillée dans un bois milour, est couverte d'une patine d'un brun sombre. Elle est surmontée d'une corne inversée où se plaçaient les ingrédients magiques; autour du cou, ainsi qu'au-dessus de la zone ombilicale, des colliers en pâte de verre sont de couleur blanche, bleu azur et bleu sombre.

Entre la tête aux volumes arrondis, gardant les caractéristiques des ateliers de la deuxième tradition occidentale des Songye, et les membres inférieurs massifs, aux pieds en forme d'immenses raquettes arrondies sur un socle de base cylindrique et plat, le corps de la sculpture se découpe en plans juxtaposés, traitant distinctement le volume des bras, des mains et du thorax. L'ensemble tient à mettre en évidence l'ancêtre qui a la sagesse (barbiche sculptée), qui écarte ses ennemis (bouche aux dents menaçantes), qui veille sur les siens et sur leurs traditions (mise en évidence de la hernie ombilicale).



Johanes Du Plessis, *Thrice Through the Dark Continent: A Record of Journeying Across Africa During the Years 1913-16*, Londres, 1917, p.280





59 STATUETTE SONGYE À TÊTE TOURNÉE

Songye, RDC

Bois, corne, laiton, onguent huileux, collier en pâte de verre, fibres végétales, agglomérat rituel, pigments

H. 25,4 cm

Ernst et Ruth Anspach, New York

Chez les Songye occidentaux, des statuettes féminines et masculines se remarquent par la position du visage tourné à gauche. Cette attitude n'apparaît guère dans les sculptures des Kalebwe et des Songye orientaux. L'interprétation la plus obvie, semble-t-il, est une attitude significative liée à des comportements magiques, tels que se prémunir contre les esprits mangeurs d'âme qui peuvent toujours surprendre l'être humain.

Le visage de cette statuette est ovoïde, proportionnellement très développé par rapport au corps et il est couvert d'un onguent qui ne cesse de se répandre. À l'emplacement de la fontanelle, une corne est implantée. Elle contient des ingrédients magiques qui servent aussi à fixer le réceptacle. Celui-ci est orné d'un petit collier de perles rouges et de fibres végétales. Une coiffure faite de chignons courts en cascade entoure l'arrière du crâne. Les traits du visage sont caractéristiques des Songye occidentaux. Le tronc simplifié est conique, s'élargissant au niveau du bassin nettement découpé. Les membres inférieurs sont légèrement fléchis, les pieds en forme de larges raquettes reposent sur un socle bombé.

Un collier de perles blanches et bleues orne le cou; des clous en métal tracent sur le front et les joues des scarifications propres aux Kalebwe. Cette sculpture originale et déroutante se rattache à un atelier des Eki-Kalebwe qui font partie des Songye occidentaux. Une statuette à tête tournée est conservée dans l'Afrika Museum de Berg en Dal aux Pays-Bas¹.

1. Neyt, 2004, p. 281, fig. 264 et p. 282, fig. 266.



60 STATUETTE KALEBWE ET PEAU D'ANTILOPE

Songye, RDC

Bois, peau animale, corne, onguent huileux, fibres végétales,
pigments, agglomérat rituel

H. 18 cm

Collection privée, États-Unis

Cette élégante statuette masculine aux formes soignées est caractéristique des ateliers kalebwe méridionaux. Le visage, semblable à la structure des masques, est réalisé avec soin, dégagant le front ample et bombé; le plan des joues est rectiligne et la base du menton horizontal. La pureté des lignes se découvre aussi le long de l'arête nasale et dans la taille des orifices oculaires en amande. Le corps cylindrique de la statue est enveloppé de peau d'antilope.



61 STATUETTE CULTUELLE DES TRADITIONS OCCIDENTALES SONGYE

Songye, RDC

Bois, métal, corne, cuivre, agglomérat rituel, pigments

H. 20 cm

Collection privée, Belgique

Cette statuette masculine, de 20 centimètres, sculptée dans un bois mi-lourd, couverte d'une patine noire, est en posture debout sur un socle circulaire et fortement bombé. La morphologie du visage est aisément reconnaissable, réalisée par des ateliers relativement identifiables. Le visage ovoïde allongé, pointu au niveau du menton, met en évidence d'immenses cavités oculaires légèrement en forme d'amande, taillées en réserve, où apparaît la paupière supérieure qui domine un œil entrouvert. Les arcades sourcilières s'unissent à la base du nez qui développe une ample surface curviligne, déployant les orifices nasaux. Le plan buccal large, en V, montrant les dents, est caractéristique de cet atelier, probablement attaché à ceux des Belande et des Eki. La ligne des cheveux est typique par un renflement anguleux devant les oreilles. La coiffure forme un ample chignon sur le haut de la tête, décoré de lignes parallèles. Les plans des épaules sont nettement découpés, le tronc s'amplifie autour de la zone ombilicale marquée d'un clou central. La position des grandes mains aux doigts effilés, pouces écartés, souligne encore l'importance de ce centre, nœud de la vie. Les membres inférieurs sont taillés de façon

épannelée. À leur tour, les pieds aux doigts allongés, s'accrochant en quelque sorte au socle bombé et épais, complètent l'équilibre vigoureux de cette composition.

Le caractère magique de cette sculpture est renforcé par l'anneau en cuivre autour du cou, auquel est accrochée une longue tige de fer torsadée permettant de suspendre la statuette. Sur le haut du crâne, une corne de capriné devait être remplie d'ingrédients magiques. Quand l'objet est sacralisé par le *Nganga*, nul ne s'autorise à toucher de ses mains le personnage représenté sous peine de graves sanctions venues d'ailleurs.

Cette sculpture se rattache à un atelier de la deuxième tradition occidentale des Songye, dans la région des Milembwe septentrionaux, des Belande et des Eki. Dans cet ensemble, ce sont les caractéristiques morphologiques et stylistiques des Belande et des Eki qui dominent¹.

1. NEYT, 2004, p. 52 et suiv. et p. 308-309.







62 STATUETTE CULTUELLE FÉMININE

Songye, RDC

Bois, pâte de verre, corne, onguent huileux, fibres végétales, agglomérat rituel, pigments

H. 35 cm

Jean Willy Mestach, Bruxelles

Bobby Wall, San Francisco

Cette statuette féminine se caractérise par sa patine suintante et surtout par sa coiffure gaufrée. Celle-ci est relativement sobre : un chignon central décoré de rainures parallèles entrelacées se prolonge vers l'arrière de groupes de cheveux disposés en rectangle ou en lignes parallèles. Autour de cet axe central, deux autres rangées de cheveux plus étirés, également disposés en traits parallèles, s'orientent vers l'arrière de la tête. L'originalité de cette mode de coiffure apparaît aussi dans les espaces intermédiaires qui semblent avoir été rasés, dégageant nettement les surfaces nues de celles qui sont tressées. Ainsi, le plan des oreilles est dégagé en arc de cercle. Les autres traits morphologiques se rapprochent de la sculpture masculine précédente (fig. 61) : yeux en amande, nez aux ailes triangulaires, bouche typique dessinant la lèvre inférieure en demi-cercle et la lèvre supérieure en V. Sur le cou cylindrique, il y a un collier traditionnel de perles de verre blanches et bleues.

Le corps est classique : le tronc s'amplifie au niveau de la zone ombilicale (celle-ci bien marquée d'une pastille saillante), le plan des épaules est horizontal et épannelé, les bras à angle droit posent l'extrémité des mains de chaque côté du bas-ventre, avec cette note particulière que seuls quatre doigts sont taillés. Le bassin et les membres inférieurs sont couverts de cordes tressées en fibres végétales.

Cette sculpture se rattache à un atelier de la région des Milembwe septentrionaux, des Belande et des Eki, et s'inscrit dans la deuxième tradition occidentale songye¹. Une autre statuette féminine, collectée par Hans Himmelheber, doit être attribuée au même sculpteur appartenant à la troisième tradition occidentale des Songye².



1. Voir NEYT, 2004, p. 308-312.

2. *Ibid.*, p. 88, fig. 50.



63 STATUETTE MASCULINE SONGYE

Songye, RDC

Bois, tissus, fibres végétales, pâte de verre, onguents huileux, agglomérat rituel, pigments

H. 25,5 cm

Collection privée, France

Les ateliers de sculpture des Eki ont exercé une influence considérable sur les styles songye occidentaux. À leur tour, ceux-ci ont subi ou intégré d'autres apports venant des populations voisines. Ce sont principalement les ateliers des Kalebwe au nord-est, des Belande au sud et des Milembwe au sud-est. La figurine masculine est en posture debout. Les formes pleines du visage ovoïde mettent en évidence les amples cavités oculaires. Celles-ci sont concaves et les yeux en amande fendue légèrement gonflés. Les sourcils saillants sont ornés de petits losanges. Si le diadème frontal se délimite par des traits parallèles, la coiffure décorée à même le crâne se compose de petits losanges. Le nez est droit et étiré. Sous le filtre nasal, les lèvres ourlées semblent dessiner un large sourire. Le menton assez rond est un trait d'une influence luba qui a pu passer par les ateliers des Belande ou des Milembwe.

Sous un cou puissant et longiforme paré d'un collier de fines perles rouges, le plan des épaules est rectiligne et les bras sont repliés à angle droit; les mains sont taillées en biseau et les doigts finement sculptés. On peut relever l'écart du pouce. Au centre du corps, un orifice circulaire, ombilical, contenait des ingrédients magiques. Le bas du tronc est revêtu d'un pagne. Sous le ventre bulbeux, le fessier et les membres inférieurs à peine fléchis reposent sur un socle fortement bombé. Les pieds en raquette débordent quelque peu du socle. Ces derniers traits (socle et position des pieds) sont caractéristiques des ateliers eki. Cette œuvre appartient à la deuxième tradition des Songye occidentaux, sculptée dans un atelier proche des Belande ou des Milembwe septentrionaux.





64 APPUIE-TÊTE SONGYE

Songye, RDC

Bois, pigment

H. 15 cm

William Moore, Los Angeles

Merton D. Simpson, New York

Donald Morris Gallery, New York (depuis 1990)

Signe d'un statut social élevé, l'appuie-tête est le support de la coiffure, l'évocation des rêves et de leurs interprétations, le soutien de la tête du défunt. La représentation d'un appuie-tête songye est rare et ne peut provenir que d'une influence luba. Comme l'exemplaire présenté plus haut (fig. 45), la tablette supérieure, aux angles arrondis, garde la même forme quasi rectangulaire et curviligne. Le pied est constitué d'une base élevée en forme de bobine qui s'évase vers un socle épais ; entre les deux, le bois s'incurve en une courbe soignée. Le personnage qui relie les deux éléments est en posture accroupie, le bras gauche soutenant la tête ; les quatre doigts de la main sont posés sur le côté du crâne. Le bras droit est replié horizontalement.

Sur le visage aux joues rectilignes et au menton pointu, les yeux sont mi-clos, le nez épaté aux ailes développées ; la bouche s'élargit en V laissant apparaître la dentition. Sur un corps cylindrique se greffent les bras anguleux et les membres inférieurs arrondis : c'est l'attitude du penseur ou de l'être affligé par le deuil, comme l'évoquent bien des statues en pierre du Bas-Congo. La texture du bois et la patine donnent un ton mordoré à cette belle sculpture originale et rare. Le diadème frontal en triangle et la coiffure à peine suggérée, visible au plan dorsal, peuvent situer cette œuvre sur la zone frontalière orientale des Songye, proche des Luba-Kasaï.



65 SIÈGE À CARYATIDE SONGYE

Songye, RDC

Bois, laiton, pigments

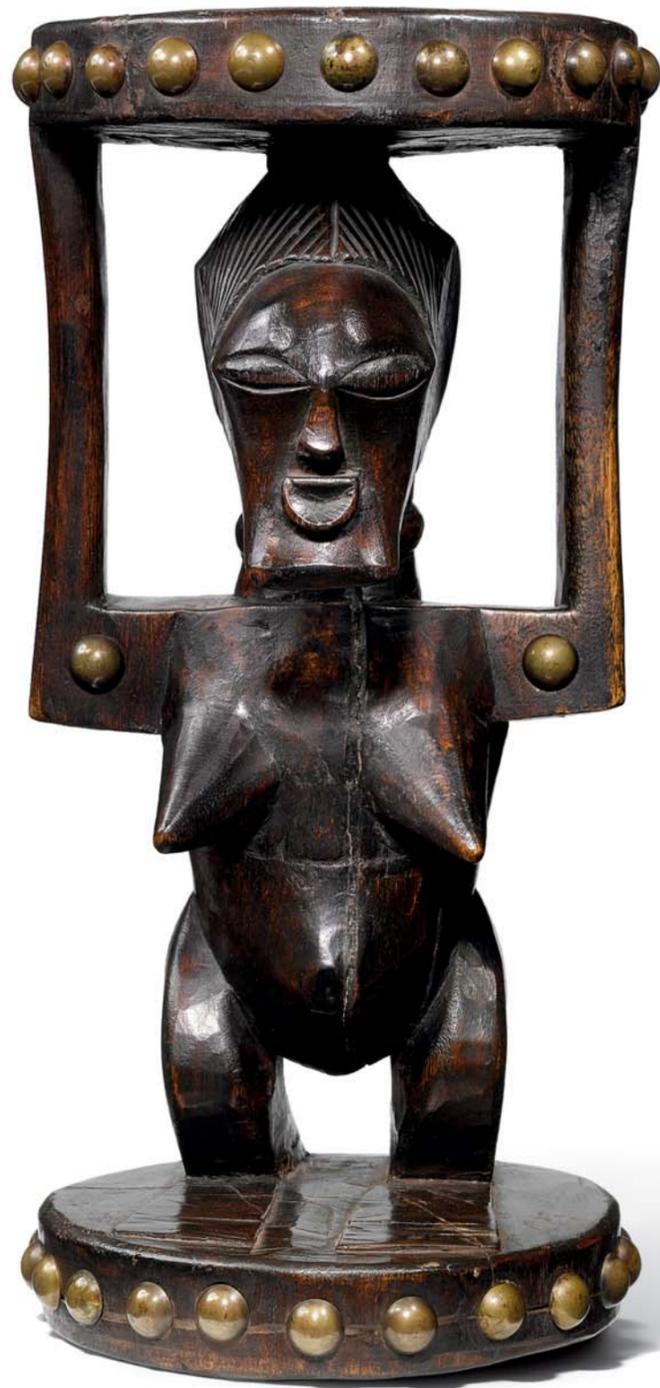
H. 29 cm

Patrick et Catherine Sargos, Bordeaux

Les sièges à caryatide sont nombreux chez les Luba. À l'origine, ils étaient réservés à la cour royale et aux grands dignitaires délégués par le roi luba dans son royaume. L'histoire rapporte qu'un prince de sang royal, du nom de Buki, fut exilé aux confins septentrionaux du royaume dans la région du déversoir du lac Tanganyika dans le fleuve Congo, la Lukuga. Le prince reprit les symboles de l'autorité, sièges, sceptres et autres emblèmes et accorda ces signes sculptés à tous ceux qui dépendaient de lui. Les emblèmes de prestige, tels les sièges à caryatide et les sceptres de chef, se multiplièrent dans la partie septentrionale du royaume luba.

Entre les Luba et les Hemba, il existe de nombreuses similarités culturelles. Les ateliers de production artistique, tel le style buli localisé en pays hemba, en témoignent amplement. Quant aux traditions sculptées songye, elles ont gardé leur cachet et une profonde autonomie dans leur création artistique. Cependant, les sièges à caryatide qu'ils ont produits se rencontrent uniquement dans les zones limitrophes au pays luba et hemba. Ils appartiennent à une typologie dont l'archétype est manifestement luba. Ces sculptures sont moins fréquentes chez les Songye.

Le siège à caryatide présenté est taillé dans un bois mi-lourd et couvert d'une patine d'un brun sombre. Il présente une femme en posture debout, bras levés à angle droit. L'avant-bras s'étire longuement vers le haut et les mains se confondent avec le rebord de la tablette supérieure du siège. Les deux tablettes, en haut et en bas, sont constituées d'un plateau de bois de forme circulaire et plate; le pourtour latéral de ces plateaux est serti de clous en laiton. Curieusement, deux autres clous ornent l'articulation des bras. La tête de la représentation féminine reprend l'archétype des masques *kifwebe* : visage en écu, concave dans sa moitié inférieure, menton horizontal. La coiffure suit la forme du crâne, parcourue de sillons latéraux parallèles. Les yeux sont simplement incisés en forme de losange, le nez épaté, la lèvre inférieure est en demi-cercle, la lèvre supérieure rectiligne. Ce sont des détails significatifs qui permettent de déterminer les traditions d'un atelier par rapport à un autre. Le cou puissant est orné d'un anneau en bois adhérent à la sculpture, ce qui est rare. Le plan des épaules est épannelé. Sur le corps se dégagent les seins piriformes et la hernie ombilicale saillante. Les membres inférieurs sont fléchis en arc de cercle et les pieds simplement suggérés par deux formes rectangulaires sur le socle de base. Le siège à caryatide évoque l'image de la femme, intermédiaire par qui l'autorité du chef est protégée. Le sacré y joue, du moins à l'origine, un rôle déterminant. Cet aspect reflète clairement une influence luba, mais le siège est sans conteste songye, probablement sculpté dans la région de Kisengwa.



66 STATUE ANCESTRALE LUNTU

Luntu, RDC

Bois, laiton, métal, corne, fibres végétales, agglomérat rituel, pigments

H. 56 cm

Heinz Ryser, Zurich

René David, Zurich (depuis 1980)

Les Luntu sont d'origine luba et s'établirent au Kasai lors de la seconde migration. Leurs déplacements furent nombreux; ils aboutirent finalement sur les terres des Lulua, où ils chassèrent les Pygmées¹. Leurs traditions sculptées, liées à celles des Luba, sont imprégnées des influences lulua et souvent aussi de celles des Songye (les Nsapo-Nsapo).

Cette statue féminine est étonnante, couverte d'une patine noire et surmontée d'une corne inversée, support de matières magiques. Son visage est très étiré. Les cavités oculaires sont taillées en réserve et libèrent un espace où sont insérés des yeux linéaires. Ceux-ci sont en amande, fortement soulignés par la taille du bois, un clou de cuivre suggérant la pupille de l'œil. Le nez est triangulaire, la bouche ovale et prognathe. L'importance accordée au métal, signe de puissance et force thérapeutique, est remarquable. Des clous en métal forment une ligne horizontale sur le front, verticale sur l'arête nasale, descendent en oblique sur les joues et se rejoignent sous la bouche. Cette importance donnée au métal se découvre dans la région de Tshofa, mais également dans la zone septentrionale des Eki, des Sanga et des Kalebwe.

L'audace de l'artiste se perçoit dans sa manière de sculpter le torse de façon saillante et arrondie. Les seins sont notifiés par des clous de cuivre; le tronc cylindrique, à peine bulbeux, développe une large cavité à la place de la hernie ombilicale. Celle-ci devait contenir des ingrédients magiques. Les bras sont tirés vers l'arrière et descendent le long du corps, les mains bien découpées sont posées latéralement. Le fessier et les membres inférieurs sont enveloppés de tissus et de fibres végétales. Deux pieds taillés en raquette servent de socle de base. L'attribution de cette sculpture est complexe : reprenant des éléments au style des Nsapo-Nsapo et des Songye septentrionaux, elle se rapproche aussi, dans sa structure, des statuettes lulua apparentées au style des Bakwa Ndolo². L'ensemble se rattache à un atelier luntu et a été réalisé au tout début du XX^e siècle.



1. FÉLIX, 1987, p. 92-93

2. NEYT, 1981, p. 187, fig. IX. 3.



Leo Frobenius,
*The Childhood
of Man: A Popular
Account of the Lives,
Customs and
Thoughts of the
Primitive Races*,
Philadelphie,
J.B. Lippencott Co,
1909, p.179, fig.188



67 STATUETTE MASCULINE DES LULUA

Lulua, RDC

Bois, pâte de verre, fibre végétale, pigment

H. 15 cm

Collectée *in situ* par un administrateur colonial en 1908
et transmise par descendance

Les Lulua peuplent les rives de la Lulua dans la région de Kananga, de Dibaya, de Kazumba et partiellement la région de Tshikapa, de Luebo et de Demba. Leur culture, comme celle des Nsapo-Nsapo, conserve l'empreinte du flux et du reflux de l'histoire. La statuaire et les masques gardent des traces de ces groupements humains qui ont créé cette culture complexe. Le terme « luluwa » remonte à l'arrivée des premiers Européens Pogge et von Wissmann en 1881.

Cette dénomination est la plus simple qu'ils imaginèrent pour distinguer les différents groupes humains riverains de la Lulua. Le concept recouvrait surtout les Bena Moyo que les Cokwe appelaient Bashilange et qui se considéraient eux-mêmes comme Luba. Leur histoire se caractérise par des vagues successives d'apports sociaux, distincts à l'origine, qui, au fil des temps, auraient fusionné avec d'autres groupes d'immigrants et d'esclaves. La sculpture lulua porte la trace de ces origines culturelles diverses. C'est une des raisons pour lesquelles celle-ci développe tant de signes identitaires sur le corps de la statue. Ces scarifications appartiennent à des groupes humains bien définis. Les représentations de chefs lulua sont célèbres avec leur tablier en peau de félidé, leur diadème frontal, leur longue barbe tressée, la corne-hanap accrochée à l'épaule. Les sculptures féminines et les maternités abondent aussi, reflet de l'influence luba. Il faut encore y ajouter l'influence cokwe qui apparaît vers 1800, lors de leur pénétration au Kasaï. Par leur intermédiaire, des personnages sculptés et

des amulettes se rattachent au thème du chasseur. En outre, l'apport des Kete, des Bindji et d'autres groupes humains s'y décèle. Ces quelques réflexions historique et culturelle soulignent la grande hétérogénéité de la culture matérielle des groupes lulua.

Cette statuette présente un personnage en posture accroupie, les bras repliés posant les coudes sur les genoux. Le talent du sculpteur transparaît dans l'équilibre général de l'œuvre : le visage aux yeux clos, les bras tendus et les mains appuyées sur le cou, le dos en arrondi montrant les côtes. La maigreur du personnage et les pieds inversés vers l'arrière sont des signes compris dans le contexte de l'époque. L'interprétation ne peut que s'appuyer sur ces indices. Son caractère squelettique peut être mis en rapport avec l'emploi abusif de chanvre qui sévissait dans la région, les pieds inversés ont sûrement une signification magique. Comment aller plus loin dans l'interprétation ? « Convient-il de faire marche arrière ? D'adopter une autre manière d'agir ? Ou encore d'être la victime d'esprits néfastes qui se sont emparés de cet homme ? » Tout cela rend bien songeur, ce qui est précisément l'attitude du personnage. Cette sculpture lulua peut être rapprochée de sculptures des Kalundwe, des Songye et des Luba Kasaï, qui reprennent le même thème du « penseur ».

1. NEYT, 2004, p. 111-113.







CONCLUSION

Dans cet ouvrage sont présentés principalement des objets culturels. Les ateliers de sculpture qui les ont créés se situent dans deux contextes géographiques différents : le Bas-Congo et l'embouchure du fleuve Congo d'un côté; de l'autre, les sources du fleuve Congo, c'est la région de l'Upemba. Ces signes sculptés proviennent respectivement des Congo, des Teke, des Yaka et des Zombo pour l'ouest; des Luba, Hamba, Tabwa, Luntu et Songye pour l'est.

Le choix est celui du collectionneur. Celui-ci propose des ensembles qu'il aime situer devant des tableaux contemporains et souligne par là les connivences qu'il y trouve. Les photographies d'Hughes Dubois permettent de mieux découvrir ces signes magiques de l'intérieur; elles révèlent des angles de vue et des détails qu'autrement nous n'aurions jamais découverts. Les migrations et l'histoire des locuteurs bantous ont attiré l'attention sur les points communs et les différences qui unissent des peuples aussi éloignés les uns des autres. Au cours des siècles, d'autres liens se sont créés à l'intérieur des terres subéquatoriales circonscrites par l'immense parcours du fleuve Congo. Une analyse scientifique des ingrédients magiques composant les emplâtres posés sur les figures anthropomorphes ou zoomorphes montrerait que leur contenu est souvent comparable et en partie identique. La vénération des reliques importe avant tout. Elles sont source de vie, de protection, de guérison même. Elles sont liées à la terre et chaque relique sacrée est préservée le plus longtemps possible. S'il reste une seule dent de l'être vénéré, elle est conservée dans un coffret ou placée sur une effigie ancestrale (fig. 22). Les esprits ancestraux peuvent également se métamorphoser en forces naturelles. C'est le monde minéral, végétal, animal, avec ses signes métaphoriques qui se reconnaissent assez semblables sur toute l'étendue de la République démocratique du Congo.

