



ART EN PREMIER

SERGE SCHOFFEL



ART EN PREMIER

SERGE SCHOFFEL



Vues à l'échelle des millénaires, les passions humaines se confondent. Le temps n'ajoute ni ne retire rien aux amours et aux haines éprouvés par les hommes, à leurs engagements, à leurs luttes et à leurs espoirs: jadis et aujourd'hui, ce sont toujours les mêmes. Supprimer au hasard dix ou vingt siècles d'histoire n'affecterait pas de façon sensible notre connaissance de la nature humaine. La seule perte irremplaçable serait celle des œuvres d'art que ces siècles auraient vu naître. Car les hommes ne diffèrent, et même n'existent, que par leurs œuvres. Comme la statue de bois qui accoucha d'un arbre, elles seules apportent l'évidence qu'au cours des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé.

Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris: Plon, 1993, p. 176.

*Seen from the scale of millennia, the human passions blur. Time neither adds nor subtracts anything from the loves and hates experienced by the human species, nor from its commitments, struggles, and hopes: past and present always remain the same. Were some ten or twenty centuries of history to be suppressed at random, our understanding of human nature would not be appreciably affected. The only irreplaceable loss would be that of the works of art created during this period. For men and women differ, and even exist, only through their works. Like the wooden statue that gave birth to the tree, they alone bear evidence that, among human beings, something actually happened during the course of time.*

Claude Lévi-Strauss, *Look, Listen, Read*, 1993 (transl. Brian C. J. Singer, New York, 1997)

# Sommaire *Summary*

- 9 Préambule *Foreword* - Serge Schoffel
- 12 Afrique classique *Classic Africa*
- 14 « Les masques des sociétés secrètes et le roi masqué » :  
Masque *akam* ou *kam* du Royaume de Kom - Viviane Baeke  
*"The masks of the secret societies and the masked king"*:  
*Akam or kam mask from the Kingdom of Kom - Viviane Baeke*
- 25 Masque-cimier *tyi wara* mâle Bamana - Valérie Angenot  
*Male Bamana tyi wara crest mask - Valérie Angenot*
- 30 « Le carrousel des âmes » : Figure *nkishi* Songye - Viviane Baeke  
*"The carousel of the souls" : Songye nkishi figure - Viviane Baeke*
- 41 Pendentif anthropomorphe Djenné - Bernard de Grunne  
*Djenne anthropomorphic pendant - Bernard de Grunne*
- 44 Krous *Kru*
- 46 Les masques *Krous* - Serge Schoffel  
*The Kru masks - Serge Schoffel*
- 54 Polynésie : Maoris *Polynesia: Maori*
- 56 « De la capture du *mana* à la neutralisation du *tapu* » : Sculpture énigmatique Maori - Valérie Angenot  
*"From capturing mana to lifting tapu": Enigmatic Maori sculpture - Valérie Angenot*
- 67 *Whakawae*, chambranle de porte Maori - Valérie Angenot  
*Whakawae, Maori doorjamb - Valérie Angenot*
- 75 *Tauihu*, proue de canoë de guerre Maori - Valérie Angenot  
*Tauihu, Maori war canoe prow - Valérie Angenot*
- 82 Mélanésie : Papous *Melanesia: Papuan*
- 85 Crochet de suspension Blackwater - Serge Schoffel  
*Blackwater suspension hook - Serge Schoffel*
- 91 Figure féminine assise Asmat - Serge Schoffel  
*Asmat seated female figure - Serge Schoffel*
- 97 Bâton anthropomorphe de la Baie de l'Astrolabe - Valérie Angenot  
*Anthropomorphic club from the Astrolabe Bay - Valérie Angenot*
- 101 Statue *mindja* Kwoma - Valérie Angenot  
*Kwoma mindja statue - Valérie Angenot*
- 109 Perroquet Wosera-Abelam - Valérie Angenot  
*Wosera-Abelam cockatoo figure - Valérie Angenot*
- 112 Plat monoxyle Arapesh - Valérie Angenot  
*Arapesh monoxylous platter - Valérie Angenot*
- 116 Mesoamérique *Mesoamerica*
- 120 Figure siamoise féminine Chupícuaro - Valérie Angenot  
*Chupícuaro female conjoint figure - Valérie Angenot*
- 122 Sculpture Veracruz représentant un agouti - Valérie Angenot  
*Veracruz sculpture of an agouti - Valérie Angenot*
- 127 Urne d'encensoir monumentale Maya Quiché - Valérie Angenot  
*K'iche' Maya monumental censer urn - Valérie Angenot*
- 131 « La semence et les champs » : Statue masculine huastèque dénudée - Valérie Angenot  
*"Fertilizing the fields": Nude male Huastec figure - Valérie Angenot*
- 136 Tihuanaco-Huari *Tiwanaku-Wari*
- 138 Tihuanaco et Huari - Valérie Angenot  
*Tiwanaku and Wari - Valérie Angenot*
- 141 Tablette à priser Tihuanaco avec personnage divin - Valérie Angenot  
*Tiwanaku snuff tray with divinity - Valérie Angenot*
- 145 Tube d'inhalation Tihuanaco figurant un homme-jaguar - Valérie Angenot  
*Tiwanaku inhalation tube with jaguar-headed man - Valérie Angenot*
- 148 Poporo Huari, récipient à chaux pour prise de coca - Valérie Angenot  
*Wari poporo, lime receptacle for the consumption of coca - Valérie Angenot*
- 153 Poporo Huari hybride, récipient à chaux pour prise de coca - Valérie Angenot  
*Hybrid Wari poporo, lime receptacle for the consumption of coca - Valérie Angenot*
- 156 Cuiller Huari - Valérie Angenot  
*Wari spoon - Valérie Angenot*



## Préambule

Ce livre accompagne l'exposition ART en PREMIER que présente la galerie *Serge Schoffel-Art Premier* pour l'édition de 2016 de la BRAFA.

C'est notre plaisir et notre volonté que d'associer chacune de nos installations thématiques à un ouvrage bien documenté. Nous aimons étudier des sujets mal connus et sonder des voies multiples pour explorer les arts premiers ; et nous ne manquons pas d'idées pour mettre en œuvre cette aspiration. La présente exposition invite à la découverte de quelques objets de notre préférence répondant de manière intense à ces attentes.

Notre exposition consiste en six volets et parcourt trois continents. Il n'en a certes pas toujours été ainsi, mais certains arts premiers sont entrés dans la sphère des grands classiques. Le premier volet réunit quelques œuvres d'Afrique subsaharienne qui appartiennent à cet ordre. Mais il est manifeste pour nous qu'avec le temps, cette perception s'élargira à de nombreuses autres cultures premières.

Le second volet africain met en exergue d'étonnantes masques qui partagent la caractéristique d'appartenir à une seule grande aire culturelle, celle des Krous, dont les œuvres n'ont, à ce jour, encore curieusement jamais été associées et envisagées comme constituantes d'un même ensemble.

C'est avec une extrême parcimonie que le marché nous livre d'éminentes figures polynésiennes. C'est donc une chance inouïe d'avoir le privilège de présenter ici trois sculptures majeures de l'art Maori qui forment ainsi le troisième volet de l'exposition.

Une autre dimension de l'art des Mers du Sud est celle qu'impose la richesse étourdissante des œuvres produites par les Mélanésiens de la Nouvelle Guinée. Nous égratignons à peine le sujet dans ce quatrième volet en proposant pourtant six œuvres en tous points distinctes, qui se rejoignent néanmoins par leur qualité, leur rareté et leurs illustres provenances.

La Mésoamérique est une aire culturelle cohérente qui a évolué sur plus de trois millénaires et qui embrasse une partie de l'Amérique du Nord et de l'Amérique Centrale. Quatre cultures majeures et les trois grandes ères jalonnant son histoire sont représentées par quelques spécimens remarquables dans le cinquième volet.

Les premiers américains sont célèbres pour leur pratique millénaire du chamanisme. C'est dans ce contexte que les anciens peuples andins Tihuanaco et Huari utilisaient de délicats ustensiles en bois pour l'ingestion de substances hallucinogènes. Nous mettons en évidence, dans l'ultime volet de notre exposition, quelques très beaux exemplaires de ce précieux attirail qui charrie avec lui tout un univers symbolique dont la richesse n'a pas fini de nous surprendre et de nous interroger.

ART en PREMIER ? Quel angle de vue adoptons-nous sur l'art dans le cadre de cette exposition ? Comme s'en apercevra le lecteur au fil des pages du catalogue, la presque totalité des œuvres que nous présentons sont d'époques pré-contact. Cela signifie qu'elles ont été créées dans un contexte sociétal où la poussée esthétique et qualitative exprimée par leurs créateurs est toute entière tendue à l'intérieur d'un système de pensée vierge de toute influence. La vague culturelle occidentale qui s'est répandue chez les peuples premiers a entraîné une cohabitation de conceptions existentielles contradictoires qui ont définitivement affecté l'intensité des arts premiers, et parfois jusqu'à leur raison d'être. Si la forme des œuvres a pu se perpétuer, leur essence, quant à elle, n'est plus comparable. Ce que nous recherchons donc avant tout, ce sont des œuvres qui possèdent l'intensité et l'intégrité qualitative du geste originel.

Au geste se superpose le signe. Et c'est peut-être la justification même du signe qui engendre la beauté du trait. Chaque œuvre d'art premier parle de quelque chose. Chaque culture qui en génère pioche dans un univers de symboles qui lui est propre. Et ce choix n'est jamais hasardeux, il répond à des codes localement sanctionnés. Il est un héritage en mouvement léger. Utiliser les méthodes sémiologiques et structurales offre, selon nous, une très belle manière de redécouvrir les arts premiers et, par la rigueur scientifique qu'elles impliquent, d'en perfectionner la connaissance et de les apprécier davantage encore.

ART en PREMIER ! Il faut pourtant nuancer ce qui vient d'être dit, car il y a un écueil, qui serait d'exhiber les arts premiers d'une manière froide et automatique. Il est nécessaire d'user de méthodes systématiques par rigueur scientifique, mais seulement dans le cercle du laboratoire. Une fois que de nouvelles données sont intégrées, et que de nouvelles voies s'imposent d'elles mêmes, il n'y a plus que l'art qui doit compter. C'est la poésie qui souffle sur ces cultures, sur ces œuvres, qui donne toute l'amplitude à la démarche.

Notre sélection sera toujours subjective. Et parce que nous ne voulons montrer que des œuvres de haute qualité, nous distillons une version idéalisée des cultures présentées. Ce choix n'est pas juste, mais il n'est pas faux non plus. C'est parce qu'il y a de grandes œuvres que l'on prend conscience qu'il y a eu de grands hommes. Ceux là n'ont pas toujours laissé de recueil philosophique ou de traité de mathématiques mais, comme le souligne Claude Lévi-Strauss à propos des œuvres nées de leurs mains, « elles seules apportent l'évidence qu'au cours des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé ».

## Foreword

This book accompanies the ART en PREMIER exhibition which galerie Serge Schoffel-Art Premier is presenting at the 2016 BRAFA show.

It has been our desire and pleasure to produce a well documented publication as an integral part of each of our thematic installations. We believe in studying the often little known subjects the works we feature relate to, and in exploring multiple paths for researching tribal art. Moreover, we are not lacking in ideas as to how to pursue this aspiration. Our present exhibition offers an opportunity to discover a number of objects which meet our stringent criteria, which we are proud to be able to offer, and hope to be able to shed new light on.

The exhibition is divided into six parts, and covers three continents. Although it has certainly not always been the case, certain forms of tribal art have now entered the realm of the great classics. The first part brings together a few Sub-Saharan African works which already belong to this category. But it is manifestly clear to us that this perception will broaden with time to include artworks from a number of other tribal cultures.

The second African part of the presentation focuses on astonishing masks that share the characteristic of belonging to a single large cultural area, that of the Kru, whose works have curiously not until now been associated with, or considered part of, a same corpus.

The dearth of fine Polynesian figural artworks on the market makes them extremely difficult to obtain. We thus consider ourselves very fortunate to have the privilege of presenting the three major examples of Maori sculpture which constitute the third part of our show.

Another dimension of South Seas art is that which the overwhelming wealth of works produced by the Melanesians of New Guinea offers up. We barely scratch the surface of this subject with the six distinctive pieces from there which form the fourth part of our show, but all of them distinguish themselves with their level of quality, their rarity, and their impeccable provenances.

Mesoamerica is a coherent cultural area which has evolved for a period of over three millennia, and includes part of North America and of Central America. Four major cultures and the three great eras which define its history are represented in the few examples of works from there which constitute the fifth part of this exhibition.

The first Americans are well-known for their millennia old practice of shamanism. It is in its context that the Andean Tiwanaku and Wari peoples made use of the delicate utensils they produced for the ingestion of hallucinogenic substances. In the last part of our show, we present a few very beautiful examples of this precious paraphernalia which carry with them an entire symbolic universe whose wealth we continue to find astonishing, and about which we still have much to learn.

ART en PREMIER? What point of view on art do we adopt within the framework of this exhibition? As the reader will note in perusing the pages of this catalog, almost all of the works presented date from pre-contact periods. That means that they were created in a social context in which the aesthetic drive and the quest for quality came from within a belief system completely free of outside influence. The wave of Western culture that eventually swept over these places resulted in a co-habitation of contradictory existential conceptions which unquestionably had a deleterious effect on the intensity of post-contact works, and in some cases even went so far as to call their *raison d'être* into question. While the form of works continued to perpetuate itself, their essence was no longer comparable. What we look for above all, is works which possess the intensity and qualitative integrity of the original gesture.

The symbol is superposed onto the gesture. And it is perhaps the justification of the symbols which engenders the beauty of the trait. Every work of tribal art speaks of something. Every culture which produces it in so doing explores its own symbolic universe. The choice is never one of accident, but always responds to locally sanctioned proscriptions. It is a heritage which moves but slowly. We believe that the use of semiotic and structural methods provides a very sound way to rediscover tribal art, and that the scientific rigor they imply enables us to perfect and broaden our knowledge of it, which in turn enables us to appreciate it even more fully.

ART en PREMIER! What has just been said nonetheless needs to be qualified, because there is a pitfall – one that could lead to exhibiting tribal art in a cold or automatic way. It is vital to use scientifically sound, systematic and rigorous methods, but only in the context of the laboratory. Once the information those methods can provide has been integrated, and the new avenues of approach they create become self-evident, only the art counts. It is the breeze of poetry blowing over these cultures and these works which gives breadth and meaning to the process.

Our selection will always be subjective. And because we strive to show only works of the highest quality, we present a distilled and idealized version of the cultures we present. That choice may not be right, but it is not wrong either. It is because there are great works that we realize there were great men. Those men did not always leave behind philosophical or mathematical treatises, but, as Claude Lévi-Strauss stated of the works their hands created: "they alone bear evidence that, among human beings, something actually happened during the course of time".



Serge Schoffel



Afrique classique *Classic Africa*

#### Masque akam ou kam

Royaume de Kom ou d'Oku, Province du Nord-Ouest, Cameroun  
Bois, patine crouteuse, pigments  
H 35 cm

#### Publié dans :

K.F. Schaebler, *Masken der Welt : Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden*, Munich, 1999, p. 108, n° 86.

#### Akam or Kam mask

Kom or Oku kingdom, Northwest Region, Cameroon  
Wood, encrusted patina, pigments  
H 35 cm

#### Published in:

K.F. Schaebler, *Masken der Welt : Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden*, Munich, 1999, p. 108, No. 86.

## Les masques des sociétés secrètes et le roi masqué

### Masque akam ou kam du Royaume de Kom ou d'Oku

Voici un masque original de la région des Grassfields dont les traits sereins en surprendront plus d'un parmi les connaisseurs de l'art de cette région, habitués à la truculence des formes et aux traits parfois exagérément accentués de certaines œuvres. Son style naturaliste l'associe aux productions artistiques des royaumes du massif montagneux situé au nord de la plaine de Ndop, dans le centre de la province du Nord-Ouest<sup>1</sup>. Perrois et Notué les qualifient d'ailleurs de « styles classiques du Nord-Ouest » (1997 : 299).

Ce magnifique visage, aux traits harmonieux et empreint de douceur nous incline à penser qu'il s'agirait d'une œuvre sculptée dans les ateliers des royaumes de Kom ou d'Oku, sans pour autant préjuger de l'endroit exact où il était utilisé. Comme le souligne Harter, les artistes du royaume de Kom ont dispersé leurs œuvres dans les chefferies et royaumes des alentours. Et, à l'inverse, des masques originaires d'Oku ou de Babanki furent importés et utilisés à Kom, ce qui ne facilite pas le travail d'identification (Harter 1986 : 216-219).

Il ne s'agit pas d'un masque-heaume et ses yeux ne sont d'ailleurs pas percés ; deux prolongements planes et rectangulaires ont été prévus respectivement au-dessus de la tête et au niveau du menton ; percés d'orifices, ce sont des supports destinés à recevoir une coiffure et une « barbe », ajouts qui ont disparu dans cet exemplaire-ci. Ces caractéristiques l'identifient à coup sûr comme un masque appelé *akam* à Kom et *kam* à Oku. Il s'agit de l'un des personnages les plus fréquemment sculptés à Kom, plus précisément dans les ateliers du village d'Abuh, d'où était originaire le fameux souverain Yuh (1865-1912), lui-même sculpteur de talent. Harter souligne que *kam* (ou *akam*) est un « masque important, toujours porté par le premier danseur chef des juju. » (Harter 1986 : 219).

Premier danseur ? Chef des *juju* ? Que voilà un raccourci vertigineux pour décrire l'identité de ce masque ! Prenons un peu de recul et attardons-nous un instant sur le contexte socio-culturel au sein duquel ce personnage est né.

### The masks of the secret societies and the masked king

### Akam or kam mask from the Kom or Oku kingdom

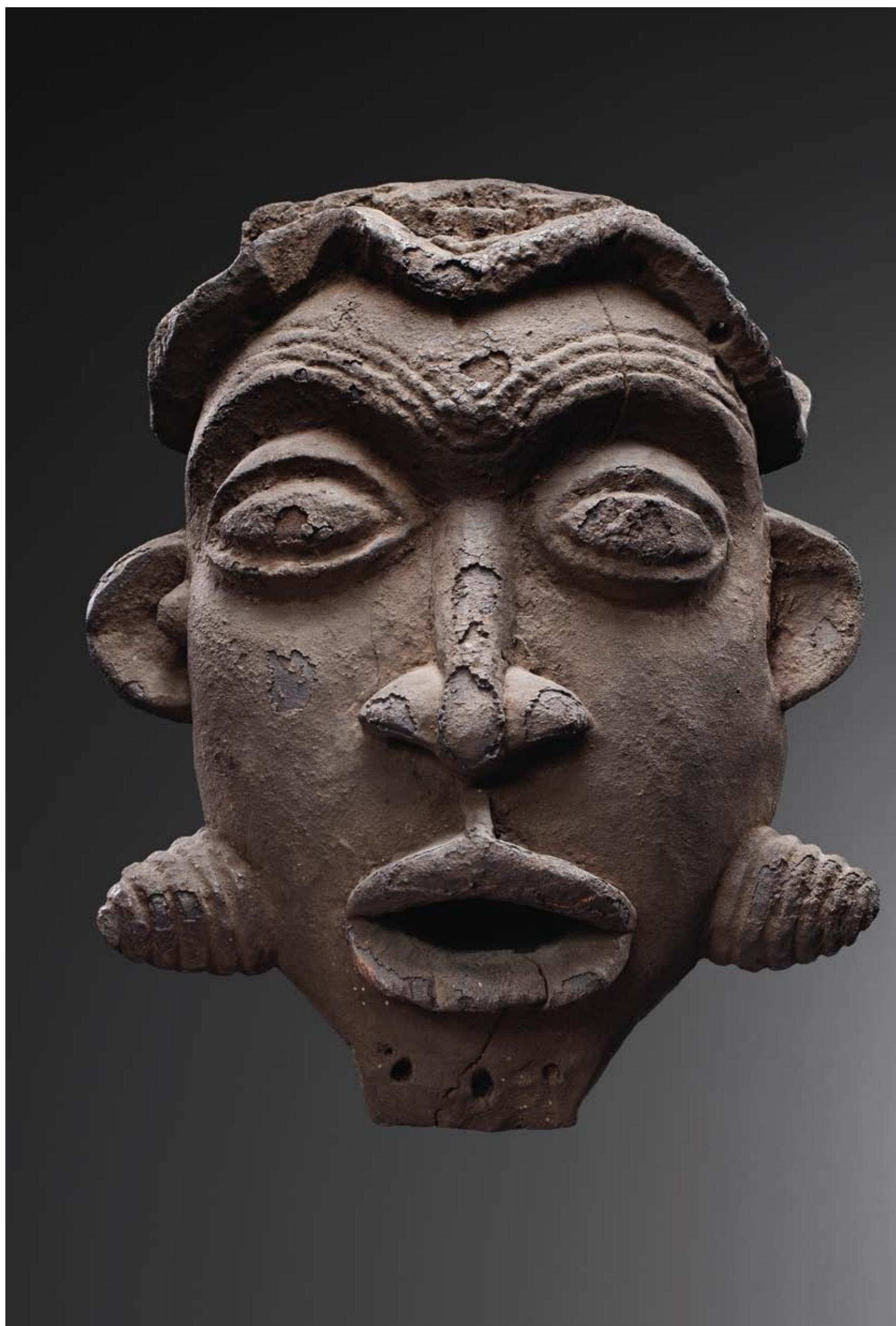
This is a mask from the Grasslands region whose serene traits will surprise more than a few connoisseurs of the art of this area, who are more accustomed to seeing the truculent forms with exaggeratedly accentuated features that many examples of such works display. Its naturalistic style associates it with the artistic productions of the mountain range north of the Ndop Plain, in the center of the Northwest Region<sup>1</sup>. Perrois and Notué call these types of works the “classic styles of the Northwest” (1997: 299).

This magnificent face, with its harmonious traits, is imbued with a gentleness that inclines us to believe that it was sculpted in the workshops of the Kom or Oku kingdoms, without nonetheless allowing us to determine exactly where it was used. As Harter emphasizes, Kom kingdom artists dispersed their works in the chiefdoms and kingdoms in their vicinity. Conversely, masks from Oku and Babanki were imported to Kom and used there. These facts do not facilitate identifications (Harter 1986: 216-219).

The present example is not a helmet mask, and its eyes are not pierced. There are two flat and rectangular projections, one above the head and the other below the chin, which are pierced with holes and intended for the attachment of a coiffure and a “beard” respectively, additions which have been lost on this work. These characteristics allow the piece to be definitely identified as an *akam* mask in Kom or a *kam* mask in Oku. It represents one of the most frequently sculpted figures in Kom, more precisely in the workshops of Abuh village, the place of origin of the famous sovereign Yuh (1865-1912), himself a talented sculptor. Harter states that *kam* (or *akam*) is “an important mask, always worn by the first dancer chief of the *juju*” (Harter 1986: 219).

<sup>1</sup> Plaine qui s'étend à l'est de Bamenda jusqu'à la frontière avec le royaume des Bamum.

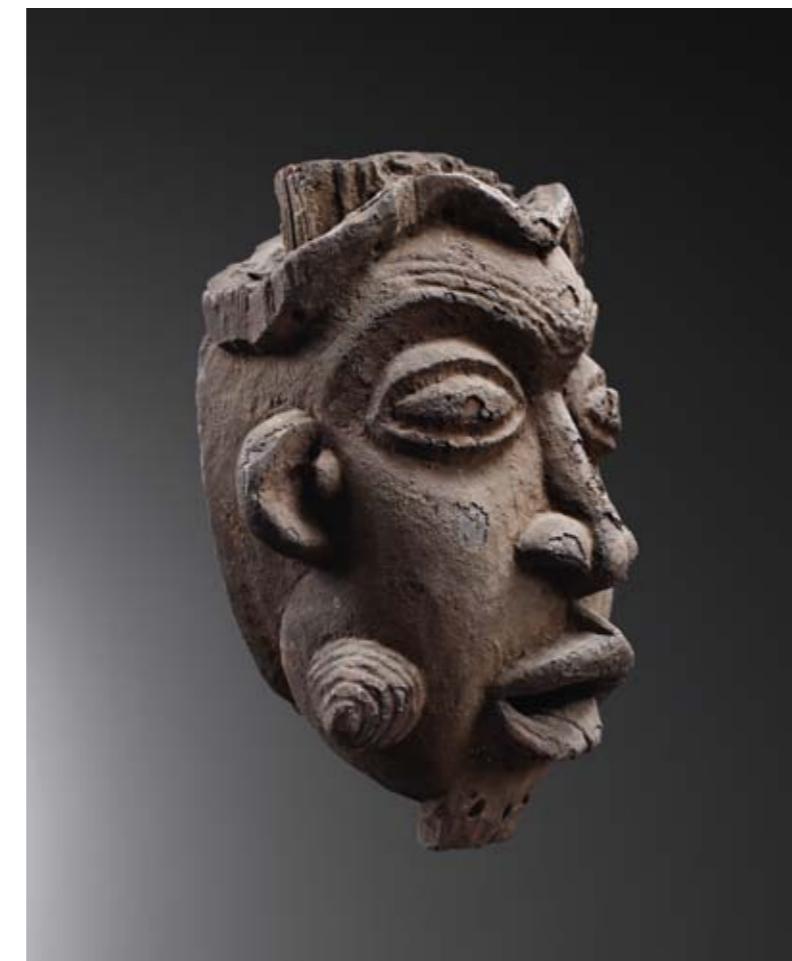
<sup>1</sup> The plains which extend from east of Bamenda to the Bamum Kingdom border.



Dans toute la région des hauts-plateaux des Grassfields (Nord-Ouest, Bamileke, Bamum) émerge un modèle politique et magico-religieux original, fondé sur un partage du pouvoir entre l'institution de la royauté sacrée et celle de sociétés initiatiques à caractère souvent secret, et strictement interdites aux femmes. Ces associations gravitent autour du palais et « contribuent à la gestion politico-rituelle de la communauté » (Nkwi et Warnier 1982 : 58). Cette configuration singulière, presque unique en Afrique, n'existe, d'après Chilvers et Kaberry, qu'au Cameroun et au Bénin (1968 : 47). Une synergie tellement étroite que les loges de ces confréries secrètes sont abritées au sein de l'enceinte palatiale où elles jouxtent les quartiers du roi.

Le royaume bamum, les multiples chefferies bamileke, comme Bandjoun ou Bangwa, ainsi que les royautes du Nord-Ouest<sup>2</sup>, telles Nso, Kom ou Oku, fonctionnent toutes sur ce modèle où le souverain est entouré, secondé, voire surveillé, par des sociétés coutumières, elles-mêmes complètement dépendantes du palais. Et je parle ici au présent car cette structure politique et rituelle est encore largement en activité, même si ses prérogatives réelles sont aujourd'hui grandement limitées par l'organisation politique moderne. Chaque royaume connaît plusieurs de ces confréries et celles-ci portent parfois des noms différents selon les entités, mais un terme véhiculaire, *juju*, désigne l'ensemble de ce complexe associatif, y compris les objets cultuels, masques et instruments de musique que ces confréries détiennent<sup>3</sup>.

Dans la région de langue anglophone qui nous occupe plus particulièrement, celle des plateaux du nord-ouest, où le souverain porte le titre de *fo'*, *fon* ou *foyn*, il existe, outre quelques associations à caractère militaire et celles réservées aux princes héritiers, une supra-confrérie toute puissante réunissant en son sein plusieurs loges spécialisées. Appelée *kwifo* à Mankon<sup>4</sup>, *kwifon* à Oku et *kwifoyn* à Kom, son nom même, que l'on peut traduire par « chose du roi » ou « père du roi », indique la relation étroite que cette confrérie entretient avec le souverain, lui-même considéré comme le fils des membres de *kwifon* (Perrois et Notué 1997 : 200 ; Chilvers et Kaberry 1965). Le *fon* fait automatiquement partie de toutes les loges de la confrérie, mais alors que les membres de cette dernière constituent l'organe exécutif et judiciaire du royaume, le rôle du souverain est surtout d'assurer l'entente, la fertilité des terres, la fécondité des femmes et le bien-être du royaume. En revanche, il ne s'occupe que fort peu des aspects coercitifs du pouvoir, et c'est une des



*First dancer? Chief of the juju? A vertiginous shortcut to describe this mask's identity! We clearly need to backtrack here, and dwell for a moment on the socio-cultural context into which this person was born.*

*An original political and magical-religious model exists in the entire region of the high plateau region of the Grasslands (Northwest, Bamileke, Bamum), which was founded on a sharing of power between the institution of royalty and the often secret initiation societies, which women were strictly forbidden to be a part of. These associations gravitated around the palace and "contributed to the political and ritual management of the community" (Nkwi and Warnier 1982: 58). This singular configuration, almost unique in Africa, existed, according to Chilvers and Kaberry, only in Cameroon and Benin (1968: 47). The synergy was so tight that the lodges of the secret brotherhoods were located on the palace grounds, where they adjoined the king's quarters.*

*The Kingdom of Bamum, the many Bamileke chiefdoms, such as those of the Bandjoun or the Bangwa, and the royalties of the Northwest Region<sup>2</sup>, such as the Nso, Kom and Oku, functioned in keeping with this model in which the sovereign was surrounded, assisted, and even supervised by the traditional societies, which were nonetheless completely dependent on the palace.*

<sup>2</sup> Ces dernières ne sont d'ailleurs culturellement séparées des chefferies bamileke et des Bamum que par une frontière linguistique établie artificiellement par l'histoire coloniale : à la défaite des Allemands au sortir de la première guerre mondiale, le Cameroun fut réparti entre la France et le Royaume-Uni : les Bamileke et les Bamum se retrouvèrent du côté francophone, tandis que les chefferies du nord-ouest furent amalgamées au Nigeria, sous la bannière anglaise.

<sup>3</sup> *Juju* est issu du *pidgin English*, la *lingua franca* parlée dans toute la zone anglophone, jadis sous mandat britannique. C'est un terme qui a très vite franchi la frontière de cette région pour devenir le symbole générique d'associations secrètes utilisant des objets aux pouvoirs magiques puissants.

<sup>4</sup> L'orthographe la plus généralement utilisée dans la littérature (cf. Perrois et Notué 1997, deuxième partie).

loges de *kwifon*, la plus redoutée, qui s'occupe de la promulgation des lois, de l'exécution des jugements ou encore de la purification des lieux pollués par un suicide ou un accident mortel.