Selon l'histoire de chaque peuple et les événements traversés, des familles aux principautés, des principautés aux royaumes, des royaumes à la colonisation, des thématiques proches les unes des autres ont été sculptées. Ce sont les figurations d'ancêtres qui, chez les Congo, peuvent évoluer en instruments de justice; ce sont des figures culturelles appelant ou intercédant les génies de la nature pour protéger une naissance, se garder d'une maladie, d'un danger, d'une guerre, de la mort. Même si elle s'inscrit dans le cycle de l'univers, parmi l'astre du jour et ceux de la nuit, en relation avec les rochers, les sources et tous les signes de la nature, la figuration de la femme et de l'homme est la plupart du temps dominante dans les sculptures collectées. La femme, sous des faces variées, des Congo aux Luba, est le passage obligé de la vie. Elle est « le nœud de la vie », omniprésente, même de façon plus secrète, quand la représentation masculine protège la zone ombilicale de ses mains ou y insère un reliquaire rempli de signes magiques. La figuration masculine, spécialement chez les Songye, mais aussi chez les Congo et ailleurs, est le support des forces cosmiques qui protègent et agressent la vie des familles, des villages, des royaumes. Cet ouvrage est significatif de ces valeurs et les révèle d'une manière neuve et exemplative.



LA DIVINATION CHEZ LES BALUBA AU MOYEN DU *LUBUKO* OU *KATOTOLA*

ÉDOUARD D'ORJO DE MARCHOVELETTE

1901 Gemmenick – 1985 Bruxelles

Édouard d'Orjo de Marchovelette fut un administrateur territorial dont les états de services révèlent la profonde connaissance des langues et des coutumes du Shaba (le Katanga) ; en certaines occasions, il fut le défenseur des droits de ses administrés, ce qui lui valut des sanctions de la hiérarchie administrative. Il arriva à Kisengwa en 1925 ; dans les années suivantes, on le retrouva en poste à Mato (1925), à Kabinda (1926), à Panier Mutombo (1926), à Kanda-Kanda (1932). Il dirigea le territoire de Kabongo de 1934 à 1940, puis occupa des postes à Albertville (Kalemie) et Élisabethville (Lubumbashi) durant la Seconde Guerre mondiale.

Promu commissaire de district du Haut-Lomani après la guerre, il supervisa l'enterrement de Kabongo I^{er} en 1948. Il fut relevé de ses fonctions en 1952, ayant atteint le terme de sa carrière coloniale. Édouard d'Orjo de Marchovelette est l'auteur de plusieurs études menées dans les territoires où il a séjourné, notamment « Étude sur l'organisation judiciaire indigène de la chefferie kayamba » et « La divination chez les Baluba au moyen du *lubuko* ou *katotola* », publiée en 1954.

Quelques extraits...

Tout le monde sait que dans les collectivités congolaises, les morts jouent un rôle important dans l'existence des vivants ; mais peu de coloniaux ont à ce sujet des notions bien précises et ignorent des conceptions indigènes en ce domaine...

Il n'est pas possible dans ces quelques notes sur la divination chez les Baluba de donner un aperçu complet de leurs théories sur le monde de l'au-delà et ses habitants. Il est néanmoins indispensable pour la compréhension de leurs pratiques divinatoires d'exposer succinctement l'essentiel de leurs croyances sur les BAFWE. Les natifs sont convaincus que le MUFWE (singulier de BAFWE) continue pendant une période plus ou moins longue et jusqu'à son arrivée chez KALUNGA NIEMBO (nom donné au séjour des morts), à participer d'une façon invisible mais active aux affaires de sa communauté et qu'il peut à son gré quitter sa tombe pour aller séjourner chez les membres de sa famille, puis y retourner ; qu'il peut élire domicile dans le corps d'un animal, dans un arbre, dans une caverne et même revenir sur terre dans le corps d'un enfant dont accouchera la femme d'un de ses parents. Les chefs se réunissent dans le corps d'une femme adulte qu'ils choisissent pour habitat...

D'autre part, tout se passe comme si les morts étaient des vivants, c'est-à-dire qu'ils conservent les besoins essentiels des gens de ce monde : ils ont faim, ils ont soif et ils souffrent de froid. C'est pourquoi on met à portée des huttes miniatures construites à leur intention, des offrandes de nourriture, qu'on arrose le sol à proximité de celles-ci de bière de maïs ou de sorgho et que de temps à autre on y allume un feu de bois.

Ils ont aussi gardé les qualités morales et les défauts qu'ils avaient pendant leur vie terrestre, avec ce correctif cependant que leurs bonnes dispositions se sont accrues et que leurs mauvais penchants ont été atténués...

Leur attribut le plus redoutable pour les vivants est incontestablement leur clairvoyance ; la désincarnation leur a donné la faculté de tout savoir. Cette omniscience leur révèle non seulement les tromperies dont ils ont été l'objet, mais également les mauvaises intentions que leurs proches ont nourries à leur égard. Tout ceci leur donne abondamment matière à dédommagement, ce qui ne peut se faire que par le châtement des coupables. C'est la raison pour laquelle ils accablent les vivants de malheurs ; c'est pourquoi ils sont craints.

Le besoin de vengeance des BAFWE est heureusement compensé par le désir ardent de voir prospérer leur groupe. Ils ont l'orgueil de leur famille qu'ils veulent unie, féconde et puissante. À cet effet, ils lui témoignent toute leur sollicitude en la faisant bénéficier de leur influence accrue. En contrepartie de leur appui, ils exigent une gratitude

rigoureuse et agissante se traduisant par des implorations et des sacrifices. Le penchant altruiste des morts provoque la révérence des vivants et tempère leurs craintes...

Avant d'en revenir au médium, il importe de faire ressortir ici que la vie de l'au-delà, les pouvoirs des morts ne peuvent s'exercer que dans la sphère où ils confinaient [sic] sur terre, c'est-à-dire que pour un homme ordinaire son influence se bornera à sa famille, que pour un chef de groupe elle ne dépassera pas son clan et que pour les grands chefs et leurs notables, elle s'étendra aux domaines soumis à leur autorité de leur vivant. Cette organisation ne diffère de celles d'ici que par la suppression de toute hiérarchie.

Les esprits des dirigeants éminents, des guerriers réputés, des médiums habiles et de tous les héros légendaires de la nation LUBA ont été divinisés et portent le nom de VIDYIE (dieu)...

Les intermédiaires entre les êtres incorporels et les habitants de la terre sont nombreux et chacun d'eux a dans le vocabulaire indigène sa dénomination distincte. Celui faisant l'objet de cette note jouit d'un grand prestige aux yeux de ses congénères et il exerce une grande influence sur toute l'étendue du territoire des Baluba. Il se distingue des autres médiums par les caractéristiques suivantes : il n'est « possédé » par aucun esprit et son influence sur les MIKISHI, pluriel de MUKISHI (autre nom désignant les esprits), est nulle ; il est donc incapable d'utiliser leur puissance dans l'intérêt de ses clients. Il peut être en possession d'amulettes ou de charmes personnels, mais sa profession ne s'exerce sous l'égide d'aucun fétiche ni d'idole. De même, celle-ci exclut la fabrication de MANGA (pluriel de BWANGA, remède d'ordre naturel ou magique) et ne fait l'objet d'aucune initiation spéciale...

Le substantif LUBUKO, très probablement dérivé du verbe KUBUKA, éveiller, signifiant au sens propre « tirer du sommeil » et ayant au figuré l'acceptation de « rendre plus actif, exciter, stimuler, susciter » peut se traduire par « ce qui éveille »

L'appellation de KATOTOLA plus connue des Européens, quoi que peu usitée en pays LUBA où elle n'est comprise que par les ressortissants des collectivités limitrophes à celles des KANIOKA, des BALUBA, du LUBILASH et des BASONGE, découle du verbe KUTOTOLA, ayant plusieurs significations relevant toutes d'une seule et même idée, celle de frapper à petits coups répétés pour obtenir un résultat. Ci-après quelques interprétations de ce mot :

- Frapper à une porte pour se la faire ouvrir ;
- Enfoncer un clou à petits coups de marteau successifs. (Ces deux actions se rendent aussi par KUKOKOLA) ;
- Laver le linge en le battant par petits coups réitérés sur une grosse pierre plate ou un gros morceau de bois ;
- Éclore en parlant des œufs d'oiseaux.

Au sens figuré : KUTOTOLA autre mot MWANDA, instruire minutieusement une affaire pour faire éclater la vérité.

À la lumière de ces explications, on peut déduire le sens du nom verbal KATOTOLA, tiré du verbe KUTOTOLA et écrire que KATOTOLA = ce qui sert à faire connaître la vérité.

Le LUBUKO ou KIBAIE est un petit objet monoxyle oblong présentant à sa base un plateau en forme de cercle, d'ellipse ou de rectangle aux coins arrondis, des extrémités longitudinales desquelles s'élèvent perpendiculairement deux branches de fourches qui, après être demeurées parallèles sur une hauteur de 3 à 5 centimètres, se rejoignent à angle droit en dessinant un grand accent circonflexe ou une ogive arrondie dont le sommet est agrémenté d'une tête humaine avec le cou plus au moins finement sculpté...

La hauteur totale du LUBUKO, de la base du plateau au sommet de la tête, varie de 7 à 16 centimètres ; sa largeur de 4 à 7 centimètres. La hauteur du plateau est de 8 à 35 centimètres. Il est à noter qu'à l'usage, celui-ci s'amenuise peu à peu par le frottement de son côté inférieur sur la terre battue. Cette usure est très visible sur les instruments ayant servi pendant de nombreuses années...

Lorsque tous deux, se faisant face, se sont commodément installés, les genoux écartés et les jambes croisées ramenées sous le corps, le devin, procédant avec lenteur, s'enduit de la main droite la poitrine de PEMBE (kaolin, terre blanche) puisée dans une petite sacoche rectangulaire en peau d'antilope suspendue sous son aisselle gauche, de façon à se dessiner au milieu du sternum un cercle de 5 à 6 centimètres de diamètre. Cette opération terminée, il se recueille pendant quelques instants, puis retire sans hâte du bord supérieur de son pagne le LUBUKO, en tend la branche correspondant au visage de la tête sculptée à son client, qui la saisit entre le pouce et l'index de la main droite, tandis que lui-même s'empare de l'autre, de manière identique mais ayant soin de poser la pointe de son médium sur le plateau. Il place ensuite l'instrument à même la terre battue et l'immobilise, chacun le tenant comme mentionné ci-dessus, au centre de l'espace libre entre lui et son vis-à-vis...

Mais il se gardera prudemment d'exprimer ses soupçons aussi longtemps qu'il ne pourra pas en prouver le bien-fondé en invoquant un témoignage concret. Éclairé par ses présomptions qu'il peut ne dévoiler, animé d'un désir inassouvi de réparation, il déploiera toute son astuce à cacher sa méfiance à l'égard de son ennemi présumé et à trouver la preuve pour le confondre. Tous ses efforts le rongent, le rendent morose et insociable, mais ne l'empêcheront pas d'être constamment sur le qui-vive, d'épier et d'intriguer jusqu'au moment où son activité souterraine est couronnée de succès et qu'il trouve finalement le témoin sauveur.

Dans l'hypothèse où le MULUBA ne réussit pas à trouver l'agent provocateur du malheur qui l'accable, il n'a d'autres ressources que de s'adresser au médium. En ce qui concerne le choix de celui-ci, l'indigène évite généralement de recourir à un devin établi dans son village ou dans celui de sa famille maternelle. Exception est faite à cette règle lorsqu'il s'agit d'une grande agglomération comportant plusieurs quartiers importants.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

CONGO (p. 12-67)		
1. Provenance : Philippe Laeremans, Bruxelles • Collection privée		
2. Provenance : Galerie Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : <i>African Tribal Sculpture from the Collection of Ernst and Ruth Anspach</i>, The Museum of Primitive Art, 1967, New York</p>		
3. Provenance : Philippe Laeremans, Bruxelles • Didier Claes, Bruxelles <p>Publications : Biennale, 2012, Didier Claes, Paris, p. 60-61 Objets similaires : Adolf Bastian, 1875, <i>Die Deutsche Expedition an der Loango-Küste</i>, vol. 2, Léna, Hermann Costenoble, (Vili en haut à gauche) • Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne • <i>Arts d'Afrique noire</i>, n° 3, 1972, p. 15 • Warren M. Robbins et Nancy I. Nooteer, 2004, «African Art in American Collections», n° 943</p>		
4. Provenance : collection privée <p>Publications : Christopher D. Roy, 1997, <i>Kilengi : African Art from the Bareiss Family Collection</i>, Hanovre / Seattle, Kestner Gessellschaft / University of Washington Press • Karl Ferdinand Schaedler, 2009, <i>Encyclopedia of African Art and Culture</i>, Munich, Panterra Verlag, p. 334 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 42 Expositions : « Kilengi : African Art from the Bareiss Family Collection », exposition itinérante Kestner Gesellschaft, 1997, Hanovre • Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1997-1998, Vienne • Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1998, Munich • University of Iowa Museum of Art, 1999, Iowa • Neuberger Museum of Art, State University of New York, 2000, New York • « Call & Response journeys in African Art », 2000, New Haven • « Zaire », 2009, cat. BRAFA 54th, Didiers Claes, Bruxelles Objets similaires : Lehuard, chien fétiche à clous du bas Zaire, n° 73, musée d’Ethnographie, Genève</p>		
5. Provenance : Bernard de Grunne, Bruxelles • Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Marc Leo Félix, 2010, <i>White Gold, Black Hands, Ivory Sculpture in Kongo</i>, Bruxelles, vol. I, n° 191 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 39</p>		
6. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Ratton et Hourdé, Paris • Fernando Pujol, Barcelone • Raquel Montagut, Barcelone • Collection privée <p>Objets similaires : Raoul Lehuard, 1989, <i>Art bakongo</i>, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, p. 77, 26, pl. LXII, n° 384</p>		
7. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Objets similaires : Museum für Völkerkunde, Munich • Maria</p>		
	Kecskesi, 1999, <i>Kunst aus Afrika: Museum für Völkerkunde München</i> , Munich / Londres / New York, Prestel, n° 15	
8. Provenance : Grégory Chesne, Lyon • Collection privée		
9. Provenance : collection privée		
10. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Stanislas Gokelaere, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Raoul Lehuard, 1989, <i>Art bakongo. Les centres de style</i>, Arnouville, Arts d’Afrique noire, vol. I, p. 242 • Dulon, 1991, <i>Kongo</i>, Paris, cat. n° 19 • Marc Leo Félix, 1995, <i>Arts et Kongos. Les peuples kongophones et leur sculpture</i>, vol. I : <i>Les Kongo du Nord</i>, p. 95, n° 12 • Ezio Bassani, 2003, <i>Africa. Capolavori di un continente</i>, Milan, Skira, cat. p. 272 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 45</p>		
11. Provenance : collection privée <p>Publications : Samoré, 2002, catalogue de BRUNEAF X, Bruxelles • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 41</p>		
12. Provenance : Grégory Chesne, Lyon • Collection privée <p>Publications : Raoul Lehuard, 1989, <i>Art bakongo. Les centres de style</i>, Arnouville, Arts d'Afrique noire, vol. II, p. 653 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 38</p>		
13. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Crypte Sainte-Eugénie, Biarritz, <i>Afrique de la pensée magique au miracle de l'art</i>, 2008, Paris, Hazan, cat. p. 112-113 • Musée des Beaux-Arts, Agen, 2010, <i>Arts et traditions d'Afrique du profane au sacré</i>, Paris, Hazan, cat. p. 194</p>		
14. Provenance : Mia Van Bussel, Bruxelles • Didier Claes, Bruxelles • Collection privée		
15. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Raoul Lehuard, 1989, <i>Art bakongo. Les centres de style</i>, Arnouville, Arts d'Afrique noire, vol. I, n° 221</p>		
16. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Musée d’Aquitaine, Bordeaux, 2011, <i>Art d'Afrique voir l'invisible</i>, cat. n° 221 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 40</p>		
17. Provenance : Alain Naoum, Bruxelles • Collection privée <p>Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 43</p>		
18. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée		
19. Provenance : collection privée		
TEKE YAKA ZOMBO (p. 68-105)		
20. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée <p>Objets similaires : New Orleans Museum of Art, Nouvelle-Orléans • Musée du quai Branly, Paris • Musée d’Ethnographie de Genève, Genève • British Museum, Londres • Rijksmuseum Kröller-Muller, Pays-Bas</p>		
21. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée		
22. Provenance : collection privée		
23. Provenance : collection privée <p>Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, Milan, <i>Empreintes d'Afrique</i>, 5 Continents Editions, n° 46 Objets similaires : The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphie</p>		
24. Provenance : collection privée <p>Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, Milan, <i>Empreintes d'Afrique</i>, 5 Continents Editions, n° 47 Objets similaires : Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1955.88.1) • Jean-Baptiste Bacquart, 1998, <i>L’Ar tribal d’Afrique noire</i>, Paris, Assouline, p. 381, 6 • Warren M. Robbins et Nancy I. Nooter, 2004, <i>African Art in American Collections</i>, Atglen, Schiffer Books, p. 381, n° 975</p>		
25. Provenance : collection privée <p>Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, <i>Empreintes d'Afrique</i>, Milan, 5 Continents Editions, n° 48</p>		
26. Provenance : collection privée <p>Objets similaires : Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1956.66.4)</p>		
27. Provenance : Pierre Dartevelle, Bruxelles • Collection privée		
28. Provenance : collection privée		
29. Provenance : collection privée		
30. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée		
31. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée		
32. Provenance : collection privée <p>Objets similaires : Paul S. Wingert, 1954, <i>The Alan Wurtzburger Collection of African Sculpture</i>, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, cat. n° 77</p>		

LUBA (**p. 106-171**)

33. Provenance : collection privée

34. Provenance : Philippe Laeremans, Bruxelles • Collection privée

35. Provenance : Pierre Dartevelle, Bruxelles • Collection privée

36. Provenance : Philippe Laeremans, Bruxelles • Collection privée

37. Provenance : collection privée
Objets similaires : Jacques Kerchache, 1981, *Art premier en Afrique*, Arras,centre Noroit • François Neyt, 1993, *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, musée Dapper

38. Provenance : collection privée

39. Provenance : Ratton et Houdé, Paris • Collection privée
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 21
Objets similaires : Dallas Museum of Art, Dallas • Jean-Baptiste Bacquart, 1998, *L'Art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, p. 157, n° 15 • Warren M. Robbins et Nancy I. Nooteer, 2004,*African Art in American Collections*, Atglen, Schiffer Books, p. 444, n° 1143

40. Provenance : collection privée
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 19
Objets similaires : François Neyt, 1993, *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, musée Dapper • Roy Seiber et Frank Herreman, 2000, *Hair in African Art and Culture*, New York / Munich, The Museum of African Art / Prestel, p. 36, n° 19

41. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

42 | 43 | 44. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée
Objets similaires : François Neyt, 1993, *Luba. Aux sources du Zaïre*, musée Dapper, Paris • Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.o.o.37053)

45. Provenance : Pierre Dartevelle, Bruxelles • Collection privée
Publications : *L'Idéal féminin dans l'art africain*, 2001, Galeries Lafayette, cat. n° 50

46. Provenance : collection privée
Publications : Van de Velde, 2007, *Art africain, nouvelles découvertes* • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 20
Objets similaires : Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1955.135.1) • *Exhibition of African Art*, Allen Memorial Art Museum Bulletin, Oberlin, 1955-1956, vol. 13, n° 2, pl. 64

47. Provenance : Philippe Laeremans, Bruxelles • Collection privée
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 18
Objets similaires : François Neyt, 1981, *Arts traditionnels et histoire au Zaïre*, Bruxelles, Société d'arts primitifs, XIII.7 • François Neyt, 1993, *Luba. Aux sources du Zaïre*,

Paris, musée Dapper • Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.o.o.38266)

48. Provenance : collection privée

49. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

50. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection Privée

51. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

52. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée
Objets similaires : Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1954.73.1)

SONGYE (**p. 172-217**)

53. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

54. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée
Objets similaires : François Neyt, 2004, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator

55. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée
Publications : *Arts d'Afrique noire*, 1992, n° 81
Objets similaires : François Neyt, 2004, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator

56. Provenance : Patrick Claes, Bruxelles • Collection privée
Objets similaires : Martha G. Anderson et Christine M. Kreamer, 1989, *Wild Spirits Strong Medecine : African Art and the Wilderness*, Ann Arbor / New York, The Center for African Art / The University of Michigan Press, cat. p. 124, n° 83

57. Provenance : Alain Naoum, Bruxelles • Collection privée

58. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

59. Provenance : collection privée, New York • Collection privée
Objets similaires : Warren M. Robbins et Nancy I. Nooter, 1989, *African Art in American Collections, Survey*, Atglen, Schiffer Books, p. 468, n° 1204 • Martha G. Anderson et Christine M. Kreamer, 1989, *Wild Spirits Strong Medecine: African Art and the Wilderness*, Seattle / Washington, University of Washington Press, cat. n° 85 • François Neyt, 2004, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator

60. Provenance : Pierre Dartevelle, Bruxelles • Collection privée
61. Provenance : Alain Naoum, Bruxelles • Collection privée
Objets similaires : Martha G. Anderson et Christine M. Kreamer, 1989, *Wild Spirits Strong Medecine : African Art and the Wilderness*, Seattle / Washington, University of Washington Press, cat. p. 126, n° 88 • François Neyt, 2004, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator

62. Provenance : Adrian Schlag, Bruxelles • Collection privée

Publications : Jean Willy Mestach, 1985, *Études Songye, forme et symbolique*, Munchen, Galerie Jahn Munchen, cat. 30, p. 117
Objets similaires : Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1955.7.2) • François Neyt, 2004, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator

63. Provenance : Ratton et Hourdé, Paris • Collection privée
Publications : *Magie noire*, Paris, Ratton et Hourdé, 2009, cat. p. 68
Objets similaires : Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, Bruxelles (inv. EO.1955.7.2)

64. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

65. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée
Publications : *Arts d'Afrique noire*, 1989, n° 71 • Crypte Sainte-Eugénie, Biarritz, 2008, *Afrique de la pensée magique au miracle de l'art*, Paris, Hazan, cat. p. 126 • Musée des Beaux-Arts, Agen, 2010, *Arts et traditions d'Afrique du profane au sacré*, Paris, Hazan, cat. p. 222

66. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

67. Provenance : Didier Claes, Bruxelles • Collection privée

68. Provenance : collection privée

PHOTOGRAPHIE INTÉRIEUR (**p. 16-17**)

de gauche à droite
Monolithe (Atal). Ejagham-Bakor, Nigeria. Pierre sculp-tée, 84 cm
Provenance : collection privée, Belgique (avant 1970)

Joan Miró
L'Issue dérobée, 1974
Gouache, monotype noir sur papier Japon, 33 x 50 cm
© Successió Miró/ADAGP, Paris 2013
Provenance : Galerie Maeght, Paris • Galerie Guereta, Madrid-Barcelone
Publications : Musée de Lindau, Lindau, 2013, *Joan Miro, Starry Nights*, cat. p. 92-93 • Certificat Jacques Dupin

Tête kuyu. Congo-Brazzaville. Bois, pigments, 39 cm
Provenance : collectée *in situ* par l'administrateur colonial français Didier Jamet (avant 1926) et transmise par descendance, Troyes

Lucio Fontana
Concetto Spaziale, 1951-1952
Gouache sur papier, 27 x 35 cm
© Lucio Fontana/ADAGP, Paris 2013
Provenance : collection privée • Archives Fondation Fontana n° 1737/28

Jean Arp
Composition, vers 1950-1960
Lavis d'encre et encre de Chine sur papier, 26,5 x 20,5 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Atelier de l'artiste, Clamart • Paul Arma, Antony, France • Collection privée
Reproductions : Couverture, *Paul Arma, variation pour cordes*, 1968, Maison de l'ORTF, Paris
Expositions : Centre Georges Pompidou, 1985-1986, « Mouvement dans le mouvement », Paris

Statue « pré-bembe ». Boyo, RDC. Bois, pigments, 53 cm
Provenance : Bernard Dulon, Paris • Patrick et Catherine Sargos, Bordeaux
Publications : Crypte Sainte-Eugénie, Biarritz, 2008, *Afrique de la pensée magique au miracle de l'art*, Paris, Hazan, cat. p. 130-131 • Musée des Beaux-Arts, Agen, 2010, *Arts et tradi-tions d'Afrique, du profane au sacré*, Paris, Hazan, cat. p. 223

Joan Mitchell
Composition, vers 1972
Huile sur toile, 64 x 60 cm
Provenance : Atelier de l'artiste • Carl Plansky, New York • Collection privée

Joan Miró
Composition, 1937
Huile et gouache sur papier/toile, 50 x 65 cm
© Successió Miró/ADAGP, Paris 2013
Provenance : Galerie Feigen Palmer, Los Angeles • Collection privée
Reproductions : *Joan Miró. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, vol. II, Daniel Lelong / Succession Miro, n° 748
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, p. 233 • Musée de Lindau, 2013, *Joan Miro, Starry Nights*, cat. p. 58-59 • Certificat Jacques Dupin

Sonia Delaunay
Composition, 1924
Gouache sur papier, 27 x 21 cm
Provenance : collection privée
Certificat de la Fondation Delaunay

Lucio Fontana
Concetto Spaziale, 1967
Laiton poli, 27 x 21 cm
© Lucio Fontana/ADAGP, Paris 2013
Provenance : Fondeur Berrocal, n° 271/500 • Collection privée
Publications : Galerie Civica d'Arte Modern, 1970, *Lucio Fontana*, Turin, cat. n° 233 • Tama Art University Museum, 1990, *Lucio Fontana, Spacial Conception*, Tokyo, cat. n° 67 • Ruhé et Rigo, 2006, *Lucio Fontana, Multiples and more...*, Amsterdam, cat. p. 139 • Amadeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, 2007-2008, *Lucio Fontana Sedeci Sculpture, Sixteen Sculptures 1937-1967*, Milan, cat. n° 15 • Imago Art Gallery, 2008, *Lucio Fontana : Beyond Space*, Londres, cat. p. 93 • Cinzia Mascheroni, 2008, *Lucio Fontana : Beyond Space*, Milan, cat. p. 63

Herminette mbala. Congo, RDC. Bois, laiton, métal, pigments, 32 cm
Provenance : collection privée, Belgique
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 50

PHOTOGRAPHIE INTÉRIEUR (**p. 72-73**)

de gauche à droite
Antoni Clavé
Le Roi avait besoin de moi, 1940
Gouache, lavis d'encre et encre de Chine sur papier, 65 x 50 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Atelier de l'artiste, Paris • Paul Arma, Antony, France • Collection privée

Reproductions : Couverture, 1953, *Chants du silence*, Paris, Heugel
Expositions : Centre Georges Pompidou, 1985-1986, « Mouvement dans le mouvement », Paris • Certificat des Archives Clavé

Pablo Picasso
Femmes couchées, 27-7-1970 VI
Lavis d'encre, encre de Chine et crayon sur carton, 32,5 x 49,8 cm
© Succession Picasso 2013
Provenance : Galerie Leiris, Paris (réf. n° 18356) • Collection privée
Publications : *Picassos, A/34* 2008, Barcelone, cat. p. 42-43 • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, p. 10 • Certificat Maya Picasso

Fernand Léger
Profil à la fleur, vers 1952
Lavis d'encre et encre de Chine sur papier, 31 x 22,5 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Atelier de l'artiste, Paris • Paul Arma, Antony, France • Collection privée • Une des deux vers-ions pour la couverture *Civilisation* parue en 1953 et exposée au Centre Georges Pompidou en 1985-1986

Marc Chagall
Le Grand Coq, 1962
Huile et monotype sur papier, 40 x 50 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Famille de l'artiste, Genève • Galerie Kramer, Genève • Bouquinerie de l'Institut, Paris • Collection privée
Reproductions : Jean Leymarie, 1966, *Marc Chagall. Catalogue raisonné des monotypes*, vol. I, Genève, Gérald Cramer, n° 162

Hugo Scheiber
Composition, 1927
Technique mixte sur papier
Provenance : Atelier de l'artiste, Budapest • Paul Arma, Antony, France • Collection privée

PHOTOGRAPHIE INTÉRIEUR (**p. 112-113**)

de gauche à droite
Antoni Clavé
Tête de roi au collage, 1958
Huile et collage sur papier/toile, 73 x 50 cm
© ADAGP, Paris 2013
Certificat des Archives Clavé
Provenance : collection privée

Antoni Tàpies
Empreinte de semelle marron I, 1981
Technique mixte sur papier, 36 x 50,5 cm
© Fundació Antoni Tàpies, Barcelone/ADAGP, Paris 2013
Certificat de la Fondation Tàpies
Provenance : collection privée
Publications : *Tàpies. Catalogue raisonné*, Barcelona, Ediciones Polografa, vol. IV, n° 4033

Joan Miró
Personnages, oiseau, 1975
Gouache, lavis d'encre, encre de Chine, pastel et crayon ciré sur carton, 75 x 106 cm

© Successió Miró/ADAGP, Paris 2013
Certificat de Mr Dupin
Provenance : Galerie Pierre Matisse, New York • Galerie Acquavella, New York • Galerie Lelong, Paris • Collection privée
Publications : Musée de Lindau, Lindau, 2013, *Joan Miró, Starry Nights*, cat. p. 96-97

PHOTOGRAPHIE INTÉRIEUR (**p. 176-177**)

de gauche à droite
Jean Dubuffet
Le Verre d'eau II, 1966
Feutre sur papier, 51,5 x 25,5 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Max Loreau, Bruxelles • Collection privée
Publications : Max Loreau, *Cartes, ustensiles*, in *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, XXII, cat. p. 66, n° 191
Expositions : « Jean Dubuffet », Guggenheim, New York, 1973 • « Jean Dubuffet », Grand Palais, Paris, 1973

Statue zande. RDC. Bois, pâte de verre, métal, cuivre, fibres végétales, pigments, 52 cm
Provenance : Marc Félix, Bruxelles • Collection privée
Publications : Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 30

Sam Francis
Composition, 1970
Acrylique sur papier, 80 x 110 cm
© 2013 Sam Francis Foundation, California/ADAGP, Paris Archives n° 70/1
Provenance : Éric et Doris Beyersdorf, Paris • Collection privée
Publications : Isabelle Sobelman, 1992, *Portrait d'une collection*, Paris, Éditions de la Différence, cat. p. 136, n° 126

Bram Van Velde
Composition, Carouge, 1967
Gouache sur papier, 58 x 48 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Jacques Putman, Paris • Galerie Stéphane Janssen, Bruxelles (1974) • Collection privée • Certificat des Archives Bram Van Velde

Antonio Saura
Autoportrait, 1960
Huile sur toile, 60 x 73 cm
© Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ADAGP, Paris 2013
Provenance : Galerie Pierre Matisse, New York • Collection privée • Certificat de la Fondation Saura

Masque songye. RDC. Bois, pigments, 40 cm
Provenance : collecté par Léon Oscar Vandermoot entre 1923 et 1935
Publications : Lanislas Segy, New York • Collection privée • Bettina Von Lintig et Hughes Dubois, 2011, *Empreintes d'Afrique*, Milan, 5 Continents Editions, n° 6

Simon Hantaï
Tabulas, 1980
Acrylique sur toile, 150 x 116 cm
© ADAGP, Paris 2013
Provenance : Galerie Jean Fournier, Paris • Collection privée, Paris • Galerie Larock-Granoff, Paris • Collection privée

[[] 226]

[[] 227]



AFRICAN FETISHES AND ANCESTRAL OBJECTS

PREFACE Didier Claes

Having had the opportunity to visit many private collections throughout the world, I have seen some ambitious ensembles: they are sometimes overrated and often lack any true common thread. The choices made by this collector have clearly been guided by a different vision and it is a pleasure to discover them in this book.

The desire to bring together statues not only for their remarkable aesthetic, but also for their iconographic function in a tribal context, is indeed unusual.

And yet what could be more obvious than putting a Luba statue alongside a divinatory instrument from the same ethnic group or comparing it with the sculpture of their fearsome Songye neighbours?

These comparisons have been superbly photographed by Hugues Dubois and take on their full significance in the precious commentary by the ethnologist François Neyt, who accurately sets out the relationships within the statuary of these ethnic groups. The texts also remind us of the vitality of Central African culture, which is profoundly mine and which I invite you to share as you leaf through this book.

INTRODUCTION François Neyt

The sculptures in this book were chosen for their grace and beauty, with a particular interest in carved signs related to magic and witchcraft. Several were collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette, so it is appropriate to introduce this great connoisseur of the languages and traditional customs of Katanga. An outline of his career and writings and excerpts from his *Notes on Divination among the Luba* are appended.

Each sculpture offers morphological and stylistic clues to a specific workshop within a given style. References are made to other carved objects from the same workshops. Maps have been included to give a clearer idea of the geographical and historical context and field photographs shed light on the significance of these sculptures in the traditions of the peoples concerned.

Four chapters punctuate one of many itineraries, revealing an original facet of those who made and used sculptures of many shapes and forms. They also reveal the tastes and choices of a collector who chose the title of “African Fetishes and Ancestral Objects” and put sculptures from each group into an original contemporary setting. At an exhibition of Tabwa sculptures at the Royal Museum for Central Africa in Tervuren, a Congolese from the region was asked what he thought of the exhibition as a whole. He replied: “In our homes, each family honours just one figure and I have never seen such a collection. It does not enter into the history of our traditions!”

A European aesthetic approach has deeply changed the perception of these works and discovered other meanings. These days, seeking to be creative and original in our appreciation of art, we see affinities and sources of inspiration in these sculptures and like to insist on

their magical and mysterious nature. These magical signs, carved in an élan in which the spirits of nature and the ancestors are omnipresent, open our eyes to new horizons.

Hughes Dubois, an old friend of mine, puts these sculptures in an original light, guiding our eye and teaching us to see what is sublime, marvellous or appealing in them, as well as their magical, unknown, fearsome aspects. As the collector wanted, this approach takes us away from the beaten path, invites us to leave aside our prejudices about understanding or not understanding African arts and be receptive to their infinite, universal dimensions.

Each chapter focuses on a specific set of objects. The first looks mainly at the sculptures of the Kongo, the Woyo on the Atlantic coast, the Vili and the Yombe. It also includes two Bembe statues and another from the Bwende. The second chapter covers figures carved by the Teke around Pool Malebo, along both banks of the Congo River and far inland. The area around Congo-Kinshasa is represented by a few sculptures from the Zombo, who live not far from the Kongo; their similarity with Yaka statuary is striking.

The third chapter is devoted to Luba sculptures. Numerous sculpture workshops, all different but united by the same themes, give women a special, sacred place. The collector has added a few Hemba pieces and a work attributed to the Tabwa. The last chapter is on the Songye, the Luba's northern and eastern neighbours. Their sculptors concentrated on male figures. The fearsome power of Songye sculptures, inhabited by magic and witchcraft, contrasts with the inwardness and harmony of Luba sculptures, in which women are the indispensable link with cosmic and spiritual forces. One Luntu piece is included here. These four stylistic groups: Kongo, Teke, Luba and Songye are attached to two main streams of Bantu-speaking peoples. These languages originated in the Benue region of Nigeria some time between 3000 and 1000 BC. Two streams of migration reached the region of the Kongo; the others went round the great equatorial forest, and skirted the lakes to settle in the Upemba region, where the Congo River rises. The proto-Luba developed here in the tenth to twelfth centuries. Both linguistic and cultural streams, forming the western Bantu nucleus (Kongo country) and the eastern Bantu nucleus (Luba country) had to overcome many obstacles, travel through the equatorial rainforest, learn from the Pygmies, and construct modes of thought and living based on the signs of life they discovered in these unknown regions. Rocks and springs, plants, bushes, birds, fish and mammals built up a set of metaphorical and metonymic signs which are still current among these peoples. Recalling their past is a way of understanding why reliquaries and magic charms often contain the same material items. The nature spirits dwell in everything and can even become the receptacle of the ancestors. These people lived among natural forces; they borrowed many elements from them which still underlie their cultural traditions and sculptures.

BIBLIOGRAPHIE

Bacquart 1998. Bacquart Jean-Baptiste, *The Tribal Arts of Africa*. London: Thames and Hudson, 1998.

Bassani 1977. Bassani Ezio, *Scultura africana nei musei italiani, Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia*. Bologna: Calderini, 1977.

De Maret, Dery and Murdoch 1973. De Maret Pierre, Dery Nicole, Murdoch Cathy, “The Luba Shankadi Style”, *African Arts*, VII, 1, 1973, pp. 8–15.

De Strycker and Neyt 1974. De Strycker Louis, Neyt François, *Approche des arts hemba*, suppl. to *Arts d'Afrique noire*, 11, Villiers-le-Bel, 1974.

Faïk-Nzujji 1996. Faïk-Nzujji Clémentine, *La Beauté des signes. Pistes et clés pour la pratique des symboles*. Louvain-la-Neuve: Ciltade, 1996.

Felix 1987. Félix Marc Léo, *100 Peoples of Zaïre and their Sculpture*. Brussels: Tribal Art Press, 1987.

Felix 1995. Félix Marc Léo, *Arts and s*. Brussels: Zairian Basin Art History Research Center, 1995.

Lehuard 1980. Lehuard Raoul, *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*. Arnouville: Arts d'Afrique noire, 1980.

Lehuard 1989. Lehuard Raoul, *Art ba. Les centres de style*, 2 vol. Arnouville: Arts d'Afrique noire, 1989.

Lehuard 1996. Lehuard Raoul, *Les Arts bateke*. Arnouville: Arts d'Afrique noire, 1996.

MacGaffey 1995. MacGaffey Wyatt, in *Trésors d'Afrique*. Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale, 1995.

Neyt 1981. Neyt François, *Arts traditionnels et Histoire au Zaïre*. Brussels: Société d'arts primitifs, 1981.

Neyt 1993. Neyt François, *Luba. Aux sources du Zaïre*. Paris: Musée Dapper, 1993.

Neyt 2004. Neyt François, *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale*. Brussels: Fonds Mercator, 2004.

Neyt 2010. Neyt François, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*. Brussels: Fonds Mercator, 2010.

Olbrechts 1946. Olbrechts Frans, *Plastiek van Congo*. Antwerp: Standaard-Boekhandel, 1946.

Van Avermaet 1954. Van Avermaet Ernest, *Dictionnaire kiluba-français*, vol. 7. Tervuren: Annales du Musée royal de l'Afrique centrale, 1954.

Von Lintig and Dubois 2011. Von Lintig Bettina, Hughes Dubois, *Empreintes d'Afrique*. Milan: 5 Continents, 2011.

KONGO (see pp. 12–67)

The Kongo kingdom was strong on the east bank of the river and in the Lower Congo, while the Loango kingdom was based in the northwest near the coast. Both developed in the fourteenth century at the same time as the Tio (Teke) kingdom. Like the Teke around Pool Malebo, Kongo kings accorded great importance to ancestral traditions. A strong man dispensing justice was a key figure in the royal ideology of both the Loango and the Kongo, leading to the centralisation of justice and military power. The structures of the Kongo kingdom encompassed many local cultures, in particular the ancestral cult of the Vili, the Yombe and the Kongo, and that of the Bwende and Bembe who came under their influence.

Some figures are particularly striking: *nkonde* statues, *nkisi* cult statuettes, masks and female figures. The tall *nkonde* figures studded with nails and iron blades, specific to the Vili and the Woyo, were first recorded in the late eighteenth century. They enable the victim to obtain reparation for an act of witchcraft. In one well-known ritual, the victim drives a nail into the statue, thereby wounding the *nkisi* spirit it represents. The idea is to be compensated for the injuries inflicted. These statues are also used in divination rituals to expose thieves. Among the western Kongo, the Mpangu-Ntandu, real ancestor worship takes place in the cemetery. It is the diviner's task to discover the cause of an illness and name the ancestor who wishes to be honoured, but the chief of the lineage presides over the rites.

Other rites are performed each week, directed by the *nganga bakulu*. These religious leaders, wearing the *mpu* skullcap, pour a palm wine libation into the ancestors' sacred basket. When these ancestor rituals are associated with royalty, they became more complex.

In the coastal area in the far south of Gabon and in the mountainous hinterland of Mayombe, the Vili and the Kongo made masks similar to those found on the Gabonese coast. These realistic face masks are covered with white clay and worn only by the *nganga diphombe*, the diviner whose task it is to find out the truth and restore justice and social order. He alone can wear this mask. His naked body is decorated with patterns, a turaco feather cape is laid on his shoulders and a belt with a row of little bells is tied around his loins.

Female figures are plentiful among the Kongo who, over the centuries, have developed a system of kinship and social organisation in which membership of the group, authority and the family name were transmitted through the maternal line. Some sculptures show a woman sitting on a reliquary casket accompanied by an adolescent boy, or a group of girls secluded in a hut.¹ Among the western Kongo, the *tshikumbi* initiation rites prepared nubile girls for marriage. They spent several months secluded in special huts called *nzo kumbi* where they were instructed by older women who had already borne children. The girls were carried into this enclosure on a woman's back; their bodies were ritually washed, then adorned with necklaces and bracelets. They rested on beds decorated with anthropomorphic figures representing the girl, her future husband and a maternal uncle. Maternity figures are frequent in the *phemba* cult. The woman, often sitting cross-legged, holds a child in her arms. This cult spread rapidly among the Kongo along the coast and in the Mayombe region.

Many other works are on show: couples, anthropomorphic pottery, a *lemba* bracelet, an anthropomorphic drum, a Yombe *mvala* sceptre, proverb dishes from the Woyo, powder boxes used for hunting, anthropomorphic ivory figures and cult sculptures with glass inlays. Several of the statues on display are of this kind. Three works attributed respectively to the Bembe and Bwende close the first section.

1. NEYT 2010, p. 311 ff.



1. *NKISI* STATUETTE CHARGED WITH MAGIC SIGNS
Kongo, DRC
Wood, cloth, fruit, plant fibres, powder box, ritual substances, pigments
H. 22 cm
Private collection, Belgium

The oval head of this upright statuette from Mayombe is imploring heaven and the nature spirits. Two rows small rectangular nail heads replace the eyebrows. The wide-open eyes are inlaid with slivers of glass, with the pupils turned upwards as if the spirit had entered into a trance. The hooked nose has a sharp bridge. The open mouth, full of teeth, seems to be speaking. The body is rough hewn, the arms severed above the elbow. The buttocks are high and the legs end in long snowshoe shaped feet resting on a rectangular base.

The neck is decorated with necklaces of plant fibre. A utilitarian huntsman's powder box is slung over the shoulders on a long plaited cord. This type of box is well known in Kongo sculpted signs. This one has a truncated neck and hangs on the statue's back, its weight balanced by several disks of dried fruit of some kind, threaded on a cord in front. The cords are old, confirming that these elements

are not later additions. This *nkisi* figurine is one of the hunter's protective objects.



2. MALE *NKISI* STATUE FROM MAYOMBE
Kongo, DRC
Wood, cloth, metal, nails, ritual substances, pigments
H. 52 cm
Ernst and Ruth Anspach, New York

How can we tell a *nkonde* statue from a *nkisi* statue? Theoretically it is obvious: the first has a judicial, political function; the second is

focused more on magic and the occult forces that threaten people. Both may have their arms raised in a threatening posture; both may have a glass-fronted receptacle and be bristling with nails and iron rods.

The male figure upright on its rectangular snowshoe feet seems to be leaning forward. He has his left arm on his hip; the right is raised and once held a knife. The head is thrust forward. Seen from the side, a curve appears from the nape of the neck to the tip of the chin. The half-open mouth, showing the teeth, seems to be speaking, answering invisible attackers. The other facial features are realistic, the nose delicately hooked, the half-moon eyes inlaid with slivers of glass. The top of the skull is cut off horizontally above the forehead, decorated with a painted black strip. The central support in the middle of the head must have carried the weight of a magic charge or a headdress. Several necklaces of blue and white beads decorate the neck, others the loins. Nails and iron rods have been driven into the statue's body, mainly in the back and hips.

A *nkonde* statue in the Royal Museum for Central Africa in Tervuren¹ presents some similarities with this exhibit. The head is crowned with a receptacle holding magical ingredients protected by pigs' teeth.² The statue is bristling with nails and is poking out its tongue to remind the consultant to lick the nail before driving it into the statue's body. This was a way of arousing the spirit being invoked and associating with its action. Our exhibit is covered with an ancient crusty patina and there are hardly any nails and no headdress, but its general appearance is similar, even it is leaning forward. It is therefore fair to think that this sculpture, made among the Yombe in the Lower Congo in the late nineteenth century, is dialoguing with the spirits of nature and can be regarded as a *nkisi*.

1. In the catalogue *Trésors d'Afrique*, 1995, pp. 46–47, figs. 13 and 14; ref. RG 19845.

2. MACGAFFEY 1995, p. 288, commenting on the Mayombe *nkonde* statue.



3. CROSS-LEGGED MALE STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, skin, mirror fragments, ritual substances, pigments
H. 13 cm
Private collection, Belgium

This small male figurine is sitting in a position familiar to the Kongo peoples. It is found on tombs, among stones carved to resemble

cross-legged figures (*mintadi*) with its head propped up on one arm. This is often seen as a posture of mourning, although to Western eyes it represents the thinker.

The elongated ovoid head is wearing the traditional *mpu* skullcap decorated with small alternating triangles as the sign of chiefly authority. The upturned eyes in deep sockets seem to meditate on the meaning of human life. The shoulders are broad, and the right arm is folded under the chin, palm upwards. This arm has two rings at the wrist; the other hand is holding the left ankle of the cross-legged chief. A protruding round receptacle with a glass front is set in the umbilical region. "Life was born here, the knot and source of everything" the Luba say; life has now returned to the invisible world of ancestors and spirits. It is a meditative figure, resting its head on one hand, mingling thought and mourning. Raoul Lehuard presents a commemorative statuette sitting in the same posture, which was collected on the Loango coast.¹

1. LEHUARD 1989, vol. 1, p. 145, pl. I.



4. A POWER FIGURE REPRESENTING A TWO-HEADED DOG
Kongo, DRC
Wood, glass fragments, nails, metal, plant fibres, ritual substances, pigments
31 x 77.5 cm
Walter and Molly Bareiss, Germany

Two superb dogs' heads rise from a four-legged cylindrical body. The parted mouth, hanging tongue and two long rows of red-dyed teeth give a vigorous, friendly look to an animal straight from the world of ordeals, judgement and clairvoyance. It would be right to speak of flair, because these symbols always refer to the invisible world that must be mastered. Each head is curved and elongated, with cylindrical button eyes. Is it really a dog or does it have the menacing jaws of a crocodile or the teeth of a feline? Bettina Von Lintig sees shades of an elephant in the animal's round feet and wonders whether the 'dog' is not really a 'leopard'.¹ In any case, it is a zoomorphic figure with nails and pieces of scrap iron driven into its body and the top of its heads.

A rectangular cavity in the middle of the back contains magic ingredients, covered with a mirror. Traces of kaolin can be seen in this janiform animal's mouth. Is this a reference to the dog's drooling saliva? Whatever the case may be, anything white is immediately perceived as a reference to the ancestors.