*Kwifon* est cependant une instance démocratique qui comporte en son sein tous les aînés des lignages du royaume et divers représentants de ce que nous appellerions « la société civile », elle enrôle également une série de cadets issus de l'ensemble des familles du royaume comme auxiliaires et assistants, lesquels pourront, en fonction de leurs ambitions, monter en grade au sein de l'association. Par contre, les membres de la famille royale, héritiers potentiels du *fon* régnant, en sont exclus.

Dans les lignes qui suivent j'utilise les données détaillées recueillies par Hans-Joachim Koloss sur le royaume d'*Oku*<sup>5</sup>, sachant qu'à quelques détails près<sup>6</sup>, ces descriptions valent également pour Kom et quelques autres groupes voisins.

*Kwifon* ne possède que quelques masques (*kum*/sg. *akum*), mais ils remplissent des fonctions essentielles : le mystérieux *mabuh*<sup>7</sup>, au visage de singe et couvert de plumes de rapaces, remplit encore actuellement le rôle de héraut (« running *juju* »), messager transmettant les ordres du Palais et de *kwifon*, mais jadis il était aussi chargé de présider à l'exécution des condamnés ; l'effrayant masque *nkok*<sup>8</sup> sortait lors des fêtes de lever de deuil ; tout de noir vêtu et à l'énorme tête informe enfui sous un amas de tissu ; il doit être retenu par une corde lors de ses sorties, tellement son comportement est incontrôlable. Ces masques ne dansent pas et leurs apparitions rituelles étaient jadis liées aux différentes décisions économiques, politiques et judiciaires prises par *kwifon*, qui souvent revêtaient un caractère coercitif. Depuis les années 80, sous l'effet d'une certaine « folklorisation », ils sortent un peu plus souvent lors de commémorations, de funérailles, ou de diverses fêtes calendaires. Mais si jadis ils étaient source d'effroi et d'épouvante, aujourd'hui ils continuent à susciter auprès des femmes et des non-initiés un réel sentiment d'angoisse, voire de peur. Une attitude qui se mue en crainte respectueuse lorsqu'il s'agit d'un autre genre de masques, ceux des groupes lignagers, toujours actifs eux aussi, et que nous allons envisager maintenant.

*And I speak here of the present as well, as this political and ritual structure remains in force and is active today, even if in fact its real prerogatives are now considerably limited by modern political organization. Several of these associations have a presence in each kingdom, and they sometimes have different names as distinct entities, but a single term, *juju*, designates the entire complex of these societies, as well as all of the cult objects, masks and musical instruments which they possess<sup>3</sup>.*

*In the English speaking area we are focused on here, that of the plateaus of the Northwest Region, where the sovereign is known as *fo'*, *fon* or *foyn*, there is, in addition to the several associations of a military nature and those reserved for the crown princes, an all-powerful super-association which is made up of several specialized lodges. It is called *kwifo* in Mankon<sup>4</sup>, *kwifon* in Oku, and *kwifoyn* in Kom, and the name itself, which can be translated as "king's thing" or "king's father", is an indication of the close relationship the society has with the sovereign, who is considered to be the son of the members of the *kwifon* (Perrois and Notué 1997: 200; Chilvers and Kaberry 1965). The *fon* is automatically a part of all of the society's lodges, and while its members constitute the executive and judicial branches of the kingdom, the sovereign's role is primarily to ensure agreement, women's fertility and the kingdom's well-being. He does not, on the other hand, have much to do with the coercive aspects of power, and it is the most feared of the *kwifon*'s lodges that handles the promulgation of laws, the enforcement of judgments or the purification of places polluted by suicide or accidental death.*

*Kwifon is however a democratic institution which includes all of the elders of the kingdom's lineages as well as various representatives of what we would call "civil society", and it engages cadets from all of the kingdom's families as auxiliaries and assistants, who, according to their ambitions, may rise in rank in the heart of the association. Members of the royal family, who are potential heirs of the reigning *fon*, are however excluded.*

*In the passages which follow, I make use of detailed information obtained by Hans-Joachim Koloss on the Kingdom of Oku<sup>5</sup>, knowing that with the exception of a few details<sup>6</sup>, his descriptions apply to Kom and to several other neighboring groups.*

<sup>5</sup> Kamerun Könige Masken Feste (1977) et "Kwifon and *fon* in Oku. On kingship in the Cameroon Grasslands", in Kings in Africa (1992).

<sup>6</sup> Telles les différences dialectales (*fon*/*foyn*) ou encore leurs systèmes de filiation respectifs, l'immense majorité des royaumes des Grassfields, dont Oku, sont patrilinéaires ; seuls les Kom possèdent un système de parenté matrilinéaire, une énigme qui n'est pas encore complètement résolue à l'heure actuelle. Toutefois, le fait que c'est un neveu du roi qui lui succède n'a que peu d'incidence sur le fonctionnement de *kwifoyn* et du palais.

<sup>7</sup> Appelé *mo'buh* à Kom (Shanklin 1985 : 138).

<sup>8</sup> Appelé *nko'* à Kom (Shanklin 1985 : 138).

<sup>2</sup> *Juju* is a Pidgin English word, and Pidgin is the lingua franca spoken in the entire Anglophone zone, which was formerly under British control. The term very quickly spread outside the immediate area, and became the generic word for a secret society that used objects with powerful magic capabilities.

<sup>4</sup> The spelling most often used in the literature (cf. Perrois and Notué 1997, second part).

<sup>5</sup> Kamerun Könige Masken Feste (1977) and "Kwifon and *fon* in Oku. On kingship in the Cameroon Grasslands", in Kings in Africa (1992).

<sup>6</sup> Such as differences of dialect (fon/ foyn), or their respective systems of affiliation. The vast majority of the Grasslands kingdoms, including the Oku, are patrilineal. Only the Kom have a matrilineal system, and this enigma has not yet been completely resolved. Nonetheless, the fact that it is a nephew of the king who succeeds him has little effect on the functioning of the kwifoyn and of the palace.

L'une des prérogatives de *kwifon* est, en effet, d'autoriser l'un ou l'autre lignage important à créer son propre groupe de masques, lesquels restent cependant placés sous la juridiction de cette toute-puissante confrérie. Chaque exemplaire sculpté doit être approuvé par elle pour pouvoir être utilisé ; et une fois cet ensemble constitué, le chef de ce lignage a le devoir d'entretenir ses masques et ses instruments de musique et ne peut en stopper les activités sans l'accord de *kwifon*. Bien que ne suscitant pas la même crainte que les masques de la confrérie, ils appartiennent pleinement à la sphère initiatique et rituelle des *juju*, et constituent des objets magiques dont il est dangereux, pour les femmes et les enfants, de s'approcher. Les masques lignagers se distinguent toutefois fortement de ceux appartenant à *kwifon*, ne serait-ce que parce qu'ils dansent ! Ils se produisent lors de divers événements importants, laïcs ou rituels, comme les enterrements et les commémorations de défunt.

Au contraire des masques de *kwifon*, dont chaque exemplaire est un personnage individuel et solitaire, ceux qui appartiennent à un lignage forment un groupe, une famille étroitement unie et qui peut comporter de sept à quinze personnes. Au plan stylistique et formel, ils sont également fort différents. Le groupe, dont la composition précise diffère d'un lignage à l'autre, comporte obligatoirement, et dans l'ordre de leur importance : un masque masculin anthropomorphe appelé *kam* (tel que celui du catalogue) et qui sort le premier ; un masque-buffle qui clôture la représentation ; et un masque féminin *ngoin*, épouse de *kam* ; viennent ensuite quelques masques anthropomorphes figurant les différents membres de la famille de *kam*, ainsi que des masques zoomorphes, comme le bétail, l'éléphant, la chauve-souris ou encore divers oiseaux. D'après Koloss, la signification de ces masques zoomorphes renvoie à la faculté qu'ont certains hommes de se métamorphoser en animal (Koloss 1977 : 54), un pouvoir qui, dans toute l'aire des Grassfields, est aussi bien détenu par les sorciers que par certains hommes importants, tels les membres des sociétés initiatiques.

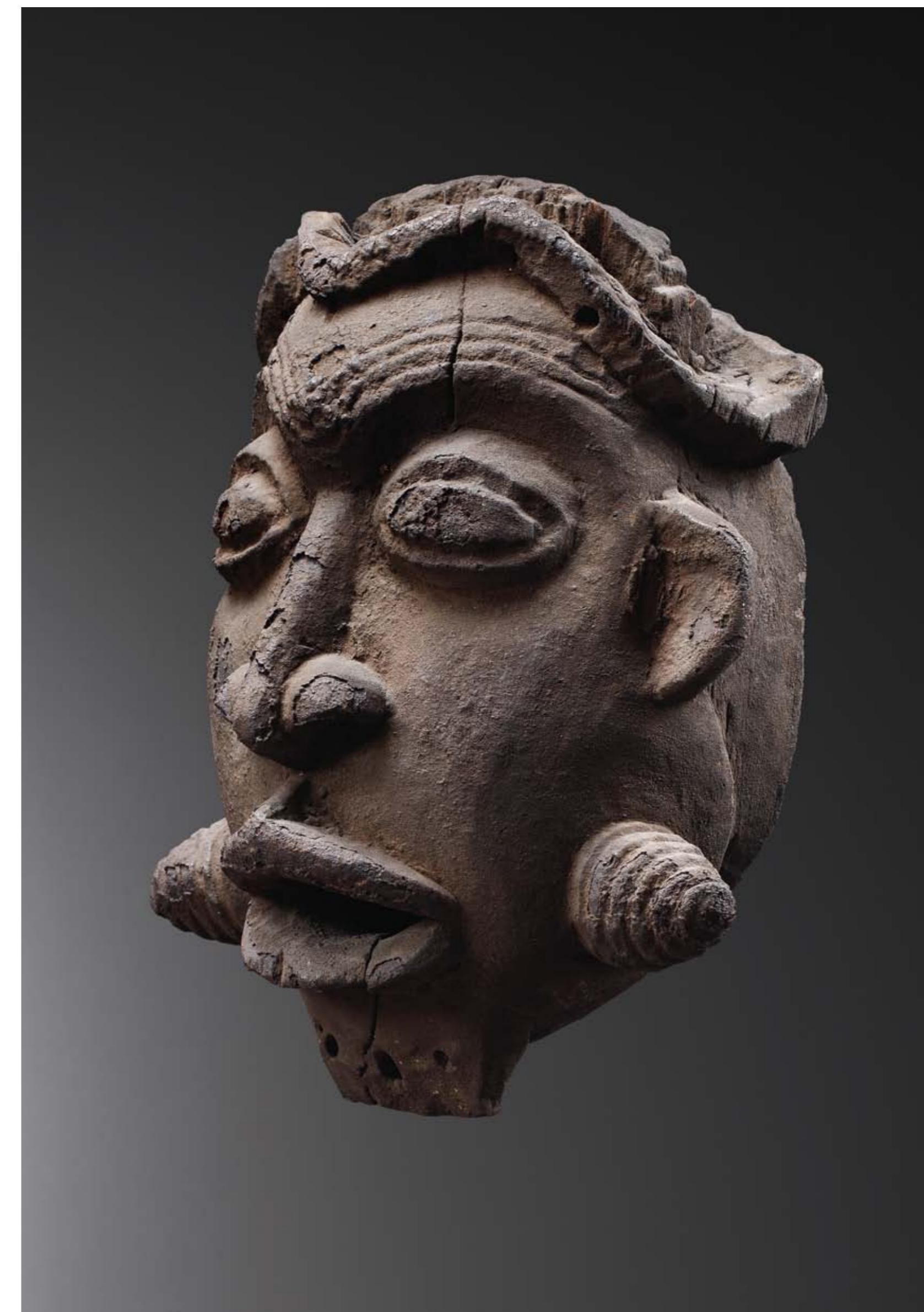
*Kwifon has only a few masks (kum, singular akum), but they fulfill essential functions. The mysterious mabuh<sup>7</sup>, with its monkey face, and covered in feathers of birds of prey, still today plays the role of the herald ("running juju"), the messenger who transmits the orders of the palace and of the kwifon, but was in former times also responsible for presiding over the executions of the condemned. The frightening nkok<sup>8</sup> came out for ceremonies having to do with the lifting of mourning. It was completely black with an enormous misshapen head buried under a pile of textiles, and its behavior was so uncontrollable and unpredictable that it needed to be tethered when it appeared. These masks do not dance, and their ritual appearances were formerly associated with various economic, political and judicial decisions taken by the kwifon, which were often of a coercive nature. Since the 1980s, as a result of a kind of "folklorization", they have been used somewhat more often, and emerge for funeral ceremonies, commemorations, or various events associated with the calendar. In former times, they instilled terror and horror, and still today, they elicit a real feeling of anxiety, and even outright fear, among women and non-initiates. This reaction becomes one of respectful awe when another kind of mask, that of the lineage groups, which are also still active, is used. We will examine those masks now.*

*One of the kwifon's prerogatives is to authorize one or another important lineage to create its own group of masks, which will however remain under the jurisdiction of the all-powerful association. Each one of these masks must be approved before it can be used, and once the ensemble has been put together, it becomes the lineage chief's responsibility to maintain them and the musical instruments, and their use cannot be stopped without the kifwon's agreement. Although they do not instill the same level of fear as the association's masks, they are an integral part of the juju initiation and ritual sphere, and are magical objects which it is dangerous for women and children to approach. The lineage masks are nonetheless very distinct from those of the kwifon - if only because they are danced! They appear at various important events, both secular and ritual, such as burials and commemorative ceremonies for the deceased.*

*In contrast with the kwifon masks, where each one represents an individual and single person, those which are part of a lineage form a group, a closely linked family which can include seven to fifteen people. From a formal and stylistic point of view, they are also very different. The group, whose exact composition differs from one lineage to another, must however include, in order of importance, an anthropomorphic male mask called kam (such is the mask in the catalog), which appears first, a buffalo mask which closes*

<sup>7</sup> Called mo'buh in Kom (Shanklin 1985: 138).

<sup>8</sup> Called nkok in Kom (Shanklin 1985: 138).



*Kam* est le leader du groupe et figure un aîné, un père. Considéré comme le personnage le plus puissant de la série, il se distingue des autres exemplaires anthropomorphes qui le suivent par la structure même de son faciès en bois, ainsi que par divers détails vestimentaires. Il ressemble à un masque facial, mais se porte horizontalement au-dessus de la tête, en « casquette », la tête du porteur étant recouverte d'un tissu, tout comme les masques zoomorphes qui l'accompagnent. Les exemplaires *feminins ngoïn*, ainsi que quelques autres personnages anthropomorphes, sont eux des masques-heaumes portés verticalement, même s'ils se juchent également par-dessus la tête dissimulée sous une cagoule en tissu.

Cet important masque se distingue également par son costume couvert de cheveux humains, ainsi que par la coiffure et la barbe, faites de cheveux naturels amalgamés avec de la résine, mêlée parfois de fibres, de cheveux et d'autres ingrédients. C'est aussi le masque le plus ostensiblement bardé d'amulettes et de charmes rituels contenus dans des cornes ou des coquilles d'escargots, attachés à son costume ou portés aux bras et au cou. Il tient à la main une arme blanche, épée, couteau ou lance.

Seuls les membres des grades les plus élevés des loges de *kwifon* sont habilités à danser *kam*. Le danseur se voit administrer un charme protecteur puissant avant de revêtir le masque, ce qui lui interdit d'avoir des relations sexuelles dans la nuit qui suit sa prestation masquée. Enfin, *kam* est également le seul masque sur lequel du sang sacrificiel est répandu et que l'on enduit de rouge au moyen de poudre de *padouk*, ce qui devait à la longue lui conférer une patine d'usage assez importante. Pour certaines communautés, il représente un ancêtre important, voire un *fon* décédé. C'est d'ailleurs le seul masque qui est appelé à danser sur la tombe d'un défunt afin que ce dernier soit accepté au royaume des morts (Koloss 1977 : 49).

L'exemplaire qui nous est parvenu a perdu sa barbe et sa coiffure, mais l'épaisse patine crouteuse qui le couvre témoigne des nombreuses commémorations auxquelles il a dû assister. Il est difficile de comprendre pourquoi le sculpteur l'a doté de deux cornes qui surgissent énigmatiquement de ses joues. Un autre exemplaire portant ces mêmes appendices troublants n'est malheureusement accompagné d'aucune explication concernant cette singularité anatomique ; il est simplement défini comme originaire « de la région de Bamenda » (Harter 1986 : 373) (Figure 1).

*the presentation, and a female mask called *ngoin*, kam's wife. Several other masks which depict various members of kam's family, as well as zoomorphic masks, such as the ram, the elephant, the bat or several kinds of birds may follow. According to Koloss, the meaning of these zoomorphic masks is related to the ability that some people have to metamorphose into animals* (Koloss 1977: 54), *a power which sorcerers as well as certain important men, such as members of the initiation societies, are deemed to have everywhere in the Cameroonian Grasslands.*

*Kam is the leader of the group and represents an elder, a father. Considered the most powerful of the series, he is distinguished from other anthropomorphic masks which follow him by the structure of his wooden face, as well as by various details of his attire. He resembles a facial mask, but the mask is actually worn horizontally above the head, as a "cap" would be. The wearer's head is covered with textiles, as are those of the wearers of the zoomorphic masks which accompany him. The female *ngoin* masks, and several other anthropomorphic figures are vertically worn helmet masks, although they too are worn above the head, which is again hidden from view beneath a fabric hood.*

*The kam mask can also be recognized by its costume covered with human hair, and by its coiffure and beard, made of natural hair amalgamated with resin, sometimes mixed with other ingredients. It is also the mask which is the most abundantly loaded with amulets and ritual charms, contained in horns or snail shells, which are attached to its costume, or worn around the arms and neck. This figure holds a bladed weapon, such as a sword, a knife or a spear.*

*Only members of the highest grades of the kwifon lodges are qualified to dance kam. The dancer must obtain a powerful protective charm, which prohibits him from having sexual relations the night before his masked appearance, before donning the mask. Lastly, kam is also the only mask on which sacrificial blood is spread, and which is coated with a red made of powdered padouk wood. These applications eventually result in a very apparent patina of use. In some communities, he represents an important ancestor, even a deceased fon. It is moreover the only mask which is called upon to dance on the tomb of a deceased individual in order to ensure that the latter will be accepted into the kingdom of the dead* (Koloss 1977: 49).

*The example under discussion here has lost its beard and its coiffure, but the thick encrusted patina it is covered with attests to the many commemorative ceremonies it must have been used in. It is difficult to understand why the sculptor gave it two horn-like appendages, which protrude enigmatically from its cheeks. Another example with the same troubling appendages is unfortunately not accompanied by any explanation for this anatomical singularity. It is only described as being originally from "the Bamenda region" (Harter 1986: 373) (Figure 1).*

Figure 1: Masque *kam* de la région de Bamenda  
(d'après Harter 1986, p. 373).



Figure 1: Kam mask from the Bamenda region  
(from Harter 1986, p. 373).

De facture assez semblable à celui du catalogue, mais aux traits moins sereins, il a gardé sa coiffure et sa barbe de cheveux agglomérés par de la résine. L'existence de cet autre exemplaire aux joues cornues suffit pour penser qu'il ne s'agit pas de la fantaisie isolée d'un sculpteur, mais que ces appendices revêtent une certaine signification, même si les deux œuvres sont vraisemblablement sorties du même atelier. On pourrait évidemment penser qu'il s'agit d'une transformation stylisée des bajoues démesurées propres à certains masques de la région, et dont on dit parfois qu'elles représentent des seins, symboles de fécondité (Harter 1993 : 120). Mais il ne s'agit que d'une hypothèse, somme toute peu convaincante, eu égard à la personnalité du masque *kam*.

Envisageons-en une autre. Perrois et Notué relèvent que les deux petits appendices de métal qui jaillissent au sommet de la coiffure d'un masque *nkam* de Kom symbolisent un serpent à deux têtes (Perrois et Notué 1997 : 312, fig. 167) ; de même pour les deux renflements en forme de cornes qui descendent le long du front d'un autre masque, originaire de Bamumkumbit, et qui seraient également des représentations de ce serpent (*idem* 1997 : 290). Bien sûr, les ornements « ophidiens » qui ornent ces deux œuvres ne sont pas implantés au même endroit que les « cornes » de nos deux masques *kam* et n'y ressemblent pas non plus ; mais il faut en retenir que certains appendices, allant par deux et implantées sur un masque, peuvent représenter, au lieu de cornes de mammifère, les deux têtes d'un serpent, une figure mythique répandue dans la région.

*It is quite similar to the mask in this catalog, but its traits are less serene, and it still has its coiffure and its beard of hair and resin. The existence of this other example with "horned" cheeks is enough evidence to believe that this treatment is not attributable to an isolated fantasy on the sculptor's part, and that the appendages have a certain meaning, even if the two masks are probably from the same workshop. One could of course suggest that they represent an exaggerated rendering of the jowls that certain masks from the region display, and of which it is sometimes said that they represent breasts, as symbols of fertility (Harter 1993: 120). But this remains no more than a hypothesis, and ultimately not a very convincing one, given the personality of the kam mask.*

*Let us consider another one. Perrois and Notué assert that two small metal appendages that sprout out of the summit of the coiffure of an nkam mask from Kom symbolize a two-headed snake (Perrois and Notué 1997: 312, fig. 67). They likewise consider two horn-shaped bulges which descend along the forehead of another mask, originally from Bamumkumbit, to be representations of the same snake (idem 1997: 290). Of course these "ophidian" ornaments which decorate these two works are not implanted in the same location as the "horns" of our two kam masks, and don't really resemble them either. What is important to retain however is that certain appendages, which appear in twos implanted on masks, can represent a two-headed snake, a mythical figure all over the region, rather than the horns of a mammal.*

Si, comme nous le pensons, les deux masques aux joues ornées de ces excroissances sont originaires de Kom, il se peut qu'ils soient associés au mythe de migration de ce royaume, dont un python est le héros. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, à l'époque où ils vivaient encore dans la plaine de Ndop, près de Bamessi, le roi Muni se suicida après avoir causé involontairement la destruction d'une grande partie de son peuple. Mais auparavant, il conseilla à sa sœur de quitter Bamessi en emmenant toute la population restante, et de suivre la trace d'un python, sa propre réincarnation. Ils ne devaient s'arrêter que lorsque la trace du reptile disparaissait. La sœur de Muni conduisit son peuple depuis la plaine de Bamessi jusqu'à l'emplacement de l'actuelle capitale Laikom<sup>9</sup>. Là, le python s'arrêta et disparut, signe qu'ils étaient arrivés à destination et qu'il fallait y construire le palais royal (Shanklin 1989).

Se pourrait-il que ces deux prolongements pointus et striés représentent effectivement ce python mythique, à l'origine de l'installation des Kom sur leur territoire actuel ? Et que certains masques akam, pourvus de ces appendices, soient associés, non pas à n'importe quel *fon* décédé, mais en particulier au roi Muni qui s'incarna en python pour guider son peuple ?

*If, as we believe, the two masks with these excrescences on their cheeks originated in Kom, it is possible that they were associated with this kingdom's migration myth, in which the python is a hero. In the 18<sup>th</sup> century, in times when they still inhabited the Ndop Plain near Bamessi, King Muni committed suicide after having involuntarily caused the destruction of a large part of his people. Prior to taking his life, he had advised his sister to leave Bamessi, to take the remaining population with her, and to follow the path of the python into which he said he would be reincarnated. They were not to stop until all signs of the reptile had disappeared. Muni's sister led her people from the Bamessi Plain to what is now the capital, Laikom<sup>9</sup>. There, the python stopped and vanished, indicating that they had arrived at their destination, the place where the royal palace should be erected (Shanklin 1989).*

*Could it be that the two pointed and striated protuberances indeed represent this mythical python, which was responsible for leading the Kom to the territory they now inhabit? And that certain akam masks, equipped with these appendages, are associated specifically with King Muni who was reincarnated as a python, and not just with any deceased fon?*

## Bibliographie

- Chilver, E. M. et Kaberry P. M., 1968. *Traditional Bamenda, the pre-colonial History and Ethnography of the Bamenda Grassfields*, Buea : Government Printing Office.
- Gebauer, P., 1979. *Art of Cameroon*, Portland - New-York : Portland Museum - Metropolitan Museum of Art.
- Harter P., 1986. *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville : Arts d'Afrique Noire.
- Harter P., 1993. *Legs Pierre Harter. Les rois sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais*, Paris : Réunion des musées nationaux.
- Koloss, H.-J., 1977. *Kamerun Könige masken Feste. Ethnologische Forschungen im Grasland der Nordwest-Provinz von Kemerun*, Stuttgart : Linden-Museums.
- Koloss H.-J., 1992. "Kwifon and Fon in Oku. On Kingship in the Cameroon Grasslands", in E. Beumers and H.-J. Koloss (dir.), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht : MECC, p. 33-42 et 301-302.
- Nkwi Nchoji P., 1985. "The Kom Palace: its Foundation, Growth and Significance", *Paideuma* 31, p. 105-110.
- Northern T., 1973. *Royal Art of Cameroon. The Art of the Bamenda-Tikar*, Hanovre : Dartmouth College.
- Northern T., 1984. *The Art of Cameroun*, Washington : Smithsonian Institution.
- Perrois L. et Notué J.-P., 1997. *La Panthère et la Mygale. Rois et sculpteurs de l'ouest Cameroun*, Paris : Karthala et Orstom.
- Shanklin E., 1989. "The track of the python: a West African origin story", in R. Willis (dir.), *Signifying Animals. Human Meaning in the Natural World*, Londres et New York : Routledge, p. 204-214.

## Bibliography

- Chilver, E. M. et Kaberry P. M., 1968. *Traditional Bamenda, the pre-colonial History and Ethnography of the Bamenda Grassfields*, Buea: Government Printing Office.
- Gebauer, P., 1979. *Art of Cameroon, Portland – New York: Portland Museum - Metropolitan Museum of Art*.
- Harter P., 1986. *Arts anciens du Cameroun, Arnouville: Arts d'Afrique Noire*.
- Harter P., 1993. *Legs Pierre Harter. Les rois sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais, Paris: Réunion des musées nationaux*.
- Koloss, H.-J., 1977. *Kamerun Könige masken Feste. Ethnologische Forschungen im Grasland der Nordwest-Provinz von Kemerun*, Stuttgart: Linden-Museums.
- Koloss H.-J., 1992. "Kwifon and Fon in Oku. On Kingship in the Cameroon Grasslands", in E. Beumers and H.-J. Koloss (dir.), *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht: MECC, p. 33-42 et 301-302.
- Nkwi Nchoji P., 1985. "The Kom Palace: its Foundation, Growth and Significance", *Paideuma* 31, p. 105-110.
- Northern T., 1973. *Royal Art of Cameroon. The Art of the Bamenda-Tikar*, Hanover: Dartmouth College.
- Northern T., 1984. *The Art of Cameroun*, Washington: Smithsonian Institution.
- Perrois L. et Notué J.-P., 1997. *La Panthère et la Mygale. Rois et sculpteurs de l'ouest Cameroun, Paris: Karthala et Orstom*.
- Shanklin E., 1989. "The track of the python: a West African origin story", in R. Willis (dir.), *Signifying Animals. Human Meaning in the Natural World, London and New York: Routledge*, p. 204-214.

<sup>9</sup> Le rôle important que jouèrent les femmes du lignage royal dans cette saga a probablement un lien avec la filiation patrilinéaire que connaissent les Kom.

<sup>9</sup> The important role that the women of the royal lineage played in this saga is probably related to the patrilineal organization of the Kom.



**Masque-cimier *tyi wara* mâle**

Bamana, Mali  
19<sup>ème</sup> siècle  
Bois  
H 91 cm

**Male *tyi wara* crest mask**  
Bamana, Mali  
19<sup>th</sup> century  
Wood  
H 91 cm

*Male Bamana *tyi wara* crest mask*

### Masque-cimier *tyi wara* mâle Bamana

Le cimier *tyi wara* présenté en ces pages est caractéristique du style dit « de Ségou » du nom d'une ville située sur les rives du fleuve Niger au Mali qui a produit un art très prisé des collectionneurs, et pour lequel on a pu identifier la patte de grands maîtres<sup>1</sup>. C'est sans doute le style le plus abouti et le plus fort parmi les trois grandes catégories de *tyi waras* (et les nombreux genres satellites) que compte la sculpture traditionnelle Bamana (Figure 2). L'art Bamana a fait l'objet, à ce jour, de trois grandes expositions à New York en 1960<sup>2</sup>, à Zurich et New York en 2001<sup>3</sup> et à Paris en 2006<sup>4</sup>. Cette dernière se concentrait spécifiquement sur son emblème principal, la *tyi wara*, et s'accompagnait d'un dossier de recherche faisant le point sur l'état de nos connaissances de cet objet rituel.

The *tyi wara* crest presented here is characteristic of the so-called "Segu" style, named after a town located on the banks of the Niger River in Mali which has produced an art which is highly sought after by collectors, and for which it has been possible to identify several master hands<sup>1</sup>. It is undoubtedly the most highly developed and artistically accomplished of the three major *tyi wara* categories (and their many satellite types) which traditional Bamana sculpture includes (Figure 2). To date, Bamana art has been the subject matter for three major exhibitions, in New York in 1960<sup>2</sup>, in Zurich and New York in 2001<sup>3</sup>, and in Paris in 2006<sup>4</sup>. The most recent of these focused specifically on the culture's primary emblem, the *tyi wara*, and was accompanied by research which summarizes and encompasses all of our current knowledge of these ritual objects.



Figure 2 : Les trois grands styles de *tyi waras* : (a) le style de Ségou ; (b) le style de Bougouni ; (c) le style de Bamako (dessins d'après Dominique Zahan, IM34, II9, III21).

Figure 2 : The three major *tyi wara* styles: (a) the Segu style; (b) the Bougouni style; (c) the Bamako style (drawing from Dominique Zahan, IM34, II9, III21).

<sup>1</sup> « Maître aux antilopes » vers 1900 ; « Maître des figures gracieuses » vers 1920 ; « Maître épervier » vers 1940 (E. Bassani, *Il maestro del Warua*, Quaderni Poro 6, Milan, 1990) ; « Maître de la crinière qui vole » dans les années 50 (A. Wardwell, « A Bambara Master Carver », *African Arts* XVIII, 1 (1984), p. 83-84).

<sup>2</sup> Museum of Primitive Art. R. Goldwater, *Bambara sculpture of the Western Sudan*, New York, 1960.

<sup>3</sup> Museum for African Art et Museum Rietberg. J.-P. Colleyn (éd.), *Bamana, un art et un savoir-vivre au Mali*, Zurich, 2001.

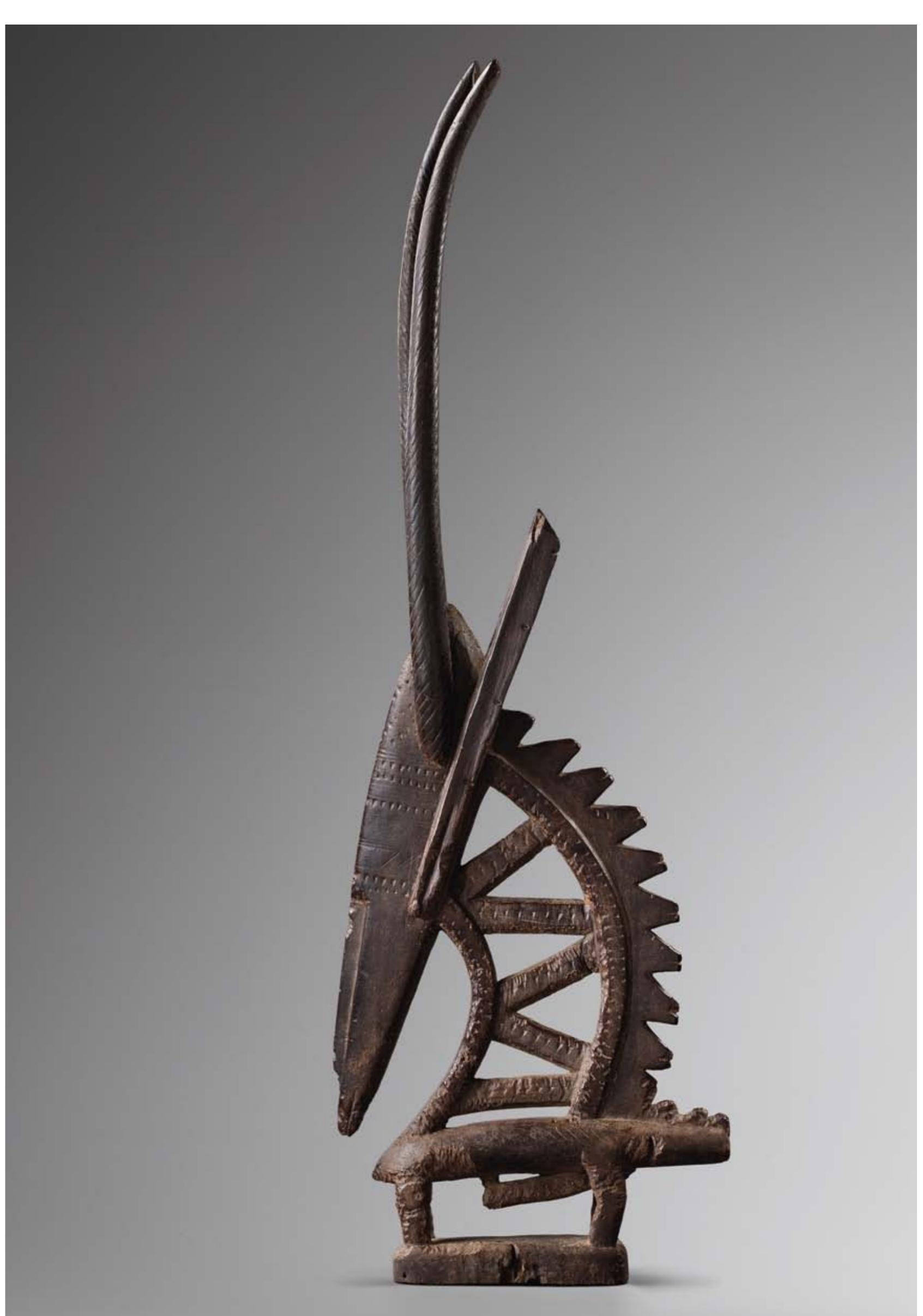
<sup>4</sup> Musée du Quai Branly (éd.), *Ciwara. Chimères africaines*, Milan: 5 continents, 2006.

<sup>1</sup> "Master of the Antelopes" circa 1900; "Master of the Slender Figures" circa 1920; "Master of the Sparrow Hawk" circa 1940 (E. Bassani, *Il maestro del Warua. Quaderni Poro 6*, Milan, 1990); "Master of the Flying Mane" in the 1950s (A. Wardwell, "A Bambara Master Carver", *African Arts* XVIII, 1 (1984), p. 83-84).

<sup>2</sup> Museum of Primitive Art. R. Goldwater, *Bambara Sculpture of the Western Sudan*, New York, 1960.

<sup>3</sup> Museum for African Art and Museum Rietberg. J.-P. Colleyn (ed.), *Bamana, un art et un savoir-vivre au Mali*, Zurich, 2001.

<sup>4</sup> Musée du Quai Branly (ed.), *Ciwara. Chimères africaines*, Milan: 5 Continents, 2006.



Les masques-cimiers de style « de Ségou » (ou ségovien) sont caractérisés par un déploiement vertical de la figure de la gazelle<sup>5</sup>. Le dimorphisme sexuel est exceptionnellement marqué dans ce style : le mâle se distingue de la femelle par un membre viril proéminent, une crinière d'hippotrague et de longues cornes légèrement recourbées d'oryx dammah ; la femelle, plus petite, arbore les cornes verticales de l'oryx beïsa et porte très souvent un faon sur son dos<sup>6</sup>.

Cette différenciation sexuelle revêt une importance toute particulière car elle appuie la métaphore qui sous-tend le rapport entre l'agriculture<sup>7</sup> et la sexualité dans la pensée Bamana. Ce rapprochement transparaît tout particulièrement dans le nom des phases du calendrier agricole : le deuxième mois qui correspond aux semaines est appelé *kyekoro*, ce qui signifie « contact du mâle », donc ensemencement ; le quatrième mois *lasirigale* signifie « début de la grossesse » ; le sixième *lasirlaba* correspond au moment où les jeunes pousses sortent de terre et signifie littéralement « enfantement »<sup>8</sup>.

L'usage des masques-cimiers *tyi wara* est étroitement lié aux rites agraires, tout particulièrement à celui du mil qui forme la base alimentaire au Mali. Leur nom signifie d'ailleurs « fauves de la culture », ces êtres griffus qui lacèrent la terre pour la cultiver<sup>9</sup>. On les sort lors des cérémonies rythmant les différentes phases de l'agriculture, mais pas exclusivement. D'autres occasions cycliques ou ponctuelles, comme par exemple des funérailles, peuvent faire l'objet de cérémonies *tyi wara*. Lors de ces cérémonies, un danseur incarne le mâle et un autre la femelle. Ils forment ensemble un organisme indivisible que l'on ne peut séparer — ne serait-ce qu'en marchant ou dansant entre ses deux parties — sous peine d'être sanctionné de mort<sup>10</sup>.

La société Bamana est organisée en six institutions secrètes dont la « *Tyi Wara* ». Made up of young and industrious workers, this secret society is responsible for regulating the fundamental terrestrial and cosmic cycles on which the proper functioning of the world depends. It is the mythical union between the male sun and the female earth, the encounter between fire and the fertile ground<sup>11</sup>.

*The Segu style tyi wara crest masks are characterized by the vertical deployment of a gazelle figure<sup>5</sup>. Sexual dimorphism is exceptionally pronounced in this style: the male is distinguished from the female by his prominent sexual organ, a sable antelope mane and long lightly curved scimitar oryx horns; the female is smaller, has vertical East African oryx horns, and is often depicted carrying a fawn on its back<sup>6</sup>.*

*This sexual differentiation has particular importance because it puts emphasis on a metaphor which underlies the relationship between agriculture<sup>7</sup> and sexuality in Bamana thought. This relationship is particularly apparent in the names of the phases of the agricultural calendar. The second month, during which the seeding is done, is called kyekoro, which means “male contact” – in other words insemination. The fourth month is called lasirigale, which signifies “beginning of the pregnancy”. The sixth month, lasirlaba, is the time at which the shoots begin to emerge from the earth, and means “childbirth”<sup>8</sup>.*

*The use of tyi wara crest masks is closely associated with agrarian rituals, and especially to the one relating to the cultivation of millet, Mali's food staple. Their name in fact means “wild animals of cultivation” – these clawed beings which lacerate the earth in order to cultivate it<sup>9</sup>. They are used for the ceremonies which mark the different phases of agricultural activity, but not exclusively for that purpose. Other cyclical or repeating events, such as funerary rites, can also involve tyi wara ceremonies. During such ceremonies, one dancer incarnates the male, and another the female. Together they form an indivisible organism that cannot be separated – if only by walking or dancing between its two parts – an act which is punishable by death<sup>10</sup>.*

*Bamana society is organized in six secret institutions, one of which is the “Tyi Wara”. Made up of young and industrious workers, this secret society is responsible for regulating the fundamental terrestrial and cosmic cycles on which the proper functioning of the world depends. It is the mythical union between the male sun and the female earth, the encounter between fire and the fertile ground<sup>11</sup>.*

<sup>5</sup> Des pièces de ce style vertical se retrouvent également chez les Minianka et les Senufo. S. Brett-Smith, *The Making of Bamana Sculpture : Creativity and Gender*, Cambridge, 1994.

<sup>6</sup> Le choix de ces animaux est très certainement porteur d'une sémiotique profonde. Sur une discussion de la question, voir D. Zahan, *Antilopes du soleil. Arts et rituels agraires d'Afrique noire*, Vienne, 1980, p. 62-70.

<sup>7</sup> Et le lien qui unit agriculture et *tyi wara*, comme nous le verrons plus bas.

<sup>8</sup> J.-P. Colleyn, « *Ciwaraw – chimères africaines* », dans Musée du Quai Branly (éd.), *op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> J.-P. Colleyn, « *Le ciwara comme société de la culture* », dans Musée du Quai Branly (éd.), *op. cit.*, p. 31.

<sup>10</sup> J.-P. Colleyn, « *Mythes vivants et écriture du mythe* », dans Musée du Quai Branly (éd.), *op. cit.*, p. 42.

<sup>11</sup> J.-P. Colleyn, « *Le ciwara comme puissance* », dans Musée du Quai Branly (éd.), *op. cit.*, p. 28 ; J. Brink, « *Antelope Headdresses (Chi Wara)* », in S. Vogel (éd.), *For Spirits and Kings*, New York, 1981, p. 25.

L'exégèse des pratiques rituelles *tyi wara* et des formes de ses objets cultuels est complexe à dresser car, dans la société Bamana, le texte ne préexiste pas à son interprétation. Il existe de nombreux récits, contes, chants ou autres prières de la tradition orale, mais pas vraiment de mythe de référence susceptible de fournir une explication unique et suffisante à la symbolique que transporte la *tyi wara* dans son aspect et ses usages. Ceux-ci sont le résultat d'une répétition des traditions qui proviennent du « chemin de leurs pères », comme l'expliquent les Bamanas<sup>12</sup>. C'est le cimier lui-même qui possède son créateur et lui dicte ses formes ; c'est lui ensuite qui possèdera le danseur et guidera ses pas<sup>13</sup>.

On ne peut dès lors que spéculer sur les sources d'inspiration de ces artistes. Différencier mâles et femelles était, nous l'avons vu, une nécessité qui se manifeste par une intensification des caractéristiques spécifiques aux deux genres (sex, cornes, crinière, faon, taille...). Le caractère éminemment rayonnant de la crinière du mâle peut être une allusion au principe solaire masculin qu'il incarne. L'assemblage hybride d'éléments empruntés à différents animaux renvoie à l'éthologie et à son interprétation culturelle. Quant à la forme générale et à la stylisation des traits, elle nous évoque avec force certains outils agricoles tels que la *daba* et la *houe*<sup>14</sup>, mais bien davantage encore la forme de l'araire, cet être griffu qui laboure la terre... Dans certaines régions de France, comme en Sologne, l'araire est appelée « tête de vache » tant sa silhouette suggère celle de cet animal aux longues cornes (à défaut de gazelles locales). Le soc effilé est la tête, l'amorce courbée du timon est le cou, les poignées sont les cornes. Peut-être la grande abstraction formelle qu'affichent les cimiers ségoviens est-elle née de formes déjà abstraites à la base possédant un pouvoir d'évocation figurative et non l'inverse. Les incisions linéaires et les croisillons qui ornent la tête de la *tyi wara* sans dépasser la largeur de la crinière rappellent le cordage des anciennes houes<sup>15</sup> qui maintient le manche et le soc ensemble sans en recouvrir la lame. Dans la *tyi wara*, l'outil et l'animal superposent leurs images qui se fondent en une fonction commune, celle de pénétrer et de féconder.

*An exegesis of tyi wara ritual practices and the cult objects associated with them is difficult to formulate because, in Bamana society, a text does not precede its interpretation. There are many stories, tales, songs and oral traditions, but there is no real reference myth that offers a complete or sufficient explanation for the symbolism that the tyi wara presents in its appearance and uses. The form of the tyi wara is the result of repetitions of traditions which come down from the “paths of our fathers”, as the Bamana explain<sup>12</sup>. The crest itself possesses its creator, and dictates its forms to him. Later, it will possess its dancer as well, and guide him in his steps<sup>13</sup>.*

*We can only speculate on these artists' sources of inspiration. As has been noted, the differentiation between males and females was a necessity which manifested itself in the intensification of gender characteristics (such as genitalia, horns, manes, fawns, and size). The radiating appearance of the male mane could be an allusion to the male solar principle it incarnates. The hybrid assemblage of elements borrowed from different animals relates to ethology and its cultural interpretation. As for the general form and the stylization of traits, they strongly evoke certain agricultural tools such as the *daba* and the *hoe*<sup>14</sup>, but even more so the shape of the *ard plow*, this clawed being which lacerates the earth... In certain parts of France, such as Sologne for example, the *ard plow* is referred to as a “cow's head” (there being no local antelopes), because its silhouette reminds so clearly of an animal with long horns. The slender plowshare is the head, the curved tiller is the neck, and the handles are the horns. Perhaps the great formal abstractness which the Segu type crests display was born of forms which were already abstract to begin with, which had the powers of figurative evocation, and not the other way around. The linear incisions and lattices which adorn the head of the tyi wara without exceeding the width of the mane, remind of the cordage seen on ancient hoes<sup>15</sup>, which holds the plowshare and the handle together without covering the blade. In the tyi wara, the images of tool and animal are superposed, and meld together in the service of a common function, that of penetrating and fertilizing.*

<sup>12</sup> J.-P. Colleyn, « *Mythes* », *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 39-42.

<sup>14</sup> Dominique Zahan effectue un rapprochement entre la forme de la *houe* Bamana et celle du cimier et un rapprochement moins convaincant entre ces deux-là et le serpent *naja* en position d'attaque. D. Zahan, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>15</sup> Par exemples celles que nous a transmises l'Égypte ancienne.

<sup>12</sup> J.-P. Colleyn, « *Mythes* », *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 39-42.

<sup>14</sup> Dominique Zahan suggests a relationship between the shape of the Bamana hoe and that of the crest, and, although less convincingly, between the two of them and the cobra in its erect attack position. D. Zahan, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>15</sup> Those we know from ancient Egypt for example.

#### **Figure nkishi**

Songye de style ilande (?), République Démocratique du Congo

XIX<sup>e</sup> siècle

Bois, perles, clous et feuilles en alliage de cuivre,  
peaux diverses dont félin tacheté, tissu, fibres végétales

H 72,5 cm

**Provenance:**

Richard V. Clarke, New York.

#### **Nkishi figure**

Songye, Ilande style (?), Democratic Republic of Congo

19<sup>th</sup> century

Wood, beads, nails and copper alloy sheets,  
various hides including spotted feline, fabric, vegetal fibers

H 72,5 cm

**Provenance:**

Richard V. Clarke, New York.

## Le carrousel des âmes

### Figure nkishi Songye

Les traits de cette magnifique figure rappellent, mais en mode plus délicat, plus contenu, la physionomie des statues attribuées aux Belande septentrionaux dont nous connaissons surtout les singuliers personnages au visage tourné de côté (Hersak 1985 : 164, ill. 126-129 ; Neyt 2004 : 38-85). Mais certaines caractéristiques la rapprochent également, quoique de manière plus indéfinissable, de certaines statues de style tempa, à condition d'oublier les grands yeux globuleux en métal de ces dernières (Baeke 2004 : cat.1, 2, 3 et 4). Bien que les Belande vivent à près de 200 km des Tempa, l'image que me renvoie ce délicat visage est celle d'une improbable fusion entre ces deux courants stylistiques.

Impossible cependant d'attribuer à cette figure une provenance exacte, en l'absence d'informations de première main sur son histoire, celle de l'époque où elle assumait son rôle au sein d'un village songye. Mais quelle que soit son origine, elle interpelle par la finesse de ses traits, inhabituelle dans la statuaire songye, et l'équilibre parfait de sa silhouette où la coiffure s'élançant vers le haut répond comme en miroir au long cou étiré.

Comme la plupart des statues songye, elle porte les signes visibles d'un usage rituel. Les attributs comme le pagne de raphia, les colliers de perles et surtout les peaux de félin tachetés, symbolisent les emblèmes de pouvoir ou *regalia* d'un chef ou encore de hauts dignitaires de la Cour. Le carré de peau porté sur le ventre évoque très certainement la fourrure de léopard qu'arborent les chefs sur le devant du corps, même s'il s'agit ici plutôt du pelage d'un chat doré (*Profelis aurata*)<sup>1</sup>.

Le visage bardé de bandes de cuivre renvoie davantage vers les pouvoirs magiques que possède cet objet, tandis que la signification des clous qui ceignent son front et ornent ses épaules, a fait l'objet de multiples hypothèses, depuis la simple décoration (Merriam 1974 : 121) jusqu'au nombre de sacrifices humains qui furent dédiés à la statue (Burton, archives photographiques du MRAC, EPH 3423), en passant par la protection contre la sorcellerie (Hersak 1985 : 131). J'y ajouterai la mienne : leur forme en cône évoque, comme chez les Luba, l'enclume, et rappellerait dès lors l'alliance entre le chef et le forgeron qu'évoquent certains mythes (Hersak 1985 : 12). D'autres signes rituels sont encore moins visibles, tels les ingrédients

### The Carousel of the Souls

### Songye nkishi figure

This magnificent figure's traits remind, albeit in a more delicate and contained way, of the physiognomy of figures attributed to the Northern Belande, from whom we know mainly the very unusual ones with their faces turned to the side (Hersak 1985: 164, ill. 126-129; Neyt 2004: 38-85). However, in perhaps a more undefined way, some of its characteristics also liken it to certain Tempa style figures, if one ignores the latter's large globular metal eyes (Baeke 2004: cat. 1, 2, 3 and 4). Although the Belande and the Tempa live some 200 kilometers away from one another, the image this delicate face suggests to me is that of an improbable fusion between their two stylistic currents.

In the absence of first-hand information on this figure's history, of the time at which it played its role in the life of a Songye village, it is impossible to attribute a precise provenance to it. Nonetheless, whatever its origin, the figure is striking by virtue of the refinement of its features, unusual in Songye art, and the silhouette's perfect equilibrium, created by the forward projecting coiffure which mirrors the extended neck.

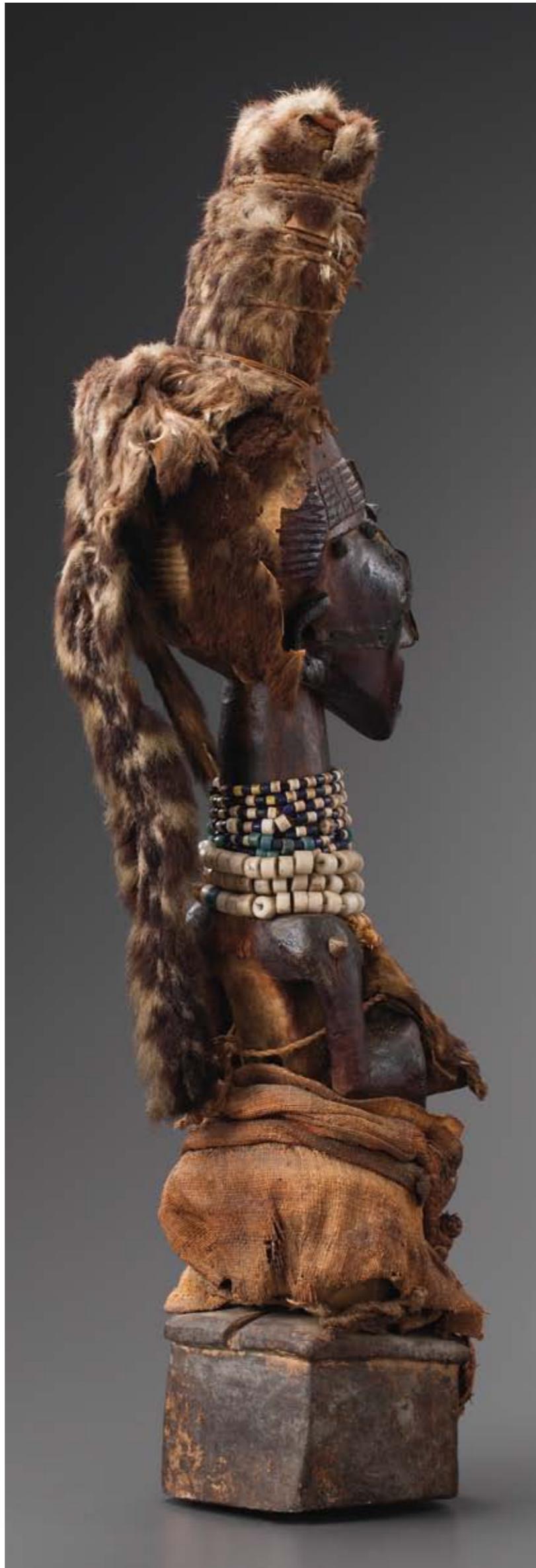
Like most Songye figures, it carries visible signs of ritual use. Elements such as its raffia skirt, the bead necklaces and especially the spotted feline hide, symbolize emblems of power or the regalia of a chief or a high-ranking court dignitary. The square piece of hide on the abdomen is very certainly an evocation of the leopard fur which chiefs wore on the front of their bodies, even if in this case the fur is actually more probably that of an African golden cat (*Profelis aurata*)<sup>1</sup>.

The copper strip decorations on the face allude to the object's magical powers, while the nails which encircle its forehead and adorn its shoulders have been the subject of a number of hypotheses, with explanations of them ranging from simple decoration (Merriam 1974: 121) to an indication of the number of human sacrifices that were made to the figure (Burton, photographic archives of the MRAC, EPH 3423), or to protection from



<sup>1</sup> L'identification devrait toutefois être confirmée. Le Chat doré est un félin tout aussi « royal » que le léopard, puisque chez certains voisins prestigieux des Songye, comme les Luba du Kasaï, sa dépouille est un emblème réservé au roi ou *nyimi* (communication personnelle d'Henry Bundjoko, Institut des musées nationaux du Congo, Kinshasa 2006).

<sup>1</sup> This identification remains to be confirmed. The African golden cat is as “royal” a feline as the leopard, since among some of the Songye’s prestigious neighbors, like the Luba of Kasai, its hide is an emblem reserved for use by the king or *nyimi* (personal communication of Henry Bundjoko, Institute of the National Museums of Congo, Kinshasa, 2006).



dissimulés à divers endroits de son corps, et contenus en principe dans l'excroissance qui prolonge son nombril, ou encore dans la corne d'antilope plantée dans la tête et qui, configuration assez rare, est ici entièrement recouverte d'une peau de genette ou de civette, cette dernière étant l'emblème d'un dignitaire de haut rang, porte-parole du chef.<sup>2</sup> Ces attributs situent clairement cette figure comme la représentation d'un ancêtre important, chef, grand notable ou conseiller à la cour, un défunt que les vivants pouvaient évoquer au travers de cette effigie.

Appelées *mankishi* (sg. *nkishi*), ces statues sont les supports matériels d'un système rituel et religieux fort complexe. Pour comprendre, ne fût-ce que partiellement, ce qu'elles représentaient et comment elles étaient censées agir, il faut faire un détour par ce qu'en jargon anthropologique on appelle « la notion de personne », c'est-à-dire la composition ou structure exacte des êtres humains, telle que les Songye la concevaient.

D'après Merriam, qui effectua ses recherches chez les Bala, la personne vivante est constituée d'un corps, *mbidi*, d'un esprit, *kikudi* (pl. *bikudi*), d'une ombre, *mweshieshi*, et d'une conscience, *mushima* (1974 : 111). Au moment de la mort, l'esprit *kikudi* quitte le corps, brisant ainsi la cohésion et l'harmonie qui caractérisent une personne ; soit le *kikudi* se réincarnera lors de la naissance d'un enfant, soit il errera éternellement et deviendra un esprit maléfique, un *mukishi* (pl. *mikishi*).<sup>3</sup>

Les Eki, un groupe songye vivant au nord de la ville de Kabinda, possèdent un mythe d'origine du monde qui décrit comment les mécanismes du cycle de réincarnation furent créés. Ce récit était littéralement mis en scène lors de l'initiation au *bukishi*, une association rituelle intégrant des hommes et des femmes, et dont les grands initiés ou instructeurs étaient d'importants *banganga* (guérisseurs).

<sup>2</sup> Je ne connais qu'une seule statue songye ainsi « coiffée » ; il s'agit d'une figure ayant appartenu jadis aux Pères Spiritains de Louvain ; vendue le 21 janvier 2012 par Native, le catalogue de vente précise « The head is surmounted by a coiffure composed of braids made from plant fibres gathered around a fibre ring which is pierced with a horn wrapped in animal fur ».

<sup>3</sup> Il est important de souligner que le terme (sg. et pl.) qui désigne un ou des esprits n'appartient pas aux mêmes classes nominales que celui (sg. et pl.) qui désigne les statues, même si leur racine est la même ; il en résulte que les préfixes (sg. et du pl.) des deux substantifs sont distincts :

- statues : sg. *nkishi* / pl. *bankishi* (cl. 9/9+2).

- esprits : sg. *mukishi* / pl. *mikishi* (cl. 3/4).

De la même manière, le terme qui désigne le rituel initiatique, *bukishi*, est précédé d'un préfixe de lieu, et pourrait avoir le sens de « territoire, monde, pays des Esprits ».

sorcery, just to name a few (Hersak 1985: 131). I will add my own: just as among the Luba, their conical form evokes an anvil, and would thus remind of the alliance between the chief and the blacksmith that certain myths refer to (Hersak 1985:12).

Other ritual signs are less visible, such as the ingredients distributed on various parts of the body, and those contained in the excrescence which protrudes from the navel, or the antelope horn planted in the head, which is in this case presented in an unusual way, being entirely covered with the hide of a genet or a civet. The latter animal was an emblem of a high-ranking dignitary, a spokesman for the chief<sup>2</sup>. These attributes clearly demonstrate that this figure is the representation of an important ancestor, a chief, a high-ranking official or counselor to the court, a deceased individual that the living could evoke by means of this effigy of him.

Called *mankishi* (singular *nkishi*), these figures are the material underpinnings of a complex ritual and religious system. In order to even partially understand what they represented and how they were supposed to act, we need to digress to explore what in anthropological jargon is referred to as the “idea of the person”, which is to say the composition or exact structure of human beings such as the Songye conceived of it.

According to Merriam, who conducted his research among the Bala, the living person is made up of a body, *mbidi*, a spirit, *kikudi* (plural *bikudi*), a shadow, *mweshieshi*, and a consciousness, *mushima* (1974: 111). At the moment of death, the *kikudi* spirit leaves the body, thus rupturing the cohesion and the harmony which characterize a person. Either the *kikudi* will be reincarnated with the birth of a baby, or it will wander eternally and become a malevolent spirit, a *mukishi* (plural *mikishi*).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> I know of only one other Songye figure with a coiffure of this kind. It was formerly the property of the Pères Spiritains de Louvain, and was sold on January 21<sup>st</sup> 2012 by Native auction house, which noted in the catalog that “the head is surmounted by a coiffure composed of braids made from plant fibers gathered around a fiber ring which is pierced with a horn wrapped in animal fur”.

<sup>3</sup> It is important to emphasize that the term (singular and plural) which designates one or more spirits does not belong to the same nominal classes as the one (singular and plural) which designates the figures, even if their root is the same. The prefixes (singular and plural) of these two substantives are consequently distinct:

- statues: singular *nkishi* / plural *bankishi* (cl. 9/9+2).

- spirits: singular *mukishi* / plural *mikishi* (cl. 3/4).

In the same way, the term which designates the initiation ritual *bukishi* is preceded by a prefix which indicates location and could mean “territory, world, land of the spirits”.

L'initiation se scindait en deux étapes rituelles appelées respectivement « *bukishi wa ntoshi* (de la terre blanche) » et « *bukishi wa nkula* (de la couleur rouge<sup>4</sup>) » (Wauters 1949 : 104, 101-102 ; Baeke 2004 : 15-18). Lors de chaque initiation, les novices revivaient littéralement le mythe d'origine du monde, depuis la genèse des grands acteurs célestes jusqu'à la création des êtres vivants, l'apparition du premier humain et la mise en place du cycle de réincarnation. En voici un bref résumé :

*Efile Mukulu Mulungu, le démiurge androgyne, crée d'abord « avec son haleine » ses huit « enfants » : le Soleil, la Lune, l'Etoile, le Feu, le Vent, l'Eau, l'Arc-en-ciel et la Terre. Suite à une querelle entre Soleil et Lune, il divise cette dernière en astre masculin (la Lune) et féminin (Vénus).*

*Après une deuxième dispute entre Soleil et Lune, Efile envoya la Terre dans le Brouillard, suivie par l'Eau qui s'y précipita en orage pour y créer les sources et les rivières. Ensuite, il créa Kafulufulu, la Chauve-souris (symbolisée par une étoile du Baudrier d'Orion) ; celle-ci engendra les oiseaux et les autres animaux ovipares (les reptiles).*

*C'est avec l'arrivée du galago sur la scène mythique que naquit le langage : Efile Mukulu lui confia un tambour à fente kiondo pour s'exprimer<sup>5</sup>.*

*De l'union du galago avec l'Etoile filante naîtra ensuite le premier homme, Kankumbe, l'ancêtre des chasseurs-cueilleurs Batwa.*

*Efile Mukulu assigne également à chacun de ceux qu'il a engendré une tâche. Kafulufulu est chargé de collecter les bikudi ou âmes des hommes qui meurent. Arc-en-ciel (identifié à une autre étoile du Baudrier d'Orion) les capture à l'aide de ses deux hameçons et les envoie au Vent pour qu'ils arrivent dans le monde céleste, près de Lune et Vénus. Leur fils, l'étoile Alderaban de la constellation du Taureau, est le gardien de la matrice céleste kantu, où reviennent tous les bikudi des défunt et d'où ils repartent vers la terre pour se réincarner.<sup>6</sup>*

La couleur blanche, ainsi que l'enclos initiatique du *bukishi wa ntoshi*, sont les symboles de la sphère cosmique immuable où se meuvent le démiurge créateur Efile Mukulu et ses enfants célestes ; le rouge est l'emblème de l'univers terrestre et périssable de l'homme, dans le sens où à sa mort son esprit peut ne pas rejoindre la matrice céleste pour y attendre sa réincarnation, mais être expulsé définitivement de ce cycle ; il ne reste alors qu'un *mukishi* (pl. *mikishi*) malveillant, assimilé à un animal<sup>7</sup> errant éternellement.