The nails are driven into the object during court ceremonies to judge the offender: *nkonde* statues represent the judicial field reserved for kings and village chiefs. In this case, the *nkisi* spirits take action to awaken slumbering occult forces. The aim is always to safeguard the health and wellbeing of the people, the village, or the clan. Marc Félix, in *Arts and Kongos*, presents a Vili zoomorphic figure bristling with nails, close to a dog or leopard, suggesting it was used to hunt witches.² This role suits an animal that sniffs out and hunts down soul-eating spirits, restoring the joy of living. In his book *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Raoul Lehuard shows a two-headed zoomorphic sculpture which might be from the same workshop. This one belongs to the Musée d'Ethnographie in Geneva.³

1. VON LINTIG 2012, p. 109.
2. FÉLIX 1995, p. 125.
3. Ref. 12780, in LEHUARD 1980, pp. 138–140, fig. 73.



5. SEATED IVORY FEMALE FIGURE
Kongo, DRC
Ivory, metal, pigments
H. 19 cm
Collected *in situ* by Lawson B. Mooney, Montauban, France

The various chiefs living along the coast as far as Kwango liked to make a solemn entry into the villages. In a manuscript by Father

Cavazzi dated 1665,¹ a drawing shows Queen Gongga of Matamba with her retinue of warriors. Behind her, heralds are blowing transverse trumpets to announce her arrival. Among the Kongo, the trumpets were sounded during important ceremonies, a joyous entry into a village, festivities, wars and funeral celebrations.

But kings and queens also carried other status symbols with them. Sceptres were among the most prestigious emblems. This ivory figure shows a seated woman holding a cup and a calabash for offerings. The quality of the carving and the age of the piece make it a historic document. The head is impressive, rounded with open eyes that have lead nails for pupils, and a nose with flared nostrils. The parted mouth gives the face a beseeching look, emphasised by gestures of offering and intercession. The sculptor's art is evident in the carving technique more than in the bodily features. The round headdress is reminiscent of the hats worn by the Portuguese. The four nails on the temple between the spiral ears and the eyes indicate scarifications; a fifth has dropped out. The powerful neck supports the head which represents a third of the figure. Scarifications on the belly pointing to the four directions of the universe are signs of the sacred, infinity, and probably also the cross, a symbol taken from the Portuguese.²

Breasts are suggested at the top of her chest; the arms are set at a right angle to the body, the left hand holds a ritual cup, and the right, a long-necked calabash. Maternity figures in the *phemba* cult present the same signs of offerings. The overall posture is indeed a gesture of offering in honour of the nature spirits. The buttocks are resting on a high cylindrical pedestal, and the legs are dangling. The whole piece is vigorously carved. The pedestal may be a reminiscence of the chests in which ancestral relics were kept. The same is true for certain *phemba* cult sculptures. The piece expresses the ritual aspect of healing and offerings. It was set on a wooden sceptre which has now disappeared and referred to magico-religious and political authority.

1. BASSANI 1977, p. XIII.
2. FAÏK-NZUJI 1996, no. 75, pp. 220–221.



6. YOMBE *PHEMBA* MATERNITY FIGURE
Kongo, DRC
Wood, glass fragment, metal, pigments
H. 34.5 cm
Private collection, United States

Representations of woman sitting cross-legged with a child in her arms developed among the Kongo along the coast and in Mayombe. They were used in fertility rituals

conducted by a midwife. There is abundant literature on the subject, emphasising the importance of matrilineal descent and female fertility. Such sculptures are often beautifully made. Carved from precious yellow hardwood, maternity figures usually measure 20–40 cm; this one is a fine piece, measuring 34.5 cm. The mother figure is seated on a rectangular base which could be a reference to the chest containing ancestral relics. Her realistic, haughty face is looking straight ahead. The pupil is scarcely visible and the dominant white of her eye suggests that she is elsewhere, perhaps in a trance, certainly in touch with the spirits of nature. The eyes inlaid with slivers of glass emphasise that she can see the unseen. The recessed eye sockets draw attention to the jutting blackened eyebrows. The nose is straight, with flared nostrils.

The mouth is characteristic of Kongo art: half open, with plump lips, the lower lip curved and the upper lip divided in two. The teeth are realistically treated: the incisors are filed at an angle as was customary among many traditional groups in the DRC. The figure is wearing metal earrings and a mitre-shaped headdress in a plain dark colour with no brass nails. An alternative headdress is the *mpu*, a chiefly hat plaited from pineapple fibre.¹

The shoulders slope away from a powerful neck, exposing the thorax and pear-shaped breasts. The breasts are strapped with a strip of leather which can be used to express milk. The torso is cylindrical and the arms gently surround the child's head and body. The child has a dark hat on its head. The crossed legs are symmetrical and the bent toes are carefully carved. The upper part of the torso and back are decorated with scarifications in the form of small oval blisters, strung together in pretty geometrical patterns. Another relief motif is carved in the middle of the back: lozenges and dotted lines with a rectangular nailhead motif. A belt is tied around the woman's loins. The figure was used in connection with the *phemba* cult which deals with women's problems: fertility, birth and the health of mothers and children. It is a fine sculpture from a known workshop,² active in the late nineteenth century. Three variations of this type of maternity figure appear in *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*.³

A label on the base refers to the former owner of the piece. The importance of the *phemba* cult is to be seen in relation to the history of the Kongo people and the development of the matrilineal system, as shown on the map published by Jan Vansina.

1. NEYT 2010, p. 312 and fig. 215.
2. NEYT 2010, p. 327, fig. 212.
3. *Ibid.*, pp. 320–322, figs. 211–213. The sculptors' freedom is shown in the position of the mother and the child, the decoration of the mitre and the form of the scarifications. Some women hold a cult object, a cup for offerings or a calabash.



7. YOMBE FEMALE STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, glass, beads, pigments
H. 24 cm
Private collection, Belgium

This beautiful female statuette is carved from reddish wood with black highlights. The oval face is expressive: a broad forehead, prominent eyebrows decorated with

black lines, open half-moon eyes incrustured with glass slivers, parted lips and clearly marked wings of the nose. Several dark circles have been drawn above the forehead, in the same colour as the conical headdress on the crown of the head. A fine, pale blue bead necklace adorns the strong neck. The statue has sloping shoulders and bent arms; her hands cradle her elongated breasts, in a gesture of fertility. The long legs and abdomen form the same flowing movement. A dark patina covers the top of the breasts, the umbilical region, the legs and the flat round base.

This statue may be linked to the *phemba* cult. Its general posture suggests fertility; among the Luba, this posture is a reminder that women are the source of nourishment, life and culture. Women are the necessary channel between the living and the world of the nature spirits.



8. YOMBE FEMALE STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, glass, metal, plant fibres
H. 21 cm
Private collection, France

This Yombe female statuette is typical for its chiefly headdress in the form of a *mpu*, decorated with geometrical patterns. The morphological and stylistic features are clearly

identifiable. The woman is standing, symmetrical, with her arms straight along her body. The sculpture emphasises the importance of various colours: red for blood, life and the sun; white for the ancestors, the moon and sickness; black for danger, suffering and death. The whole reflects life, its ups and downs, happiness, welcome and vigilance.

The polychrome face, covered with a strong reddish patina with black highlights, accentuates the oval eyes inset with slivers of glass, the straight nose, parted mouth and perfectly executed helixes and antihelixes of the ear. The figure has an iron ring around its neck, oblong breasts and the arms parallel to its body. The buttocks and legs lead straight to snowshoe-shaped feet. A belt plaited from plant fibres is tied around its hips.

The statuette in figure 7 has the same morphological and stylistic features. However, the headdress is different, a conical chignon which is proper to the Yombe. The *mpu* is more widely used by the village chiefs, male or female. Both statues honour women and look after their health and fecundity. They are probably associated with the *phemba* maternity cult.



9. ARMLESS YOMBE STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, glass, metal, pigment
H. 18 cm
Pierre Dartevelle, Brussels (before 1970)

It is not always easy to understand Kongo cult statues when they are seen out of context. The temptation is to project our own vision on to them. This one leaves us arm-

less! The sculpture is very austere, rigorously carved. The head is lifted and the cylindrical chiefly headdress is cut on an angle at the back. The whites of the eyes under a sliver of glass give the impression of a trance. The snub nose, parted mouth and jutting ears are realistically portrayed. A circular copper necklace adorns the neck. The arms are straight and severed above the elbow. The rough hewn body is very simple, emphasising a small bulbous belly and straight legs ending in snowshoe-shaped feet placed on a flat, cylindrical pedestal. This fine figure, covered with a patina that is dark on the face and light brown elsewhere, dates from the early twentieth century.



10. ANTHROPOMORPHIC NKISI STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, glass, cloth, mirror fragments, ritual substances, feathers, pigments
H. 28 cm
Dr Robert Mandlebaum, New York
Merton D. Simpson, New York
Michael Oliver, New York

This statuette is characterised by the elongated head tilted back at a 45° angle, and extended by a headdress containing magic substances. A crown of feathers and other items are stuck to the top of the forehead. Relief patterns inserted in cartouches decorate the upper rim of the eye sockets. The eye inlaid with slivers of glass can be glimpsed deep in the sockets. The nose is realistically treated, like the mouth and teeth. The powerful neck forms the transition between the tilted elongated head and the vertical body. A huge glass-fronted rectangular box covers the trunk as if the weight of invisible realities were a heavy burden. It is an old piece with a fine dark patina. This marvellous *nkisi* statuette loaded with charms appears in numerous publications.



11. YOMBE ANTHROPOMORPHIC NKONDE STATUE
Kongo, DRC
Wood, nails, glass, metal, ritual substances, pigments
H. 49 cm
Vittorio Carini, Milan

The structures of the Kongo kingdom covered the ancestral cults of peoples such as the Vili, the Yombe and the Kongo; their influence extended over the Bwende and the Bembe. *Nkonde* statues were used to protect villages and clans from the evil spirits of witchcraft, and even to attack them. Specific to the Vili and the Woyo, *nkonde* sculptures were discovered in the late eighteenth century. They were used to obtain reparation for

an act of witchcraft. In the prescribed ritual, the victim would drive a nail into the statue, thereby wounding the *nkonde* spirit it represented, as compensation for the injuries inflicted. These statues were also used in divinatory ceremonies to confound thieves.

The statue shows a standing figure whose raised right arm once held a knife. The facial features are finely carved and the whole sculpture has the morphological marks of Yombe and Vili workshops. The full, ovoid head is wearing the *mpu* cap plaited from pineapple fibres as a sign of chiefly authority. The broad forehead accentuates the straight line of the hollow eye sockets and the eyebrows in slight relief. The contrast between the white area around the eyes and the dark pupil and iris is striking, underlining the spirit's discernment. The bridge of the nose is finely curved and the parted lips describe an arc. The lolling tongue is a reminder of a ritual in which the consultant must lick the nail before driving it into the spirit's flesh. This gesture involves him in the verdict the spirit will give. The figure's main function is therefore judicial.

The entire torso, part of the head and the lower limbs are bristling with nails, all invoking the invisible world. The feet are immense snowshoes which cover the entire pedestal, showing that this spirit is strongly implanted and apt to render justice and chastise sorcerers. The *nkonde* spirit listens to the complaints made to him and can punish sorcerers and people responsible for injustice and evil spells.¹

1. See also VON LINTIG 2012, p. 108.



12. VILI MAGICAL NKISI STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, glass, pigments
H. 22.5 cm
Marceau Rivière, Paris

The Vili belong to the Kongo group and live around the mouth of the Congo River, where sea and sand meet marshes and mangroves. They have spread as far as Angola

and Pointe-Noire and the Gabonese coast. Legends variously tell that they came from the south or the north.¹ The groups are subdivided into matrilineal, ruled sometimes by a man, sometimes by a woman. Their cults are a great source of information. The Vili honour the memory of their deceased ancestors and the forces of nature represented by spirits. Their cult statues or *nkisi*, classified by domain, are divided according to cosmic space and the forces that spring from them. The *nkisi* from on high (*ku Zulu*) have to do with the sky and water that falls from heaven; the *nkisi* from below (*ku Nsi*) rule over the land and terrestrial waterways. This simplified division in no way changes the complexity and variety of the signs honoured and sculpted by the Vili and other Kongo groups.²

The male figure is about to eat a substance that will help him see the spirits. It may be the hallucinogenic root that is traditionally chewed by the *nganga*, diviner and priest. He is standing, with his head raised to scrutinise the sky. His oval rimmed eyes are inlaid with glass; the black pupil is sunk into the white of the eye. The eyebrows are decorated with an incised feathery motif. A vertical white line runs down the forehead into the nose with rounded wings. The sculptor has deliberately emphasised the mouth, adding to its importance with the chewed substance and the posture of the hand and even the arms. The trunk is sturdy, with curved buttocks and legs. The legs give the figure a solid aspect: the snowshoe feet are planted flat on the rectangular base.

But the essential is elsewhere. The human being is the channel for forces that surpass him. Three receptacles circumscribe this magical aspect. Above the forehead marked by a raised band, a circular wooden support would have held an earthy plaster filled with magic substances. Among the Kongo, this type of receptacle is conical or spherical. An oblong orifice above the navel once contained a magic charge. The last cavity is in the back. Whatever the sculpted spirit is swallowing is perhaps part of the drive to accumulate protective (or offensive) energies which will radiate in all directions.

The workshop which produced this work is listed in R. Lehuard's study on Vili workshops.³ The figure's posture is very unusual and the work dates to the late nineteenth or early twentieth century.

1. FÉLIX 1987, pp. 186–187.

2. VON LINTIG 2012, pp. 96–97.

3. LEHUARD 1989, vol. 1, p. 246 ff and vol. 2, p. 653.



13. MALE NKISI PROTECTIVE STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, cowries, nails, metal, cloth, mirror fragment, plant fibres, ritual substances, feathers, pigments
H. 40 cm
Hans Röthlingshöfer, Basel
Patrick and Catherine Sargos, Bordeaux

This statuette is representative of Kongo thinking and magic. The male figure with a raised arm strikes an offensive posture, but also defends himself against dangerous occult forces. Carved from reddish wood, covered with a dark patina, and hung about with magical signs, the figure is also the link between the victim and the attacker. The ovoid head has a raised, straight forehead; the eyebrows are accentuated by a metal band, the eyes are figured by cowries with the slit side out, surrounded by an oval of dark paste; the realistic nose has well developed wings. The half open mouth has finely carved fleshy lips. The chin is straight. Without forgetting the helix of the ear and the tragus, the sculptor or *nganga* has concentrated on the decoration of the headdress, accumulating a circular band, large cowries surrounded by small beads, red feathers, traces of blood, and metal blades. And, of course, a necklace of plant fibres, cowries, cords and shells.

The finishing touch is the large receptacle on the belly. Other secret ingredients have been placed inside and contrast with the bright glass. A cord belt, plant fibres, nails and screws have been added. The body's posture shows deep defiance of aggressive energies. One arm lies along the body, resting on the hip, perhaps showing he is protecting his own offspring. The other arm holds a weapon at head level, with the thumb pointing upwards. Is that already a sign of victory? The legs are firmly planted on the ground with large feet cut out in the shape of huge snowshoes on a high rectangular base. Typical of magical *nkisi* statuettes, this sculpture underlines both the ambiguity of the struggle and the relationship with the spirits of nature.



14. JANIFORM RATTLE, NTAFU MALUANGU
Kongo, DRC
Wood, plant fibres, beans, pigments
H. 31 cm
Collected *in situ* by the Belgian Redemptorist Mission to the Congo

Known as *Ntafu Maluangu*, this sculpture has two opposing figures standing back to back, each carrying a stick across its shoulders. Each figure is reduced to the bare essentials: a round head, sketchy eyes, a cut-out triangle for the nose and a horizontal slit for the mouth. The sculpture ends in a pointed shaft to be held or driven into the ground. Between the figures and the pointed stick, the rattle is filled with dried Calabar beans. It is shaken to keep time for music and dancing. The two figures are the elders of the age group undergoing Nkimba initiation and are called Matundu and Malanda. Festivities were held at the end of the initiation process, which was common on the Congolese coast, among the Woyo and in Mayombe. MacGaffey gives an interpretation of this symbol, the most important in Nkimba initiation. The back-to-back figures represent the twofold orientation of the visible and invisible worlds, and the dominant spirit of the secret society. It is the cosmic snake represented by a double rainbow. The wooden stake was planted in the ground near a small pond symbolising the transition between the world of the living and the world of the dead.¹ The rattle has no direct relationship to the magical statuettes linked to the *nkisi*, but is the quintessential sign of initiation. Traces of *mpemba* or kaolin are a reminder that the ancestors are present. The Royal Museum for Central Africa in Tervuren owns a similar statue (ref. RG 35045), but the faces are longer and the figures are wearing bracelets on their wrists. These sculptures date from the early twentieth century; the museum's piece is older.

1. MACGAFFEY 1995, p. 287, fig. 11.



15. FEMALE STATUETTE SITTING ON HER HEELS
Kongo, DRC
Wood, glass, pigments
H. 25 cm
Merton D. Simpson, New York
Baudouin de Grunne, Wezembeek-Oppem, Belgium

The female figurine sitting on her heels is related to cult rites of veneration, intercession and offering. It is carved from a reddish wood with darker highlights. The artist's sensibility is evidenced by the importance given to the ovoid head. The skull cap is decorated with small raised diamonds, arranged in triangular spaces. They are the patterns of the *mpu* skullcap plaited from pineapple fibres, reserved for the chiefs, whether male or female. The figure is staring with huge eyes, inlaid with slivers of glass, with dilated pupils. The whites of the eyes dominate, suggesting an ecstatic trance state induced by visions of another world. The mouth is open in astonishment. The shoulders run delicately into the evenly proportioned arms resting on the thighs. Four bracelets on each wrist signal the chief's social rank. The woman's breasts are firm and thrust forward and a strap used to express milk is tied around her thorax. This suggests that it is a maternity figure, but the child is missing. Whether it is ill

or dead is unknown. The button navel evokes the key to the world, always so important among the peoples of Central Africa. The lower limbs are folded and rest on the upturned soles of the feet. This noble female figure may be associated with the Kongo *phemba* cult. It was made in the late nineteenth century.



16. ZOOMORPHIC FIGURE WITH A MAGICO-RELIGIOUS FUNCTION
Kongo, DRC
Wood, glass, mirror fragment, ritual substances, cloth, plant fibres, pigments
16 x 36 cm
Collected *in situ* by the Kangu Missionary Museum, Congo

It is astonishing to see how present natural forces are in the life of Bantu-speaking peoples in the Congo. A thousand years of history have shown that they had to traverse the hostile environment of the huge subequatorial forest. They learned to read the signs of nature, heavenly bodies and the stars, the role of the sun in daytime and of the moon for counting months, the revitalising power of the new moon which breathed new life into the statuettes brought out on those days. Bantu speakers have many words to describe plants, their healing powers, those which induce a trance, bring life or death.

Animals also served as metaphors for types of behaviour, danger, and protection. These peoples have a deep knowledge of animal behaviour, all the more understandable in that the figure of the hunter played a leading role in many traditions, such as founding kingdoms. This is true of the Kongo, the Luba and the Cokwe. This carved animal is enigmatic. What does it represent? Its open mouth suggests a dog, or a crocodile, its cylindrical trunk with massive feet could be from an elephant and its tail could be from a chameleon. In fact, it is more likely to be a genet, an animal known for its pointed muzzle, round ears and spiral tail. In Kongo country, dogs and genets are thought to be able to see and sniff out evil spirits. So the genet is a magic sign, a *nkisi* honoured in this way. It has a hallucinogenic root in its mouth enabling it to see and smell invisible realities and thereby protect the family and clan.

This rare, strange object not only has traditional significance, but it has been remarkably carved. The photographer Hughes Dubois has caught the balanced volumes of the head seen from above, the muzzle, eyes, pricked ears, the top of the rounded feet, the packet of ingredients covered with a mirror on its back. The zoomorphic statue was made by a Vili sculptor and was kept for many years in the Kangu Museum run by the Scheutist fathers in the Lower Congo.



17. BEMBE MALE FIGURE
Kongo, DRC
Wood, glass, pigments
H. 18 cm
Sol and Josephine LeWitt, New York

The Bembe are a matrilineal society. Their territory borders that of the Bwende and is near the Keke kingdom. Savorgnan de Brazza was the first European to go through Bembe country.

Their culture and art are strongly influenced by the Kongo. Figurines incarnate venerated ancestors, often hunters or village priest-diviners, the *nganga*. As among the Bwende, their sculptures are hieratic and highly refined. Magical ingredients consecrate their statues, as among the Bwende and some Kongo groups. The ancestor cult is very important on the Muyundzi plateau. Relatively large sculptures, called *muzidi*, have wooden heads and clothed bodies. These funerary reliquaries, painted white, red and black, are similar to the gigantic Bwende figures. The statuettes are smaller and more varied. This one shows a standing chief. The face expresses his authority and power. The knife and short sceptre in his hands are status symbols. The elongated oval face is extended by a rounded beard, stained in a dark colour, like the slightly raised skull cap or coiffure. The face carved in low relief emphasises white almond-shaped eyes, flaring nostrils, and wide mouth with closed lips. The trunk is crossed by scarifications, with numerous superimposed diamonds, vertical lines and spirals above the navel. The slightly flexed legs rest on huge feet like snowshoes. The ancestor is honoured in cults, especially at the time of the new moon.



18. BEMBE MAGIC STATUETTE
Kongo, DRC
Wood, metal, ritual substances, cloth, plant fibres, mother-of-pearl, pigments
H. 20 cm
Collected by a former French administrator between the World Wars and inherited by his family

At first glance, this rounded figurine seems to illustrate the Teke saying "Wisdom is swallowed". The plump, fleshy figure is covered with magic charges. However, it is not the work of a Teke sculptor, but comes from the Teke's southern neighbours, the Bembe. The head is nearly spherical and the smooth skull slightly overhangs the face. Three grooves run down the nape of the neck. The bridge of the nose runs straight down from the forehead; the flattened nose has large nostrils. The open, mother-of-pearl eyes are inlaid in the full rounded face; the narrow mouth is slightly accentuated, as are the curve of the pavilion and triangular tragus of the ear. A semicircular beard under the chin announces a massive neck. The trunk is covered with a cape of plant fibres tied at the waist. A metal blade has been stuck in the belly. Numerous small bags filled with magical ingredients hang from the belt, giving the figure a mysterious air, full of fearsome, concealed energies. Small clog-shaped feet emerge from this astonishing ensemble, giving the figurine its stability and balance. Although the Bembe prefer ancestor cults, this rare statuette may represent the magical and medicinal functions of a *nganga* (priest-diviner).



19. STATUETTE OF A BWENDE HUNTER
Kongo, DRC
Wood, ritual substances, glass, pigments
H. 20 cm
Collected *in situ* by a French colonial administrator in 1920 and inherited by his family

Closely related to the Bembe and the Teke, the Bwende are attached to the Kongo king-

dom and settled on the north bank of the Congo River. They are among the earliest settlers in this area, from the thirteenth century. Their artwork is centred on funeral ceremonies and ancestor cults. They are known for their *niombo*, huge cloth reliquaries standing as much as 3 or 4 metres tall. Their refined statues, such as this one, are meticulously carved, original human figures. The quality of the wood and a dark brown patina reinforce the ancestor's vital energy. The ancestor's strength and power are remarkably expressed by the facial expression and the shaping of the volumes.

The figure is standing, with his arms held at right angles to his body. This posture is part of a long sculptural tradition, common in the workshops in the subequatorial forest. It is seen among the Tsogho in Gabon, the Mbede in Congo-Brazzaville, among some Kongo, Teke and even Yansi groups. The oval face is squared at the chin. The almond shaped eyes are white, the nostrils flare, and the mouth is straight with rectangular slightly protruding lips.

The chignon has an arc-shaped crest on the top of the head and a lobe on the right side; fine parallel tresses complete the effect. A powerful neck leads into a straight, cylindrical trunk, covered with raised diamond-shaped scarifications. The lower limbs are slightly flexed; the snowshoe feet rest on the flat, circular base. The gun shows that this ancestor was a hunter. A ball of some resinous matter is laid between his feet.

TEKE, YAKA, ZOMBO (see pp. 68–105)

The first kingdoms in the Western Bantu nucleus emerged from a large number of principalities, which were the intermediary links between the family and the state. They gave rise to the notion of strong men and judges among the Kongo and consolidated the importance of the ancestors, grandparents and nature spirits among the Teke, two concepts which were key to kingship. The Tio kingdom of the Teke developed on the western heights overlooking Pool Malebo and gradually spread east along both banks of the Congo River to the west of Upper Ogoué. The kingdom emerged in the fourteenth century.