*The Eki, a Songye group which inhabits the area north of the town of Kabinda, have a myth of the world's origin which describes how the mechanisms of the reincarnation cycle were created. The story was re-enacted at the initiation ceremony to the bukishi, a ritual society which included both men and women, whose most noted initiates or instructors were important banganga (healers).*

*The initiation was divided into two ritual phases respectively called “*bukishi wa ntoshi* (of the white earth)” and “*bukishi wa nkula* (of the red earth)”<sup>4</sup> (Wauters 1949: 104, 101-102; Baeke 2004: 15-18). At every initiation, the novices literally relived the myth of the origin of the world, from the genesis of the great celestial actors to the creation of living beings, the appearance of the first human and the establishment of the reincarnation cycle. A brief synopsis follows:*

*“With his breath”, Efile Mukulu Mulungu, the androgynous demiurge, first created his eight “children” – the Sun, the Moon, the Star, the Fire, the Wind, the Water, the Rainbow and the Earth. After a quarrel between the Sun and the Moon, he divided the latter into a male celestial body (the Moon) and a female one (Venus).*

*After a second dispute between the Sun and the Moon, Efile sent the Earth into the Fog, followed by the Water, which precipitated in a storm to create springs and rivers. Then he created Kafulufulu, the Bat (symbolized by a star in Orion's Belt). The latter created the birds and the other oviparous animals (the reptiles).*

*It was when the galago arrived on the mythical scene that language was born: Efile Mukulu gave him a slit drum, *kiondo*, in order that he might be able to express himself<sup>5</sup>. From the galago's union with the Shooting Star, the first man, Kankumbe, ancestor of the Batwa hunter-gatherers, was born.*

*Efile Mukulu also assigned a task to each of those he had engendered. Kafulufulu was to be responsible for collecting the *bikudi*, the souls of the men who died. Rainbow (identified with another star in Orion's Belt) would capture them with his two hooks and send them to the Wind so that they might be taken to the celestial world, close to the Moon and Venus. Their son, the star Aldebaran in the constellation Taurus, was the guardian of the celestial matrix *kantu*, to which all *bikudi* return, and from which they depart again for earth in order to be reincarnated<sup>6</sup>.*

*The color white, as well as the *bukishi wa ntoshi* initiation enclosure, are symbols of the immutable cosmic sphere in which the creator demiurge Efile Mukulu and his celestial children move. Red is the symbol of the perishable terrestrial universe of man, in the sense that upon his death, he may not be able to reach the celestial matrix to achieve reincarnation, and instead be definitively expelled from this cycle. In that case, he remains but a malevolent *mukishi* (plural *mikishi*), likened to an eternally errant animal<sup>7</sup>.*

<sup>4</sup> D'après Wauters (1949: 101), il s'agit soit de l'hématite, d'origine minérale, soit de la poudre tirée du bois d'une espèce d'arbre, probablement *Pterocarpus* sp., donc de nature végétale.

<sup>5</sup> G. Wauters, *L'ésotérie des Noirs dévoilée*, Bruxelles, 1949, p. 39.

<sup>6</sup> G. Wauters, *op. cit.*, p. 231-246.

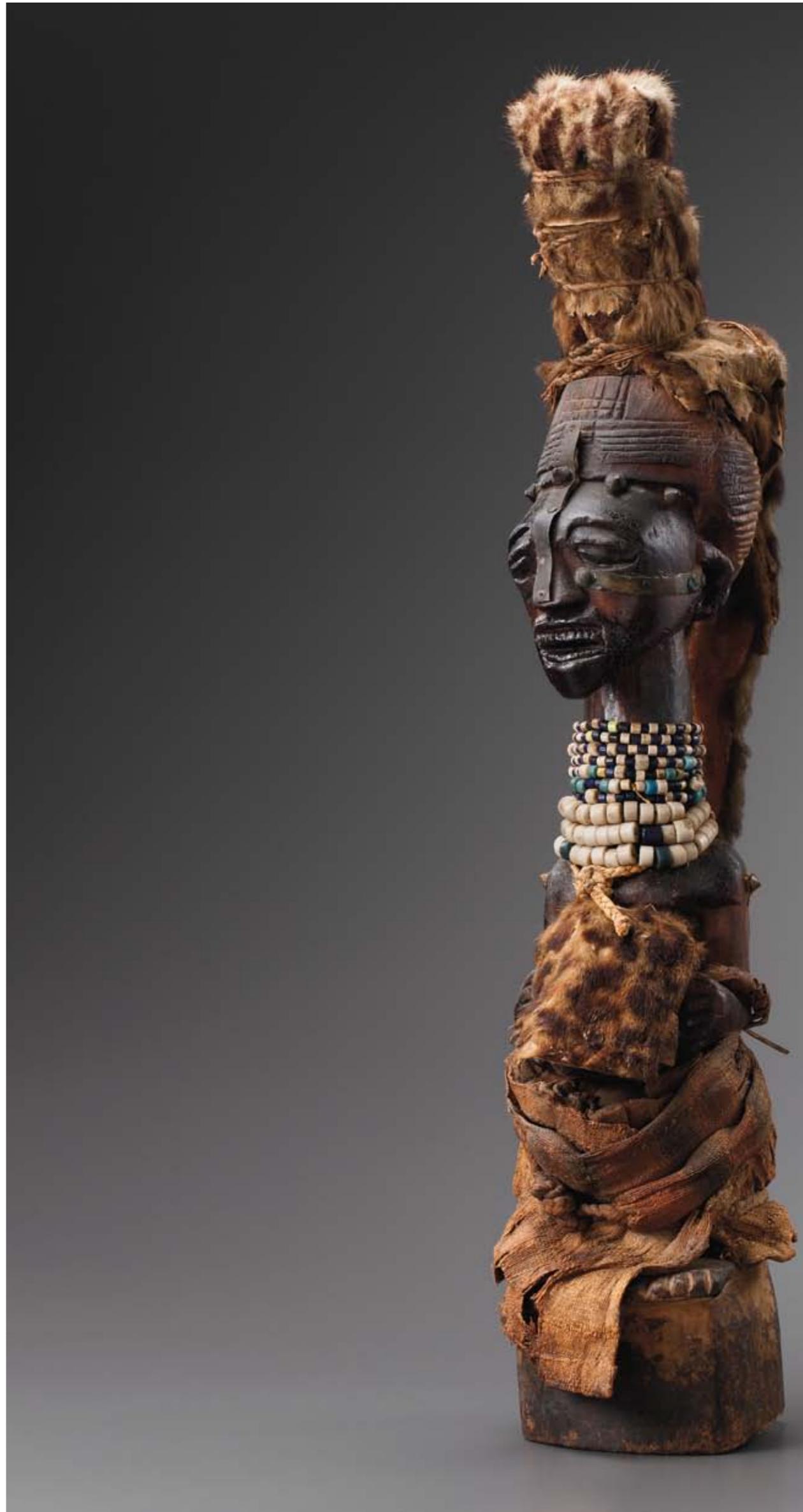
<sup>7</sup> Tous les Songye s'accordent pour affirmer que les animaux sont dépourvus de *kikudi*.

<sup>4</sup> According to Waters (1949: 101), this was probably either hematite, of mineral origin, or else powder drawn from the wood of a tree, probably the *Pterocarpus* species, and thus of vegetal origin.

<sup>5</sup> G. Wauters, *L'ésotérie des Noirs dévoilée*, Bruxelles, 1949, p. 39.

<sup>6</sup> G. Wauters, *op. cit.*, p. 231-246.

<sup>7</sup> All of the Songye affirm that animals do not have *kikudi*.



Selon Dunja Hersak, qui travailla essentiellement chez les *Kalebwe*, les esprits des grands ancêtres, chefs fondateurs et grands notables défunts sont également surnommés *mikishi*. Ils restent aux côtés d'*Efile Mukulu* (Dieu), n'entrent pas dans le cycle de réincarnation, mais peuvent faciliter celle des esprits bienveillants. Ils sont propitiers en tant que gardiens des lignages (Hersak 1985 : 28). Ce sont précisément ces esprits-là qui, par le truchement des statues *mankishi*, communiquent avec les vivants et favorisent le retour sur terre et la réincarnation des âmes des défunts.

Mais ce va-et-vient vital des *bikudi*, relaté dans le mythe et stimulé par les effigies *bankishi*, peut être mis à mal, non seulement par les actes destructeurs des esprits maléfiques *mikishi*, mais aussi et surtout par les agissements des sorciers *bandoshi*, qui tuent leurs victimes et asservissent leurs esprits, lesquels contribuent alors malgré eux aux projets destructeurs de leurs géôleurs : les femmes n'enfantent plus, des maladies apparaissent et la mort rôde et décime les familles.

Hersak comme Merriam distinguent clairement les pouvoirs maléfiques et destructeurs du sorcier, de ceux, bénéfiques et protecteurs, du *nganga*, un spécialiste rituel qui joue un rôle clé au sein de la société songye.

On fait appel à lui en cas de malheur (maladies, stérilité, enfants mort-nés, champs saccagés, foudre, etc.) ou lorsqu'on se sent menacé, que ce soit par un sorcier ou par des esprits *mikishi* malveillants. Le *nganga* confectionnera alors un *bwanga* (pl. *manga*) qui permettra de réparer les malheurs ou d'atteindre le but désiré, qu'il s'agisse d'enfanter, de se rétablir, de protéger sa famille contre les malheurs, ou encore d'avoir de la chance à la chasse. Un *bwanga* est donc un objet ou un assemblage particulier d'objets auquel le *nganga* incorpore des *bishimba* ou amalgames d'ingrédients connus de lui seul. Lorsque les circonstances l'ordonnent, il peut en façonnier un revêtant la forme d'une figurine ou statue anthropomorphe ; ce type particulier de *bwanga* est alors appelé *nkishi* (pl. *mankishi*).

Toutefois, les figures de bois, lorsqu'elles viennent d'être sculptées ne possèdent encore aucun pouvoir ; elles ne l'acquièrent que lorsque le *nganga* leur adjoint des substances magiques *bishimba* qu'il insère dans la cavité abdominale ainsi que dans la corne fichée au sommet de la tête. Certains ajouts extérieurs étaient également remplis de charmes, et constituaient « des *manga* dans le *bwanga* » ; à cet égard, le bracelet de fibres tressées qui orne le bras gauche de ce *nkishi* devait à l'origine servir de fixation à un ou plusieurs contenants – petits paniers, graines, sacs ou cornes minuscules – remplis de charmes.

Il existe deux types de *mankishi*, l'un est destiné à l'ensemble de la communauté villageoise ; l'autre est confectionné pour l'usage personnel d'une personne ou d'une famille. Le premier, que nous appelons par convention *nkishi* communautaire, se distingue par sa grande taille (d'environ un demi-mètre à plus d'un mètre), tandis que le second, le *nkishi* personnel, est de taille beaucoup plus petite. Bien que de dimension relativement modeste, la figure dont nous parlons ici, de par les attributs du pouvoir qu'elle arbore, remplissait bien évidemment les fonctions d'un *nkishi* communautaire destiné à l'ensemble d'un village.

*According to Dunja Hersak, who worked primarily among the *Kalebwe*, the spirits of the great ancestors, the founding chiefs and most important deceased notables were also called *mikishi*. They remained at the sides of *Efile Mukulu* (God), and did not enter into the cycle of reincarnation, but could assist beneficial spirits. They were favored as the guardians of lineages (Hersak 1985: 28). It is precisely these spirits that communicated with the living and facilitated the return to earth and the reincarnation of deceased souls through the intermediary of the *mankishi* figures.*

*The vital back and forth of the *bikudi*, related in the myth and stimulated by the *bankishi* effigies, can however be stopped, not only by the destructive acts of malevolent *mikishi* spirits, but also and especially by the machinations of bandoshi sorcerers, who kill their victims and enslave their spirits, which then despite themselves contribute to the destructive projects of their persecutors. Women become barren, diseases appear, and death stalks and decimates families.*

*Hersak and Merriam both make a clear distinction between the malevolent and destructive powers of the sorcerer, and the beneficial and protective ones of the *nganga*, the ritual specialist who plays a key role in the heart of Songye society.*

*One calls on the latter in the event of misfortune (disease, sterility, still-born children, ransacked fields, lightning, etc.) or when one feels threatened, whether by a sorcerer or by malevolent *mikishi* spirits. The *nganga* then prepares a *bwanga* (plural *manga*) which will enable the reparation of the misfortune or the attainment of the desired goal, whether it be parenthood, regaining health, the protection of the family against hardship, or luck with hunting. A *bwanga* is thus an object or a particular assemblage of objects to which the *nganga* adds *bishimba* or amalgams of ingredients which he alone knows. When circumstances so dictate, he can decide to give it the shape of a figure or an anthropomorphic statue. This particular type of *bwanga* is called an *nkishi* (plural *mankishi*).*

*But a wooden figure that has just been manufactured has no power to begin with. It only acquires its power once the *nganga* has added the magical *bishimba* substances to it, which he inserts into an abdominal cavity as well as into the horn which is affixed to the top of the figure's head. Elements added to the outside were also filled with charms, and constituted "manga in the *bwanga*". For instance, the plaited vegetal fiber bracelet which adorns this *nkishi*'s left arm was undoubtedly originally used for the attachment of one or several containers – little baskets, seeds, sacs or minuscule horns – filled with charms.*

*There are two types of *mankishi*. One is intended for use by the entire village community, while the other is created for the sole use of an individual or a family. The first, which is conventionally referred to as a communal *nkishi*, is distinguished by its large size (between half a meter and a meter and a half in height), while the second, the personal *nkishi*, is much smaller. While the figure we are dealing with here is of relatively modest size, the attributes of power it harbors clearly demonstrate that it fulfilled the functions of a communal *nkishi* for an entire village.*

Outre leur rôle de médiateurs, l'une des prérogatives essentielles des *mankishi* communautaires était de faciliter la réincarnation des esprits de défunts *bikudi* et, corollaire évident, d'assurer la fécondité des femmes en aplaniissant tous les obstacles qui les empêchent d'enfanter. Enfin, la plupart de ces figures imposantes protégeaient la communauté contre la sorcellerie ainsi que d'autres malheurs. Les bandes de cuivre qui ornent le visage sont censées protéger de la foudre, une calamité envoyée généralement par un sorcier.

La série de sept rangs de petites perles qui ornent son cou, distinctes des trois rangées de grosses perles, pourrait être un signe renvoyant au cycle septennal du *bukishi*, ainsi qu'à l'importante parure rituelle déposée dans l'enclos initiatique de cette association ; ce collier était constitué des graines d'un bananier sauvage *Ensete*, auxquelles on substituait souvent des perles blanches et bleues. Le nombre sept était dans ce contexte symboliquement important, comme je l'ai souligné en 2004 à propos des colliers de statues tempa : « Le rythme de la fructification du bananier *Ensete*, qui a lieu tous les sept ans, fixait non seulement la période de l'initiation au *bukishi* mais aussi la durée du règne du *yankole*, le chef supérieur des *Eki*<sup>8</sup> (Wauters 1949 : 156). Tous les sept ans, au moment de la fructification du bananier sauvage, le chef était destitué et l'initiation au *bukishi* était inaugurée ; à la fin de la période de réclusion rituelle, un nouveau *yankole* était intronisé. » (Baeke 2004: 22-23).

Et pourquoi ne pas formuler l'hypothèse qu'au moment où ce *nkishi* fut recueilli sur le terrain, les trois rangs de grosses perles figuraient les trois années déjà écoulées depuis la dernière session du *bukishi* ?

Un examen attentif de cette figure *nkishi* révèle que sa main gauche, ainsi que ses deux pieds comportent un sixième doigt surnuméraire. Selon Albert Luedi Yangama, un historien songye, cette anomalie revêt une grande importance pour les Songye ; censée être l'œuvre d'un sorcier appartenant à la famille de la victime, cette difformité est source de malheurs. Curieusement, alors que le terme usuel qui désigne chacun des cinq doigts de la main ou du pied est *munwe* (pl. *minwe*), le sixième porte le nom de *kansadi* (pl. *tunsadi*), un terme qui signifie littéralement « petit hémaroïde externe ». Ces doigts ou orteils surnuméraires sont d'ailleurs éliminés dès le plus jeune âge en serrant un fil autour de leur base afin que peu à peu ils dépérissent et tombent<sup>9</sup>. Plus singulier encore, le terme *tunsadi* ou *tusadi* (variante dialectale) s'applique également à un autre type de doigts insolites, ceux du masque strié *kifwebe* (Hersak 1985 : 60). Le costume de danse de ce personnage, malgré son allure approximative d'être humain, ne possède que trois doigts à chaque main.

Le terme de *tusadi* fait partie du vocabulaire secret destiné à décrire les différentes parties de cette créature effrayante et composite que représente le *kifwebe*. Ce masque est, en effet, étroitement associé aux pouvoirs de sorcellerie des membres de la confrérie *bwadi bwa kifwebe* qui seuls sont habilités à le porter.

<sup>8</sup> Le chef est appelé *yankole* chez les *Eki*, mais *yakitenge* chez les *Kalebwe*.

<sup>9</sup> Communication personnelle Albert Luedi Yangama, novembre 2013. Cette malformation, appelée polydactylie, est plus fréquente en Afrique que dans le reste du monde ; elle se trouve par ailleurs associée à certaines pathologies génétiques telle la trisomie 13, pour n'en citer qu'une.

Apart from their role as mediators, one of the essential prerogatives of the communal *mankishi* was to facilitate the reincarnation of the defunct *bikudi* spirits, and as an obvious corollary, to ensure the fertility of women by neutralizing any obstacles which might prevent them from bearing children. Lastly, most of these imposing figures protected the community against sorcery and other kinds of misfortune. The strips of copper which decorate the figure's face were intended to protect against lightning, a calamity which was generally considered to be the work of a sorcerer.

*The seven rows of little beads which adorn the figure's neck, and are distinct from the three rows of larger beads, could be a sign which alludes to the septennial *bukishi* cycle, as well as to the important ritual ornament placed in the association's initiation enclosure. This necklace was made up of seeds of the wild banana tree (genus *Ensete*), for which white and blue beads were often substituted. The number seven was symbolically significant in this context, as I emphasized in a discussion of Tempa necklaces in 2004: "The rhythm of the fructification of the *Ensete* banana tree, which occurs every seven years, determined not only the *bukishi*'s initiation opening, but also the duration of the reign of the *yankole*, the supreme chief of the *Eki*<sup>8</sup> (Wauters 1949: 156). Every seven years, when the banana tree fruited, the chief was deposed and the *bukishi* was inaugurated. At the end of the ritual period of reclusion, a new *yankole* was enthroned" (Baeke 2004: 22-23).*

*The hypothesis that at the time this *nkishi* was collected, the three rows of beads represented the three years that had elapsed since the *bukishi*'s last session would appear to make a great deal of sense.*

*An attentive examination of this *nkishi* figure reveals that its left hand and both of its feet have a sixth digit. According to Songye historian Albert Luedi Yangama, this anomaly has great importance for the Songye. The deformity was believed to be the work of a sorcerer within the victim's family, and to bring about misfortune. Curiously, while the usual word which designates the fingers or toes is *munwe* (plural *minwe*), the word for the sixth digit is *kansadi* (plural *tunsadi*), a term which literally means "small external hemorrhoid". When they do occur, these extra toes or fingers are removed at a very young age by tying a string tightly around the base of the digit, causing them to atrophy and fall off<sup>9</sup>. The terms *tunsadi* or *tusadi* (dialect variants) are moreover used to describe another kind of unusual digital abnormality, that of the striped *kifwebe* masks (Hersak 1985: 60). The dance costume associated with this mask, although approximately human in its appearance, has only three digits on each hand.*

*The term *tusadi* is part of the secret vocabulary used to describe the different parts of the frightening composite creature the *kifwebe* represents. The mask is indeed closely associated with the powers of sorcery that only the members of the *bwadi bwa kifwebe* society may detain.*

<sup>8</sup> The chief is called *yankole* among the *Eki*, but *yakitenge* among the *Kalebwe*.

<sup>9</sup> Personal communication of Albert Luedi Yangama, November 2013. This deformity, known as polydactyly, occurs more often in Africa than in the rest of the world. It is moreover associated with certain genetic pathologies such as trisomy 13, to mention but one.

Résumons-nous. La polydactylie est une difformité physiologique qui, comme le masque *kifwebe*, est associée à l'univers de la sorcellerie. Les trois doigts du masque portent un nom secret qui curieusement désigne également le doigt surnuméraire dont sont affligés certains humains. Enfin, quelques rares *mankishi*, dont celui-ci, ont volontairement été sculptés avec la même anomalie. Connaissant le rôle protecteur que jouent ces statues rituelles et particulièrement lors du processus de réincarnation, au moment du transfert de l'esprit d'un défunt vers l'enfant en gestation, ne pourrait-on pas en déduire que le sculpteur, qui était très souvent aussi un *nganga*, les affectait d'une main ou d'un pied polydactyle pour prévenir l'apparition de cette anomalie lors des naissances ? La très grande rareté des statues exhibant ce type d'anomalie<sup>10</sup> plaide toutefois pour une explication plus ciblée. Quant au masque, qui au lieu de six doigts, n'en possède que trois, et dont on sait qu'il personifie une entité surnaturelle, ne renverrait-il pas à ces moitiés d'hommes ou demi-monstres qui peuplent la mythologie des peuples de langues bantu ?

À cet égard, il n'est pas sans intérêt de noter que Vatter, dans sa description d'un masque *kifwebe* collecté par Leo Frobenius, reprend une version publiée par ce dernier en 1898 et qui relate qu'un sacrifice humain avait lieu lors de la consécration d'un nouveau *kifwebe* ; la victime était alors *coupée en deux dans le sens de la longueur et le masque déposé entre les deux moitiés du corps* (Vatter 1926 : notice [47], cité par Mestach 1985 : 26).

Tout ce qui précède montre qu'un *nkishi* est avant tout un objet qui « parle et agit ». On sait que certains ajouts extérieurs, cornes, petits sacs ou encore clous et bandes de cuivre, sont destinés à préciser ou amplifier les pouvoirs que le *nkishi* doit mettre en branle. Que d'autres accessoires, comme les tissus, peaux et coiffures, sont des symboles métaphoriques, renvoyant aux fondateurs de la chefferie devenus des esprits ancestraux.

Le *nkishi*, ainsi chargé de sens et de pouvoir devenait non seulement un objet-discours mais aussi un objet-force. Mais il s'agit d'un discours dont la syntaxe et le lexique ne nous sont pas entièrement parvenus ; par ailleurs, même si on sait que la composition des *bishimba* procède par association selon des règles de type métaphoriques et métonymiques (Baeke 2004 : 35), les codes nosologiques et thérapeutiques qui ont présidé à la sélection des ingrédients exacts pour chacun des *bankishi* existants, nous échappent complètement.

À l'époque coloniale, où la plupart d'entre elles furent récoltées, on les considérait comme des fétiches, des supports de cultes appelés à disparaître pour être remplacés par le Christianisme et, mis à part certains administrateurs et missionnaires hors du commun, on ne se souciait guère d'en comprendre le sens réel.

*To summarize, polydactylism is a physiological deformity which, like the kifwebe masks, is associated with the universe of sorcery. The three fingers of the mask have a secret name which curiously also designates the extra digit with which certain human beings are afflicted with, and finally, some rare mankishi, including this one, were sculpted with this same anomaly. Knowing of the protective role that these ritual statues play, especially in connection with the process of reincarnation, at the time that the spirit of the deceased is transferred to a gestating child, might one not reasonably infer that the sculptor, who was often also an nganga, would have carved a polydactylous hand or foot to prevent the apparition of this anomaly in births? The great rarity of the figures which display this type of abnormality<sup>10</sup> does however plead for a more exact answer. With regards to the mask which instead of six digits has only three, and which we know personifies a supernatural entity, might we not reasonably assume that it alludes to these half-human or half-monsters which populate the mythology of Bantu language speaking peoples?*

*With respect to this, it is of interest to note that Vatter, in his description of a kifwebe mask collected by Leo Frobenius, cites a version of the latter published in 1898 which relates that a human sacrifice took place when a new kifwebe was consecrated. The victim was cut in two lengthwise and the mask was placed between the two halves of the body (Vatter 1926: notice [47], cited by Mestach 1985: 26).*

*All of the preceding demonstrates that an nkishi was above all an object which “spoke and acted”. We know that certain external added elements, like the horns, the little bags, or nails and copper strips, were applied with the intention of amplifying the powers which the nkishi was supposed to set in motion. Other accessories, like the textiles, the hides and the coiffures, were metaphorical symbols related to the founders of the cheffery who had become ancestral spirits.*

*An nkishi thus charged with meaning and power became not only an object of discourse but one of power as well. But the syntax and lexicon of that discourse have not reached us in their entirety. Moreover, even if we know that the composition of the bishimba is determined by associations with rules of a metaphorical and metonymic nature (Baeke 2004:35), the nosological and therapeutic reasons for the exact selection of ingredients in each of the extant bankishi elude us completely.*

Mêmes les études entreprises dans la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, et qui me permettent aujourd'hui d'écrire ce texte, n'ont pu combler certains vides. Nous ne saurons donc jamais pourquoi la corne fichée dans le crâne de cette statue est dissimulée sous une coiffe de fourrure ; et le *nganga* qui a décidé de cet agencement n'est plus là pour nous en divulguer les raisons précises...

Par ailleurs, ni l'artiste qui sculpta (délibérément ?) un doigt et deux orteils surnuméraires à cette figure, ni l'initié qui orna (progressivement ?) de rangs de perles son cou vide, ne se réincarneront pour confirmer ou infirmer les hypothèses qu'en leur absence, je me suis permise d'émettre...

*In the colonial period, during which most of these objects were collected, they were considered fetishes, and paraphernalia for cults which were destined to disappear and be replaced by Christianity. With the exception of a few administrators and missionaries who took an interest in inquiring about them, no one cared about gaining an understanding of their true meaning.*

*Even the studies which were undertaken in the second half of the 20<sup>th</sup> century which made it possible for me to write this text did not succeed in filling in many gaps. We will thus never know why the horn planted in this figure's head is hidden beneath a fur coiffure, and the nganga who decided on this presentation is no longer among us to divulge the precise reasons for his choice...*

*Moreover, neither the artist who (deliberately?) sculpted an extra finger and two extra toes on this figure, nor the initiate who (progressively?) adorned its bare neck with rows of beads, will ever be reincarnated to confirm or disprove the hypotheses which, in their absence, I have taken the liberty to put forth.*

## BIBLIOGRAPHY

- Baeke V., 2004. "La force. Statuaire rituelle songye", in Baeke, V., Boutiaux, A.-M. and Dubois, H. (eds), *Le Sensible et la Force. Photographies de Hughes Dubois et sculptures songye*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, p. 13-37.
- de Heusch L., 1971. *Pourquoi l'épouser?* Paris: Gallimard.
- Hersak D., 1985. *Songye. Masks and Figure Sculpture*, Londres : Ethnographica Ltd.
- Merriam A. P., 1974. *An African World: The Basongye village of Lupupa Ngye*, Bloomington & Londres : Indiana University Press.
- Mestach J. W., 1985. *Études Songye. Formes et Symbolique. Essai d'analyse*, Munich : Galerie Jahn.
- Neyt F., 2004. *La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers : Fond Mercator.
- Wauters G., 1949. *L'ésotérie des Noirs dévoilée*, Bruxelles: Éditions Européennes.
- Wauters G., 1949. *L'ésotérie des Noirs dévoilée*, Brussels: Éditions Européennes.

<sup>10</sup> En examinant rapidement une cinquantaine des quelque deux cent statues songye du MRAC, je n'ai découvert qu'un seul *nkishi* affligé de cette anomalie ; il est doté de six orteils aux deux pieds, comme celui-ci.

*10 In the course of a cursory examination of about fifty of the two hundred and fifty Songye figures at the MRAC, I found only one nkishi afflicted with this abnormality. It has six toes on each foot, like this one.*

**Pendentif anthropomorphe**

Djenné-Djeno, Mali

XII<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles

Terre cuite

H 7,5 cm

**Provenance:**

Collection privée Maine Durieu, Paris.

**Anthropomorphic pendant**

Djenne-Jeno, Mali

1100-1700 AD

Clay

H 7,5 cm

**Provenance:**

Maine Durieu private collection, Paris.

## Pendentif anthropomorphe Djenné

## Djenne anthropomorphic pendant

Cette étonnante statuette provient d'une des principales civilisations urbaines anciennes du monde, centrée sur le delta du Niger moyen au Mali qui a généré la statuaire en terre cuite de Djenné-Djeno, un des styles artistiques les plus raffinés d'Afrique, qui s'est épanoui entre 700 et 1700 après J.-C. La sculpture de Djenné-Djeno a surgi au milieu de la vaste plaine d'inondation du delta intérieur du Niger, qui s'étend sur plus de 160 000 kilomètres carrés et est encadrée par le puissant fleuve Niger et son affluent le Bani.

Le style artistique de Djenné-Djeno est une des plus grandes réussites issues du cadre conceptuel de l'*oikoumène* du Mandé – terme aussi fort et multiple que sa signification grecque d'origine, qui fait référence à un monde « civilisé » – dont le centre de gravité est la Case sacrée de Kangaba, dans le Mali méridional. Cet *oikoumène* du Mandé, qui remonte à deux millénaires au moins, s'est lentement développé avec la production alimentaire à grande échelle, comme la domestication du riz sauvage, dans la région du delta intérieur du Niger.

Au nombre des sommets artistiques du Mandé, nous comptons la remarquable littérature orale transmise par les poètes et les bardes professionnels. Dans les traditions épiques du Mandé, les dimensions spirituelles du personnage le plus célèbre et le plus acclamé du peuple soninké, le roi Soundjata Keita, sont exprimées par le biais de son pouvoir occulte et de son aptitude à communiquer avec les ancêtres à travers des sacrifices humains et animaux sur des « objets de pouvoir »<sup>1</sup>. Ces « objets de pouvoir » appartiennent aux domaines artistique et technologique des forgerons du Mandé et aux riches traditions sculpturales en bois, terre, fer et bronze des sociétés initiatiques induites par le Mandé, parmi les nombreux groupes ethniques d'Afrique occidentale, dont les exemples les plus connus sont les Dogons et les Bamana.

*This astonishing little statue comes from one of the great ancient urban civilizations of the world, centered in the middle Niger River Delta in Mali, which generated the Djenne-Jeno terracotta statuary, among the most refined artistic styles of Africa, which blossomed between 700 and 1700 AD. Djenne-Jeno sculpture had its origins in the vast flood plains of the inner Niger River Delta, which extend across an over 160 000 square kilometer area, delimited by the powerful Niger River and its confluence, the Bani River.*

*The Djenne-Jeno art style is one of the great successes of the Mande oikumene concept, which was as complex and varied as its original Greek counterpart, and referred to a “civilized world”, whose center was the Sacred House of Kangaba in Southern Mali. This Mande oikumene, which dates back at least two thousand years, developed gradually along with large-scale food production, including the domestication of wild rice, in the interior Niger River Delta.*

*One of the great Mande artistic achievements is the remarkable oral literature that its poets and professional bards transmitted. In Mande epic traditions, the spiritual dimensions of the most famous and acclaimed Soninke man, King Soundjata Keita, were expressed by means of his occult powers and his ability to communicate with the ancestors through human and animal sacrifices to “power objects”<sup>1</sup>. These “power objects” were part of the Mande blacksmiths’ artistic and technological realms, and of the rich traditions of sculpture in wood, earth, iron and bronze of the initiation societies that the Mande introduced among many West African ethnic groups, the most famous of which are the Bamana and the Dogon.*

<sup>1</sup> Voir le récent article de A.-M. Boutiaux et M. Ghysels, « Sogolon la scrofuleuse. L'épopée de Soundjata passée aux rayons X », in *Tribal Art* 75 (2015), p. 88-123.

*See the recent article by A.-M. Boutiaux and E. Ghysels, “Scrofulous Sogolon, Scanning the Sunjata Epic”, *Tribal Art* 75 (2015), p. 88-123.*

Mes recherches en histoire de l'art et mes recherches sur le terrain au Mali en 1984-1985, ainsi que les fouilles archéologiques menées surtout par Roderick et Susan McIntosh, ont démontré la profondeur historique de cette tradition artistique du Mandé : la statuaire en terre cuite de Djenné-Djeno, probablement créée par les Soninké et des groupes ethniques apparentés et qui s'imposa dans le delta intérieur du Niger au Mali central entre 700 et 1700 après J.-C.<sup>2</sup>.

La statuaire en terre cuite de Djenné-Djeno est fondamentalement humano-centrique, l'iconographie dominante étant la représentation de l'être humain, essentiellement adulte (tant masculin que féminin), les enfants n'apparaissant qu'occasionnellement. Sa deuxième caractéristique stylistique est son caractère intensément dynamique et plein de mouvement avec un corpus unique dans l'histoire de l'art mondiale, plus de soixante-cinq attitudes et gestes différents de l'être humain représentés dans sa sculpture.

Mes informateurs appelaient ces statues 'kordo' ou 'korodo' (terme sorogo pour tout instrument magique) et les considéraient comme des idoles vénérées par les anciens habitants du Delta Intérieur du Niger. Les statues en terre cuite étaient vénérées dans des maisons particulières appelées 'kordodjan' ('maison du kordo' en bo). Ces kordodjan étaient les premiers bâtiments érigés lors de la fondation d'un nouveau village<sup>3</sup>. Certaines des statues étaient accrochées aux murs de ces maisons, d'autres étaient placées dans des niches ou à même le sol. Selon un de mes informateurs, Mama Kwanta, les grandes statues étaient disposées dans la maison particulière, tandis que les petites étaient réunies dans une cavité où le gardien des statues s'introduisait en rampant<sup>4</sup>. Cette grotte souterraine était décrite comme semblable à un terrier d'animal, mais en plus vaste. Une fois à l'intérieur, le gardien pouvait s'asseoir et choisir la statue dont il avait besoin. Un autre de mes informateurs m'a suggéré que les statues étaient également conservées dans des habitations privées<sup>5</sup>. Les enfants n'étaient pas autorisés à voir les statues avant l'âge de dix-huit ans, mais tant les femmes que les hommes avaient le droit de les vénérer<sup>6</sup>. Un autre de mes informateurs m'a assuré qu'il y avait deux types de statues en terre cuite : certaines grandeur nature et d'autres beaucoup plus petites. Les grandes statues, qui appartenaient à un chef ou à un roi, ne recevaient que des sacrifices humains<sup>7</sup>.

Un gardien était spécialement chargé de l'entretien du sanctuaire où les statues étaient conservées. Une autre personne accomplissait les sacrifices requis par les dieux. Le chef du culte était appelé le 'koroto tomo'. Les statues étaient fabriquées par les forgerons ou leurs épouses et utilisées par tous les groupes ethniques et socioprofessionnels comme les Bozos, les Bambaras, les Marka-Ninos, les Rimaïbes, les Fulanis, les Sugulubes et les forgerons.

Des statues miniatures étaient sculptées pour le voyage, avec des fonctions et des usages semblables à ceux de leurs équivalents de grande taille. La personne qui voulait honorer son dieu alors qu'elle était loin de son village emportait avec elle une réplique miniature d'une grande statue. Cette information a été confirmée par l'existence de toute une série de

*My art history research and my in situ work in Mali in 1984-1985, as well as archeological excavations, particularly those conducted by Roderick and Susan McIntosh, have revealed the historical depth of the Mande artistic tradition of Djenne-Jeno statuary, which was probably created by the Soninke and related ethnic groups and spread through the interior Niger River Delta in Mali between 700 and 1700 AD<sup>2</sup>.*

*Djenne-Jeno terracotta statuary is fundamentally humano-centric, its dominant iconographic theme being the representation of the human being, primarily that of adults (both male and female), and children only occasionally. Its second stylistic characteristic is its intensely dynamic character, full of movement, with a corpus, unique in art history worldwide, of over sixty-five different human poses and gestures, represented in its sculptures.*

*My informants called these statues kordo or korodo (the term sorogo is used to designate all magical instruments) and considered them to be idols that were revered by the ancient inhabitants of the interior Niger River Delta. The terracotta figures were venerated in special houses called kordodjan ("kordo house" in Bo). These kordodjan were the first buildings to be erected when a new village was founded<sup>3</sup>. Some of the statues were hung from the walls of these houses, while others were placed in niches, or even on the ground. According to one of my informants, Mama Kwanta, the large statues were placed in a special house, while the smaller ones were put together in a cavity which the guardian of the statues could only enter by crawling into it<sup>4</sup>. This subterranean cavern was described as being similar to an animal's burrow, but on a larger scale. Once inside it, the guardian could sit down and choose the statue he needed. Another one of my informants suggested to me that statues were also kept in private houses<sup>5</sup>. Children were not allowed to see the statues before they were eighteen years old, but both men and women had the right to venerate them<sup>6</sup>. Yet another one of my informants assured me that there were two types of terracotta statues: some were life-size, and others were much smaller. The large statues, which belonged to a chief or a king, received only human sacrifices<sup>7</sup>.*

*A specific guardian was responsible for maintaining the sanctuary in which the statues were kept. Another individual performed the sacrifices the gods required. The chief of the cult was called the koroto tomo. The statues were manufactured by blacksmiths or their wives, and used by all of the ethnic and socio-professional groups like the Bozo, the Bambara, the Marka-Nono, the Rimaibe, the Fulani, the Sugulube and the blacksmiths.*

*Miniature statues were sculpted for traveling, and had functions and uses similar to those of their larger equivalents. A person who wished to honor his god while far from his village could bring a miniature replica of a larger statue with him. This information has been corroborated by the existence*

<sup>2</sup> B. de Grunne, *Djenné-jeno. 100 ans de statuaire en terre cuite au Mali*, Bruxelles, 2014.

<sup>3</sup> Mama Kwanta, Interview à Mofti, le 27 janvier 1985. Voir aussi Z. Ligers, *Le fleuve d'or. Voyages et découvertes sur le Niger*, Paris, 1974, p. 36.

<sup>4</sup> Mama Kwanta, Interview à Mofti, 27 janvier 1985.

<sup>5</sup> Mama Kontao, Interview à Sofara, 15 février 1985.

<sup>6</sup> Ces informations sur l'existence de sanctuaires où étaient préservées les statuettes en terre cuite sont confirmées par les fouilles archéologiques à Djenné-Djeno par Roderick et Susan McIntosh. Ces derniers ont découvert un sanctuaire avec un groupe de vases céramiques en terre cuite décorés de figurines humaines en haut relief. Un couple de statuettes acéphales fut découvert par eux dans une niche murale d'une maison abandonnée sur un site à 11 km de Djenné-Djeno. Une autre découverte archéologique fut une paire de statuettes posées sur une plate-forme à l'entrée d'une maison sur le site de Djenné-Djeno (voir R. et S. McIntosh, « Jenne-Jeno. Cité sans citadelle », *La Recherche* 148 (1983), p. 1274).

<sup>7</sup> Mama Pamanta, Interview à Dakabori, 21 mars 1984.



statuettes-pendentifs en miniature. Ces figures, qui étaient des charmes ou des pendentifs à porter autour du cou, appartenaient à des individus particulièrement puissants ou importants. Un pendentif de ce type a été découvert dès 1949 à la surface de l'ancien site de Kami, situé à sept kilomètres au nord de Mofti, sur la rive gauche du Niger<sup>8</sup>.

*of a whole series of miniature pendant statuettes. These figures, were charms or pendants intended for being worn around the neck, were the property of particularly powerful and important individuals. A pendant of this type was discovered in 1949 at the surface of the ancient site of Kami, seven kilometers north of Mofti, on the left bank of the Niger River<sup>8</sup>.*

Notons enfin que cette statuette pendentif est creuse et présente une cavité abdominale dont l'entrée est dans la bouche entrouverte et la sortie sur le bas de son flanc gauche, indiquant que celle-ci était destinée à recevoir certains types de substances ou charges magiques ou de nature médicinale, renouvelées plus ou moins fréquemment lors de rituels précis. Par ailleurs la gestuelle est intéressante, avec les genoux presque recroquevillés, la main gauche posée sur les rotules et la main droite posée sur le fessier.

Ce magnifique style artistique est un véritable « don du fleuve »<sup>9</sup>. La civilisation de Djenné-Djeno et ses formes artistiques sont à l'art de l'Afrique occidentale ce que la civilisation olmèque, née dans les marécages autour de San Lorenzo, est à l'histoire de l'art de la Mésoamérique, le Nil à l'Égypte, et la plaine alluviale du Tigre et de l'Euphrate aux grandes civilisations mésopotamiennes du Moyen-Orient.

*Lastly, we note that this pendant statuette is hollow and has an abdominal cavity, the entrance to which is through its half-open mouth and the exit from which is on its lower left flank, which indicates that it was destined to receive certain types of substances or charges of a magical or medicinal nature. These were renewed more or less often, concurrently with the times of specific rituals. Moreover, the figure's pose is interesting, with its almost hunched up knees, its left hand set on its kneecaps and its right hand on its posterior.*

*This magnificent artistic style is truly "a gift of the river"<sup>9</sup>. The Djenné-Jeno civilization and its artistic forms are to West African art what Olmec civilization, born in the swamplands around San Lorenzo, is to the art of Mesoamerica, what the Nile is to Egypt, and what the alluvial plains of the Tigris and Euphrates Rivers are to the great Mesopotamian civilizations of the Middle East.*

<sup>8</sup> A. Masson-Destourbet, « Terres cuites de Mofti (Soudan) », *Notes Africaines* 60 (1953), fig. 7, p. 101.

<sup>9</sup> Cette description poétique a été inspirée à Michael Coe, via Hérodote, par la culture olmèque de San Lorenzo: M. Coe, « Gift of the River: Ecology of the San Lorenzo Olmec », in E. P. Benson (éd.), *The Olmec and Their Neighbors : Essays in Memory of Matthew W. Sterling*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1981, p. 15.



Krous Kru

**Masque glae**

Kran, Libéria  
XIX<sup>e</sup> siècle  
Bois  
H 29 cm

**Provenances :**

- Collection Harry Franklin, Los Angeles.
- Sotheby's New York, 21 avril 1990, n° 61.

**Glae mask**

Kran, Liberia  
19<sup>th</sup> century  
Wood  
H 29 cm

**Provenances:**

- Collection Harry Franklin, Los Angeles.
- Sotheby's New York, April 21<sup>st</sup> 1990, No. 61.

## Les masques Krous

### Kru masks

Intituler « Krous » ce second volet de l'exposition peut surprendre. Les trois masques présentés proviennent de groupes différents —Kran, Grébo et Bété— mais ils participent d'une entité culturelle plus large.

Le terme « Krou » désigne, outre un groupe côtier de la Côte d'Ivoire, un ensemble de populations au substrat culturel homogène. Ces peuples appartiennent à la même famille linguistique et présentent des caractéristiques communes en matière de cosmogonie, d'organisation sociale et de modes de subsistance. Répartis sur une aire de 120 000 km<sup>2</sup>, ils couvrent la moitié est du Libéria et le sud-ouest de la Côte d'Ivoire.

Les Krous se subdivisent en une vingtaine d'ethnies : Kran, Sapo, et Grébo, au Libéria ; Wé<sup>1</sup>, Bété, Dida, Godié, Krou, Bakwé, Néyo, en Côte d'Ivoire, pour ne citer que les principales. Ces désignations sont souvent plus conventionnelles que le reflet de la réalité perçue sur le terrain<sup>2</sup>. Un village Kran peut avoir davantage de liens avec un village Grébo qu'avec un autre village Kran<sup>3</sup>. Les différences sont minimes avec le voisinage et s'intensifient avec la distance. Les communautés Krou sont constituées de lignages claniques segmentaires, et leur système de filiation est patrilinéaire et patrilocal. Leur environnement est la forêt tropicale giboyeuse où le riz, le manioc et le maïs sont cultivés sur brûlis ; il en résulte une forme de nomadisme agricole<sup>4</sup>. Les groupements d'habitations occupent des clairières aménagées<sup>5</sup>.

Dans cet ensemble culturel cohérent se propagent des pratiques initiatiques comme l'excision et la circoncision, et des institutions comme les sociétés secrètes du *kwi*, de la *panthère*<sup>6</sup> et surtout celles des masques. Leur répartition et leur juxtaposition ne sont pas homogènes, ce qui pointe vers une origine étrangère. Au demeurant, dans leur tradition orale, les Wés attribuent l'origine des masques à leurs voisins Mandés du nord, les Dans.

<sup>1</sup> Les Wés implantés sur le trois quart sud de leur territoire ivoirien ont longtemps et indûment été nommés « Guéré », et ceux qui habitent le quart nord, « Wobé ».

<sup>2</sup> Des délimitations ethniques arbitraires résultent de la période coloniale. Pareillement, l'établissement de la frontière entre le Libéria et la Côte d'Ivoire a produit une séparation ethnonymique entre Krans et Wés qui sont une même population. A.-M. Boyer, « L'art des Grebo », Arts & Cultures, Genève, 2010, p. 136.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> Les populations qui cultivent sur brûlis se déplacent progressivement vers de nouvelles zones à défricher car les premières sont très vite rendues infertiles.

<sup>5</sup> Cet état des lieux se rapporte à la période précoloniale à laquelle les œuvres que nous présentons appartiennent.

<sup>6</sup> À propos des sociétés secrètes de la panthère et leur propagation, voir G. Bony, *Les hommes-panthères - rites et pratiques magico-thérapeutiques chez les Wé de Côte d'Ivoire*, Paris, 2007.



*One might find calling this second part of the exhibition "Kru" surprising. The three masks presented in it come from different groups – the Kran, the Grebo and the Bete – who nonetheless are all part of a larger cultural entity.*

*The word "Kru", in addition to its meaning as the name of a single group which inhabits the coastal areas of the Ivory Coast, also refers to an ensemble of peoples with a homogenous cultural substrate. This ensemble forms a linguistic family, whose members share cosmogonies, systems of social organization and modes of subsistence with the same characteristics. These peoples are spread out over a 120000 square kilometer area which includes half of Liberia, and the Southwest Ivory Coast.*

*The Kru are divided up into about twenty ethnic groups: the Kran, the Sapo and the Grebo in Liberia, and the We<sup>1</sup>, the Bete, the Dida, the Godie, the Kru, the Bakwe and the Neyo in Ivory Coast, to mention but the most important ones. These designations sometimes appear to be more a matter of convention than a reflection of the reality observed in situ<sup>2</sup>. A Kran village might for instance have more ties with a Grebo village than with another Kran one<sup>3</sup>. The differences are very small in any one limited area, but are amplified with distance. Kru communities are made up of segmented clan lineages, and their filiation systems are patrilineal and patrilocal. Their environment is a tropical forest which is replete with game, and in which the cultivation of rice, manioc and corn, using slash-and-burn methods, results in a form of agricultural nomadism<sup>4</sup>. Their dwellings and settlements are erected in cleared areas<sup>5</sup>.*

<sup>1</sup> In three quarters of their Ivoirian territory, the We have long, and incorrectly, been referred to as the "Guere", and those who inhabit the north as the "Wobe".

<sup>2</sup> Arbitrary ethnic delimitations resulted from colonial rule. Similarly, the establishment of the border between Liberia and the Ivory Coast created an ethnonymsic separation between the Kran and the We, who are part of the same population. A.-M. Boyer, "L'art des Grebo", Arts & Cultures, Geneva, 2010, p. 136.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> Groups which practice slash-and-burn agriculture need to move to new areas frequently, since the soil of the land they clear and cultivate is quickly exhausted.

<sup>5</sup> This was true in the pre-colonial period during which the works presented here were created.

Les Wés<sup>7</sup> sont, parmi les Krous, ceux qui ont élaboré le système social le plus complexe et structuré, et qui ont développé, à l'instar des Dans, une véritable civilisation du masque. Masques guerriers, masques griots, masques chanteurs, masques danseurs, masques mendiants, grands masques sacrés<sup>8</sup>, c'est ainsi qu'ils se conjuguent dans cette société. Chacun d'eux possède son rôle, son grade, son costume, son accompagnement musical, sa danse et sa démarche appropriés.

Ayant à l'évidence la zone culturelle Wé comme berceau de propagation, la société du masque se trouve aussi présente parmi les groupes et sous-groupes Sapo, Grébo, Godié et Krou au sud, Oubi, Kouzié, Niabwa et Bété à l'est. Même si chez ces derniers le masque tient aussi un rôle important de régulateur social, il se manifeste en un système plus élémentaire que chez les premiers, et semble avoir gardé une expression plus essentielle. Les œuvres y sont beaucoup moins répandues, moins variées localement, et atteignent souvent un degré de qualité en moyenne supérieur à celui observé chez les Wés.

La société des masques est une affaire d'hommes et, en son sein, les décisions sont prises dans le secret. Ses membres disposent donc d'un vrai pouvoir sur la collectivité. Le grand masque juge publiquement, il décèle et dénonce les sorciers. Nul ne peut le contredire, il est un génie intercesseur entre le divin, le monde des ancêtres et celui des vivants. Il préside à la guerre, aux importantes funérailles, aux moments de liesse ou d'accablement. Il articule les rencontres solennelles entre communautés. Le porteur de masque ne doit surtout pas être reconnu, ses yeux dissimulés ne peuvent voir que par de petits trous ou fentes, le costume éclipse totalement son corps à la vue du public, et il change sa voix pour adopter un ton rauque et guttural. Les célébrations peuvent durer plusieurs jours ; quand le porteur est trop fatigué, il retourne à son camp réservé tandis qu'un autre initié prend discrètement sa place, car le masque est immortel<sup>9</sup>.

Le masque Kran du catalogue révèle une parenté de style avec celui des Dans par la forme générale du visage, ses pommettes et le bois utilisé. Il est aujourd'hui bien attesté que les sculpteurs Dan ont réalisé des œuvres pour leurs voisins du sud ; de grands plats et des cuillers communément attribués aux Dans ont, par exemple, été collectés chez les Wés. Ce masque possède des traits outranciers inconnus du panthéon masqué Dan mais caractéristiques des œuvres en usage chez les Wés. Il se pourrait dès lors qu'il ait été sculpté par un Dan pour un usage Wé. Ses traits manifestent une

*Initiation practices such as excision and circumcision, and the secret societies of the kwi, the panther<sup>6</sup>, and especially of the masks spread into this cultural ensemble. Their distribution and juxtaposition are not homogeneous, which indicates that they have a foreign origin. Moreover, in their oral traditions, the We attribute the origin of the masks to the Dan, their Mande neighbors to the north.*

*Among the Kru, the We<sup>7</sup> group has elaborated the most complex and structured social system, and, like the Dan, has developed a real civilization of the masks. Warrior masks, griot masks, bard masks, dancer masks, beggar masks, and great sacred masks<sup>8</sup> all have their place in this society. Each has a role to play, a rank, a costume, its own musical accompaniment, dance and appropriate use.*

*While the We culture was apparently the cradle of its propagation, the mask society is also present in the groups and sub-groups of the Sapo, the Grebo, the Godie, the Kru to the south, the Ubi, the Kouzie, the Niabwa and Bete to the east. Even if among the latter groups the mask does play an important role as a social regulator, it manifests itself in a more rudimentary system than it does among the first stated groups, and seems to have retained a more essential expression. Works are much less common, less varied locally, and are, on the average, often of better quality than those seen among the We.*

*The mask society is men's business, and it is within its framework, and in secret, that decisions are taken. The society's members thus hold real power over the group. The great mask judges publicly, and detects and denounces sorcerers. It cannot be contradicted, and represents an intermediary between the divine, the world of the ancestors, and that of the living. It presides over war, important funerary events, and times of jubilation as well as times of woe. It articulates the solemn encounters between communities. It is imperative that the wearer of the mask not be recognized. His concealed eyes see only through two small apertures or slits, his costume completely hides his body from view and he alters his voice to produce a guttural and raucous sound. Celebrations may last for several days, and when the mask wearer becomes exhausted, he returns to an area reserved for him, while another initiate discretely takes his place, because the mask is immortal<sup>9</sup>.*

*The Kran mask in the catalog displays a stylistic similarity to Dan masks where the shape of the face, the cheekbones, and the type of wood used are concerned. Dan sculptors are known to have made works for their southern neighbors, and large platters and spoons commonly attributed to the Dan have, for example, in fact been collected among the We. This mask has the exaggerated characteristics that are the hallmarks of the We's style, and*

<sup>7</sup> Et leurs homologues Krans.

<sup>8</sup> A. Gnonsoa, « Masques We », in : P. Oberlé (éd.), *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Colmar, 1985, p. 17-28.

<sup>9</sup> P. Oberlé, « Introduction aux masques », in P. Oberlé (éd.), *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Colmar, 1985, p. 8.

<sup>6</sup> For more on the panther secret societies, see Guiblehon Bony, *Les hommes-panthères - rités et pratiques magico-thérapeutiques chez les Wé de Côte d'Ivoire*, 2007.

<sup>7</sup> And their Kran homologues.

<sup>8</sup> A. Gnonsoa, « Masques We », in P. Oberlé (éd.), *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Colmar, 1985, p. 17-28.

<sup>9</sup> P. Oberlé, « Introduction aux masques », in P. Oberlé (éd.), *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Colmar, 1985, p. 8.

force aggressive masculine<sup>10</sup> ; son front proéminent, ses yeux tubulaires, sa puissance et sa grande ancienneté sont autant d'attributs susceptibles de faire rejoindre la catégorie des « grands masques » dont l'influence dépasse la communauté villageoise. Il a ainsi pu être invité lors de grandes rencontres intercommunautaires. Typologiquement, il s'assimile aux grands masques clairvoyants *koma* des Wobes qui organisent la lutte contre les sorciers et qui ne parlent que pour condamner à mort. Il coûte très cher en sacrifices et sa surface est, entre autres, enduite du sang des sorciers vaincus<sup>11</sup>.

Le masque aux traits d'éléphant —quant à lui— a été authentifié comme étant Grébo par le marchand New Yorkais Michael Oliver qui l'a collecté *in situ* en 1976. Les masques purement animaliers sont attestés chez les Krous, mais ils sont éminemment rares. Et nous n'en connaissons personnellement aucun figurant un éléphant. Emblème d'un passé révolu, cette œuvre rappelle que ce noble animal arpentaient autrefois les forêts du Libéria et du sud-ouest ivoirien. Il a depuis longtemps disparu de la région. Incarnation de la force et de la sagesse de la nature, il prend toute sa place comme intermédiaire spirituel entre elle et les hommes. Pourtant, si le pachyderme a bien fait l'objet de représentations dans de nombreuses cultures africaines, ce fut curieusement avec une certaine parcimonie que l'on usa de son image. Dans le corpus très restreint des masques adoptant la physionomie de l'éléphant, notre exemplaire occupe une très haute place par la qualité de sa facture et la force de ses traits empreints tout à la fois de la douceur et de la puissance de l'animal.

*are not known to be a part of the Dan pantheon of masks. It is therefore not impossible that it could have been sculpted by the Dan for use by the We. Its aggressive masculine power is manifest<sup>10</sup>; the prominent forehead, the tubular eyes, its strength and great age, make it likely that this was a great mask which would have had importance outside just the limits of the village community. It could well have been invited to participate in cross-community meetings and events. Typologically, it displays many features of the clairvoyant koma masks of the Wobe, which direct the struggle against sorcerers, speak only to condemn to death, and demand a high price in sacrifice. Its surface is imbued with the blood of vanquished sorcerers, among other substances<sup>11</sup>.*

*Michael Oliver, the New York dealer who collected the elephant mask presented in this catalog *in situ* in 1976, attests that it is Grebo. Purely zoomorphic masks are known to have existed among the Kru, but are extremely rare, and to our knowledge, no other one that depicts an elephant has been found to date. This representation reminds us that this noble animal once roamed these forests, from which it has now long been absent, and the mask is the product of a bygone era. The elephant is an incarnation of the wisdom and the power of nature, and has its rightful place as a spiritual intermediary between man and nature. The pachyderm has been beautifully rendered and interpreted by many African cultures, albeit curiously with a certain parsimoniousness. This mask must be assigned a very high rank in the very limited corpus of works it is a part of, by virtue of the quality of its manufacture and the rendering of its traits, imbued with both the animal's gentleness and power.*

#### Masque éléphant ►

Grébo, Libéria

XIX<sup>e</sup> siècle

Bois, fer, clous de tapissier, fibres végétales, textile

H 36 – L 26 – P 24,5 cm

#### Provenance :

Collecté *in situ* en 1976 par Michael Oliver, New York.

#### Elephant mask

Grebo, Liberia

19<sup>th</sup> century

Wood, iron, upholstery nails, vegetal fibers, textile

H 36 – L 26 – D 24,5 cm

#### Provenance:

Collected *in situ* in 1976 by Michael Oliver, New York.

<sup>10</sup> « Du point de vue de la forme faciale, ces masques (...) sont de type masculin ou féminin. Chanteurs et comédiens portent des types dits « féminins », aux yeux ovales marqués de fentes horizontales et aux traits accentués, proche de la ressemblance humaine. (...) Guerriers et lutteurs ont une variété aux traits masculins : yeux ronds, soulignés d'anneaux ou de cylindres saillants, nez large, qui peut être épais ou haut et droit, recourbé comme un bec, bouche immense et rouge, généralement ouverte, découvrant les dents. La plupart sont plus grands que ne l'est un homme et ont une structure faciale exagérément anguleuse ». M. Adams, « Problèmes d'identité : Fêtes masquées chez les Wé (Guéré) de l'ouest ivoirien », *Art d'Afrique Noire* 62 (1987), p. 41.

<sup>11</sup> [www.wobebli.net/masques/masque-africain-koma.htm](http://www.wobebli.net/masques/masque-africain-koma.htm)

<sup>10</sup> « Where the facial form is concerned, these masks (...) are either female or male. Singers and comedians have faces considered "feminine", with oval eyes with horizontal slits in them, and accentuated features, resembling those of humans (...). Warriors and fighters display a variety of masculine traits: round eyes with rings or bulging cylinders beneath them, a large nose, which can be either spread or long and straight, curved like a beak, and a huge red mouth, generally open and revealing teeth. Most are larger than life-size, and have an extremely angular facial structure ». M. Adams, « Problèmes d'identité: Fêtes masquées chez les Wé (Guéré) de l'ouest ivoirien », *Art d'Afrique Noire* 62 (1987), p. 41.

<sup>11</sup> [www.wobebli.net/masques/masque-africain-koma.htm](http://www.wobebli.net/masques/masque-africain-koma.htm)



**Masque gnomgbo**  
Bété, Côte d'Ivoire  
XIX<sup>e</sup> siècle  
Bois, fer, clous de tapissier  
H 29 cm

**Gnomgbo mask**  
Bete, Ivory Coast  
19<sup>th</sup> century  
Wood, iron, upholstery nails  
H 29 cm



Le masque Bété, enfin, révèle un très bel archétype du genre. Cette œuvre affiche le style distinctif de la région de Daloa et du sous-groupe Niabwa<sup>12</sup>. Et ce modèle particulier n'est lui encore qu'une des variantes stylistiques possibles parmi celles que peuvent adopter de tels masques. Seuls une grande ancienneté et l'influence du clan qui le possède peuvent lui conférer le statut de « grand masque » qui prévaut sur les autres. Ce qui le distingue alors de ces derniers, c'est son costume et la coiffe qu'il arbore lors de ses apparitions. Les masques Bétés incarnent un être supranaturel dont le faciès est un mélange hybride entre des attributs humains hypertrophiés et des éléments empruntés au monde animal. La schématisation de certaines de leurs caractéristiques est parfois poussée jusqu'à l'abstraction géométrique. Par exemple, l'analyse morphologique et structurale de ces sculptures révèle que l'arceau qui s'étend de part en part au dessus des yeux du masque du catalogue provient en fait de la représentation de cornes positionnées sur chaque tempe et convergeant horizontalement. Il est passionnant d'observer comment peuvent évoluer les œuvres au sein d'une même catégorie et comment l'origine de certains attributs peut être oubliée par ceux qui les sculptent.