There is evidence of ancestor cults everywhere; they dwell in sacred woods, clearings, springs, on the banks of the river, among rocks and in caves. Two types of statuette can be distinguished, some with relics (*butti*), the others without (*nkiba*). The *nkiba* symbolically embody the strong man or recognised chief, a famous hunter, a respected diviner-priest (*nganga*), an honoured warrior, a fisherman or simply the ancestor of a large family.

The *butti* is honoured in a family ceremony at the time of new or full moon. The sculpture is then anointed with oil and red powder made from Padauk wood (*Pterocarpus soyauxii*). The statue is often standing with slightly flexed legs in the attitude of the sacred dance of the *nibiki*. Others are shown sitting on their heels. The chiefs sometimes have janiform *pwaw* statues. Our research into the origins of Teke art shows that one of the archetypal forms – an elongated cylindrical

trunk, with the arms joined to the body and bent at a right angle – is found in several groups in the northern subequatorial forest, such as the Tsogho in Gabon and the Mbede in Congo-Brazzaville and other, closer, southern groups such as the Yansi, the Bembe and the southern Kongo.

The shape of the headdress, facial scarifications and the presence of magical substances are significant features. The crest-shaped coiffure seen on several spectacular sculptures is called *mupani*. The crown-shaped headdress, sometimes made of feathers as can be seen on some photographs of chiefs, is the *imwu*. In a custom common among the Teke, the face is marked with fine parallel grooves (*mabina*).

The plasters containing magical ingredients are highly specific. Among the Lumbu in Gabon and the Lega in the east of the Congolese forest, tiny pieces of wood or ivory are removed from sculpted objects for therapeutic purposes. The Teke grind magical ingredients to a powder, which they attach to the statue's abdomen. They extract pinches of this powder which works in small doses. According to the Teke saying: "Wisdom is swallowed: wisdom is in the belly", the powder is kept in a massive magical packet in a cavity in the statue's belly and is taken in tiny doses when required. Many of the statues in our collections have been desacralized and the magic charge has been removed; or else western antique dealers have dug a cavity in the statue's belly themselves to make it into a power figure.

The Yaka, along with the Holo, the Suku, the Nkanu, the Mbala and the Hungana, live in lands watered by the Kwango, Wamba, and Kwilu Rivers and their many tributaries. These rivers flow through dense, humid forest valleys running from the south to the north, dividing the land into plateaus of grassy savannahs. The Yaka and the other peoples, mostly matrilineal groups, have generally migrated along these axes. The Yaka recognise a political leader, the Kiamfu, a dependant of the Lunda emperor. His headdress is a fibrous helmet decorated with two horn-shaped appendices. There are two recurrent themes among these peoples: the importance of female fertility (justifying polygamy to ensure numerous descendants) and matrimonial alliances to keep power within the ruling families. Yaka statuary includes an astonishing variety of charms and statuettes.

The Zombo live not far from the Yaka, in the western part of the Kongo group, near the Angolan border. At the beginning, they were part of a principality known as Mbata. They formed an alliance with the Kongo kingdom, before splitting away again and finally became fully independent in the eighteenth century. They incorporated Yaka groups and established their capital at Makela do Zombo.¹ As the Yanzi were trading with the Teke, the Zombo dealt with the Kongo kingdom, in particular ferrying slaves to the Atlantic coast. Their artwork includes anthropomorphic and zoomorphic masks, *esisi* decorated posts, cult statuettes, drums with human heads and maternity figures.

1. FELIX 1987, pp. 208–209.



20. SEATED ANCESTOR FIGURE

Teke, Congo-Brazzaville
Wood, pigments, mother-of-pearl buttons
H. 35 cm
Collected *in situ* by a White Father
in the early twentieth century and inherited
by his family

The image of the seated Teke is one of the emblems of the Musée du Quai Branly.¹ The

version in figure 20 shows an ancestor sitting on the ground. It has been carved from medium weight reddish wood with darker highlights and a glossy patina. The oval face expresses the ancestor's watchfulness and powerful presence. A groove bisects the broad curved forehead and extends to the tip of the nose, accentuated by a dark streak. The eyes set in deep sockets are made of two mother-of-pearl buttons which, for the Teke, suggest the colour of the dead and the ancestors. The protruding mouth forms a flattened, elongated oval. A trapezoid beard is grafted on to a slightly raised rim around the face from the hairline to the chin.

The headdress is astonishing: a flat round surface supporting a large semicircular central crest.² Except for the face and ear lobes, the entire head is stained black down to the nape of the neck. The statue has a powerful cylindrical neck and the rounded shoulders extend into short arms, with the forearms and hands resting on the knees. The legs are carved in a single piece following the same curve.

The facial scarifications in slanting parallel lines are traditional. An oblong cavity has been dug out in the umbilical region. Did it once contain magical or medicinal substances? The ancestor's penis is a strong assertion of virility and fertility. The sculptor's skill can be seen in a subtle play of curves and countercurves. Works from this workshop are scarce. They were recorded by Raoul Lehuard.³ In 1906, Robert Hottot managed to photograph two of these ancestor figures in a village called Kinda in Congo-Brazzaville, alongside a Sundi musician playing a pluriarc or bow-lute.⁴

1. NEYT 2010, p. 136, fig. 80. The sculpture in the Musée du Quai Branly measures 38.4 cm and has brass nails, fabric, plant fibres and magical ingredients.

2. These are respectively the *imwu* crown and the *mupani* crest which are signs of respect and wisdom.

3. LEHUARD 1996, pp. 250-259, *passim*.

4. *Ibid.*, p. 246.



21. STANDING ANCESTOR FIGURE

Teke, Congo-Brazzaville
Wood, ritual substances, plant fibres, cloth, pigments
H. 40 cm
Gift of Mr Fritteau to the Musée Notre-Dame de Langonnet in 1921
Formerly in the Armand Charles collection, France

In this remarkable ancestor figure standing 40 cm tall and carved from a medium weight reddish wood, there is a striking contrast between the sculpture, especially the wise alert scarified face, and the gown of plant fibres plastered with earth and packets of medicinal or magical ingredients inhabited by the spirits of nature. The face is carved in a broad oval with a carved rim around the hairline,

cheeks and mouth. It has a bulging forehead, hollowed almond-shaped eyes and a straight nose. The mouth is oval and protruding and an appendix under the lower lip announces the trapezoid beard. The hooded headdress has a circular chignon on the back, proper to the village chief. It is the *imwu* headdress. The neck and torso are wrapped in a robe of plant fibres, which is very fragile and emphasises the importance of the ancestor cult which made regular use of earthy, magical and medicinal materials. The kaolin shows that the ancestors are present. The legs and feet appear to be roughly carved.

The practice of wrapping the statue in a net, cords, cloth and ritual substances is unusual among the Teke, but common among the Bwende and Bembe, further south. The 65 cm Bembe figure published in *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale* is a fine example.¹

1. NEYT 2010, p. 212, fig. 144.



22. ANCESTOR FIGURE WITH A CROWN HEADDRESS

Teke, Congo-Brazzaville
Wood, ritual substances, tooth, pigment
H. 27 cm
Alain de Monbrison, Paris
Javier Lentini, Barcelona

This Teke ancestor figure is original on several counts, particularly because of the workshop that designed it and the content of the magic charge in its belly. The standing figure has been carved from a medium weight wood and covered with a black patina. The head is of a very rare design. The oval face has been transformed by the treatment of the hair. The curved hairline is divided into a huge triangle above the ears and continues around the nape of the neck; it is decorated with juxtaposed raised diamonds. The headdress is topped by a cylindrical chignon, which may have been decorated with a feather crown. These signs are the preserve of a great chief. The *imwu* headdress is known in the Stanley Pool region of the Democratic Republic of the Congo.¹

Beneath the forehead, the face is hollowed into roughly geometrical spaces. The curved ear pavilion fits between the cut-out headdress and the vertical scarifications typical of the Teke. The nose is straight; the mouth has pursed rounded lips. The pointed beard follows the line of the cheeks, which is a feature of Teke sculpture workshops. The sculptor's technique is also evidence of his originality and daring.

The rough hewn shoulders encircle the powerful, elongated neck. The arms bent at right angles to the body follow the ancient morphology of statues found among the Tsogho, the Mbede in Gabon and the Kongo. The trunk swells at the navel, which is presented as an open receptacle. It still contains the remains of a magical substance and, curiously enough, an ancestor's tooth. Although teeth are seldom used sculpture, its presence here is a sign of an age-old tradition, because ancestor worship in many groups in Central Africa involves preserving human bones, particularly the skull and long bones. Sometimes all that remains after several decades are the teeth and these last vestiges of the ancestor are then preserved in some way or other. They are included in the magic charge and sometimes driven into the wood. The various parts of this statue are remarkably balanced. The isometries of the head and neck in an upright position,

the trunk with the forward swelling of the belly and the slightly flexed legs are immediately apparent. The feet are joined together forming the base, now partly damaged.

1. LEHUARD 1996, p. 53.



23. ANCESTOR FIGURE WITH A QUADRUPLE FANNED CREST

Teke, Congo-Brazzaville
Wood, pigments
H. 39 cm
Collected *in situ* by the French administrator Didier Jamet before 1926 and inherited
by his family, Troyes, France

This marvellous Teke figure alternates amber-coloured and blackened sections. The oval face has a bulging forehead and a flattened nose with flared nostrils. A low relief mouth shows the upper and lower teeth and the tongue in a protruding cartouche flanked by two strange conical appendices. The trapezoidal beard extends in the traditional black, wooden rim along the jaw line, in front of the ears and across the hairline.

The spectacular, well-balanced headdress sports a double horizontal disk and semicircular crests arranged in a fan. This fashion combines two types of headdress, *imwu* and *mupani*. The parallel lines of scarifications (*mabina*) are traditional among the Teke: the small diamond-shaped marks in a rectangle in the middle of the forehead are the distinguishing signs of a specific population. There is a swelling around the middle of the cylindrical neck. The trunk is a hollowed receptacle in the shape of a tapering barrel. The curving legs are cunningly grafted on to it. The cut of the feet is consistent with the austere harmony of the sculpture. This important figure dates from the first quarter of the twentieth century and is classed by Raoul Lehuard¹ as a typical *itia*, supposed to bring its owner luck and fortune.

1. LEHUARD 1996, p. 275.



24. ANCESTOR FIGURE WITH A CRESTED HEADDRESS

Teke, Congo-Brazzaville
Wood, pigments
H. 43 cm
Davy Woods, United States

The astonishing patina on this sculpture is sometimes amber, sometimes blackened with a red-hot iron in the traditional manner.

The spectacular juxtaposed elements are arranged in an original, geometrical way. Seen from the front, the head is trapezoid, with a narrow forehead, squared cheeks and a half-open protruding mouth with its curved upper lip and straight lower lip. It has a huge beard which further accentuates the trapezoidal shape. A broad, stepped vertical scarification on the forehead is extended by the nose, straight at first and then triangular. The hollowed eyes are set in simple almond-shaped sockets. Feathery scarifications follow the slight curve of the sides of the face. The ears stand out sharply from the head and the edges are decorated with more stepped scarifications. The headdress is a horizontal disk topped by a huge flat half-moon crest (*mupani*) extending over the forehead.

The neck is cylindrical and powerful. The body is almost entirely made up of a large open box which must have contained magical and medicinal substances. The arms are held close to the body and bent at right angles in the archetypal manner. Four fingers of the hands are spread on each side of the navel, which is represented by a brass nail. At the end of the slightly flexed legs the feet blend into a rectangular base. This powerful work emphasises the ancestor's wisdom, his magnificent headdress and his capacity to care for and watch over his people. Very few examples of this style are extant. This one seems to be one of the most accomplished, as is shown by the perfect chiselling and the extraordinary sweep of the headdress.



25. ANCESTOR FIGURE WITH A CRESTED HEADRESS
Teke, Congo-Brazzaville
Wood, ritual substances, pigments
H. 31 cm
Private collection, France

This ancestor figure displays the classical elements of many Teke statues. The black-stained slightly jutting oval face has small almond-shaped eyes on either side of a broad flattened nose; the protruding rectangular mouth is extended by an oblong beard. The pricked up ears are a reminder of the ancestor's listening skills. The simple headdress has a single central crest: it is a *mupani*, a common type among the Teke.

Under the powerful neck, the upper part of the trunk forms a rectangle with the arms folded at right angles under the reliquary cavity. The umbilical hernia is accentuated. The buttocks and large slightly flexed legs rest on clog-shaped feet. The large trunk is covered with a paler grainy patina and magical and medicinal substances seem to be still in the cavity.



26. ANCESTOR FIGURE WITH A CRESTED HEADRESS
Teke, Congo-Brazzaville
Wood, mother-of-pearl buttons, pigment
H. 37 cm
Florent Morio, Nantes

This enigmatic ancestor figure in reddish wood has been completely blackened by means of a red hot iron, as is customary among the Teke. The oval face with rounded features is focused on the eyes in the form of mother-of-pearl buttons, whose colour evokes the presence of the ancestors. Among the Teke, scarifications are made from a young age. The cut is made with a sharp blade, pinching the skin. The wounds are washed, dried and dusted with white powder, sawdust from the Padauk tree, *Pterocarpus*.¹ The other morphological features are classical. The headdress is a horizontal disk and a central semicircular crest, of the *mupani* type. It is further reinforced by reddish glue. Before the colonial period, this headdress was worn only by warriors.² A central space for a reliquary, cradled by the arms, is cut out of the bulbous, polymorphic trunk. The buttocks and the heavy legs end in rounded feet, part of which is missing. This type of sculpture was photographed by Raoul Lehuard somewhere between Brazzaville and Mayama.³

1. LEHUARD 1996, p. 55.
2. *Ibid.*, p. 222.
3. *Ibid.*, p. 251.



27. CULT STATUETTE TIED TO TWO FIGURINES ON TOP OF A JAR
Yaka, DRC
Wood, ritual substances, plaited basket, plant fibres, pigments
H. 29 cm
Erwine Hersy, New York

This seated male statuette is covered with reddish patina related to the symbolism of life and fertility. The facial features are accentuated by large coffee bean eyes, a huge nose with flared nostrils and forward-facing semi-circular ears. But the mouth, under a broad angular recess, seems to enjoin us to silence and the secrecy of the initiation ceremony. The helmet headdress decorated with chevrons and white lines is topped by a polygonal appendix balanced on the crown of the head. The body is cylindrical and slightly bulbous. The arms are pressed against the trunk and bent slightly upwards. The lower limbs are carved in a standing position. In front of the figure is a pottery jar with decorative diamond patterns around the neck. The heads of two anthropomorphic figures emerge from the jar, their bodies reduced to a stick driven into the pottery. A basket plaited from plant fibres on the statue's left is tied to its neck by a string. This astonishing figure illustrates the variety of Yaka sculptures. In this object, the person seems to be making offerings to the spirits of nature, perhaps emboldened by the presence of twins, or interceding on their behalf.



28. STATUETTE WRAPPED IN MAGIC CHARMS
Yaka, DRC
Wood, ritual substances, animal skin, feathers, plant fibres, pigments
H. 21.5 cm
Wereldmuseum, Rotterdam
Loed Van Bussel, Amsterdam

This standing cult statuette has a coiffure composed of a central chignon in the shape of a helmet with curved bands in relief on the sides. The face is characteristic of Yaka styles: half-open bulging almond-shaped eyes, a slightly snub nose, huge pricked up ears. A cavity has been hollowed out in the centre of the voluminous body and must have contained magic ingredients. The rest of the body is wrapped in fabric and animal skins tied on with plaited cords. The symbolism of these statuettes is related to supernatural forces venerated during brotherhood rites. The statuette once belonged to the Rotterdam Museum of Ethnology.



29. FEMALE STATUETTE WRAPPED IN MAGIC CHARMS
Zombo, DRC
Wood, cloth, glass paste necklaces, metal, horn, ritual substances, plant fibres, pigments
H. 40 cm
Collected *in situ* by the Kangu Missionary Museum, Congo
Pierre Dartevelle, Brussels
Dr Lorée, Antwerp

This 40 cm tall wooden female statuette is typical of Zombo work. Under a pyramid-shaped headdress, the full ovoid face emphasises the senses: sight (large, hollow sockets with protuberant half-closed eyes), hearing (big, prominent ears), smell (trumpet nose) and speech (big mouth). Its neck is adorned with a necklace of big blue and black glass paste beads and several necklaces of small white, orange, yellow and blue beads.

Its rounded shoulders extend into arms alongside the body. Below wide-spaced, pear-shaped breasts, the body is wrapped in plant fibres and small bags of magic ingredients. Copper rings spiral around the ankles. This figure is similar to the previous sculpture and had the same function of honouring the spirits of nature in various brotherhoods. The sculpture was in the museum of the Scheutist missionaries in Kangu, in the Lower Congo in the Democratic Republic of the Congo.



30. FEMALE CULT STATUETTE
Zombo, DRC
Wood, pigment
H. 29 cm
Collected *in situ* by a Belgian colonial administrator between 1930 and 1940 and inherited by his family.

This Zombo cult statuette was carved in the early twentieth century. It represents a woman with her hair drawn back in parallel chignons. The symbolism is clearly related to fertility because of the emphasis on the breasts and the hands placed on either side of a prominent belly suggesting she is pregnant. The slightly flexed legs may be related to a sacred dance. On the other hand, all cult ingredients have been removed or were perhaps never put in place, because the entire statue is covered with a glossy pale patina, black in parts, making the removal of magic elements unlikely.



31. DRUM WITH A HUMAN HEAD FOR THERAPEUTIC USE
Zombo, DRC
Wood, teeth, nuts, shell, horn, ritual substances, plant fibres, pigments
H. 27 cm
Private collection, United States

As among the Yaka and neighbouring peoples, this drum is topped by an anthropomorphic head. The instrument was used for therapeutic purposes. The head has austere features and a crest going from the crown of the head to the nape of the neck. The half-closed circular almond

eyes are set in large rounded hollow sockets. The elongated bridge of the nose, characteristic of Zombo sculptures, rises high on the skull. The protruding lips are realistic, as is traditional among the neighbouring groups. Magical signs are tied on plant fibre cords around the neck. The double knot of plant fibres is a reminder that people are united: "All is one, everything is related." The Zombo believe that this extends to the universe as well. A sort of cone caved into the wood holds white clay, *mpemba*, which is connected with the spirits of nature and the ancestors.



32. THERAPEUTIC DRUM TOPPED BY AN ANTHROPOMORPHIC HEAD
Zombo, DRC
Wood, metal, pigments
H. 26 cm
Private collection, Portugal (before 1950)

The Zombo are diviners who use small hollow drums which sometimes contain therapeutic substances. This drum is topped by a handsome anthropomorphic figure with half closed eyes, and a smiling mouth under a flattened nose. The realistic ears are a reminder of the importance of listening to the ancestors' inaudible voice. The coiffure is composed of two large chignons, one on top of the other, on the crown of the head. This type of miniature drum used in traditional medicine is also found among the Yaka.

LUBA (see pp. 106–171)

Most of the ethnic groups in the Congo share a language derived from proto-Bantu, which has been traced to the Benue region of Nigeria in 3000–1000 BC. As can be seen on the map at the head of this book (p. 11), a second stream of migration is thought to have drifted south, travelling along the northern fringe of the equatorial forest, until it reached the strip of savannah skirting the Great Lakes in the east, and then settled in the Upemba Depression at the source of the Lualaba (Congo) River. This depression alone, extending over some 500,000 square kilometres, is larger than the whole of France. The word "Upemba", meaning the place of the "Mpemba" or better still "the temple of the spirits and the ancestors" extends from Bukama, in the southwest, to Mulongo, in the northeast. The depression is 200 kilometres long, encompassing a string of lakes joined to one another by an irregular network of channels, backwaters and marshes. That was where the Luba kingdom was founded, alongside the Songye in the north.

Archaeological digs in the region have confirmed occupation by groups with some knowledge of iron and a morphology similar to that of the present-day Luba. Skeletons analysed by the Carbon-14 technique have been dated to the eighth and ninth centuries. Objects collected at these sites provide evidence of the use of sceptres, anvils, small bells and copper crosses. These people already had a number of practices which were later found in the Luba kingdom. The excavations confirm very early traditions: cultures developed in this region a thousand years before the emergence of the Luba kingdom, giving it previously unsuspected historical depth. The emergence of the Luba kingdom in the Upemba Depression goes back to the sixteenth century: these are the central Luba, better known as Luba Shankadi. The Luba Kasai (western Luba) settled in the west; the eastern Luba lived in the north and east of the Upemba

Depression. Their influence extended beyond the Lukuga River, the outlet for Lake Tanganyika into the Congo River. Prince Buki, exiled by King Kumwimbe Ngombe, who ruled from 1810 to 1840, multiplied signs of authority, granting important local chiefs the right to regalia, such as sceptres and stools with caryatids. From the banks of the Lukuga as far as the north of the Luika River, these chiefs banded together under the name of Hemba. Their sumptuous ancestor figures are of outstanding quality and beauty and the accomplished art of Luba master sculptors is now universally recognised. Luba arts explore the female body, standing, sitting with outstretched legs, crouching or kneeling. Her task is to transmit life and Luba traditions. Carving a woman's body or just her face is a highly spiritual act because the representation translates the beliefs and history of an entire people. The sculptures can be divided into three groups, showing women in relation to the sacred, politics and everyday life. As the vessel for the energies and forces of the ancestor spirits that traverse the universe, the woman is gifted with discernment in divinatory and spiritual practices. She is secretly at work in the politics of the kingdom and in the life of local chiefs and villages; she is the guarantee of the present and the future and watches over the memory of dead chiefs and kings.

Female figurines and cup bearers belong to the first theme linking women and the sacred. Several female sculptures, which are rare in relation to all Luba production, illustrate women and the world of the spirits, or *vidye*. These sculptures have full, rounded forms, expressing contained strength and interiority. They have refined hairstyles, half-closed eyes gazing into another world, scarifications and sensual lines, and rest their hands on their breasts, ready to welcome the spirits, seduce them and invoke their presence.

The cup bearers, important figures in Luba divinatory traditions, are another original sign of female identity, the vessel and vector of mystic foreign forces. A kneeling or seated woman holds a calabash or divination cup tightly between her hands and knees. The cup is often filled with white powder, or *mpemba*. She calls, invokes, and supplicates the *vidye* spirits of the universe to respond to her intercession. There were numerous centres of production. The morphological and stylistic features of each workshop can be recognised in the woman's overall posture, the position of the legs and even the feet tucked under the heels, her coiffure, scarifications, and the shape of the cup she holds. A few examples are typical of particular workshops and illustrate them admirably.

The cup bearers are known mainly by one of two names: *kabila* or *mboko*. *Kabila* means literally "she who begs, she who calls." The medium summons the spirits dwelling in the universe and begs them to answer her. *Mboko* means "the arm". This image of the human body links the heights of the sky and the depths of the earth: the Luba woman seems to break the starry vault of the sky with her outstretched arms, beseeching the *vidye* spirits to stay for a moment in the cup she is holding out and to answer her questions. Other instruments are used in divination: statuettes, cups, calabashes, pottery, divination instruments and head-shaped mortars.

In the political arena, women act secretly in the background. Many regalia testify to her presence: a spear, bow stand, axe or ceremonial adze, a sceptre, stool with caryatids. This collection includes a bow stand adorned with elephant tusks, which is rare. Several of these objects, especially spears and bows and arrows, are part of the Luba kingdom's origin myths. There are many examples of these ceremonial objects in the exhibition, several from known sculpture workshops, especially the stools with caryatid figures. It is not surprising that the third theme shows women sculpted on everyday items: combs, hairpins, ivory or wooden amulets. In Luba symbolism, she

is truly the source of life, the channel for spirits and ancestors. The Songye, by contrast, glorified the male face and body, as the vessel of the forces of creation.

Female Luba figures appear in the field of worship and divination. They secretly watch over the integrity of members of the royal family, the kingdom and each village, playing an undeniable economic, social and political role. And they are part of the cycle of day and night, the return of the new moon and the seasons, the cycle of life and death. The female presence is always expressed like an initiation secret, a door opening on to an ineffable reality touching on the mystery of life.