*Lastly, the Bete mask in the catalog is a very beautiful archetype of its genre. The work is in the distinctive style of the Daloa region and of the Niabwa sub-group<sup>12</sup>. This well-defined type is nonetheless only one of a number of possible stylistic variants which exist for it. Only great age and a clan's influence can confer the status of "great mask" onto a particular example, which then presides over the others. What distinguishes and identifies such a mask are the costume and the coiffure it wears when it appears. Bete masks incarnate a supernatural being whose exaggerated facial traits are combined with others borrowed from animals. The high degree of stylization of certain characteristics sometimes tends towards geometric abstraction. For example, a morphological and structural analysis of these sculptures reveals that the arch that runs across the face of the mask in the catalog above its eyes, constitutes a representation of horns positioned on each temple and converging horizontally. It is fascinating to observe how the works in the core of a same category of object can evolve, and how the origins of certain attributes can even be forgotten by those who sculpt them.*



<sup>12</sup> S. Schoffel, *Masques Bété*, Bruxelles, 2013, p. 4-7.

<sup>12</sup> S. Schoffel, *Masques Bété*, Bruxelles, 2013, p. 4-7.



Polynésie : Maoris *Polynesia: Maori*

**Sculpture énigmatique**  
Maori, Cap Est, île du Nord, Nouvelle Zélande  
XVII<sup>e</sup> siècle, pré-contact  
Bois, nacre d'abalone (paua)  
L 23 cm

**Enigmatic sculpture**  
Maori, East Cape, North Island, New Zealand  
18<sup>th</sup> century, pre-contact  
Wood, haliotis shell (paua)  
L 23 cm

## De la capture du *mana* à la neutralisation du *tapu*

### Sculpture énigmatique Maori

On peut dire que cette œuvre rare de la sculpture maorie aura fait couler beaucoup d'encre et aura su préserver, à travers les siècles, l'aura de mystère qui entoure son usage. Les hypothèses les plus diverses ont été avancées quant à la fonction de tels objets, sans qu'aucune n'apparaisse véritablement satisfaisante : ornement de canoe<sup>1</sup>, élément d'architecture<sup>2</sup>, canne à pêche<sup>3</sup>, poignée de filet<sup>4</sup>, leurre<sup>5</sup>, perchoir à oiseau<sup>6</sup>, outils à chaume<sup>7</sup>, voire même élément de latrines...<sup>8</sup> Mais l'emploi réel que les Maoris leur réservaient demeure à ce jour mystérieux. Tout ce que l'on peut constater, c'est qu'aucun des quelques spécimens préservés ne présente les traces d'usure auxquelles on pourrait s'attendre dans l'hypothèse des usages précités<sup>9</sup>.

Et pourtant, une nouvelle piste s'ouvre à nous aujourd'hui grâce à l'identification d'une pièce analogue qui apporte un nouvel éclairage sur cette énigme<sup>10</sup>. Dans son journal de voyage<sup>11</sup>, Sidney Parkinson qui accompagnait la première expédition de James Cook en Nouvelle Zélande (1768-1771) reproduit sur une de ses planches ethnographiques le dessin d'un visage de créature mythique typique de l'art maori. Or, l'objet tangible qui a servi de modèle à ce dessin a récemment été identifié de façon convaincante<sup>12</sup> et il appartient à la même catégorie que celui du catalogue. Ce rapprochement, déjà suggéré dans les années 60<sup>13</sup>, n'avait jusqu'alors guère retenu l'attention des chercheurs, sans doute parce que l'instrument est dessiné de face et que son manche est dès lors dérobé à la vue.

### From capturing mana to lifting tapu

### Enigmatic Maori sculpture

One can say that this rare type of Maori sculpture has made a lot ink flow, but that over the centuries, it has nonetheless retained the aura of mystery surrounding its use. A wide variety of hypotheses have been advanced with regards to the function of such objects, but none appear truly satisfactory. It has been suggested they were canoe ornaments<sup>1</sup>, architectural elements<sup>2</sup>, fishing rods<sup>3</sup>, net handles<sup>4</sup>, lures<sup>5</sup>, bird perches<sup>6</sup>, thatching tools<sup>7</sup>, and even latrine elements<sup>8</sup>, but the real use the Maori had for these objects remains a mystery today. All one can say with certainty is that none of the few specimens which have survived show any of the signs of use which one would expect to see if any of the above mentioned hypotheses were viable<sup>9</sup>.

However, a new investigative path has now been opened to us thanks to the identification of an analogous piece which sheds new light on the enigma<sup>10</sup>. In his travel journal<sup>11</sup>, Sidney Parkinson, an illustrator who accompanied Captain James Cook on his first voyage to New Zealand (1768-1771), reproduced the head of a mythical creature with typical Maori artistic attributes on one of his ethnographic plates. The tangible object that was the model for this drawing has recently been convincingly identified<sup>12</sup>, and it falls into the same category as the

1 A. Kaepller (éd.), 'Artificial Curiosities'. An Exposition of Native Manufactures collected on the three Pacific voyages of Captain James Cook, R.N., Honolulu, 1978, p. 201, n° 399 et 400.

2 A. Kaepller et al. (éd.), James Cook and the Exploration of the Pacific, Londres, 2009, p. 176 et 178, n° 219.

3 W. O. Oldman, The Oldman Collection of Maori Artifacts, Auckland, 2004, p. 21.

4 Idem, *ibidem*.

5 J. C. Beaglehole (éd.), The Endeavour Journal of Joseph Banks 1768-1771, volume 2, Sydney, 1962, pl. 9 : « An article of rather doubtful use, but seems to be a ceremonial perch for snaring birds » ; W. J. Phillips, « Notes with illustrations of Maori material culture », Dominion Museum Records in Ethnology 1, n° 4 (1955), p. 149.

6 A. Hamilton, Maori Art, Wellington, 1896, p. 234.

7 Communication du Major-General Robley à W.O. Oldman, *op. cit.*

8 D. Simmons, Iconography of New Zealand Maori Religion, Leiden, 1986, p. 31, pl. XIXc.

9 W.O. Oldman, *op. cit.*, p. 21.

10 Sculpture rituelle maorie en bois provenant de la collection Phillips, Washington.

11 S. Parkinson, « Artifacts from New Zealand, Tierra del Fuego and Australia », Journal of Voyage to the South Seas in his Majesty's ship, The Endeavour, Londres, 1784, objet n° 16 de la planche 26.

12 Nous remercions Lance Entwistle de nous avoir communiqué sa recherche sur l'objet ZKoo42 de sa collection, identifié comme étant celui reproduit par Sydney Parkinson dans son récit de voyage avec la première expédition de James Cook en Nouvelle Zélande. L. Entwistle, "Maori Ritual Carving [ZKoo42] Probably Collected on Cook's first voyage, 'The Philips Specimen'", document inédit, communication personnelle.

13 L'objet décrit par Parkinson avait été rapproché de celui de la collection Oldman 1040, aujourd'hui au Canterbury Museum (inv. 150.557). R. Duff (éd.), No sort of iron. Culture of Cook's Polynesians, Christchurch, 1969, p. 40.





L'intérêt de cette découverte est quelle s'accompagne, dans le récit de Parkinson, d'un témoignage de première main sur l'usage qu'en faisaient les Maoris. L'explorateur atteste du fait, d'une part, que le manche de ces objets était parfois sculpté de décors ingénieux<sup>14</sup> —comme c'est le cas de celui du catalogue—, mais aussi et surtout que les Maoris brandissaient l'objet quand ils approchaient du navire *HMS Endeavour* amarré sur les côtes néozélandaises<sup>15</sup>. L'observation de telles scènes avait laissé au navigateur le sentiment d'assister à quelque parade liée à l'adoration d'idoles<sup>16</sup>. Quoique limité dans ses détails, ce texte constitue néanmoins un témoignage fondamental de source première que l'on ne peut négliger.

Le sentiment qu'il s'agirait d'idoles et d'actes lié à leur adoration, bien que culturellement biaisé, n'est pas totalement dénué d'intérêt. Notre hypothèse est qu'il s'agirait en réalité d'instruments rituels investis d'un pouvoir tenant à leur *mana*, ce vecteur spirituel magique et performatif dont sont puissamment chargés les objets cérémoniels maoris. La capacité magique de ces accessoires pouvait, dans la circonstance de l'approche d'un navire étranger, revêtir un caractère prophylactique, pour conjurer un danger potentiel ou, plus précisément, pour neutraliser ce que les Maoris considéraient comme *tapu*.

Les anciens pensaient que les êtres et les choses étaient porteurs de cette essence spirituelle appelée *mana* et que le *mana* pouvait être mis en danger par des contacts inappropriés<sup>17</sup>. La protection du *mana* s'effectuait dès lors par le respect de règles et de lois prohibitives appelées *tapu*<sup>18</sup>. Le *tapu* pouvait être aboli en certaines circonstances par des actions rituelles parfois marquées de l'usage d'objets dotés d'un pouvoir d'influence particulièrement intense. C'est probablement à ce type d'objet rituel et magique que nous avons affaire ici.

*piece in the catalog. This relationship, which had already been suggested in the 1960s<sup>13</sup>, had not until then drawn researchers' attention, undoubtedly because Parkinson's drawing of the object renders it frontally, in such a way that the handle portion is hidden from view.*

*The importance of this discovery lies in the fact that the drawing of the object is accompanied in Parkinson's accounts by a first-hand witnessing of the Maori's use of it. The explorer states that the handles of these sculptures were sometimes elaborately sculpted<sup>14</sup>, as on the example in this catalog, and also and most significantly relates that the Maori brandished them when they approached the HMS Endeavor as it lay anchored on the coasts of New Zealand<sup>15</sup>. These scenes gave the navigator the impression that he was observing some type of display related to the worship of idols<sup>16</sup>. While limited in scope and detail, this text nonetheless constitutes a fundamental primary source testimony which cannot be overlooked.*

*The feeling that these were idols and acts associated with their worship, although culturally biased, is not devoid of interest. Our hypothesis is that they were in fact ritual instruments invested with a power derived from their mana, the magical, spiritual and performative force with which Maori ceremonial objects are powerfully charged. In a situation where a foreign ship was approaching, the magical capacities these accessories had could have been seen as having prophylactic properties, namely to ward off a potential danger, or more precisely, to neutralize something the Maori considered tapu.*

*The ancients believed that both beings and objects were carriers of a spiritual essence called mana, and that mana could be endangered through inappropriate contacts<sup>17</sup>. In order to protect their mana, people would then adhere to a set of rules and prohibitive laws called tapu<sup>18</sup>. Tapu could be abolished by ritual actions in certain circumstances through the use of objects with particularly intense powers of influence. That is probably the type of magical and ritual object we are dealing with here.*

<sup>14</sup> « Some of the smaller ones have handles carved very ingeniously », S. Parkinson, *op. cit.*, p. 174.

<sup>15</sup> « These they frequently held up when they approached the ship », *idem, ibidem*.

<sup>16</sup> « Perhaps it may be the figure of some idol which they worship », *idem, ibidem*.

<sup>17</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 29.

<sup>18</sup> D'où dérive étymologiquement notre terme de « tabou ».

<sup>13</sup> The object described by Parkinson had been likened to object #1040 in the Oldman collection, which is now in the Canterbury Museum (inv. 150.557). R. Duff (ed), *No Sort of Iron. Culture of Cook's Polynesians*, Christchurch, 1969, p. 40.

<sup>14</sup> "Some of the smaller ones have handles carved very ingeniously", S. Parkinson, *op. cit.*, p. 174.

<sup>15</sup> "These they frequently held up when they approached the ship", *idem, ibidem*.

<sup>16</sup> "Perhaps it may be the figure of some idol which they worship", *idem, ibidem*.

<sup>17</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 29.

<sup>18</sup> From which our term "taboo" is etymologically derived.



L'instrument est orné de deux types de figures. Un personnage aux yeux incrustés de nacre d'abalone et dont le corps imprime une circonvolution acrobatique forme le front de l'objet : le dos s'arrondit, les mains agrippent les cuisses tandis que les pieds s'appuient sur le menton. Cette position corporelle n'est pas si fréquente dans l'art maori. À part sur ces objets, on la retrouve figurée sur le manche de pagaies cérémonielles<sup>19</sup>, sur d'autres sculptures énigmatiques identifiées comme étant des perchoirs à oiseaux<sup>20</sup>, ainsi qu'à l'extrémité de bâtons appelés *kotahas* (Figure 3). Ces bâtons présentent une proximité formelle avec des propulseurs pourvus d'un pommeau à une extrémité et percés d'un trou à l'autre, qui servaient au lancement de projectiles<sup>21</sup>. Il est possible que —au même titre que d'autres armes maories<sup>22</sup>— les versions ornées de sculptures, plus rares et précieuses, en soient des dérivés faisant figure d'emblèmes d'autorité et de pouvoir spirituel et ayant été utilisées par des prêtres *tohunga* dans le cadre d'incantations religieuses<sup>23</sup>.



Figure 3: Kotaha de la collection du Capitaine Fuller, Londres (d'après J. B. Palmer, p. 187, fig. 1).

Figure 3: Kotaha in the Captain Fuller collection, London (from J.B. Palmer, p. 187, fig. 1).

À notre connaissance, le motif du personnage enroulé sur lui-même n'a pas encore fait l'objet d'une étude particulière et il est très peu commenté dans les ouvrages traitant des motifs iconographiques maoris<sup>24</sup>. Il est vraisemblable que, comme bon nombre de figures s'enroulant sur elles-mêmes (tel par exemple l'*ouroboros*), il soit en lien avec les mythes de création et notamment avec l'être primordial maori du *Te Kore*, le néant originel, décrit par le Révérend Thomas Kendall comme un reptile enroulé sur lui-même qui se mord le bout de la queue<sup>25</sup>.

*The instrument is decorated with two types of figures. A figure with inlaid haliotis shell eyes, whose body is rendered in an acrobatic circumvolution, forms the front of the object. The back is rounded and the hands grasp the thighs while the feet rest against the chin. This body position is not very frequently seen in Maori art. With the exception of these objects, it is found only on some ceremonial paddle handles<sup>19</sup>, on other enigmatic sculptures identified as bird perches<sup>20</sup>, as well as on the extremities of whip-sling staffs called *kotaha* (figure 3). The staffs are formally similar to dart-throwers, which have a knob at one end and are pierced with a hole at the other, and were used for launching projectiles<sup>21</sup>. It is possible – just as in the case of other Maori weapons<sup>22</sup> – that the versions decorated with sculptures, being rarer and more precious, were in fact derivatives which functioned as emblems of authority and of spiritual power, and that they were used by *tohunga* priests in the context of their religious incantations<sup>23</sup>.*



Figure 4: Comparaison du personnage enroulé sur les *kotahas* du British Museum et sur l'objet du catalogue (dessins a-b-c d'après James Edge-Partington, p. 305).

Figure 4: Comparison of the coiled-up figure on the *kotahas* at the British Museum and on the piece from the catalog (drawings a-b-c from James Edge-Partington, p. 305).

Une confrontation de l'iconographie des *kotahas* avec l'agencement figuratif de notre objet ouvre encore quelques pistes d'interprétation. Sur les *kotahas*, les pieds du personnage soutiennent une tête sculptée à l'horizontale (ou légèrement inclinée vers le bas), tandis que, sur la sculpture du catalogue, le visage est incliné à 45° vers l'avant (ou vers le haut si on les positionne identiquement, Figure 4). Le visage subit en outre une élongation généralisée des traits, particulièrement tangible au niveau des yeux. Sur les objets classiques maoris, les yeux en nacre d'abalone sont parfaitement ronds ; ils adoptent ici une forme ovale. L'ensemble du visage fait donc l'objet d'une déformation que nous expliquons par la volonté d'en corriger la parallaxe<sup>26</sup>, afin de l'adapter à un point de vue spécifique.

On peut dès lors supposer que l'angle accusé par la tête des objets énigmatiques et son élévation étaient destinés à présenter le visage le plus frontallement possible. De là, et s'appuyant sur le témoignage de Parkinson, on peut en déduire que l'objet devait être brandi à bout de bras levé, le manche tenu à l'horizontale dans un poing serré. Dans cette position, le visage apparaît dans la plus pure frontalité, les traits se resserrent et l'ovale des yeux s'arrondit comme par magie.

Par ailleurs, les *kotahas* conservés au British Museum proposent des variantes paradigmatisques intéressantes du personnage enroulé<sup>27</sup>. Sur le modèle BM NZ76 (Figure 4a), ses pieds se confondent avec sa langue tirée, formant une figure parfaitement complète<sup>28</sup>. Sur le spécimen BM 1921.0616.3 (Figure 4d) l'individu entier se résume à une bouche à la langue tirée munie de deux dents aux commissures des lèvres<sup>29</sup>. Ces deux variantes semblent indiquer que l'élément primordial qu'il importait de voir, c'était la bouche et la langue. C'est du reste effectivement cette bouche (mais aussi l'arrière-train du personnage<sup>30</sup>) qui s'impose face à une hampe de *kotaha* dressée à la verticale.

A comparison of the iconography of *kotahas* with the figurative arrangement of our object opens the door to several paths of interpretation. On *kotahas*, the figure's feet support a horizontally (or slightly downwardly inclined) sculpted head, while the face of the sculpture in this catalog is inclined at a 45 degree forward angle (or upward angle, if one positions them identically, Figure 4). The face and its features are rendered generally elongated, and that is particularly apparent where the eyes are concerned. The haliotis shell eyes are classically perfectly round on Maori objects, while here they have a distinctly oval shape. The entire face has been subjected to a deformation, which we explain as evidence of an intention to correct a parallax<sup>26</sup>, in such a way as to adapt the object to being seen from a specific point of view.

Following this reasoning, one can suppose that the angled heads and elongated faces of these enigmatic objects served to enhance their presentation as frontally as possible. This being the case, and relying on Parkinson's account, one can deduce that the object was brandished at the top of an upraised arm, while the handle was held by a clenched fist. In this position, the face appears in a completely frontal manner – its features tighten up, and the eyes become round as if by magic.

Moreover, the *kotahas* at the British Museum display interesting paradigmatic variations of the balled-up figure<sup>27</sup>. In example BM NZ76 (Figure 4a), the feet blend into the drawn tongue, forming a perfectly complete figure<sup>28</sup>. In the case of example BM 1921.0616.3 (Figure 4d), the entire individual is reduced to a mouth with a drawn tongue and two teeth at the corners of the lips<sup>29</sup>. These two variants appear to indicate that the primordial element which was vital to see was the mouth and its tongue. It is indeed the mouth (but also the figure's posterior<sup>30</sup>) which is prominent when a vertically placed *kotaha* is viewed.

<sup>19</sup> A. Kaepller, *Polynesia. The Mark and Carolyn Blackburn Collection of Polynesian Art*, Honolulu, 2010, n°438, p. 174.

<sup>20</sup> Dont une des plus belles versions est sans doute le *pae kuku* provenant de la collection Frum, Toronto et vendu chez Sotheby's à Paris le 16 septembre 2014, lot n°16.

<sup>21</sup> J. B. Palmer, « The Maori Kotaha », *The Journal of the Polynesian Society* 66, n°2 (1957), p. 175-191.

<sup>22</sup> N. Te Awekotuku « Maori : People and Culture », dans D. Starzecka (éd.), *Maori Art and Culture*, Londres, 1996, p. 28 ; T. Barrow, op. cit., p. 90.

<sup>23</sup> Pour la définition de *tohunga* et de leurs différentes spécialisations religieuses, voir D. Simmons, op. cit., p. 1 et E. Best, *Maori Religion and Mythology*, 1924, p. 165.

<sup>24</sup> Voir, par exemple, une étude typologique des pommeaux de manches de pagaies d'où le motif est absent : W. J. Phillipps, *Maori Life and Custom*, Sydney, 1966, pl. 109, p. 111.

<sup>25</sup> D. Simmons, op. cit., p. 7.

<sup>26</sup> La parallaxe est la déformation optique subie par un objet en fonction du changement de position de l'observateur.

<sup>27</sup> J. Edge-Partington, « New Zealand Kotahas or Whip Slings, for Throwing Darts, in the British Museum », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 29, n°3/4 (1899), p. 304-305.

<sup>28</sup> Il s'agit d'une métalepsis figurative, l'élément enchaîné dans la bouche adopte deux significations distinctes, qu'on le lise dans un sens (langue tirée hors de la bouche) ou dans l'autre (pieds insérés dans la bouche), pour rendre l'idée d'un éternel retour. Sur des cas de métalepses figuratives, voir V. Angenot, « Le texte en écriture rétrograde de la tombe de Sennefer », dans V. Angenot et E. Warmenbol (éds), *Thèbes aux 101 portes*, Turnhout, 2010, p. 11-25.

<sup>29</sup> Que l'on peut aussi rapprocher de certains motifs stylisés figurant des *manaias* ou des bouches de *manaias* enchevêtrées. W. J. Phillipps, op. cit., p. 111, n° 7-8-9.

<sup>30</sup> Ce détail a certainement aussi son importance. Outre le caractère outrageant – donc potentiellement prophylactique – d'une telle attitude, elle peut une fois de plus être en lien avec le caractère autosuffisant des êtres primordiaux qui se nourrissent de leurs propres déjections. Voir D. R. Simmons, op. cit., p. 6-7.

<sup>26</sup> Parallax is the optical deformation which an object undergoes as a function of changes in its observer's position.

<sup>27</sup> J. Edge-Partington, « New Zealand Kotahas or Whip Slings, for Throwing Darts, in the British Museum », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 29, n°3/4 (1899), p. 304-305.

<sup>28</sup> This amounts to a visual metalepsis, and the element in the mouth has two distinct meanings. Read in the first way, the tongue is emerging from the mouth – read in the other, the feet are entering into the mouth. The idea of eternal return is expressed in this way. For more on instances of visual metalepsis, see V. Angenot, « Le texte en écriture rétrograde de la tombe de Sennefer », in V. Angenot and E. Warmenbol (eds), *Thèbes aux 101 portes*, Turnhout, 2010, p. 11-25.

<sup>29</sup> Which can compare with some stylized *manaias* figures or entangled *manaias* mouths motifs. W. J. Phillipps, op. cit., p. 111, Nos. 7-8-9.

<sup>30</sup> This detail probably is relevant as well. Notwithstanding the outrageous – thus potentially prophylactic – character of such an attitude, it may also relate to the self-existing aspect of primary beings feeding on their own dung. See D. R. Simmons, op. cit., p. 6-7.

La bouche et la langue jouent un rôle essentiel dans la culture maorie, comme en témoignent quantité de motifs sculpturaux. Elles sont aussi au centre de la performance du *haka* destinée à en imposer à l'adversaire. La lame des lances de combat *taiaha* est encore appelée *arero*, « langue », et elle épouse la forme. Le caractère à la fois agressif et prophylactique de la langue chez les maoris n'est plus à démontrer. D'un côté, elle intimide, impose force, puissance et respect, voire inflige blessure et mort ; de l'autre elle protège celui qui la tire.

Le manche de l'objet—qui épouse à la perfection la taille et la forme d'un poing humain—est percé de trois orifices rectangulaires typiques des découpes à la pierre pré-contact<sup>31</sup>. Ils sont inscrits dans une rainure où devaient s'ajuster des éléments que l'on suppose avoir été élaborés en matériaux périssables. Il pourrait s'agir de vannerie, de cuir ou de plumes, si l'on tient compte du fait que l'addition de cordages et de plumes sacrées avait la faculté de rendre un objet vivant<sup>32</sup>. Cependant, la présence de plumes poserait problème pour la manipulation de tels instruments. Il paraît beaucoup plus crédible d'envisager que la rainure ait servi de support à un système d'attache ou de dragonne en cuir et en vannerie.

Les objets rituels maoris étaient profondément sacrés. Ils avaient, comme on l'a dit, la capacité de lever des *tapus*, mais aussi de s'approprier du *mana*, l'un des buts principaux des guerres dans la plupart des cultures tribales, *mutatis mutandis*. On imagine l'importance de sécuriser son maniement dans certains contextes (sur une embarcation, au cœur d'un conflit, etc.) pour éviter qu'il ne tombe ou ne soit mis en contact avec un environnement inapproprié et critique pour son propre *mana*.

Le manche de la sculpture est, par ailleurs, décoré d'un corps de *manaias* en relief qui se termine par une petite tête stylisée en ronde-bosse. La petite tête est à peine ébauchée, modelée sans détail, comme «en devenir» du *mana* dont elle va se charger. Le *manaias* est un motif décoratif figurant un homme aux caractéristiques aviaires toujours représenté de profil. On pense qu'il pourrait s'agir d'une représentation symbolique du *mana* du personnage (mythique ou ancestral) qu'il accompagne<sup>33</sup>. Le fait qu'il soit toujours figuré de profil pourrait appuyer cette théorie. En effet, il est une constante en art qui veut que les figures de profil dialoguent avec des éléments internes à l'image, tandis que les figurations de face se tournent vers le monde extérieur pour interagir avec lui. *Mana* et *manaias* pourraient d'ailleurs partager la même étymologie. Le manche et son *manaias* serviraient dès lors de vecteur de transmission du *mana* à son propriétaire.

Le motif du *manaias* se rencontre tout particulièrement sur la côte est de l'Île du Nord (*Te Ika-a-Maui*), dans la région de la Baie de l'Abondance, d'où pourrait bien provenir cet objet<sup>34</sup>. En effet, c'est James Cook et Sydney Parkinson qui ont baptisé l'endroit 'Bay of Plenty' lorsqu'ils y ont accosté en novembre 1789, en raison des abondantes ressources de la région<sup>35</sup>. C'est notamment à cette occasion que les deux navigateurs ont collecté des objets ethnographiques pour les rapporter en Europe. Il est à noter que les *kotahas* figurant des personnages acrobatiques semblent eux aussi provenir de la côte est de l'Île du Nord —tout particulièrement de *Poverty Bay*, au sud du Cap Est— rendant plus probable encore une provenance de cette région pour notre objet.

<sup>31</sup> La disposition de ces trous varie selon les objets.

<sup>32</sup> R. Neich, « Wood-carving », dans D. Starzecka (éd.), *op. cit.*, p. 84 ; T. Barrow, *op. cit.*, p. 99.

<sup>33</sup> T. Barrow, *The Life and Work of the Maori Carver*, Wellington, 1963, p. 24.

<sup>34</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 39.

<sup>35</sup> « This cluster of rocks lies off a point of land, and terminates the bounds of this large bay to the N.W. which, from the number of canoes that came off to us, bringing provisions, we named 'The Bay of Plenty' », S. Parkinson, *A voyage to the South Seas, In His Majesty's Ship, The Endeavour*, Londres, 1773, p. 102.

*The tongue and the mouth play an essential role in Maori culture, and many sculptural designs attest to that fact. They are also central to the haka performance, intended to impress the enemy. The blades of taiaha combat staffs are also called arero ("tongue"), and are shaped accordingly. The both aggressive and prophylactic character of the tongue among the Maori needs no further proof. On the one hand it intimidates, imposes strength, power and respect, and even inflicts injury and death, and on the other it protects the individual who draws it.*

*The object's handle, which is perfectly designed to fit into a clenched human fist, is pierced with three rectangular orifices manufactured in a way which is typical of those produced with non-metal pre-contact tools<sup>31</sup>. They are cut into a groove used for the attachment of elements which one can assume were made of perishable materials, such as wicker, leather or feathers. This is all the more likely when one takes into account the fact that the addition of cordage and sacred feathers was deemed to have the faculty of giving an object life<sup>32</sup>. Nonetheless in this case, the presence of feathers would undoubtedly have been an impediment to the object's use. It thus seems more credible to consider that the groove functioned as a mount for a system of attachment, or for a leather and wicker strap or cord.*

*Maori ritual objects were profoundly sacred. As we have seen, they had the ability to lift tapu, as well as to appropriate mana, one of the main goals of war in most tribal cultures, mutatis mutandis. One can only imagine how important it must have been to retain control of a mana-laden object in certain circumstances (aboard a canoe, in the midst of a conflict, etc.), lest it fall or come into contact with an inappropriate environment that could endanger its own mana.*

*The object's handle is adorned with the body of a manaias in relief, which ends in a small stylized head sculpted in the round. The small head is barely elaborated, modeled without detail, as if in the wait of a charge of mana to be complete. The manaias is a decorative design which represents a man with avian characteristics, and is always rendered in profile. It is believed that it could be a symbolic representation of the mana of the person (mythical or ancestral) which it accompanies<sup>33</sup>. The fact that it is always rendered in profile could lend credence to this theory. It is indeed a constant in art that figures in profile relate to an image's internal elements, while frontal representations are turned towards the world in order to interact with it. Mana and manaias could moreover share a same etymology. The handle and its manaias would then be the vector of transmission of the mana to its owner.*

*The manaias design is particularly often encountered on the North Island coast (*Te Ika-a-Maui*) of the Bay of Plenty area, from which this object may well have come<sup>34</sup>. James Cook and Sidney Parkinson gave the region its name for the abundance of natural resources they found when they landed there in November of 1789<sup>35</sup>. Especially on the occasion of their visit there, the two navigators had the opportunity to collect ethnographic objects to bring back with them to Europe. It is important to note that the kotahas depicting acrobatically posed figures also appear to have originated from*

<sup>31</sup> The disposition of these holes varies depending on the objects.

<sup>32</sup> R. Neich, "Wood-carving", dans D. Starzecka (éd.), *op. cit.* p. 84 ; T. Barrow, *op. cit.*, p. 99.

<sup>33</sup> T. Barrow, *The Life and Work of the Maori Carver*, Wellington, 1963, p. 24.

<sup>34</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 39.

<sup>35</sup> "This cluster of rocks lies off a point of land, and terminates the bounds of this large bay to the N.W. which, from the number of canoes that came off to us, bringing provisions, we named 'The Bay of Plenty' ", S. Parkinson, *A voyage to the South Seas, In His Majesty's Ship, The Endeavour*, Londres, 1773, p. 102.

On recense à peine une dizaine de ces pièces dans les salles de musées<sup>36</sup>, et il en existe quelques-unes additionnelles dans des collections privées<sup>37</sup>. Leur rareté peut s'expliquer de deux façons : d'une part une production très localisée dans la région du Cap Est de l'Île du Nord ; d'autre part par le fait que les Maoris cessèrent d'en produire peu après leurs premiers contacts avec les explorateurs européens. Ce phénomène pourrait appuyer l'idée d'une fonction rituelle, car ce fut également le cas d'autres objets céramonials, tels que les bâtons divins qui disparurent dans la foulée<sup>38</sup>. L'introduction de la mentalité occidentale dans le quotidien maori aura profondément mis à mal la conception traditionnelle du *mana* en moins d'un siècle et rendu par là même de tels objets obsolètes. Les traditions maories trouveront l'impulsion d'une renaissance au 19<sup>ème</sup> siècle, mais l'usage de ces instruments était désormais perdu et oublié<sup>39</sup>.