33. HEMBA SEATED CULT STATUETTE

Luba-Hemba, DRC
Wood, pigments
H. 10 cm
Joseph Herman, United Kingdom
John Dintenfass, New York

The small 10 cm high figure sitting with her legs tucked beneath her has been carved from reddish wood, partly covered with

black dye and a palm oil ointment. It is obviously a cult object with magic functions. This is confirmed by the cavity at the top of the head to take magical substances or perhaps an animal horn used as a receptacle.

On either side of the central cavity, the hair is dressed in small rectangles forming a chequered pattern decorating the nape of the neck. The bulging forehead is a sign of wisdom. The face is triangular at the cheeks, the incised eyes are half-closed and the flattened nose is in light relief. The protruding rectangular mouth shows the teeth. Under the rough hewn shoulders, the torso is hollowed above the bulbous belly, accentuating the umbilical region. The arms encircle the body and rest on the thighs, with the palms laid protectively on the abdomen.

This cult statuette comes from the western part of Hemba country on the banks of the Lukuga, near Kongolo.



34. HEMBA FEMALE FIGURE

Luba-Hemba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 23 cm
Michel Koenig, Brussels

Hemba sculptors are among the most prestigious in Central Africa. Their reputation spread to the West in the 1970s when the artistic and financial value of large statuary

gradually outweighed its community and ritual importance. Several themes, such as stools with caryatid figures and sceptres, spread and multiplied during the territorial expansion of the Luba kingdom and the period of cultural and artistic development in the eighteenth and nineteenth centuries. However, large ancestor statuary, the heritage of the great princely families, is an original form of expression specific to the people of the eastern savannas. It first appeared among the Boyo, then spread to the Tumbwe and the Tabwa in the east, and the Kusu and the Songye in the west. Hemba statuary occupied a central place in this production with a number of untested master sculptors, of whom the Buli Master is the best known.

Hemba country spreads over nearly 10,000 square kilometres to the east of the Congo River and to the north of the Lukuga River, which drains Lake Tanganyika. It includes the northern part of Katanga province and the eastern part of Maniema. The northern Hemba live in the north of Maniema on both banks of the Luika River. This majestic region with its rolling hills is reflected in the special beauty of the northern styles.

The Luba called the people living in this region the "Hemba", or "eastern immigrants", because of their distinctive dress and language. The impact of colonisation and the centralisation of the country after independence reinforced this generic term which masks a more nuanced, complex social reality. The Hemba lived from hunting and small-scale agriculture and had a decentralised social and political organisation. Their double descent line made each person a member of the paternal (*kitofu*) and the maternal (*kilongo*) clans. Among the Niembo, the maternal clan dominates. Some aspects of Hemba social organisation and their dietary taboos bring them close to Boyo traditions in the northeast. Boyo sculptors, particularly the Baka Kunga, undeniably produced exceptional ancestor figures, which are the archetypes of Hemba ancestral statuary, especially in the workshops of the Luika River Niembo. Male figures generally dominate. The female ancestor figure shown here is uncommon.

It is carved from medium weight reddish wood with an uneven dark patina. The oval face, with full rounded forms, has a forehead bared to the middle of the skull as a sign of wisdom. The diadem holds a cross-shaped four-lobed coiffure. The half-closed eyes in hollow sockets are evidence of the Hemba art of portraying sleeping but vigilant figures. The ancestors enjoy life during the daytime and watch over their lineage at night. A small oval mouth with pursed lips is drawn under a straight nose. The cheeks are smooth and the ears barely sketched in. The coiffure is divided into four lobes brought together at the back of the head: two vertical braids decorated with alternate triangles pass over two horizontal tresses. The strong neck is adorned with a necklace of blue beads; the shoulders are rough hewn and the breasts are pear-shaped.

The arms are pulled back slightly with the hands on each side of the belly. The trunk tapers under the arms and swells out around the umbilical region. Diamond-shaped scarifications in juxtaposed or alternating patterns radiate under the breasts on each side of the belly. The undulating scarifications above the genitals are keloids, filled with soot, according to a Luba custom. The smooth back is modelled and rounded, leaving a space under the arms in the shape of a Greek amphora. The triangular tattoo on the lower back is a customary tradition. The buttocks are articulated with the legs which end on the oval base. The feet splay out like snowshoes. This ancestor figure is in the classic style of the southern Niembo in the Mbulula region. It was carved in the early twentieth century.



35. HEMBA JANIFORM FIGURE, KABEJA MAKUA

Luba-Hemba, DRC
Wood, oily ointment, pigments
H. 19 cm
Collected *in situ* by Charles Smets for the Natural History mission between 1904 and 1909, New York, and inherited by his family

Hemba master sculptors are world renowned for their technical and aesthetic skills. The southern Niembo and Honga styles with ringed necks present a balance of the styles centred in Mbulula. Going north towards the Luika

River we come across the styles of the Luika River Niembo and the northern Hemba. To the east, the Mambwe styles are grouped around the city of Makutana; to the west, along the Congo River from Kongolo, we find successively the Yambula and Muhona-Nkuvu styles. Louis de Strycker and I identified the Buli Master among the latter.

The workshops in these great styles did not confine themselves to ancestor figures. They also sculpted stools with caryatid figures, anthropomorphic sceptres, statuettes and, in the east, monkey masks known as Soko-Mutu.¹ Among these objects are the powerful janiform statuettes which always accompany ancestor figures.

This rather monumental figure standing 19 cm tall has two heads on a single trunk like Siamese twins. The body is narrow at the chest and broadens symmetrically around the navels. The arms harmoniously cradle these centres of life. The lower belly and legs are schematically represented by a conical base. The faces have been given special treatment: broad, bulging foreheads rising to the hairline and triangular from the cheeks down. A double row of ridges runs across the head between the circular ear holes. The half-open almond-shaped eyes are set in large sockets; the noses are narrow with flared nostrils and the mouths with rounded lips are closed. The fontanel on top of the head is a receptacle for sacrificial substances. The coiffure is reduced to three rows of small rectangles carved in a nail head pattern.

The woman, *abeja*, can be recognised only by small breasts carved on the torso; the man is called *mukua*. These Siamese twins, *kabeja mukua*, play a primordial role in family life and ancestor worship. The janiform *kabeja* rules over the kingdom of the *mijimu* spirits and the nature spirits. Its powers are more fearsome than those of the carved ancestor figure, which symbolises ownership of the land and is the object of intercession and offerings, while the *kabega* receives sacrifices. As a cult object, the *kabeja* is kept away from women and children; it presides over offerings and sacrifices in honour of the ancestors and nature spirits. It may accompany court rulings and can cure infertility. It is therefore one of the magical signs with the power to act on creative energy and as such is greatly to be feared. Hen sacrifice is associated with ancestor cults and the object cannot be touched directly. It becomes sacred and is carried in a bundle of grass, *lunjé*. It therefore takes precedence over ancestor statues and is placed beside the ancestor relics and statues in the funeral hut.

1. DE STRYCKER and NEYT 1974.



36. AXE WITH A HUMAN HEAD, KALUNDWE REGION

Luba, DRC
Wood, metal, glass paste, ointment, brass, pigment
H. 40 cm
Private collection, Belgium

This axe with a human head is similar to the one in figure 43, attributed to the Bena Sungu.

The head is bigger and covered with a dark stain that contrasts with the pale wood of the carved handle. The shield-shaped face has a full, bulging forehead. The eyes are whitened as a sign of otherworldly discernment, the nose is flattened, the mouth hollowed out to take the end of a metal blade. The blade is in an unusual shape with a raised semicircular metal strip reinforcing the cutting edge of the axe. The coiffure has a massive central roll in a long crest arching over the skull and decorated with brass nails. Three other parallel chignons

decorate each side of the head, secured at the nape of the neck by a horizontal arc-shaped chignon.

This hairstyle is not unlike the magnificent Mwanza coiffures seen among the central Luba, the Shankadi. The strong neck is decorated with six rows of beads in the Luba's habitual blue and white colours. The handle with a reddish bronze patina is rounded at the end and finished with a broad metal nail. Could this have been so it could be planted in the ground as a sign of prestige? It was also a way of asserting ownership of the land. This sculpture may come from a good quality workshop among the central Luba, near those of the Bena Sungu and Mwanza which were active in the early twentieth century.



37. CUP BEARER FROM MWANZA
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 36 cm
Private collection, Belgium
Pace Gallery, New York

Nearly twenty-five cup bearers in the Mwanza style have been catalogued. Only a few show signs of wear. Their morphological and stylistic

features are remarkably homogeneous, and this one, from a former Belgian collection, is no exception. The seated cup bearer is carved from lightweight wood. The oval face is slightly lifted and has no scarification in the middle of the forehead. It has coffee bean eyes, a flattened nose with flared nostrils, and rectangular pursed lips. The pavilion of the ear forms an arc and the tragus is represented by a round button. The hairstyles from the Mwanza workshops prolong those of the capital, Kabongo. There the lateral chignons fan out over five levels in a cascading style. In the Mwanza region, the fourth chignon broadens into a semicircular crown. A small polygonal chignon is placed under the crown, just above the nape of the neck.

The shoulders lean forwards; the arms are bent back slightly and end in long, roughly carved hands holding a round cup decorated with alternating diamonds. The lid of the cup is carved to represent the head of a child-spirit, *vidye*, springing from the divinatory receptacle. The cylindrical trunk and the back are covered with small diamond-shaped scarifications. The legs in a sitting position are flat on the ground.

This cup bearer, carved from the easily breakable timber of *Ricinodendron* is a fine example of the work of this well known workshop. Divination is important to the Luba and female diviners are reputed for their role as mediums between the living and the dead. Many sculptures from this workshop can be seen in museums and private collections.

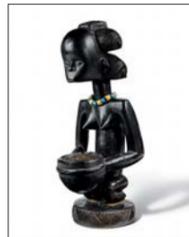


38. MALE HEMBA STATUETTE TOPPED BY A MAGIC RECEPTACLE
Luba-Hemba, DRC
Wood, cloth, ointment, plant fibres, horn, ritual substances, pigments
H. 28 cm
Florent Morio, Nantes

This male statuette probably comes from the Hemba region, perhaps even from around

Kasonga, because of the importance given to the three receptacles filled with magic ingredients. The carved figure has a plain coiffure

like a straight wig. A conical vase has been carved in the middle of the head, containing a packet of powerful substances. The ultimate in magical potions, a caprid's horn has been planted in the top of this little bag. It, too, would have contained sacred substances. The figure is upright with its arms folded around its bulbous belly. It is wearing a loin cloth of plaited plant fibres. The head is remarkably simple: a smooth bulging forehead, hollowed eye sockets and a beaked nose, bulging half-open almond-shaped eyes, and a thin, straight mouth. The figure has a lordly air, keeping careful watch over his people. Some authors have seen a similarity between this figure and the profile painted by Pablo Picasso in *Nude Bust with Sculptor's Turntable*, 1932.



39. KULUNDWE CUP BEARER
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 39 cm
Private collection, Belgium

Mandated by the Royal Museum for Central Africa, Albert Maesen stayed in the Belgian Congo for an extended period, in 1953, and collected a large number of objects for the

museum. As an anthropologist and art historian he kept a daily log of what he saw in the villages, recording the names of the pieces, making sketches and noting their localisation. He drew this sculpture that he found in Kanda-Kanda, in Kalundwe country (see p. 134). The sculpture workshop it comes from is known through several statues held in museums and private collections, one of which is described by Jean-Baptiste Bacquart.¹

The female figure is sitting on her heels, with her legs folded under her. The statue is covered with a glossy black patina. It has an ovoid head with full rounded forms becoming more angular at the chin, stylised almond-shaped eyes and a flattened nose ending in a point. The mouth is delicately carved. The carving technique demonstrates the artist's virtuosity and great sensibility. The coiffure is made up of a square braid at the top of the head, falling to a decorated oblong chignon at the nape of the neck; lateral chignons jut out in two big knots on each side of this central axis.

The straight neck is adorned with a necklace of yellow and turquoise glass paste beads. The squared shoulders lengthen into arms bent at a right angle, holding a semicircular cup with a slight rim. The hands are not carved. The cylindrical trunk is smooth with delicately upturned pear-shaped breasts. The base is cylindrical and flat, decorated with alternating triangles of parallel grooves around the side. This fine sculpture dates from the late nineteenth or early twentieth century. Several well known sculptures came from the same workshop, including the cup bearer in the Royal Museum for Central Africa in Tervuren, published by Frans Olbrechts.²

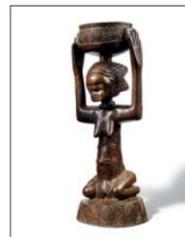
1. BACQUART 1998, p. 157, no. 15.
2. OLBRECHTS 1959, pl. XXII, fig. 112.



40. AXE WITH A HUMAN HEAD
Luba, DRC
Wood, metal, brass, copper, pigments
H. 49 cm
Constant Permeke, Belgium

This ceremonial axe from the collection of the Belgian artist Constant Permeke is decorated all over the surface. It comes from a Kalundwe workshop which used Luba and even Songye morphological features. The female figurine making up the upper third of the sculpture is a marvellous representation of a Luba woman, with her arms raised to her head. Underneath it, after a transitional inverted pyramid, are two Songye heads, back to back, in a typology close to the structure of the Kifwebe masks of the Bena Kalebwe. The neck is carved in the same angular manner and a copper strip with raised dots is wound around the lower part of the shaft. The large triangular blade is decorated with geometric patterns.

The female figure is kneeling with her legs tucked beneath her. The full rounded head has triangular chignons with sharp edges set upright to form a crown. The neck is elongated. The long body with lifted breasts is covered all over with small carved diamonds accentuating the umbilical region, thereby emphasising the woman's fertility and receptiveness to the spirits and forces of nature. This 49 cm Kalundwe sculpture dates to the early twentieth century.



41. KALUNDWE CUP BEARER
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigment, metal
H. 54.5 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

This unusual cup bearer collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette shows a woman sitting on her heels, with the soles of her feet turned inwards. She is looking straight ahead, with wide open eyes; the dilated pupil shows that she can see beyond the real world into the unseen and the future. A protruding mouth is set in a rectangular chin, which indicates a workshop close to those of the Songye. The hair is dressed in chignons decorated with parallel grooves running towards the back of the head. The most characteristic feature is the right-angled position of the arms. The elongated forearms are raised to the sky; the hands hold a large cylindrical cup decorated with alternating triangles. It is nothing like the original calabash held by Luba cup bearers. The figure's rather thin trunk is covered with scarifications, as is the lower belly and the raised circular base. The diviner intercedes directly by raising a cup of kaolin to the heavens, in an attempt to understand divine mysteries or answer the practical questions asked by the consultant. The cup bearer comes from a Kalundwe workshop and has the same morphological features as seen on the axe of figure 40.

BENA SUNGU WORKSHOP

Three sculptures collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette are particularly striking: they come from a Bena Sungu workshop which produced about twenty sculptures in 1920–1930. These three works

all display an emblem of the local chief's authority: a cup bearer sitting on its heels, an axe with a human head and a ceremonial stool with a caryatid figure. The Royal Museum for Central Africa in Tervuren has a hairpin in the same style.¹

The small kingdom of the Bena Sungu, around the middle and lower reaches of the Lovoi and the Lujima Rivers (see map), was established about 1800. A sculpture workshop picked up the morphological and stylistic characteristics peculiar to this kingdom.² The cup bearer's elongated oval face (fig. 42) bears the upper forehead marked with vertical scarifications to the start of the broad nose; it has coffee bean eyes and narrow parallel pouting lips. The highly significant coiffure has a row of two spherical chignons over the top of the head, and three bundles of braids cascading on either side, knotted at the nape of the neck. These were customary hairstyles at the time and can be seen in many central Luba sculptures. The Shankadi workshops adapted their style to the customs of the various ethnic groups.

The short neck is adorned with a necklace of white beads, signalling the presence of *vidye* spirits. The shoulders are squared and roughly carved. The cylindrical body is covered with diamond-shaped scarifications arranged above the navel. Bands of scarifications are laid on either side of the navel. The elongated arms are bent at right angles and the hands hold a round cup. The lower limbs are angular, folded back under the buttocks, soles upwards. The position of the feet varies from one workshop to another, providing an important distinguishing factor. In this workshop, the feet point downwards, the toes digging into the base. In Kabongo, the feet turn inwards. Frans Olbrechts had already noted this feature.³

1. DE MARET, DERY and MURDOCH 1973, VII, p. 15, fig. 14.
2. See NEYT 1993, pp. 33, 37.
3. OLBRECHTS 1959, pp. 64–83 and fig. 23.



42. CUP BEARER
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 33.5 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

This cup bearer can be compared to the figure collected by S. Peeraer at Busangu in 1936, now in the Royal Museum for Central Africa at Tervuren (no. 37053). It stands 33.5 cm tall and has been attributed to the master sculptor Kiloko, who lived in Busangu, 70 km from Kamina towards the Upemba Depression. Axes topped by a human head are common in Luba culture: the narrow iron stem gradually enlarges to form a half moon blade springing from the mouth of the head carved at the top of a wooden handle. It is a royal symbol which can be used by *mbudye* dancers in certain ceremonies. It is part of the royal regalia along with ceremonial sceptres. Sceptres are a mark of royal authority attributed to men entrusted with the task of controlling sensitive areas such as borders, fords, springs, rivers, lakes. Copper bracelets, a ceremonial axe and an oar-shaped sceptre gave their authority royal endorsement. Human blood spilled over them on various occasions reinforced the sacred authority of these signs.



43. HERMINETTE
Luba, DRC
Wood, metal, glass paste, pigments
H. 42.5 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

This axe, collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette, is typical of the Bena Sungu style. A strip of scarifications bisects the forehead of an elongated, oval face. The eyes are carved to resemble coffee beans. The nose is flattened; the half open lips hold the stem of an iron axe head with a rounded blade. The hair is divided into small spherical chignons in a row from the forehead to the nape of the neck. Other chignons are arranged on either side of the central axis. A small white bead necklace is tied around its neck. This sculpture was collected in 1920–1930. It was shown at the Brussels World Fair in 1958. The Royal Museum for Central Africa in Tervuren owns an axe from the same workshop.



44. STOOL WITH A CARYATID FIGURE
Luba, DRC
Wood, pigment
H. 27 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

This small stool with a caryatid figure, carved from darker wood, comes from the same workshop and has similar characteristics (face, body, coiffure, scarifications, and the position of the lower limbs with the soles of the feet pointing downwards). The seat and the base are decorated with semicircular patterns, suggesting cowries, which are a sign of wealth.



45. HEADREST
Luba-Hemba, DRC
Wood, pigments
H. 16.5 cm
Camille Duyck, Belgium (before 1946)

A Luba headrest consists of a base, a shaft and a neckpiece. The neckpiece is rectangular, slightly curved, with rounded corners and a row of raised diamond motifs at the ends. The shaft is carved in the shape of a standing woman. The face is full and rounded at the top and angles sharply from the cheeks to the receding chin. The coiffure is attached at the nape of the neck and barred by rows of braids. The prettily carved arms come together around the navel. A long raised crescent-shaped scarification can be seen below the navel. The position of the legs is similar to the style of a Luba-Hemba workshop between Kabalo and Kongolo. The base is cylindrical and slightly convex. The headrest is carved from pale wood and covered with a fine bronzed patina. It dates to the late nineteenth century. Headrests have been known from early antiquity. They existed in China and Ancient Egypt, in a form similar to headrests from Central

Africa. A headrest can be put to many uses. Among the Luba it is a stand (“a cheek stand”, as William Fagg wrote) on which high ranking Luba women could rest while protecting their coiffures, which took several days to dress. Christiane Falgayrettes-Leveau prettily called it a ‘dream prop’. In divinatory ceremonies, a divination instrument was stood on it to indicate the direction of the spirit being consulted. In the last resort, it can be laid under the head of the deceased during the exposure of the body. It is then a support for the dead and an opening to the next world. In some cases it is buried instead of the body so the true burial place can be kept secret.



46. CEREMONIAL ANTHROPOMORPHIC SCEPTRE
Luba, DRC
Wood, metal, brass, copper, pigments
H. 118 cm
Anita and Jan Lundberg, Malmo
Lucien Van de Velde, Antwerp

Sceptres were symbols of prestige and power and were attributed to many dignitaries.

They also marked the strategic places in the kingdom: sources of rivers, fords across streams, hot springs, sacred rocks, lakes, villages and various venerated sites. The sceptre carried by each royal representative bore the appropriate signs to show where his authority was recognised.

This 118 cm prestige sceptre is of remarkable quality. On the upper board is a human face carved in a convex oval space, with the top of the forehead bared as a sign of nobility and wisdom. A strip of copper has been affixed to the centre of the forehead with metal tacks. The half closed eyes gazing into another world are set in the space between the curved brows and the prominent nose. The fine lips are parallel and the ears studded with copper nails frame the forehead diadem decorated with small juxtaposed diamonds. The artist's fine craftsmanship can be seen on both sides of the upper board, the carving, the glossy black patina and use of metal.

A spiral strip of copper is wound around the wooden shaft below the neck, continuing beneath the lower board and ending in a point, suggesting that the sceptre could be planted in the ground as a sign of authority and ownership of the land. The diamond-shaped lower board has a raised rim studded with brass nails. Pairs of caprid's horns placed head to tail are carved in the centre and the concentric rings in the four corners may refer to the times of the day when the ancestors appear: morning, midday, sunset and midnight. These rings may also represent the Supreme Being, surrounded by other deities.¹ In this case, there are often three circles around the central point. Perhaps the pairs of horns, suggesting receptacles of magical substances, defined the limits that must not be crossed. This sceptre, soberly designed and highly significant in the Luba kingdom, was made in a workshop close to the royal court.

1. FAIK-NZUJI 1996, p. 216, no. 39.



47. CUP BEARER FROM KABONGO
Luba, DRC
Wood, copper, mother-of-pearl, horn, glass paste, pigments
H. 37 cm
Private collection, Belgium (before 1920)

Albert Maesen noticed that the Luba kingdom was comprised of a large number of groups of various origins and with differing

forms of social organisation. Nonetheless their culture had a profound influence on that of the southern peoples of the Congo, Zambia and northeast Angola. Knowledge of the ramification of sculpture workshops throughout the eastern, central and western Luba fully confirms this observation.

Cup bearers are found, from west to east, among the Luba Kasaï, the Lulua, the Kalundwe and even among the Cokwe, the Songye and the Zela in the east. The sculptures of the central and oriental Luba are among the best known and most representative pieces.

This cup bearer from the Kabongo region, not far from one of the capitals of the kingdom, stands 37 cm high. It is carved from a pale brown wood with an old patina. The woman is sitting on her heels, holding a spherical cup that looks like a calabash between her thighs. The semicircular, shield-shaped face has a bare upper forehead, with a metal spiral indicating the many generations she incarnates, or perhaps the sun. Her almond-shaped eyes are set in deep sockets. The flattened nose has flaring nostrils; two fragments of mother-of-pearl have been inserted in the mouth with delicately pouting lips. Is this the tribute to be paid to enter the world of the *vidye* spirits?

The hair cascades away from the fontanel in which a caprid's horn has been driven, formerly filled with magic ingredients. The sophistication of the hairstyle lies in the treatment of the four lateral lobes decorated with parallel grooves. Two long copper nails hold the chignons in place near the ears.

Under a thick neck with a double string of beads, the shoulders broaden into the arms wrapped around the cup. Red, white and blue glass paste bracelets adorn the wrists. Small pear-shaped thrusting breasts are set high on the cylindrical trunk.

This is a beautifully crafted, rare piece from the nineteenth century. The coiffure is typical of the dignitaries of the Luba kingdom, as is shown in another way by the 26 cm standing female in figure 48. Diamond scarifications adorn the cylindrical trunk; others surround the navel. Long horizontal strips suggest keloids, raised scarifications filled with soot. The legs are folded under the woman's body and the feet are turned inwards, facing one another. This feature is characteristic of this workshop. The smooth back shows the hollow of the spine.