La sculpture du catalogue présente de fortes affinités avec le spécimen préservé au Metropolitan Museum<sup>40</sup>. Il est cependant plus sophistiqué que ce dernier, notamment en raison de la présence du *manaias* sur son dos. Le visage exprime une douceur inaccoutumée qui se mêle, en un bel équilibre, à la dynamique puissante qui émane de l'ensemble.

*the North Island coast – particularly from Poverty Bay, south of East Cape – and that fact supports the argument that our object does as well. Barely ten of these pieces are known to exist in museums<sup>36</sup>, and a few additional ones are held in private collections<sup>37</sup>. Their rarity can be explained in two ways: firstly by their geographically very localized production in the East Cape area of North Island, and secondly by the fact that the Maori stopped making them shortly after their first contacts with Europeans. And this fact could also support the idea that they had a ritual function, inasmuch as the manufacture of other ceremonial objects, such as god sticks, ceased simultaneously<sup>38</sup>. The introduction of the Western mentality into daily Maori life profoundly compromised the traditional conception of mana in less than a century, and thereby made such objects obsolete. Maori traditions underwent a renaissance in the 19<sup>th</sup> century, but the use of instruments of this kind had by then been lost and forgotten<sup>39</sup>.*

*The sculpture in the catalog displays strong affinities with the example at the Metropolitan Museum<sup>40</sup>. It is however more sophisticated than the latter, most notably due to the presence of a manaias on its back. Its face expresses an unusual gentleness which blends with the powerful dynamic which the whole object emanates in a perfectly harmonious way.*



<sup>36</sup> British Museum inv. BM NZ66, inv. BM 7361 ; University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology inv. D1914.65 (Premier voyage de Cook) ; Institut für Völkerkunde, Göttingen inv. OZ 323 ; Rijksmuseum van Oudheden, Leiden inv. 350-475a ; Metropolitan Museum inv. 1979.206.1658 (ancien Musée de Primitive art inv. 62.72) ; Indiana University Art Museum inv. 2010.19 ; Canterbury Museum (Nouvelle Zélande) inv. 150.557 (ancien Oldman inv. 1040) ; National Museum of New Zealand Old. 170 (ancien Oldman inv. 170) ; deux autres objets de la collection Oldman répartis dans des musées néo-zélandais, inv. 339, inv. 635.

<sup>37</sup> Entwistle, Londres, inv. ZK0042 ; Entwistle, Londres, inv. Xoo6A ; collection privée Toronto, provenance Collection Morris J. Pinto, Paris.

<sup>38</sup> T. Barrow, *The Life and Work of the Maori Carver*, Wellington, 1963, p. 15.

<sup>39</sup> T. Barrow, *Maori Art of New Zealand*, Londres, 1978, p. 15

<sup>40</sup> Inv. 1979.206.1658 (ancien Musée de Primitive art inv. 62.72).



**Whakawae, chambranle de porte**

Maori, Nouvelle Zélande

XVI<sup>ème</sup> siècle (test C14), pré-contact

Bois peint

H 72 cm

**Publié dans :**

*Uzuri wa Dunia: Belgian Treasures,*  
BRUNEAf, 2015, p. 200-201.

**Whakawae, door jamb**

Maori, New Zealand

16<sup>th</sup> century (C14 test), pre-contact

Painted wood

H 72 cm

**Published in:**

*Uzuri wa Dunia: Belgian Treasures,*  
BRUNEAf, 2015, p. 200-201.

## Whakawae, chambranle de porte Maori

Le chambranle de porte maori présenté au catalogue est une pièce exceptionnelle à la fois par la qualité de sa sculpture, par son ancienneté et par l'extrême rareté des pièces de ce genre préservées à ce jour. Les tests au carbone 14 ont révélé qu'il datait du XVI<sup>ème</sup> siècle, bien avant que la Nouvelle Zélande n'ait été mise en contact avec la civilisation européenne. Les premiers navigateurs européens, tels le Capitaine James Cook<sup>1</sup>, y ont en effet accosté à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, apportant avec eux de nouvelles techniques de sculpture dont notamment l'usage d'instruments en métal. Cet objet a encore été sculpté aux outils de pierre (*toki*) dans la plus pure tradition maorie, par un maître du genre.

De tels encadrements ornaient l'unique passage menant à l'intérieur des *wharenu*, les grands foyers communautaires maoris, communément appelées *maisons de rencontre*. Ils constituaient le cœur de toutes les activités concernant d'une façon ou d'une autre la tribu locale. On y tenait conseils, réunions, affaires, mais aussi rassemblements intertribaux et parfois même certains rituels religieux. Si les *maisons de rencontre* étaient assurément des endroits sacrés et régulés par des lois prohibitives très strictes, elles ne constituaient pas en soi des lieux de culte. Leur caractère sacré et emblématique, ainsi que la nécessité de les protéger de toute influence néfaste contribuèrent à parer les *wharenu*, à l'intérieur comme à l'extérieur, de sculptures en bois figurant des ancêtres et autres entités protectrices de la tribu locale.

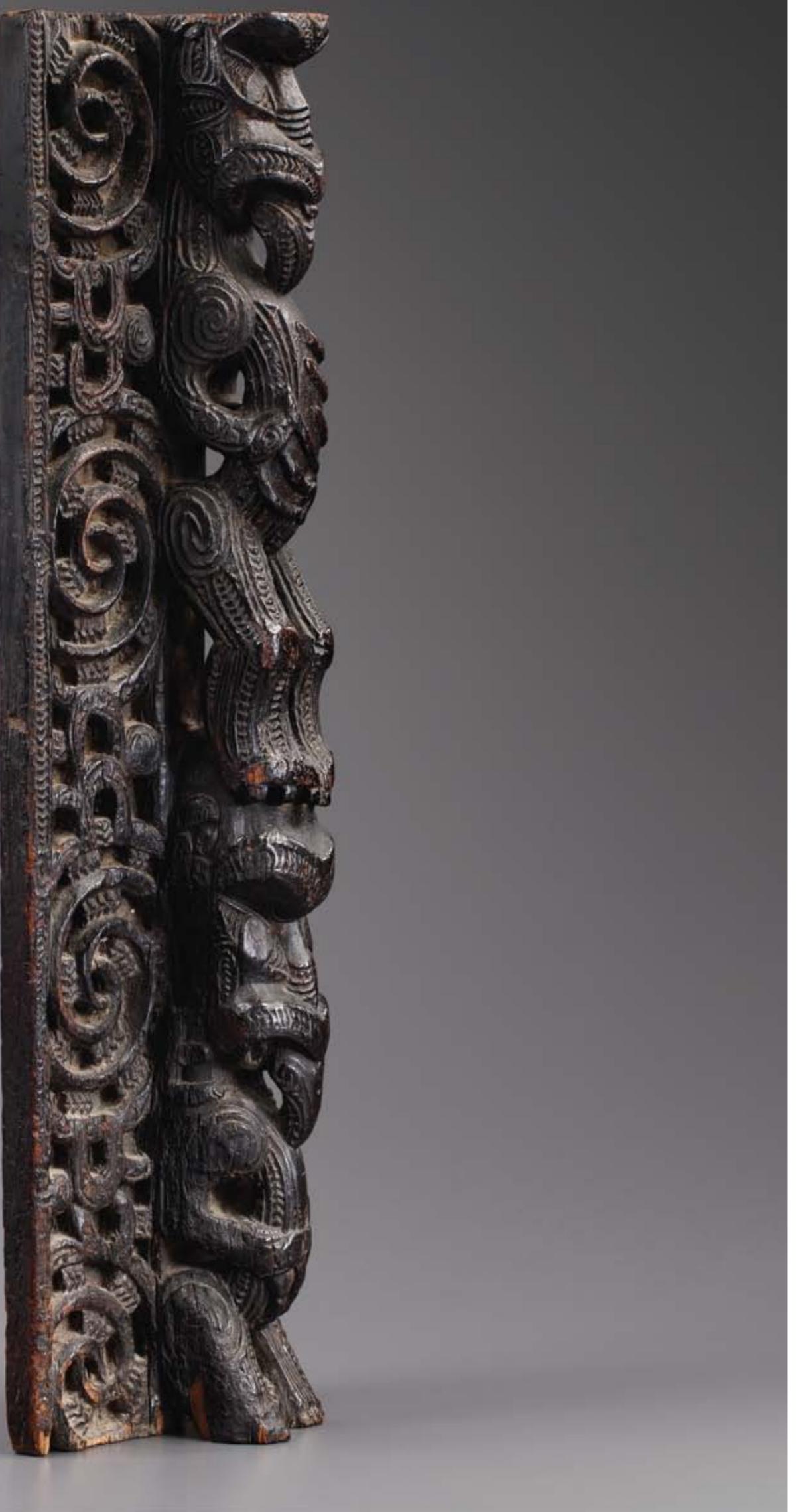
## Whakawae, Maori doorjamb

The Maori door jamb presented in this catalog is an exceptional work by virtue of its sculptural quality, its age and the extreme rarity of pieces of this kind that have survived to the present. Carbon 14 testing has revealed that it dates to the 16<sup>th</sup> century, well before New Zealand came into contact with European civilization. Indeed, the first European navigators to reach the islands, such as Captain James Cook<sup>1</sup>, did not arrive until the end of the 18<sup>th</sup> century, and they brought new sculpting techniques, most notably the use of metal tools, with them. This object was sculpted using only stone tools (*toki*), in pure Maori tradition, by a master of the genre.

Door frames of this kind decorated the single entrance which led to the interior of the *wharenu*, the large Maori communal edifices which are referred to as meeting houses. They were at the center of all activities which concerned the local tribe in one way or another. Councils, reunions, meetings, as well as inter-tribal gatherings and even certain religious rituals were held there. While the Maori meeting houses were certainly sacred locations, and regulated by very strict prohibitive laws, they were not places of worship per se. Their sacred and emblematic character, as well as the need to protect them against any nefarious influences, made it important to decorate the *wharenu*, both inside and out, with sculpted wooden renderings of the local tribe's ancestors and other guardian entities.

<sup>1</sup> James Cook repère la Nouvelle Zélande le 6 octobre 1769 et accoste à Poverty Bay deux jours plus tard.

<sup>1</sup> James Cook sighted New Zealand on October 6<sup>th</sup> 1769, and reached Poverty Bay two days later.





Émergeant d'entrelacs et de volutes enchevêtrées se dégagent de ce chambranle deux figures superposées de créatures mythiques de forme à la fois humaine et animale<sup>2</sup>. Sans qu'il soit réellement permis de parler d'hommes-oiseaux, car cette conception est controversée<sup>3</sup>, certaines caractéristiques physiologiques de ces êtres ont été empruntées au monde aviaire avant de se fondre et de se muer en ces créatures omniprésentes dans l'art maori. Les Maoris, interrogés sur la nature exacte de ces entités mythiques, semblent avoir eux-mêmes perdu la connaissance de leur origine<sup>4</sup>. Parmi les éléments récurrents de leur iconographie figurent de grands yeux en amandes surmontés d'arcades sourcilières en 'V', une bouche en '8' formant une espèce de bec d'où émerge une langue pointue, des mains et des pattes à trois doigts<sup>5</sup>, des articulations en spirale.

Toute image présentant des caractéristiques humaines additionnées d'éléments d'oiseaux ou de reptiles peut être appelée *tiki*<sup>6</sup>. Les *tikis* incarnent vraisemblablement des figures ancestrales ayant acquis au fil des siècles le statut d'entités mythiques aux pouvoirs protecteurs. Ces créatures peuvent revêtir des attributs masculins ou féminins en fonction des circonstances. Le personnage sculpté dans le haut du chambranle est clairement de genre féminin et exhibe explicitement la partie intime de son anatomie. Les organes sexuels féminins étaient considérés comme particulièrement sacrés chez les Maoris. Les anciens pensaient qu'ils possédaient les vertus créatrices nécessaires à la survie de la tribu, un *mana* puissant, des qualités protectrices magiques, ainsi que le pouvoir de lever un *tapu*<sup>7</sup>.

*All images which display human characteristics to which avian or reptilian elements are added can be referred to as tiki*<sup>6</sup>. The *tikis* most probably incarnate ancestor figures which, over the centuries, acquired the status of mythical entities with protective powers. These creatures can have both female and male attributes depending on the circumstances. The upper figure on this door jamb is clearly female and displays the intimate part of its anatomy explicitly. The Maori considered the female genitalia especially sacred. The ancients believed that they had creative forces which were vital to the tribe's survival, powerful mana, as well as protective qualities and power to lift a tapu<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> G. Archey, « Spiral-Dominated Compositions in Pare (door lintels) », *Records of the Auckland Institute and Museum* 5, n° 5/6 (1962), p. 271-281.

<sup>3</sup> G. Archey, « Evolution of certain Maori carving patterns », *Journal of the Polynesian Society* 45, n°2 (1936), p. 171-190 ; G. Archey, « Maori Carving-Patterns », *Journal of the Polynesian Society* 42 (1933), p. 49.

<sup>4</sup> E. Best, *The Maori*, vol. 2, Wellington, 1924, p. 574.

<sup>5</sup> Dont le pouce présente une excroissance en forme de demi-lune parée d'un ongle, allant dans la direction opposée à celle des autres doigts.

<sup>6</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 32.

<sup>7</sup> Pour une discussion des concepts de *mana* et de *tapu*, voir l'objet précédent. *Mana* : vecteur spirituel magique et performatif, pouvoir d'influence, force surnaturelle d'une personne, d'un objet ou d'un lieu. *Tapu* : Loi prohibitive frappant une personne, un objet ou un lieu afin de ne pas mettre en danger son *mana* par des contacts inappropriés (constitue l'origine étymologique du mot « tabou »).

<sup>2</sup> G. Archey, « Spiral-Dominated Compositions in Pare (door lintels) », *Records of the Auckland Institute and Museum* 5, n° 5/6 (1962), p. 271-281.

<sup>3</sup> G. Archey, « Evolution of certain Maori carving patterns », *Journal of the Polynesian Society* 45, n°2 (1936), p. 171-190 ; G. Archey, « Maori Carving-Patterns », *Journal of the Polynesian Society* 42 (1933), p. 49.

<sup>4</sup> E. Best, *The Maori*, vol. 2, Wellington, 1924, p. 574.

<sup>5</sup> Whose thumb is a half-moon shaped excrescence with a nail, which runs in a direction opposite to that of the other fingers.

<sup>6</sup> T. Barrow, *An Illustrated Guide to Maori Art*, Honolulu, 1984, p. 32.

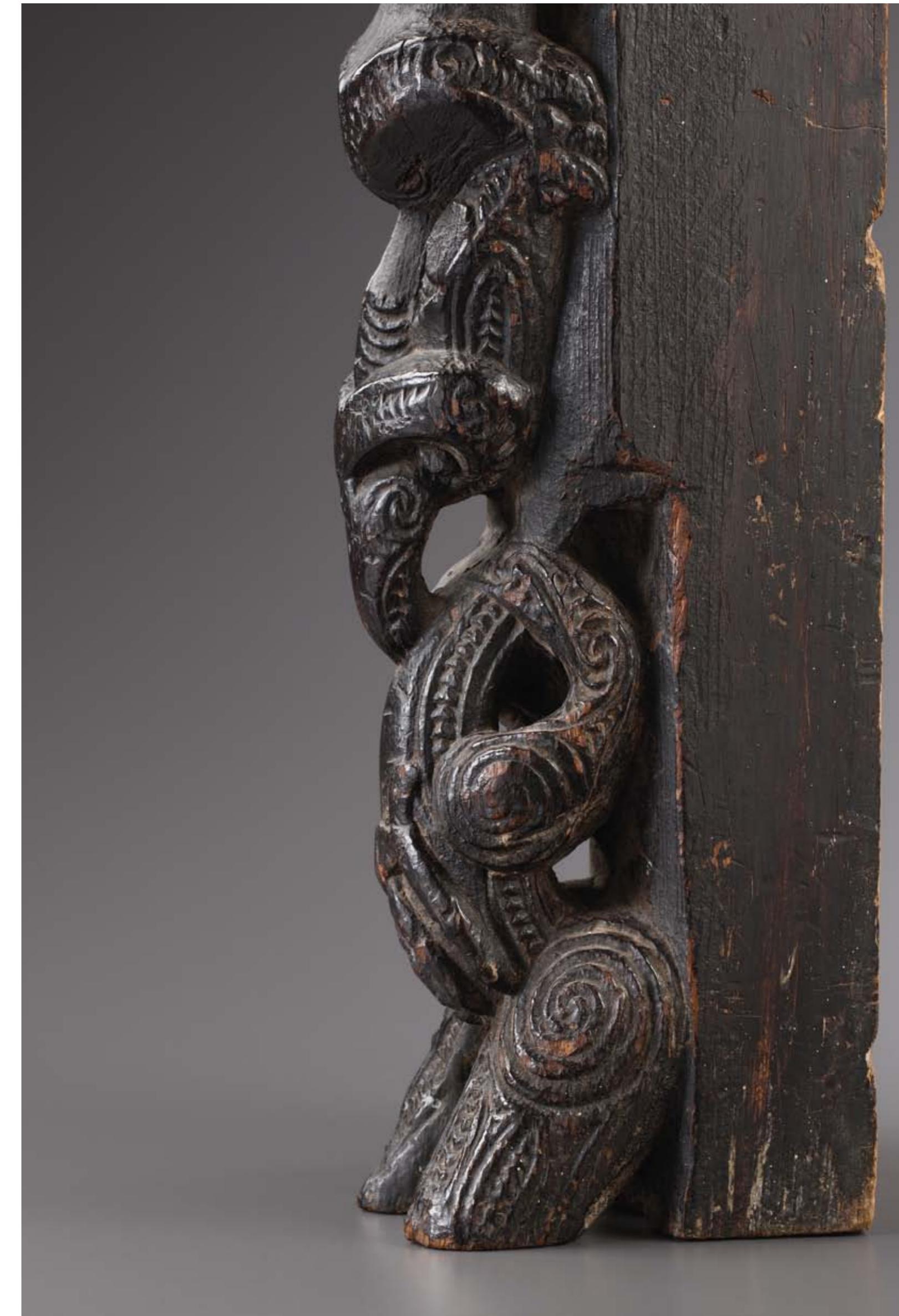
<sup>7</sup> See the preceding object in the catalog for a discussion of *mana* and *tapu*. *Mana*: a magical and performative spiritual vector, power of influence, the supernatural power of a person, an object or a place. *Tapu*: A prohibitive law or interdiction relating to a person, object or place, which had to be observed to prevent endangering its *mana* through inappropriate contacts. It is the etymological origin of the word "taboo".

Lors de l'inauguration d'une nouvelle *maison de rencontre*, on levait le *tapu* qui la frappait *de facto* en faisant enjamber son seuil par une femme<sup>8</sup>. La figuration de *tikis* féminins sur les chambranles de portes permettait de perpétuer cette performance apotropaïque au quotidien et de débarrasser ceux qui pénétraient dans la maison de potentiels esprits indésirables pour protéger ceux qui s'y réunissaient. Comme tous les objets chargés de pouvoir performatifs magiques, les chambranles de portes maoris possédaient un *mana* particulièrement puissant, c'est-à-dire un vecteur spirituel apte à repousser les forces maléfiques. Il semblerait que ce *mana* ait été personnifié sous la forme du *manaiā*<sup>9</sup>, un petit personnage aux caractéristiques aviaires récurrent dans l'art maori et toujours figuré de profil, dont on retrouve la tête sculptée ici à hauteur des tempes des deux *tikis*.

Stylistiquement parlant, ces deux *tikis* d'apparence très similaire se caractérisent par des variantes formelles au niveau des détails. Là où celui du dessus exhibe ses attributs, celui du dessous recouvre son entrejambe de sa main à trois doigts. Tandis que le *tiki* supérieur pose sa main gauche sur son ventre, celui du dessous contorsionne son bras de manière à envelopper son propre cou. La solution plastique trouvée par l'artiste pour signifier ce mouvement fut d'abaisser l'articulation de l'épaule vers la hanche, de faire remonter le bras entre le cou et la langue tirée, tout en faisant émerger la main de derrière la tête. L'intention exacte du sculpteur est livrée aux suppositions. Un examen des motifs ornant les quelques rares chambranles pré-contact parvenus à nous indique néanmoins que la tendance était à introduire variété et oppositions de détails au sein de ces figures, chacune étant vraisemblablement en charge d'une mission protectrice spécifique.

*When a new meeting house was inaugurated, the tapu it de facto had was lifted by having a woman cross its threshold<sup>8</sup>. The presence of female tikis on door jambs perpetuated this apotropaic quality in everyday life, and ridded those who entered the house of potentially undesirable spirits, thus protecting those who gathered inside it. Like all objects charged with magical performative qualities, the Maori door jambs had a particularly powerful mana, which is to say a spiritual force that could repel malevolent ones. It appears that this mana was probably personified in the form of the manaiā<sup>9</sup>, a small figure with avian characteristics frequently seen in Maori art, which is always rendered in profile, and whose head is in this case sculpted at the temples of the two tikis.*

*Stylistically speaking, these two tikis of very similar appearance nonetheless display formal variations in their details. While the upper figure exhibits its attributes overtly, the lower one covers its groin with its three-fingered hand, and while the upper figure rests its left hand on its abdomen, the lower one contorts its arm in such a way that it envelops its own neck. The sculptural solution which the artist found to render this movement was to lower the articulation of the shoulder towards the hip, and to make the arm extend up between the neck and the drawn tongue, while still having the hand emerge from behind the head. The sculptor's exact intentions can only be guessed at, but examination of the designs which adorn the rare pre-contact period jambs which remain, nonetheless indicates that the tendency was to introduce variety and oppositions in details into these figures, each one of which undoubtedly had a specific protective function.*



<sup>8</sup> T. Barrow, *op. cit.*, p. 35.

<sup>9</sup> T. Barrow, *The Life and Work of the Maori Carver*, Wellington, 1963, p. 24.



**Tauihu, proue de canoë**

Maori, Nouvelle Zélande

XIX<sup>e</sup> siècle

L 75 cm

**Provenances:**

• Sotheby & Co London vente du 14 juillet 1970, lot n°64.

• Charles Ratton, Paris.

• Baron Freddy Rollin, New York.

**Publié dans :**

Ch. W. Mack, *Polynesian Art at Auction 1965-1980*,  
Northboro, 1982, p. 114, pl. 43.

**Tauihu, canoe prow**

Maori, New Zealand

19<sup>th</sup> century

L 75 cm

**Provenances:**

• Sotheby & Co London, sale of July 14<sup>th</sup> 1970, lot #64.

• Charles Ratton, Paris.

• Baron Freddy Rollin, New York.

**Published in:**

Ch. W. Mack, *Polynesian Art at Auction 1965-1980*,  
Northboro, 1982, p. 114, pl. 43.

## Tauihu, proue de canoë de guerre Maori

## Tauihu, Maori war canoe prow

Si les proues des canoës de guerre *tauihu* illustrent bien la virtuosité technique des sculpteurs maoris, elles ne se déclinent, par tradition, qu'en un nombre très limité de formes et de variations sur le même thème. L'imposition de figures conventionnelles ne laissait donc à l'artiste qu'une étroite marge de manœuvre pour manifester toute la force de sa créativité.

La proue traditionnelle maorie a pour thème central la figuration d'une entité mythique similaire à celles que l'on trouve sur les deux autres objets maoris du catalogue. Cette entité a pour caractéristiques une bouche en '8' et des arcades sourcilières en 'V', particulièrement proéminentes sur ce modèle. Elle a les jambes fléchies, son corps est projeté vers l'avant et ses bras tendus vers l'arrière s'apparentent à des ailes, évoquant de lointaines références à l'homme-oiseau commun aux cultures polynésiennes. Son arrière-train plat et rehaussé d'une volute est réminiscent, quant à lui, des proues de bateaux des îles Marquises<sup>1</sup>. La frise entièrement ajourée qui court sur son dos est composée de deux doubles spirales *pitau* sur lesquelles les chercheurs ont beaucoup spéculé : symbolique solaire, remous aquatiques, toiles d'araignées, on ne s'accorde guère sur leur signification<sup>2</sup> et les Maoris ont perdu le souvenir de leur origine.

While Maori tauihu war canoe prows are excellent illustrations of the the Maori sculptors' technical virtuosity, they traditionally exist in only a very limited number of forms, and variations on a single theme. The imposition of the use of conventionalized figures left the artist with only a narrow margin of expressive possibilities to demonstrate the full force of his creativity.

The figurative rendering of a mythical entity similar to the ones seen in the two other Maori objects in this catalog is the central subject of a traditional Maori prow. The characteristics of this entity are a figure-8 mouth and V-shaped eyebrows, which are particularly prominent on this example. It has bent legs, its body projects forwards, and the arms are extended backwards and resemble wings, a distant reference to the bird-man common to all Polynesian cultures. The figure's posterior is flat and raised, decorated with a spiral, and is reminiscent of prows from Marquesas Islands canoes<sup>1</sup>. The entirely openwork frieze which extends out from the figure's back is composed of pitau double-spirals which researchers have speculated a great deal about, suggesting they might be sun symbols, or represent eddies or spider webs, without however having come to agreement on their meaning<sup>2</sup>. The Maori themselves have lost the memory of their origins.

<sup>1</sup> Pour d'autres points de comparaison, voir G. Archesy, « Tauihu: the Maori canoe prow », *Records of the Auckland Institute and Museum* 4, n° 6 (1956), p. 374-377.

<sup>2</sup> A. et L. Hanson, « The Eye of the Beholder: A Short History of the Study of Maori Art », in A. et L. Hanson (éds), *Art and Identity in Oceania*, Honolulu, 1990, p. 187.

<sup>1</sup> For other comparable characteristics, see G. Archesy, "Tauihu: the Maori canoe prow", *Records of the Auckland Institute and Museum* 4, n° 6 (1956), p. 374-377.

<sup>2</sup> A. and L. Hanson, "The Eye of the Beholder: A Short History of the Study of Maori Art", in A. and L. Hanson (eds), *Art and Identity in Oceania*, Honolulu, 1990, p. 187.

Comme souvent dans l'art maori une *horror vacui* frénétique a poussé le sculpteur à décorer la moindre surface de figures additionnelles de *tikis* et de *manaias*<sup>3</sup>, sur les côtés, l'arrière, le dessus<sup>4</sup> et au centre des spirales ajourées. Comme sur les deux autres objets, ces figures participent d'une fonction à la fois prophylactique et offensive du dispositif iconographique, destiné à repousser les forces du mal, à se prémunir des entités *tapu*, mais aussi à impressionner, agresser l'adversaire et éventuellement capturer son *mana*<sup>5</sup>. L'attitude faciale et corporelle de l'être mythique central met néanmoins l'accent sur l'agressivité que les guerriers-navigateurs réservaient à leurs opposants par la langue particulièrement saillante qu'il tire à leur encontre et par son front proéminent qui s'érige en arme-bélier. Comme pour l'objet énigmatique présenté page 56, lorsque la proue est visualisée frontalement et d'un point de vue légèrement surélevé (comme d'un bateau adverse), les effets de la parallaxe rendent à ce visage son harmonie usuelle.

Il est intéressant de noter que, comme bon nombre d'artefacts de la sculpture maorie, la proue du catalogue a été laissée inachevée dans sa partie arrière. Elle aurait dû figurer un visage de *tiki* dont les traits sont ébauchés sur la partie horizontale et dont la langue se transmuerait en une figure humaine adossée à l'assise verticale. On ne sait exactement ce qui justifiait l'arrêt d'un travail en cours, s'il était intentionnel (par exemple pour laisser l'objet en devenir), nécessaire ou accidentel. S'il était interrompu par des données extérieures à sa confection, la question se pose de savoir pourquoi l'ouvrage n'était pas alors repris ultérieurement.

La sculpture des *tauihu* est un travail d'une grande finesse et de longue haleine, ce qui justifie que les proues telles que celle du catalogue aient été percées de plusieurs trous dans leur partie inférieure. Ces trous permettaient de les arrimer au canoë, mais aussi et surtout de les rendre amovibles et de les récupérer lorsque la coque était endommagée. Le caractère sacré de la figure mythique de la proue impliquait aussi la nécessité de la préserver. Les canoës de guerre *waka taua* aux proues —mais aussi aux poupes— richement sculptées ne servaient, du reste, qu'à transporter les guerriers sur le théâtre de leurs conflits. Ils étaient bien trop précieux que pour être engagés dans les combats navals proprement dits<sup>6</sup>.

*As so often in Maori art, a frenetic horror vacui has pushed the sculptor here to decorate each and every surface with additional tikis and manaias<sup>3</sup>, on the sides, the back, the top<sup>4</sup>, and in the centers of the openwork spirals. Just as they do on the two other objects, these figures have both prophylactic and offensive functions in the iconographic arsenal, as they are intended to repel the forces of evil and to protect against tapu entities, at the same time as they must impress and display aggression against the adversaries, and possibly capture their mana<sup>5</sup>. The mythical being's facial and corporeal expressions accentuate the aggressive stance that the warrior-navigators took against their enemies, with its especially large tongue drawn towards them, and a prominent bulbous forehead which has the appearance of a battering ram. As in the case of the enigmatic Maori object presented page 56, when the prow is seen frontally and from slightly above it (as it would be from an adversary's ship), a parallax effect imparts visual harmony to the figure's face.*

*It is interesting to note that, like many artifacts in Maori sculpture, the rear portion of the prow was left unfinished. It should have had a tiki face on it; traits of that face are seen outlined on the horizontal portion, and its tongue mutates into a human figure with its back to the vertical portion of the base. We do not know exactly what justified the interruption of the work, or whether it was intentional (to leave the object in perpetual progress, for example), necessary or accidental. If the work was halted for reasons not having to do with the manufacturing process, the question arises as to why it was not completed later.*

*The sculpting of the tauihu was long and meticulous work, which is the reason for which the lower portion of prouws like the one in the catalog was pierced with several holes. These holes were used to attach the prouws to the canoes, but also and especially made them movable, so that they could be recovered and used again if the hull of a vessel failed. The sacred character of the figures on the prouws also made it imperative to preserve them. The waka taua war canoes which carried these richly sculpted prouws (and stern ornaments as well) were used only to transport warriors to the theaters of conflict. They were far too precious to be used for engagement in close and direct naval combat<sup>6</sup>.*

<sup>3</sup> Sur ces termes voir les deux pièces précédentes.