As on the Mwanza cup bearer, the coiffure falls in waves to the nape of the neck. Photographs from the Royal Museum for Central Africa illustrate this kind of hairstyle.²

1. DE MARET, DERY and MURDOCH 1973, VII, p. 10, fig. 5 and p. 13, fig. 11.



48. FEMALE CULT STATUETTE
Luba, DRC
Wood, horn, brass, glass paste, pigments
H. 26 cm
Private collection, France

This cult statue, carved from a medium weight wood and coated with a dark brown patina, comes from a workshop that is close to or the same as the one that made the cup bearer from Kabongo (fig. 47). The morphological and stylistic features are very similar. The caprid's horn on the head once contained magical substances. The blue and white glass bead necklace is a sign of beauty. The standing posture with the hands on the upper thighs is a welcoming gesture to the spirits she is invoking.



49. MALE STATUETTE ATTRIBUTED TO THE TABWA
Luba-Tabwa, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 33.5 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

The Tabwa live on the western shores of Lake Tanganyika. They are also neighbours of the Bemba near Lake Mwero and close to the Tumbwe, who live north of the Lukuga River. They live in scattered matrilineal groups. Their chiefs, considered to be wise and experienced, ruled the villages and the various lineages. They were also thought to be magicians and witches. This figure may therefore have a double function as a political and cult figure.

The figure is standing, clasping its navel in a classical way. This archetypal position can be seen in many sculpture workshops spread over a crescent-shaped area. It is found among the Tabwa by Lake Tanganyika, then spreads north and west into the territory of the Tumbwe, the Holo-Holo, the Bembe and the Boyo, becomes concentrated in the many Hemba workshops and then moves westwards among the Kusu and the Songye.

The ovoid head with almond-shaped eyes, straight nose and protruding oval mouth is characterised above all by a headdress finely decorated with a network of parallel ridges at the nape of the neck and bands of alternating triangles separated by two circular lines. The top of the head is sliced off horizontally revealing a large hole which may have contained sacrificial or magical substances. A dark blue bead necklace is tied around its powerful neck. The body and buttocks seem to be carved in a single piece. The arms pressed against the body are drawn back slightly. There is a hole in the upper arms, probably to take a cord so that the sacred power figure could be carried. The lower part of the body may have been covered with a loincloth. The straight penis is a sign of fertility and the legs disappear into a circular convex base.

The lack of scarifications is noteworthy. The Tabwa produced elongated decorated figures, ancestor figures with many patterns over their bodies, figurines with sophisticated coiffures, stools with caryatids and sometimes a high backrest, masks, decorated utilitarian objects and cult statuettes. These sculptures usually have scarifications, but this one has hardly any. Should it be attributed to the Tabwa? Édouard d'Orjo de Marchovelette, who apparently collected

it *in situ* in 1925 and passed it on to his family, thought it should. This statue was shown at the Brussels World Fair in 1958.



50. KALUNDWE DIVINER'S PESTLE
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 20 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

In the western region of the Luba kingdom, in the Kalundwe groups and in the Kaniok kingdom, diviners use a pestle carved from wood with a tapering base and often wrapped in an animal skin bag which also contains soil. The bag is missing in this case. The upper end is carved in the shape of a human head with stylised almond-shaped eyes, flattened nose and a protruding oval mouth showing the tip of the tongue. The hair is secured by a diadem with small parallel grooves and ridges. The multiple chignons are decorated with grooves forming a criss-crossed design. It comes from the region that the Kalundwe live in. Diviners used pestles to grind white clay and question the spirits, as Édouard d'Orjo de Marchovelette so well explained. The terms he used express the diviner's prayers to the spirits and forces of nature.¹ The pestle was made in the early twentieth century.

1. See appendix, p. 254 and NEYT 1993, pp. 48–49.



51. LUBA-KALUNDWE BOW STAND
Luba, DRC
Wood, glass paste, pigments
H. 85 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

The Luba bow stand is one of the most important royal attributes. It is carved from wood and usually topped by a human figure. Such items are found throughout the Luba kingdom and even as far as Rwanda. Another type of metal bow stand is widespread in the southeast of the Congo as far as Malawi. Whether wooden or metal, bow stands seem to be linked to the mythical origins of the Luba kingdom. With Kalala Ilunga, the first king and huntsman, who drove out Nkongolo, who was of Songye descent, the symbol of the bow and arrow, and thence the bow stand, took on a new sacred and political dimension. Ernest Van Avermaet tells that Kalala Ilunga took the name of Ilunga Mwine Munza when he became king. This name alludes to the barbs on the arrows.¹ Several paternal and maternal traditions refer to his status as a hunter and clairvoyant; the bow and arrow belong to these traditions.² The bow stand, symbolising the bow and arrows, is a metaphor of supreme power, of the man who overcame his enemies by the force of arms. It may originally have been a simple altar on which the hunter offered part of the spoils of his hunt to the ancestors and spirits, as is seen among the Pende. The bow stand is metaphorically a receptacle, literally a 'bed' on which the king keeps invisible arrows to drive away evil spirits. In this sense, it may be kept in a secret place wrapped in a cloth.

This 85-cm long bow stand is a rare, original piece. A large wooden panel mounted on a cylindrical shaft has two appendices in the shape of elephant tusks. A female figure stands above the panel, with her hands on her breasts. She seems to be making peace with the spirits and watching over the chief's power. The style of the figure corresponds to a known workshop. The characteristic facial features – open almond-shaped eyes, flattened nose, wide protruding mouth – and juxtaposed decorated spherical chignons are similar to Kalundwe and Kaniok works. It can be situated in the Luba area, beyond Kamina. The reference to elephant tusks is a sign of the chief's strength and protection of his subjects. Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette, and shown at the Brussels World Fair in 1958, the bow stand probably dates to the late nineteenth century.

1. VAN AVERMAET 1954, p. 469.
2. NEYT 1994, p. 63.



52. LUBA ANTHROPOMORPHIC SCEPTRE
Luba, DRC
Wood, copper, metal, ointment, glass paste, pigments
H. 166 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

The anthropomorphic sceptre collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette, in 1934–1940, is topped by a standing female figure with her feet on a polygonal head in a different style. The woman's hands are laid near her breasts, emphasising her special function. She is in an eminent position and reminds us that she is the nurturing mother figure, that she brings life and is the link between the living and the ancestors, and the guarantee of Luba cultural traditions. Her oval face has a high forehead. The open, almond-shaped eyes, sharply defined nose with flared nostrils, and protruding mouth with parallel lips are schematically carved. The hairline forms a peak in the centre and overhangs the face on both sides. The coiffure forms two semicircular crowns in the Mwanza style, decorated with small raised rectangles. The powerful neck is adorned with a white bead necklace. The conical breasts are firm and the cylindrical body shows off the umbilical hernia. The lips of her sex are open. The trunk is entirely decorated with small raised diamond patterns; keloids appear over her genitals and on the top of her thighs. A white bead belt encircles her hips. Her legs and feet are balanced on the head of the person below. Her entire attitude confirms the important place she holds in the life of her village as the chief's wife or mother. Her feet rest on a janiform head carved in a geometrical polygonal shape in reference to other northern peoples. Perhaps the influence comes from the Songye or other groups. She asserts the woman's pre-eminence, perhaps in a matrilineal relationship. The shaft of this ceremonial sceptre is covered with a spiral metal strip. This workshop may be located among the central Luba, reflecting an alliance with or dependence on another culture, which could well be Songye.

SONGYE (see pp. 172–217)

Close neighbours of the central Luba, over 150,000 Songye live in the eastern Kasai province, in part of Katanga and Kivu and in Maniema. Irrigated in the west by the Sankuru and Lubilash Rivers and in the east by the Congo River (Lualaba), the country is bisected along the north-south axis by the Lomami River. The great chiefdoms – the Eki, the Kalebwe, the Bala, the Tshofa and the Ilande – are in the western sector. The eastern Songye are smaller groups living around Kongolo, near the Hemba. Despite the diversity of the Songye groups and the variety of their sculptural traditions, they share a rich cultural and linguistic heritage. In many respects they are similar to the Luba. Origin myths link the emergence of the Luba kingdom to the marriage of a Luba prince and the daughter of the Songye chief Nkongolo, whose name means "rainbow". It is interesting to see that Luba sculptures emphasise the female figure, omnipresent in all cult, political and social objects. The Songye on the other hand concentrate on the male image. We find full, rounded, harmonious forms, showing a woman with her hands on her breasts, symbolising the indispensable medium between the living, nature spirits and the spirits of the dead. The Luba set great store by divination which is often practised by women. Songye sculpture is more angular, strongly structured, expressing a fearsome reality. The carved figure is frequently shown clasping its navel, the guarantee of vital forces. Among the Songye, magic and witchcraft play a fundamental role in the organisation and structure of community life. How can we understand this striking contrast between the Songye and the Luba in their ideas about life and in their sculptural traditions? The Songye groups developed in the wooded savannah, on the southern fringe of the great subequatorial forest and so carry with them the heritage of forest peoples in which man has a primordial place. The Luba kingdom was created by people with a more sophisticated culture, related to the princely families who lived in the Upemba, a region with plentiful supplies of fish and vegetables. To put it simply, the Songye's heritage originated in the forest and Luba traditions, emphasising women and their divinatory capacity and link with the living world, were more in tune with the savannah and wide-open spaces, in which agriculture, fishing, hunting and trade could develop. Songye sculpture workshops carved objects of various sorts: divinatory calabashes, figurative bellows, twisted axe heads, stools with caryatids and cup bearers. *Kifwebe* masks used in secret societies are one of its main organs. They control social life, consolidate the power of the chiefs and dignitaries and are used as an instrument of justice and coercion. Just as ancestor figures watched over the village and the clans, *kifwebe* masks managed the *bukishi wa ntoshi*, white magic, and *bukishi wa nkula*, red witchcraft. In the hands of the magician-healer, the *nganga*, and the witch *ndoki*, the same signs could take on opposite meanings depending on the desired outcome, and the people and places involved. There are two great sculptural traditions which are particularly obvious in statuary: the western styles of the Milembwe, the Belande and the Eki, and the eastern stylistic centres of the Kalebwe and the eastern Songye. They have many common features. Major sculptures were produced in about a dozen styles, whose traditions go back two or three centuries. The objects shown here were mostly made in the twentieth century and each shows the contribution and even strong influences of the neighbouring groups. As a conclusion to this introduction to Songye statuary, it is important to note that the ancestor's body conveys numerous metaphors and metonymies. It is covered with natural signs evoking the positive or negative energies derived from various plants and animals. These

signs have a defensive or offensive purpose. Metal also plays an important role: the work of the sculptor and the blacksmith are combined in these magical power figures. The *nganga* is a decisive figure who confers a particular meaning on each sign. At the end of the ceremony, the carved figure is invested with active, effective, truly fearsome powers. Human beings confront the energies of the universe and through esoteric teaching generate a new social and political culture.



53. TWO LUBA-SONGYE CULT STATUETTES
Songye, DRC
Wood, horn, glass paste, ritual substances, pigments
H. 27 cm and 21 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

On the banks of the Lubengule River, at the fringe of Luba territory and not far from the Belande and the southern Milembwe in Songye country, styles sometimes merge and their sculptures then reflect mutual cultural influences. These two sculptures call for comment. Collected by Édouard d'Orjo de Marchovelette, they certainly come from the same workshop and were made by the same sculptor. There is no need to list the morphological and stylistic features to prove it. They are differentiated by their sex only: the male figure is slightly smaller and covered with a reddish patina; the female figure, carved from a paler wood, is wearing a dark blue and turquoise bead necklace. The curved faces are not unlike the more geometrical features of the *kifwebe* masks from the Kisengwa region in the northwest, but the full rounded forms are peculiar to Luba workshops. The coiffure consists of a single hemispherical chignon decorated with parallel grooves. Each face has a full, rounded forehead, high cheekbones and hollow eye sockets; the half-open eyes are a reminder of the ancestor's vigilance. The upper line of the eye sockets curves into the flattened nose with flared nostrils. The mouth and chin are rounded version of the *kifwebe* mask. The neck is massive and powerful. The sculptural rhythms fit into perfectly identifiable isometries: from the shoulders to the line of the hands and the navel, from the buttocks to the feet. The same rhythm can be found in the head. Congolese artists are gifted musicians, which shows through in sculpture and is beautifully demonstrated here. There is an underlying rhythm and an intermediary element. A horn driven into the top of the skull confirms that that these magical sculptures were cult figures. The style did not spread far afield, but it reflects the vision of an experienced artist working in the early twentieth century.



54. JANUS FIGURE WITH A STOOL
Songye, DRC
Wood, metal, ritual substances, pigments
H. 17 cm
Collected *in situ* by Édouard d'Orjo de Marchovelette and inherited by his family
Shown at the Brussels World Fair in 1958

The features of the opposing heads come from a well identified workshop in the Sankuru and Lubefu styles. The ovoid head has a concave, heart-shaped face around a sharp nose above the chin, with half closed eyes, a rounded

mouth and jutting chin. The coiffure consists of one decorated cylindrical chignon in the middle of the forehead and another at the nape of the neck. A tin strip is wound around the neck. The stool has a round upper level and a heavier lower level decorated with a pattern of black diamonds on a white ground. The lateral supports are V-shaped. This workshop also produced a large two-headed statue (40 cm)¹. This strange object may have been used by the *nganga*, the priest-diviner, in the same way as the Luba use headrests in divination ceremonies.

1. See NEYT 2004, p. 134 and pp. 320–322.



55. KALEBWE JANIFORM FIGURINE WEARING MASKS
Songye, DRC
Wood, leather, metal, animal tooth, bells, elephant hairs, nails, plant fibres, ritual substances, pigments
H. 55 cm
Private collection, United States
M. Duponchel, Belgium
Pierre Darteville, Brussels
Marceau Rivière, Paris

Kifwebe masks play an important role in the life of the Songye. Mutimanwa Wenga-Mulayi's study on the white Luba masks and Dunia Hersak's work on *kifwebe* masks show that the importance of these masks goes beyond just the Songye and Luba.¹ The masks are related to Songye initiation ceremonies and to esoteric knowledge of their history. The stripes and grooves running through them are a reminder of the complex path the initiates must take. Its crest refers to the mountains and the east where the sun rises. The magico-religious power of the male masks, *bifwebe balume*, is associated with the sun and that of the female masks, *bifwebe bakashi*, is linked with the moon and the reincarnation of benevolent spirits. Other cosmic signs can also be seen in reference to thunder through the lion, the bird's beak, the crocodile's snout and the antelope. The social, political and magic-religious significance of the *kifwebe* masks was mentioned at the beginning of this chapter. They can also be carved on panels, shields, stools and bracelets; some are miniatures. The janiform figure with opposing faces is typical of female *kifwebe* masks, which fill the grooves between the parallel and slanting lines with white powder. These are *kikashi* masks. A horn filled with magical ingredients has been driven into the top of the figure between the two heads; long elephant hairs fall around the faces, evoking the beast's strength and peaceful power. The elongated neck is also covered with parallel grooves, coated with white *mpemba* to evoke the ancestors. The figure's shoulders and body disappear under a mass of plant fibres. This part was therefore redone at a later date and is not as old as the double head and the neck. An old glass paste necklace, a metal ring, a feline's tooth on a leather thong and several bells adorn the neck of this cult figurine, which is evidently attached to the female realm of fertility and life giving. The double heads are a reminder that the Songye have a deep fear of magic and witchcraft; this object protects the family against spells of all kinds coming from an unknown quarter. Theoretically, the janiform figure is related to sunrise and sunset, when the spirits of the dead are wont to roam.

1. NEYT 2004, p. 362, and references to Dunia Hersak's book (notes 231 and 232).



56. ANTHROPOMORPHIC STATUE FROM THE WESTERN SONGYE
Songye, DRC
Wood, horns, animal fibres, fruit, ritual substances, pigments
H. 39 cm
Private collection, United States

Southern Songye traditions are not far from the Luba workshops and the refinement of the first may have attenuated the rigorous style of the second. This sculpture belongs to the second western Songye tradition which links the Eki and Kibeshi workshops. The morphological features are easily identified. The oval face with its pointed chin is cut out showing the sense organs turned outwards: the eyes and the mouth. Open almond-shaped eyes gaze out of large elongated sockets. The nostrils are flared; a vertical scarification goes down the forehead to the nose. The mouth is composed of two broad parallel curves with rimmed lips. The coiffure consists of a flat rectangular chignon on top of the head, decorated with parallel lines and topped with an inverted horn, filled with magical substances. The ear holes are hollowed out. The elongated neck is decorated with four blue and white bead necklaces, common in the region. The folded arms lay the palms of the hands on the belly, the breasts are represented by two narrow strips, the stomach is bulbous, and the back reveals the sculptor's skilled technique: a torso narrow at the waist, tapering from the pelvis, sturdy legs, slightly bent, snowshoe feet on a round convex base. A buffalo horn is attached to the woman's waist on the left, another on the right and a bell has been carved into the wood. This female figure with its magical signs can be attributed to the Eki-Kibeshi.¹

1. NEYT 2004, pp. 310–312.



57. ANCESTOR FIGURE WEARING A LOINCLOTH
Songye, DRC
Wood, brass, metal, snakeskin, glass paste, horn, oily ointment, plant fibres, ritual substances, pigments
H. 29 cm
Pace Primitive, New York (1970)
Private collection, United States

This figurine is still empowered by magical signs drawn from the fearsome Songye world known to all the neighbouring peoples. Even Kuba kings called on Songye sculptors and *nganga* to protect them from evil spirits. Émile Torday photographed four Songye statues during his visit to the Kuba royal court at Mushenge, in 1910. They had been commissioned by the king, Kot A Pey, even before the end of his coronation ceremonies. He thereby escaped from the sudden death that had carried off his two predecessors. The renowned *nganga* sculptor chosen to do the work was called Kongolo and he came to the Kuba royal court. The male figure, carved from medium weight wood, is covered with a dark patina and was certainly coated with a palm oil ointment. It is standing. The head is spherical and the hairline is marked by a line of metal nails above the slightly recessed forehead. A line has been carved down the middle of the forehead, recalling the metal strips used to represent scarifications. It continues down the flattened

nose. The narrow slit eyes are set in flat oval sockets; the metal nails figuring the iris evoke the ancestor's all-seeing eyes and the therapeutic value of metal. The mouth with elongated pouting lips is typical of the Kalebwe. The thick neck is adorned with six glass paste bead necklaces, the rough hewn horizontal shoulders show off the straight lines of the torso. The upper arms fall straight; the longer forearms bring the bevelled hands to rest on either side of the umbilical hernia, represented by a long conical copper nail. The belly is bulbous; the lower limbs and the base are hidden under a skirt woven from plant fibres. Magical signs such as long wooden sticks and a metal bell are tied to the belt. A large snake skin filled with magic substances is wrapped around the torso. This sculpture comes from Kalebwe workshops in the western part of Songye territory.



58. LARGE MALE ANCESTOR FIGURE
Songye, DRC
Wood, metal, snake skin, leather, glass paste, horn, plant fibres, bell, ritual substances, pigments
H. 81 cm
Arman, New York

Once in the collection of the sculptor Arman, as is confirmed by the inventory label glued to the base (no. 57), this large male figure, standing 81 cm tall, is carved from medium weight wood and covered with a dark brown patina. It is surmounted by an upside-down horn in which magical ingredients were placed; white, azure and dark blue glass paste necklaces are tied around the neck and a snake skin is wrapped around the torso above the navel. Between the rounded head, typical of the second western tradition of the Songye, and the massive lower limbs, with rounded snowshoe feet on a flat, cylindrical base, the sculpture's body is carved in juxtaposed planes, with distinctive treatment for the arms, the hands and the thorax. The piece emphasises the ancestor's wisdom (carved beard), ability to drive off his enemies (bared teeth) and concern for his family and their traditions (accent on the umbilical hernia).



59. SONGYE STATUETTE WITH TURNED HEAD
Songye, DRC
Wood, horn, brass, ointment, glass paste necklaces, plant fibres, ritual substances, pigments
H. 25.4 cm
Ernst and Ruth Anspach, New York

Male and female statuettes with their faces turned to the left are found among the western Songye. This attitude is rare in Kalebwe and eastern Songye sculptures. It seems to be a significant posture related to magical behaviour, such as warding off soul-eating spirits which can always surprise human beings. The face of this statuette is oval, very large in proportion to the body, and anointed with a seeping substance. A horn is planted in the head in the region of the fontanel containing magic ingredients which also hold the receptacle in place. The receptacle is decorated with a small necklace of red beads and plant fibres. A coiffure composed of short cascading chignons covers the back of the head. The facial features are characteristic of the western Songye. The simplified trunk is

conical, swelling at the sharply cut out pelvis. The legs are slightly flexed, and the snowshoe feet rest on a convex base. A blue and white bead necklace decorates the neck; metal nails figure the characteristic Kalebwe scarifications on the forehead and cheeks. This original, disconcerting sculpture comes from a workshop among the Eki-Kalebwe, who are part of the western Songye. A statuette with a turned head is kept in the Afrika Museum in Bergen Dal, in the Netherlands.¹

1. NEYT 2004, p. 281, fig. 264 and p. 282, fig. 266.



60. KALEBWE STATUETTE AND ANTELOPE SKIN
Songye, DRC
Wood, animal skin, horn, oily ointment, plant fibres, pigments, ritual substances
H. 18 cm
Private collection, United States

This elegant, smoothly finished male figure is characteristic of the southern Kalebwe workshops. The face is carefully structured like the masks, with a broad bulging forehead, straight cheeks and squared chin. The purity of the lines can be seen along the bridge of the nose and in the almond-shaped eyes. The statue's cylindrical body is wrapped in antelope skin.



61. CULT STATUE IN THE WESTERN SONGYE TRADITION
Songye, DRC
Wood, metal, horn, copper, ritual substances, pigments
H. 20 cm
Private collection, Belgium

This 20 cm male figure carved from medium weight wood and covered with a black patina is standing on a convex circular base. The facial features are easily recognisable as characteristic of relatively well identified workshops. The elongated oval face with a pointed chin has two huge, slightly almond-shaped hollow sockets with heavy lidded eyes. The brows join over the nose which broadens to flaring nostrils. The large V-shaped mouth showing the teeth is characteristic of this workshop, probably attached to those of the Belande and the Eki. The hairline is typical for the angular swelling in front of the ears. The coiffure consists of one large chignon on top of the head, scored with parallel lines. The shoulders are sharply cut out and the torso swells out around the navel represented by a nail. The large hands with tapering fingers and spread thumbs further stress the importance of this centre, the knot of life. The lower limbs are rough hewn. The feet, with long toes clinging on to the thick, convex base, complete the vigorous balance of the composition.

The figure's magical character is reinforced by the copper ring around the neck, attached to a long twisted metal rod used to hang the statuette up. A caprid's horn on its head would have been filled with magical substances. Once the object has been consecrated by the *nganga*, nobody dares touch it, on pain of terrible punishment from the other world.

This sculpture comes from a workshop of the second western Songye tradition, in the region inhabited by the northern Milembwe, the

Belande and the Eki. In this ensemble, the morphological and stylistic characteristics of the Belande and Eki are dominant.¹

1. NEYT 2004, p. 52 ff; pp. 308–309.



62. FEMALE CULT FIGURE
Songye, DRC
Wood, glass paste, horn, ointment, plant fibres, ritual substances, pigments
H. 35 cm
Jean Willy Mestach, Brussels
Bobby Wall, San Francisco

This female statuette has a characteristic seeping patina and an embossed coiffure.

The hairstyle is quite plain: a central chignon decorated with intertwined parallel grooves continues with sections of hair, arranged in rectangles or parallel lines, towards the back of the head. Around this central axis, two other rows of more tightly braided hair are drawn to the back of the head. The originality of this type of coiffure lies in the intermediate spaces which seem to be shaved, clearly separating the bare scalp from the plaits. An arc is cleared around the ears. The other morphological features are similar to the previous male sculpture (fig. 61): almond-shaped eyes, nose with triangular wings, a typical mouth with a semicircular lower lip and V-shaped upper lip. A traditional blue and white glass bead necklace adorns the cylindrical neck.

The body is classical: the trunk widens at the navel (represented by a raised button), the shoulders are square and rough hewn, and the arms are bent so the fingertips rest on the belly. Only four fingers are carved on each hand. The pelvis and lower limbs are hidden by cords of plaited plant fibres.

This sculpture is in the style of workshops active among the northern Milembwe, the Belande and the Eki, in the style of the second western Songye tradition.¹ Another female statue, collected by Hans Himmelheber, can be attributed to the same sculptor belonging to the third western Songye tradition.²

1. See NEYT 2004, pp. 308–312.

2. *Ibid.*, p. 88, fig. 50.



63. SONGYE MALE STATUETTE
Songye, DRC
Wood, cloth, plant fibres, glass paste, ointments, ritual substances, pigments
H. 25.5 cm
Private collection, France

Eki sculpture workshops had a considerable influence on western Songye styles. In their turn, the Songye integrated features from

neighbouring workshops, mainly the Kalebwe in the northeast, the Belande in the south and the Milembwe in the southeast. The male figurine is in an upright position. It has a full oval face with slit, slightly swollen almond shaped eyes set in large hollow sockets. The jutting eyebrows are decorated with small diamonds. Although the forehead diadem is reduced to parallel lines, the skull-hugging coiffure is decorated with small diamonds. The nose is straight and elongated and the rimmed lips seem to be smiling broadly. The rounded

chin is also due to Luba influence which probably came through the Belande or Milembwe workshops.

A necklace of fine red beads adorns the base of a long, powerful neck, the shoulders are square and the arms bent at right angles; the hands are bevelled and the fingers finely carved. Note that the thumb is separate. A round orifice in the navel area once contained magical ingredients. The lower trunk is wrapped in a loincloth. The statue continues with a bulbous belly, buttocks and slightly flexed legs resting on a very convex base. The snowshoe shaped feet overhang the base a little. These features (the base and the position of the feet) are characteristic of the Eki workshops. The work belongs to the second tradition of the western Songye and was carved in a workshop close to the Belande or the northern Milembwe.



64. SONGYE HEADREST
Songye, DRC
Wood, pigment
H. 15 cm
William Moore, Los Angeles
Merton D. Simpson New York
Donald Morris Gallery, New York (since 1990)

A headrest is a mark of high social status, protection for an elaborate coiffure, an evocation of dreams and their interpretation, a support for the dead person's head. Songye headrests are rare and can only come from Luba influence.

The neckpiece of this headrest is curved and almost rectangular similar to the one in figure 45. The foot is in the shape of a spool with a curved neck and a thick base. The figure joining the two pieces is crouching, his head propped on his left arm, with the four fingers against his skull. The right arm is bent at right angles. The face with its flat cheeks and pointed chin has half closed eyes and a flat nose with large wings; the V-shaped mouth shows the teeth. The angular arms and rounded legs are grafted on to a cylindrical body; the figure is in the posture of the thinker or a mourner, as in many stone statues from the Lower Congo. The texture of the wood and the patina give this original, rare sculpture a bronzed look. The triangular forehead diadem and the sketchy coiffure, visible from the back, suggest the work may come from the eastern border of the Songye, near the Luba-Kasai.

The face with its flat cheeks and pointed chin has half closed eyes and a flat nose with large wings; the V-shaped mouth shows the teeth. The angular arms and rounded legs are grafted on to a cylindrical body; the figure is in the posture of the thinker or a mourner, as in many stone statues from the Lower Congo. The texture of the wood and the patina give this original, rare sculpture a bronzed look. The triangular forehead diadem and the sketchy coiffure, visible from the back, suggest the work may come from the eastern border of the Songye, near the Luba-Kasai.



65. SONGYE STOOL WITH CARYATID
Songye, DRC
Wood, brass, pigments
H. 29 cm
Patrick and Catherine Sargos, Bordeaux

Stools with caryatids are common among the Luba. They were originally reserved for the royal court and for the important dignitaries delegated by the Luba king in various

parts of his kingdom. History tells that a prince of royal blood called Buki was exiled to the northern confines of the kingdom in the region where the Lukuga River that drains Lake Tanganyika flows into the Congo River. The prince took up the symbols of authority: stools, sceptres and other emblems and granted these carved status symbols to his dependants. Prestige items such as stools with caryatids and chiefly sceptres spread throughout the northern part of the Luba kingdom.

There are many cultural similarities between the Luba and the Hemba as is amply demonstrated by workshops in this area, such as the Buli style in Hemba country. Songye sculpted traditions however have kept their cachet and a highly independent style. Nonetheless, the stools with caryatids that they produced are found only in areas bordering Luba and Hemba territory. The archetype for this style is plainly Luba. These sculptures are less frequent among the Songye. This ceremonial stool has been carved from medium weight wood and covered with a dark brown patina. It shows a woman standing with her arms raised at right angles. The elongated forearms stretch upwards and the hands form one with the upper plank of the stool. The seat and the base are flat round slabs studded with brass nails around the edge. Curiously, two other nails decorate the upper arms. The head resembles the archetypal *kifwebe* masks: a shield-shaped face, concave in the lower half with a horizontal chin. The coiffure follows the shape of the skull with parallel scoring on the sides. The eyes are simply incised lozenges, the nose is flattened, the mouth has a curved lower lip and a straight upper lip. These are significant details which distinguish one workshop from another. The powerful neck is decorated with a wooden ring forming part of the sculpture, which is unusual. The shoulders are rough hewn. Pear-shaped breasts and an umbilical hernia protrude from the body. The legs are bowed and the feet simply suggested by two oblong shapes on the base.

The stool evokes the image of a woman, who protects the chief's authority. At the beginning at least, its sacredness played a decisive role. This aspect is a clear Luba influence, but the seat is undeniably Songye, probably carved in the Kinsengwa region.



66. LUNTU ANCESTOR STATUE
Luntu, DRC
Wood, brass, metal, horn, plant fibres, ritual substances, pigments
H. 56 cm
Heinz Ryser, Zurich
René David, Zurich (since 1980)

The Luntu are of Luba origin and settled in the Kasai region during the second migration.

They moved often and ended up in Lulua territory, driving out the Pygmies.¹ Their sculpture traditions, linked to those of the Luba, show Lulua and often Songye influences (Nsapo-Nsapo).

This female statue is astonishing. It is covered with a black patina and topped with an inverted horn, used to hold magic substances. Its face is stretched. Linear eyes are set in deep sockets. The eyes are almond-shaped, accentuated by the carving, with a copper nail for the pupils. The nose is triangular; the oval mouth has pursed lips. The importance put on metal, a sign of power and therapeutic virtues, is remarkable. The metal nails form a horizontal line across the forehead, a vertical line on the bridge of the nose, cross the cheeks diagonally and meet under the mouth. Metal is given an important role in the Tshofa region, but also in the northern zone of the Eki, the Sanga and the Kalebwe.

The artist's daring can be seen in the way he has carved the jutting, rounded body. The breasts are indicated by copper nails; the slightly bulbous cylindrical torso has a large cavity instead of an umbilical hernia. It probably held magic ingredients. The arms are pulled back and held close to the body, the well shaped hands are laid on its sides. The buttocks and legs are wrapped in cloth and plant fibres. Feet carved in the shape of snowshoes serve as a base. Attribution of this sculpture

is complicated: it uses elements of the styles of the Nsapo-Nsapo and the northern Songye and its structure is similar to Lulua statuettes linked to the style of the Bakwa Ndolo.² The piece is attached to a Luntu workshop and was carved in the early twentieth century.

1. FÉLIX 1987, pp. 92–93
2. NEYT 1981, p. 187, fig. IX. 3.



67. LULUA MALE STATUETTE
Lulua, DRC
Wood, glass paste, plant fibres, pigment
H. 15 cm
Collected *in situ* by a colonial administrator in 1908 and inherited by his family

The Lulua live on the banks of the Lulua River in the province of Kananga, Dibaya, and Kazumba and in part of Tshikapa, Luebo

and Demba. Their culture, like that of the Nsapo-Nsapo, has been marked by their turbulent history. The statuary and masks bear the traces of the groups that created this complex culture. The word "Luluwa" goes back to the arrival of the first Europeans, Paul Pogge and Hermann von Wissmann, in 1881.

It was the simplest way they could find to distinguish the various groups living along the Lulua River. The concept covered mainly the Bena Moyo, whom the Cokwe called Bashilange but who thought of themselves as Luba. Their history is made up of successive waves of immigration, distinct at the beginning, blending in time with other groups of immigrants and slaves. Lulua sculpture bears the trace of these various cultural origins. That is one of the reasons that the statues have so many identity markers on their bodies. These scarifications belong to clearly defined groups. The representations of Lulua chiefs are famous for their aprons of feline skin, their forehead diadems, their long plaited beards, the drinking horn slung over their shoulders. Female sculptures and maternity figures are plentiful, reflecting Luba influence. In addition, Cokwe influence appeared in about 1800, when they penetrated the Kasai. Through their influence, carved figures and amulets were linked to the theme of the hunter. Kete, Bindji and other influences can also be detected. These aspects of their history and culture help explain the great heterogeneity of Lulua material culture.

This sculpture is a crouching figure with its elbows on its knees. The sculptor's skill can be seen in the overall balance of the work: the closed eyes, the lifted arms and the hands against the neck, the rounded back showing the ribs. The figure's emaciated body and backward turned feet are signs understood in the context of the time and we must use these clues. The skeletal figure is related to the abusive use of hemp in this region, the inverted feet certainly have a magical meaning. "Is it appropriate to take the interpretation further? Is it a matter of retracing steps? Acting differently? Or being the victim of evil spirits which have taken hold of this man?" All food for thought and that is indeed the figure's attitude. This Lulua sculpture can be compared with pieces by the Kalundwe, the Songye and the Luba Kasai,¹ who also use the theme of the "thinker".

1. NEYT 2004, pp. 111–113.

CONCLUSION

This book focuses mainly on cult objects. The workshops they were made in are located in two different geographical areas: firstly, the Lower Congo and the mouth of the Congo River; and secondly, the sources of the Congo, the Upemba region. The sculpted signs presented here come respectively from the Kongo, the Teke, the Yaka and the Zombo in the west; the Luba, Hemba, Tabwa, Luntu and Songye in the east.

The choice was made by the collector, who has presented ensembles he likes to place in front of contemporary paintings, emphasising affinities that he sees between them. Hughes Dubois's photos give an inside view of these magic signs; they reveal angles and details which would not otherwise have been visible. The migrations and the history of Bantu speakers have attracted attention to the similarities and differences between people living so far away from one another. Over the centuries, other bonds have developed in the sub-equatorial lands bounded by the immense sweep of the Congo River. Scientific analysis of the magic substances plastered on these anthropomorphic or zoomorphic figures shows that their content is often comparable and sometimes identical. But it is the veneration of the relics that counts. They are the source of life, protection and even healing. They are linked to the land and each sacred relic is preserved as long as possible. If all that is left of the venerated being is a tooth, it is kept in a casket or placed on an ancestor figure (fig. 22). The ancestor spirits can also metamorphose into natural forces. The mineral, vegetable and animal kingdoms and their metaphorical signs are recognisably similar throughout the Democratic Republic of the Congo.

According to the history of each people and the events it lived through, passing from families to principalities, from principalities to kingdoms, from kingdoms to colonisation, similar themes were expressed in sculpture. They are ancestor figures which, among the Kongo, can become instruments of justice; they are cult figures calling on the spirits of nature to protect childbirth, ward off disease, danger, war or death. The figuration of a man and a woman is the dominant theme in this collection of sculptures: the figures are part of the cycle of the universe, taking their place between the sun and the moon, and relating to rocks, springs and all natural signs. Women are the vessel of life for all these people, from the Kongo to the Luba. The female is the “knot of life”, omnipresent, even in the most secret manner, when the male figure protects his navel with his hands or hides a reliquary filled with magic signs inside it. The male, especially among the Songye, but also among the Kongo and elsewhere, channels the cosmic forces which protect or attack the family or village life or entire kingdoms. This book explores the meaning of these values and reveals them in a new, exemplary fashion.

DIVINATION AMONG THE BALUBA BY MEANS OF LUBUKO OR KATOTOLA

Édouard d’Orjo de Marchovelette
1901 Gemmenick – 1985 Brussels

Édouard d’Orjo de Marchovelette was a colonial administrator whose career record shows a deep knowledge of the languages and customs of the Shaba (Katanga); on some occasions he defended the rights of the people under his care, for which he was reprimanded by his superiors. He arrived in Kisengwa in 1925; in the years that followed he was posted to Mato (1925), Kabinda (1926), Panier Mutombo (1926) and

Kanda-Kanda (1932). He governed the territory of Kabongo from 1934 to 1940, and then held posts at Albertville (Kalemie) and Élisabethville (Lubumbashi) during World War II.

After the war he was made district commissioner of Haut-Lomani, and supervised Kabongo l’s funeral in 1948. He was relieved of his functions in 1952, having reached the end of his colonial career. Édouard d’Orjo de Marchovelette carried out several studies in the territories he was based in, notably: “Study of the native legal system in the Kayamba chiefdom” and “Divination among the Baluba by means of *lubuko* or *katotola*”, which was published in 1954.

Excerpts . . .

Everyone knows that the dead play an important role in the life of the living in Congolese societies, but few colonials have clear ideas on this subject and they are ignorant of the native concepts in this field. In these notes on divination among the Baluba, it is impossible to give a full description of their theories about the world hereafter and its inhabitants. Nevertheless, a brief explanation of their beliefs about the *bafwe* is needed to understand their divinatory practices. The natives firmly believe that for variable period after his death, until he reaches the Kalunga Niembo (the name for the land of the dead), the *mufwe* (singular of *bafwe*) continues to take an active but invisible part in community affairs; that he can come out of his tomb for a while to stay with members of his family; that he can dwell in the body of an animal, a tree or a cave and even return to earth in the body of a child borne by the wife of one of his relations. The chiefs meet up in the body of an adult woman they have chosen as a dwelling place.

Otherwise, things go on as if the dead were alive, that is, they still have the basic needs of the people of this world: they are hungry, thirsty and feel the cold. That is why offerings of food are laid beside miniature huts built for them and the ground around them is watered with maize or sorghum beer, and a fire is lit there from time to time. They still have the moral qualities and faults they had during their earthly existence, except that their good points are magnified and their bad penchants attenuated.

The attribute the living fear most is certainly their clairvoyance; disembodiment has given them the ability to know everything. Their omniscience lets them know if they were cheated or tricked and reveals their relations’ ill thoughts about them. All these things entitle them to compensation, which can only be obtained by punishing the offenders. So they bring misfortune down on the living and that is why they are feared.

The *bafwe*’s thirst for vengeance is luckily compensated for by their strong desire to see their group prosper. They are proud of their families which they want to see united, fertile and powerful. They show this by letting them benefit from their heightened influence. In return for their support they demand active gratitude in the form of prayers and sacrifices. The dead have an altruistic streak which wins the reverence of the living and tempers their fears.

Before we return to the medium, it should be made clear that life in the hereafter and the powers of the dead can be used only in the sphere to which they were confined on earth, that is, the influence of an ordinary man will be limited to his family, that of a chief to his clan and that of great chiefs and their dignitaries will extend over the lands under their authority during their lifetime. The only difference is the lack of hierarchy.

The spirits of eminent leaders, famous warriors, skilled mediums and all the legendary heroes of the Luba nature have been deified and are known as *vidyie* (god).

There are many intermediaries between disembodied beings and people living on earth and each has its own name in the native lan-

guage. The subject of this memorandum has great prestige in the eyes of his fellow creatures and has a great influence all over Baluba territory. He is distinguished from the other mediums by the following characteristics: he is not “possessed” by a spirit and he has no influence over the *mikishi* (plural of *mukishi*, another name for the spirits); he therefore cannot use their power in his customers’ interests. He may own amulets or personal charms, but he does not work under the aegis of a fetish or idol. Similarly he does not concoct *manga* (plural of *bwanga*, a natural or magical remedy) and does not go through any special initiation.

The noun *lubuko*, very probably derived from the verb *kubuku*, to awaken, meaning literally “to pull out of sleep” and figuratively “to make more active, to excite, to stimulate, to arouse”, can be translated by “whatever awakens”.

The term *katotola*, which is better known to the Europeans although seldom used in Luba country, where it is understood only by groups bordering on the Kanioka, Baluba, Lubilash and Basonge groups, is derived from the verb *kutotola*, which has several meanings, all related to the idea of delivering a succession of small blows to obtain a result. Some interpretations of this word are:

- To knock on a door to be admitted
- To hammer in a nail (both these actions are also called *kukokola*)
- To wash clothing by beating it repeatedly on a big flat stone or a large piece of wood
- To hatch (of chicks).

In the figurative sense: *kutotola*, another Mwanda word, means to carry out a detailed investigation to bring out the truth.

In light of these explanations, we can deduce the meaning of the verbal noun *katotola*, derived from the verb *kutotola*, and write that *katotola* means whatever is used to make the truth known.

A *lubuko* or *kibaie* is a small oblong object made from a single piece of wood. It has a circular, elliptical or oblong tray at the base with rounded edges, from which rise two parallel branches to a height of 3 or 5 cm, which join at right angles forming a large circumflex accent or a rounded arch topped with a human head with a more or less finely carved neck.

The *lubuko* stands 7–16 cm tall, from the base of the plateau to the top of the head, and it is 4–7 cm wide. The base is 8–35 cm high. It grows shorter with use because the bottom is rubbed against the ground. Signs of wear can be clearly seen on instruments that have been used for many years.

When the two people are comfortably seated opposite one another, knees apart and legs crossed and folded under the body, the diviner, using his right hand, slowly coats his chest with *pembe* (kaolin or white earth) taken from a small rectangular antelope skin bag hung under his left armpit, drawing a circle 5–6 cm in diameter in the middle of his sternum. When this is done, he meditates for a while, then slowly takes the *lubuko* from the upper edge of his loincloth and hands the branch with the carved face on it to the petitioner, who takes it between the thumb and index finger of his right hand, while the diviner holds the other in the same way, but carefully laying the tip of his middle finger on the tray. He then places the instrument on the beaten earth between them and holds it steady, while they both keep their grip on it.

But he will prudently keep his suspicions to himself until he can provide concrete evidence. Enlightened by suspicions that he cannot divulge, moved by an unsatisfied desire for reparation, he will use all his cunning to hide his mistrust from his suspected enemy and to find ways to confound him. All these efforts take their toll, making him moody and unsociable, but will not stop him from being on the alert, spying and scheming until the moment when his secret activities are crowned with success and he finally finds the witness who will save him.

If the *muluba* does not manage to find the agent causing the misfortune he suffers from, he has no choice but to consult a medium. When choosing a medium, he will usually avoid consulting a diviner established in his village or that of his mother’s family. An exception is made for large cities with several sizeable districts.

BIOGRAPHIES

François Neyt, professeur émérite de l'Université catholique de Louvain, a enseigné à l'Université officielle du Congo. Moine bénédictin, il est président de l'Alliance inter monastères et membre de l'Académie royale des sciences d'outre-mer de Belgique. Il a publié de nombreux ouvrages et articles sur les arts africains, notamment *La Grande Statuaire hamba du Zaïre* (1977), *Arts traditionnels et histoire au Zaïre* (1981), *Luba. Aux sources du Zaïre* (1993) et *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale* (2009).

Hughes Dubois, photographe publicitaire et d'objets d'art, vit et travaille à Bruxelles et Paris. Passionné par la sculpture classique et « primitive », on lui doit 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'exposition. Avec 5 Continents Editions, il a publié *De Cordoue à Samarcande* (2006), *Trésors des îles Salomon* (2008) et *Empreintes d'Afrique* (2011). Il a réalisé des reportages en Papouasie Nouvelle-Guinée et en Asie.

BIOGRAPHIES

François Neyt, emeritus professor at the Catholic University of Louvain, taught at the Official University in the Congo. He is a Benedictine monk, president of the Alliance for International Monasticism and a member of the Royal Academy for Overseas Sciences in Belgium. He has published extensively on African arts, including *La grande statuaire hamba du Zaïre* (1977), *Arts traditionnels et histoire au Zaïre* (1981), *Luba. Aux sources du Zaïre* (1993) and *La Redoutable Statuaire songye d'Afrique centrale* (2009).

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 Jacques 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 *From Cordoba to Samarcand* (2006), *Solomon Island Art* (2008) and *African Impressions* (2011). He has made photo reportages in Asia and Papua New Guinea.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur inspiration, leur soutien et leur participation à l'élaboration de ce livre :

Angélique Vieille Chevalier, Jane Roberts, Alexandre Claes, Raquel et Guilhem Montagut, Pierre Dartevelle, Patrick Claes, Guy Van Rijn, Joaccin Pecci, Alain Naoum, Daniel Hourdé, Danielle Cazeau, Philippe Laeremans, Marc Larock, Philippe Ratton, Lucas Ratton, Bernard Dulon, Jean Paul Perrier, Ewa Litera, Javier Lentini, Fernando Pujol, David Serra, Eric Baar, Grégory Chesne et tous les marchands d'art primitif qui ont directement ou indirectement contribué à ce livre ;

Anne Chantal Olbrechts pour sa collaboration avec François Neyt ;

Bruno Claessens pour ses recherches en documentations iconographiques ;

Magdalena Plowucha et Guillaume Trouvé pour leur collaboration avec Hughes Dubois.

ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank for their inspiration, support and participation in preparing this book:

Angélique Vieille Chevalier, Jane Roberts, Alexandre Claes, Raquel and Guilhem Montagut, Pierre Dartevelle, Patrick Claes, Guy Van Rijn, Joaccin Pecci, Alain Naoum, Daniel Hourdé, Danielle Cazeau, Philippe Laeremans, Marc Larock, Philippe Ratton, Lucas Ratton, Bernard Dulon, Jean Paul Perrier, Ewa Litera, Javier Lentini, Fernando Pujol, David Serra, Eric Baar, and Grégory Chesne and all the African art dealers who directly or indirectly contributed to the book;

Anne Chantal Olbrechts for her work with François Neyt;

Bruno Claessens for his picture research;

Magdalena Plowucha and Guillaume Trouvé for their work with Hughes Dubois.



Coordination éditoriale
Editorial coordination
Laura Maggioni

Traduction en anglais
English translation
Isabel Ollivier

Secrétariat de rédaction
Editing
Anne-Claire Juramie
Emily Ligniti

Direction artistique
Art direction
Annarita De Sanctis

Photogravure
Colour Separation
Pixel Studio, Milan

Couverture Cover
Planche plate 1, p. 19

Tous droits réservés – All rights reserved
Rick's Fine Art srl
Pour la présente édition – For the present edition
© Copyright 2013, 5 Continents Editions srl

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.

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.

5 Continents Editions
Piazza Caiazzo, 1
20124 Milan, Italy
www.fivecontinentseditions.com

ISBN : 978-88-7439-654-2

Distribution Le Seuil / Volumen, Paris
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

Achévé d'imprimer en Italie sur les presses
de Grafiche Flaminia, Trevi (PG), Italie
pour le compte de 5 Continents Editions,
Milan en juillet 2013
Printed in Italy in July 2013
by Grafiche Flaminia, Trevi (PG), Italy

Les sculptures de cet ouvrage, appartenant à quatre ensembles stylistiques de l'Afrique centrale – congo, teke, luba et songye –, ont été sélectionnées pour leur beauté avec le souci de privilégier les signes sculptés attachés à la magie et à la sorcellerie. Le texte et les photographies donnent à ces œuvres un éclairage original qui guide le regard et permet de découvrir le sublime, la séduction ou encore le magique, l'inconnu, la crainte. Comme le collectionneur l'a voulu, ce travail sort des sentiers battus, invite à quitter nos *a priori* sur la compréhension ou la non-compréhension des arts africains, à s'ouvrir à des dimensions universelles et infinies.

The sculptures in this book, from four style groups in Central Africa – Kongo, Teke, Luba and Songye – were selected above all for their beauty, with a preference for pieces displaying carved signs linked to magic and witchcraft. The texts and photographs take an original slant on these figures, helping us see what is sublime or appealing in them and revealing something of the magic, mystery and fear they embody. As the collector wished, this book leaves the beaten path, inviting us to set aside preconceived notions about understanding or not understanding African arts and open up to their infinite, universal qualities.

\$75.00 | Can. \$86.00
£50.00 | € 59,00

ISBN 978-88-7439-654-2



9 788874 396542