<sup>4</sup> Deux demi-personnages de profil forment un personnage de face quand la proue est visualisée d'en haut.

<sup>5</sup> Sur ces notions voir les deux pièces précédentes.

<sup>6</sup> T. E. Donne, *Mœurs et coutumes des Maoris*, Paris, 1938 (traduit de l'anglais par M. Fain), p. 179.





Les Maoris possédaient une demi douzaine de types de pirogues reconnaissables à leurs proues (ou absence de proue) respectives, dont les deux principales sont le canoë de pêche *waka tete* et le canoë de guerre *waka taua*. Ces embarcations pouvaient grandement varier en taille, avec une capacité allant de deux individus jusqu'à quatre-vingts hommes pour les plus grands canoës de guerre<sup>7</sup>. La taille de la proue et de la poupe se modulait en fonction du gabarit de la pirogue. Les *waka taua* étaient peints, généralement d'une couleur ocre rouge obtenue par la combustion d'une espèce d'argile appelée *karamera*, parfois relevée de noir et de blanc<sup>8</sup>. La phase finale de conception consistait à parer la proue, la poupe et le pourtour de la coque de banderoles de plumes de perroquets, de pigeons et de fous de Bassan —du plus grand effet sur le fond rouge brillant— qui conféraient à l'embarcation l'ultime touche de vie<sup>9</sup> (Figure 5)<sup>10</sup>.

*The Maori had about a half a dozen types of canoes, which could be recognized by their bows (or the absence thereof), the two main types being the waka teke fishing canoe and the waka tua war canoe. These pirogues varied greatly in size, with a capacity ranging from two individuals to as many as eighty men for the largest war canoes<sup>7</sup>. The sizes of the bows and the sterns were proportional to the sizes of the canoes. The waka tua were painted, generally in a red ochre color obtained through the combustion of a type of clay called karamera, and sometimes highlighted with white and black<sup>8</sup>. The final phase of preparing the canoe consisted of decorating its bow, its stern and the circumference of the hull with streamers of parrot, pigeon and gannet feathers, which had an all the greater visual impact set against the boat's brilliant red background color, and breathed life into its appearance<sup>9</sup> (Figure 5)<sup>10</sup>.*



Figure 5: Gravure figurant des canoës de guerre décorés de plumes. Le graveur a mal compris la langue saillante de la proue et l'a interprétée comme un nez (publié dans le magazine *Every Saturday* du 29 avril 1871).

*Figure 5: Engraving depicting war canoes decorated with feathers. The engraver misunderstood the protruding tongue and rendered it as a nose (published in the Every Saturday magazine issue of April 29, 1871).*

<sup>7</sup> Idem, p. 179-180.

<sup>8</sup> E. Best, *The Maori Canoe*, Dominion Museum Bulletin 7, Wellington, 1925, p. 110-111.

<sup>9</sup> R. Neich, « Wood-carving », dans D. Starzecka (éd.), *Maori Art and Culture*, Londres, 1996, p. 84.

<sup>10</sup> Gravure de C. Durand, « A New Zealand War Canoe Race », *Every Saturday*, magazine littéraire, Boston, numéro du 29 avril 1871.



Mélanésie: Papous *Melanesia: Papuan*





#### Crochet de suspension

Kanningara, rivière Blackwater, aire du Moyen Sépik,  
Papouasie-Nouvelle Guinée  
XIX<sup>e</sup> siècle, pré-contact  
Bois, pigments ocre et blanc  
H 108 cm

#### Provenances :

- Collecté en 1935 par Charles et Régine Van den Broek d'Obrenan lors l'expédition de « La Korrigane » (1934-1936), inv. 39.3.910.
- Vente à l'Hotel Drouot du 4-5 décembre 1961, « Collection Océanienne du Voyage de La Korrigane », lot 158.
- Collection Philip Goldman, Londres.

#### Suspension hook

Kanningara, Blackwater River, middle Sepik River area,  
Papua New Guinea  
19<sup>th</sup> century, pre-contact  
Wood, ochre and white pigments  
H 108 cm

#### Provenances:

- Collected in 1935 by Charles and Régine Van den Broek d'Obrenan on the "La Korrigane" expedition (1934-1936), inv. 39.3.910.
- Sold at Hotel Drouot at the "Collection Océanienne du Voyage de La Korrigane" auction of December 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> 1961, lot 158.
- Philip Goldman collection, London.

## Crochet de suspension Blackwater

## Blackwater suspension hook

En 1934, cinq jeunes aventuriers socialement aisés s'embarquent pour une expédition scientifique de deux ans sur *La Korrigane*, une goélette luxueusement aménagée en yacht, avec neuf marins à son bord. L'expédition, financée par ses cinq participants et soutenue par le Musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris, a pour but de dessiner, d'étudier et de collecter dans les mers du Sud des objets ethnographiques de cultures qui commençaient alors à disparaître<sup>1</sup>. Ils rapporteront plus de 2500 objets dont la plupart seront légués au Musée de l'Homme et se trouvent aujourd'hui dans les collections du Musée du Quai Branly.

Fin septembre 1935, *La Korrigane* aborde la côte nord de la Nouvelle Guinée, puis remonte le fleuve Sépik jusqu'aux limites du secteur de « la zone interdite »<sup>2</sup>. Sur le trajet du retour, deux de ses membres, Charles et Régine Van den Broek d'Obrenan, s'engagent à bord d'une petite vedette avec un chercheur d'or et deux indigènes sur la rivière Krosameri, un affluent du moyen Sépik. Dans leur remontée de cet affluent, ils dépassent la rivière Koriwari puis s'insinuent dans le cours de la rivière Blackwater. Ils collectent de nombreuses pièces chez les Kambrimans avant de poursuivre jusque chez les Kanningaras, leurs ennemis héréditaires, qu'ils quitteront le 12 octobre. Suite à ses investigations *in situ*, Charles Van den Broek conclura que les arts et traditions de ces deux tribus antagonistes présentent des caractéristiques bien distinctes et peu de rapports communs<sup>3</sup>. Il est vraisemblable que le crochet du catalogue provienne de ce séjour chez les Kanningaras dans la mesure où une pièce analogue fut collectée sur leur territoire par l'anthropologue Paul Wirz en 1955<sup>4</sup>.

In 1934, five young and well-to-do adventurers embarked on a two year-scientific expedition aboard *La Korrigane*, a schooner refitted as a luxuriously appointed yacht, with a crew of nine on board. Financed by its five participants and supported by the Musée d'Ethnographie du Trocadéro in Paris, the expedition's goal was to draw, study and collect ethnographic objects from cultures in the South Seas which were beginning to disappear<sup>1</sup>. They ultimately brought some 2500 objects back to Europe with them, most of which were given to the Musée de l'Homme and are now in the Musée du Quai Branly.

At the end of September 1935, the *La Korrigane* reached the north coast of New Guinea, and then began sailing up the Sepik River to the edges of the "closed area" sector<sup>2</sup>. On the return voyage, two expedition members, Charles and Régine Van den Broek d'Obrenan, joined a much smaller boat with a gold prospector and two natives on the Krosmeri River, a middle Sepik River confluent. Moving up this river, they passed the Korewori River and reached the Blackwater River. They collected a number of pieces among the Kabriman, before reaching the Kanningara, the former's long-standing enemies, whom they left on October 12<sup>th</sup>. Their *in situ* investigations led Charles Van den Broek to the conclusion that the arts and traditions of these two antagonistic but neighboring ethnic groups displayed very distinct characteristics, and had little in common with one another<sup>3</sup>. It is likely that the suspension hook presented here was collected in the course of their stay among the Kanningara, since an analogous piece was collected in their area by Paul Wirz in 1955<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ch. Coiffier, *Le voyage de La Korrigane dans les mers du Sud*, catalogue d'exposition, Musée de l'Homme, Paris, 2001, p. 14-15.

<sup>2</sup> La « closed area » à trente miles en amont d'Ambuti. Ch. Van den Broek d'Obrenan, *Le Voyage de La Korrigane*, Paris, 1939, p. 185.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 221.

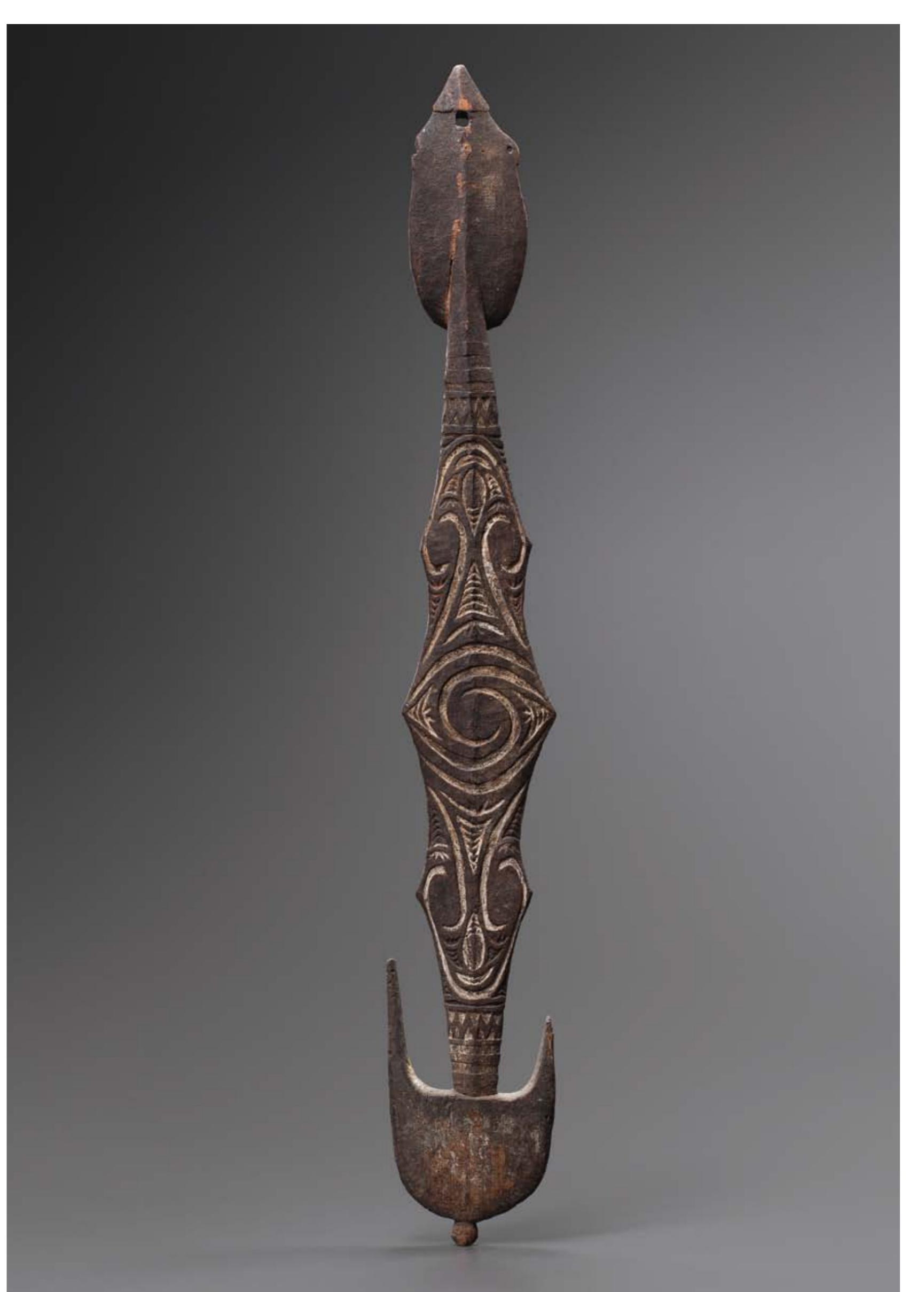
<sup>4</sup> A. Rüdlinger et A. Bühler, *Die Kunst Neu-Guineas*, catalogue d'exposition, Bâle, 1962, pl. 36, n° 309.

<sup>1</sup> Ch. Coiffier, *Le voyage de La Korrigane dans les mers du Sud*, catalogue d'exposition, Musée de l'Homme, Paris, 2001, p. 14-15.

<sup>2</sup> Thirty miles upriver from Ambuti. Ch. Van den Broek d'Obrenan, *Le Voyage de La Korrigane*, Paris, 1939, p. 185.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>4</sup> A. Rüdlinger and A. Bühler, *Die Kunst Neu-Guineas*, exhibition catalog, Basel, 1962, pl. 36, n° 309.



S'il est une catégorie de sculptures emblématiques de toute l'aire du Moyen Sépik c'est bien le « crochet de suspension ». Ces œuvres sont nombreuses, leurs styles et leurs iconographies sont variés et peuvent atteindre un haut degré de qualité artistique. Le type de crochet auquel appartient celui du catalogue est toutefois plutôt rare, sans doute en raison de son origine localisée sur une aire restreinte. Les quelques pièces connues révèlent un style dynamique tout en tension bien particulier, et apparaissent très anciennes<sup>5</sup>.

Le crochet du catalogue adopte une forme anthropomorphe et est orné, sur toute sa surface, de motifs taillés à la pierre. Des « larmes » en zig-zag sillonnent le visage du personnage et son corps —devant comme derrière— est sculpté d'incisions en haut relief où domine un motif à enroulement. Ce motif central se retrouve quasiment à l'identique sur les prototypes d'œuvres qui figurent parmi les plus étonnantes et les plus mystérieuses de la Nouvelle Guinée : les « planches ajourées » *malu*.

Les quelques rares exemplaires connus de planches *malu* ont été collectés dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> chez les Sawos<sup>7</sup>, sur la rive gauche du Moyen Sépik. On a pu constater, au moment de leur découverte et de leur collecte, que les Sawos ne semblaient déjà plus rien connaître de leur usage rituel ni de la riche symbolique qui transpire de ces ineffables réalisations. Une explication plausible à cette ignorance serait qu'ils ne sont pas des produits de cette culture, mais qu'ils auraient été acquis par les Sawos comme « compensations matrimoniales »<sup>8</sup>.

L'œuvre du catalogue appartient à une catégorie d'objets stylistiquement proche des *malu*, qui sont en réalité une forme élaborée de crochets de suspension<sup>9</sup>. Sur les *malu*, le motif central est souvent constitué de deux têtes d'oiseaux représentées de profil qui s'entremêlent en spirale et se transmuent sur certains exemplaires en un motif plus abstrait, comme c'est le cas sur notre objet. Autre corrélation directe : sur les *malu* —souvent— et sur les crochets Kanningaras —parfois— le nez se détache parallèlement au visage et ménage de la sorte un espace renvoyant au percement de la cloison nasale tel qu'il est adopté par les hommes initiés dans l'ensemble de la Nouvelle Guinée ; ce nez adopte également une forme aviaire stylisée, parfois surmontée d'une tête humaine (Figure 6)<sup>10</sup>. Autre parallèle encore, le motif des « larmes » sous les yeux est commun aux deux types de sculptures.

*There is no category of work more emblematic of middle Sepik River art than the “suspension hook”. There are many of them, their styles and iconographies are varied, and they sometimes attain a very high level of artistic quality. The type of hook to which the object in this catalog belongs is nonetheless quite rare, undoubtedly because examples were produced only in a very limited local area. The few pieces known display a dynamic style and a unique tension, and they show great age<sup>5</sup>.*

*The hook in the catalog assumes an anthropomorphic form, and its entire surface is decorated with designs carved with non-metal tools. Zigzag “tears” cross the figure’s face, and the body is engraved in high relief on the front as well as on the back with various designs, a coiling rolling round being the most predominant. This design is seen in almost identical renderings on a type of work that is among New Guinea’s most astonishing and mysterious art achievements: the openwork malu boards.*

*Some of the rare known examples of malu boards were collected in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century<sup>6</sup> among the Sawos<sup>7</sup>, on the left bank of the middle Sepik. At the time that they were discovered and collected, it was observed that the Sawos no longer appeared to know anything about their ritual use, or the wealth of symbols seen on these extraordinary creations. A plausible explanation for this ignorance might be that the boards had actually not been products of their own culture, but instead had been acquired by the Sawos as “matrimonial compensations”<sup>8</sup>.*

*The work in the catalog belongs to a category of objects which are stylistically close to the malu, which are in fact an elaborated form of suspension hook<sup>9</sup>. The central design element on the malu is often made up of two bird’s heads rendered in profile which intertwine in a spiral, and which in some examples mutate into a more abstract design, as is the case for our object. Another direct correlation: on the malu (often), and on the Kanningara hooks (sometimes), the nose is detached parallel to the face and the space is treated in such a way as to suggest the piercing of the nasal septum which is typical of initiated men all over New Guinea. This nose also assumes a stylized avian form, sometimes surmounted by a human head (Figure 6)<sup>10</sup>. Another parallel is that the “tear” designs beneath the eyes are common to both types of sculpture.*

<sup>5</sup> Pour quelques œuvres semblables, voir le Museum für Völkerkunde de Stuttgart (inv. 83 890) ; le Musée d'Ethnographie de Genève (inv. MEG 9746) ; l'Otago Museum à Dunedin (inv. D34 906) ; et le Museum of Anthropology de l'University of Queensland (inv. 23784).

<sup>6</sup> C. Howarth (dir.), *Myth + magic : Art of the Sepik River, Papua New Guinea at the National Gallery of Australia de Canberra*, Catalogue de l'exposition, Canberra, 2015, p. 197.

<sup>7</sup> “Their language (Tshuosh or Sawos) is spoken by 1770 people”, Gregory Bateson cité par D. Newton, « The Tshuosh and their malu », in D. Newton, *Malu : Openwork Boards of the Tshuosh tribe*, The Museum of Primitive Art, New York, 1963, p. 1.

<sup>8</sup> L. Mercier, « Avec Philippe Peltier, voyage le long du fleuve Sépik », interview disponible sur le site internet des Amis du Quai Branly ([www.amisquaibranly.fr](http://www.amisquaibranly.fr)), à propos de l'exposition *Sepik, Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, se déroulant au Musée du Quai Branly du 27 octobre 2015 au 31 janvier 2016. Propos développés aussi lors d'une conférence donnée à Bruxelles, en marge de l'exposition « Masterpieces » sur les chefs d'œuvres de la Papouasie-Nouvelle Guinée du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, organisée par BRUNEAU en juin 2015.

<sup>9</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> O. Reche, *Der Kaiserin-Augusta-Fluss*, Hambourg, 1913, p. 171, pl. 112. D. Newton, *op. cit.*, type 2.

Ces concordances stylistiques et typologiques nous mènent à penser que ces deux catégories d'œuvres pourraient posséder une même origine ou un archétype commun. Ce dernier aurait engendré, suite à des échanges culturels, deux formes distinctes évoluant en parallèle mais préservant des caractéristiques communes.

En dépit d'une présence massive de crochets de suspension dans toute l'aire du Moyen Sépik, il demeure problématique d'obtenir une description approfondie de l'usage exact qu'il en était fait. On sait qu'ils servaient à accrocher de la nourriture ou d'autres objets pour les mettre à l'abri des rongeurs et de l'humidité. On les trouvait dans les maisons communautaires « des hommes » ou dans le foyer individuel des personnalités influentes. Leur fonction serait à la fois cérémonielle et utilitaire. Leurs représentations pourraient se référer au héros mythique Waken, à une figure ancestrale et à des emblèmes totémiques<sup>11</sup>.

*These typological and stylistic similarities lead us to believe that these two categories of works could have a same origin or a common archetype. The latter might, as a result of cultural exchanges, have engendered two distinct forms which evolved in tandem but preserved their common characteristics.*

*In spite of the ubiquitous presence of suspension hooks in the entire middle Sepik River region, an in-depth and complete description of how exactly they were used remains problematic. We do know that food bags or other objects were hung from them in order to keep those items out of the reach of rodents and humidity, and that they were found in the communal “men’s houses” or in the personal homes of important individuals. Their function would have been both utilitarian and ceremonial. The representations on them may be references to the mythical hero Waken, to an ancestral figure or to totemic emblems<sup>11</sup>.*



Figure 6 : Comparaison d'un crochet de suspension (d'après O. Reche, pl. 112) avec la planche *malu* du Metropolitan Museum (d'après D. Newton, type 2).

Figure 6: Comparison of a suspension hook (from O. Reche, pl. 112) with the malu board now at the Metropolitan Museum of Art (from D. Newton, type 2).

<sup>11</sup> E. Kjellgren, *Oceania: Art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 2007, p. 78.



#### Figure féminine assise

Asmat, Irian Jaya, Nouvelle Guinée indonésienne  
Début XX<sup>e</sup> siècle, pré-contact (?)

Bois, pigments, fibres végétales, graines de larmes de Job  
H 107 cm

#### Provenances :

- Tropenmuseum, Amsterdam, inv. 2357/15.
- Charles Ratton, Paris.
- Fondation Pierre et Tana Matisse, New York, inv. 4418.

#### Publié dans :

Charles Ratton. *L'invention des arts primitifs*,  
Musée du Quai Branly, 2013, p. 92.

#### Seated female figure

Asmat, Irian Jaya, Indonesian New Guinea  
Early 20<sup>th</sup> century, pre-contact (?)

Wood, pigments, vegetal fibers, Job's tears seeds  
H 107 cm

#### Provenances:

- Tropenmuseum, Amsterdam, inv. 2357/15.
- Charles Ratton, Paris.
- Pierre and Tana Matisse Foundation, New York, inv. 4418.

#### Published in:

Charles Ratton, *L'invention des arts primitifs*,  
Musée du Quai Branly, 2013, p. 92.

## Figure féminine assise Asmat

## Asmat seated female figure

Les Asmats occupent un territoire inhospitalier de la taille de la Belgique, au sud de la Nouvelle Guinée indonésienne (Irian Jaya), où alternent jungles, marécages et un réseau interconnecté de fleuves aux multiples affluents. Au début des années 2000, on en recensait à peu près 70000 individus<sup>1</sup>. Ce groupe, qui demeure aujourd'hui encore très isolé par la configuration géographique de son territoire, n'a jamais cessé de sculpter. On trouve sur le marché pléthore de leurs sculptures, collectées ces cinquante dernières années, desquelles émane encore quelques relents de pertinence et de vérité. C'est la raison pour laquelle il est difficile pour le non spécialiste de reconnaître les quelques rares œuvres pré-contact sauvegardées à ce jour. Elles étaient réalisées dans un bois léger très périsable, donc peu à même de recevoir une patine, d'autant que la plupart d'entre elles étaient abandonnées après leur usage cérémoniel. Elles n'étaient, en outre, jamais très anciennes au moment de leur acquisition, c'est pourquoi la date de collecte fait généralement autorité dans la datation de ces pièces.

Ce n'est qu'en 1908, puis en 1913, qu'un officier de l'armée coloniale néerlandaise, Anthony Jan Gooszen, commença à collecter des objets lors d'expéditions en pays asmat. Il en ramena quelques neuf cents pièces qu'il céda au *Rijksmuseum voor Volkenkunde* de Leiden. Le musée ne désirant pas conserver une telle quantité d'objets se départit d'une portion congrue d'entre eux<sup>2</sup>. Une autre collecte fut entreprise en 1912 par le père Joseph Viegen, missionnaire du Sacré-Cœur de Merauke, lors d'une expédition d'exploration sur le fleuve Pomatsj (alors appelé Noordwest Rivier ou fleuve Nord-Ouest). Ces collections furent déposées au musée de la maison missionnaire de Tilburg et exhibées au public lors de l'Exposition Internationale de Tilburg en 1913. Elles furent ensuite épargnées dans de petits musées missionnaires, vendues à des collectionneurs privés ou à d'autres musées dont le *Tropenmuseum* d'Amsterdam<sup>3</sup>. Plus aucune expédition officielle ne revint en ce lieu jusqu'en 1941.

La portion la plus importante des pièces récoltées était des boucliers, affichant une grande variété de styles et de motifs. Des proues de pirogues,

The Asmat inhabit an inhospitable region the size of Belgium in the southern portion of Indonesian New Guinea (Irian Jaya), where jungles alternate with swamps, and through which an interconnected network of rivers with numerous confluent flows. They numbered about 70000 individuals at the beginning of the 21<sup>st</sup> century<sup>1</sup>. This people, which remains very isolated today due to the geographical attributes of its territory, has never stopped sculpting. A plethora of their works, collected within the last fifty years – but which still emanate some characteristics of pertinence and authenticity – are on the art market today. It is consequently difficult for a less than expert eye to recognize the rare pre-contact pieces which have survived until now. They were generally made of very light and perishable wood not well suited to acquiring a patina, and most of them were abandoned or discarded after ceremonial use anyway. They were moreover never very old when they were acquired, and the time of collection can therefore be considered reliable for dating them.

It was not until 1908, and then again in 1913, that Dutch colonial officer Anthony Jan Gooszen began to collect objects in the course of his expeditions through Asmat territory. He obtained some nine hundred pieces which he turned over to the Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden. The museum had no interest in holding such a large quantity of objects, and de-accessioned a substantial number of them<sup>2</sup>. More objects were collected by Father Joseph Viegen of the Sacred Heart mission at Merauke, in the course of his exploratory expedition along the Pomatsj River (known then as the Noordwest Rivier, or Northwest River) in 1912. These objects went to the missionary museum at Tilburg, and were shown to the public at the Tilburg International Exhibition in 1913. They were subsequently dispersed, and given to numerous smaller missionary museums, or sold to private collectors or museums, including the Tropenmuseum in Amsterdam<sup>3</sup>. No officially sponsored expedition would return to the area until 1941.

<sup>1</sup> D. Smidt, « L'art asmat – Expression de la vie transcendant la mort », in Ph. Peltier et F. Morin (éds) *Ombres de Nouvelle Guinée – Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Aoste, 2006, p. 262.

<sup>2</sup> D. Pelrine (éd.), *Affinities of Form – Arts of Africa, Oceania, and the Americas from the Raymond and Laura Wielgus Collection*, Munich-New York, 1996, p. 146.

<sup>3</sup> K. Weener, « Évocations des objets asmat du père Viegen », *Tribal Art XVIII* 4, n° 73 (2014), p. 112-129.

<sup>1</sup> D. Smidt, « L'art asmat – Expression de la vie transcendant la mort », in Ph. Peltier and F. Morin (eds) *Ombres de Nouvelle Guinée – Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Aoste, 2006, p. 262.

<sup>2</sup> D. Pelrine (ed.), *Affinities of Form – Arts of Africa, Oceania, and the Americas from the Raymond and Laura Wielgus Collection*, Munich-New York, 1996, p. 146.

<sup>3</sup> K. Weener, « Évocations des objets asmat du père Viegen », *Tribal Art XVIII* 4, n° 73 (2014), p. 112-129.

des plats cérémoniels, des tambours et, pour une moindre part, quelques statues anthropomorphes figuraient aussi au nombre des collectes. Les expéditions de Gooszen et de Viegen ramenèrent notamment une petite quantité de statues semblables à celle du catalogue<sup>4</sup>, représentant un personnage féminin assis, les coudes posés sur les genoux et les mains sous le visage, parfois jointes, parfois dressées. Cinq de ces sculptures collectées par Gooszen sont toujours conservées au musée d'ethnographie de Leiden et constituent l'ensemble le plus important du corpus de ces œuvres. Une autre a été léguée par Raymond et Laura Wielgus à l'*Indiana University Art Museum* ; une autre encore fut acquise par Marcia et John Friede pour leur collection *Jolika*. Douze sculptures de ce type collectées par Viegen sont visibles sur une photo de l'Exposition Internationale de Tilbourg. Sept d'entre elles ont pu être localisées dans la collection ethnographique de l'Université de Gand, au *Tropenmuseum* d'Amsterdam, au *Metropolitan Museum* de New York et dans des collections privées. On n'a pas encore pu localiser les cinq dernières pièces<sup>5</sup>.

À l'époque de Gooszen et de Viegen la vie sociale et spirituelle des Asmats était dominée par le culte des ancêtres et par la pratique de la chasse aux têtes. Cette sculpture incarne ces deux usages, d'une part, par sa posture accroupie caractéristique des ancêtres (et qui témoigne d'anciens contacts entre peuples austronésiens et mélanésiens<sup>6</sup>) ; d'autre part, par son hybridation entre l'être humain féminin et la mante religieuse, connue pour dévorer la tête de son partenaire masculin après copulation et qui symbolise de ce fait la chasse aux têtes<sup>7</sup>. Les récits mythiques asmats racontent, par ailleurs, que les tout premiers hommes étaient à l'origine des images de bois sculptées en position accroupie avec les coudes attachés aux genoux. Fumeripits, un héro-créateur, se mit à jouer du tambour ce qui insuffla la vie à ces statues qui se levèrent et se mirent à danser. Lors de l'inauguration des « maisons des hommes », le mythe était acté par les Asmats qui initiaient leurs danses les coudes sur les genoux<sup>8</sup>.

*The greater part of the pieces collected were shields which displayed a large variety of styles and designs. Canoe prows, ceremonial dishes, drums, and to a lesser extent a few anthropomorphic figural works, were also among the objects obtained. The Gooszen and Viegen expeditions collected a small number of figural representations of seated females similar to the one in the catalog<sup>4</sup>, with their elbows resting on their knees and their hands beneath their faces, sometimes joined together and sometimes held up. Five of these figures were collected by Gooszen. They are still at the Leiden Museum of Ethnography, and they constitute the most important known corpus of these works. Another was given by Raymond and Laura Wielgus to the Indiana University Art Museum, and yet another was acquired by Marcia and John Friede for the Jolika collection. Twelve sculptures of this type which Viegen collected are clearly visible on a photograph of the Tilburg International Exposition. Seven of them have been located in the ethnographic collections of Ghent University, the Tropenmuseum in Amsterdam, the Metropolitan Museum in New York, and in private collections. The whereabouts of the five other remains unknown<sup>5</sup>.*

*At the time that Gooszen and Viegen were among them, Asmat social and spiritual life was dominated by ancestor worship and the practice of headhunting. This sculpture relates to both customs: the figure's crouching position is characteristic of that of the ancestors (and attests to early contacts between Austronesians and Melanesians<sup>6</sup>), while the hybridization of the human female and the praying mantis, the latter being known for its habit of devouring its male partner after copulation, thus symbolizes headhunting<sup>7</sup>. Moreover, Asmat mythical accounts relate that the first human beings were wooden sculptures in a crouching position with their elbows joined to their knees. Fumeripits, a hero-creator, began to play the drum and thus breathed life into the statues, which then got up and began to dance. Whenever a new men's house was inaugurated, the Asmat re-enacted the myth, and began their dances with their shoulders on their knees<sup>8</sup>.*

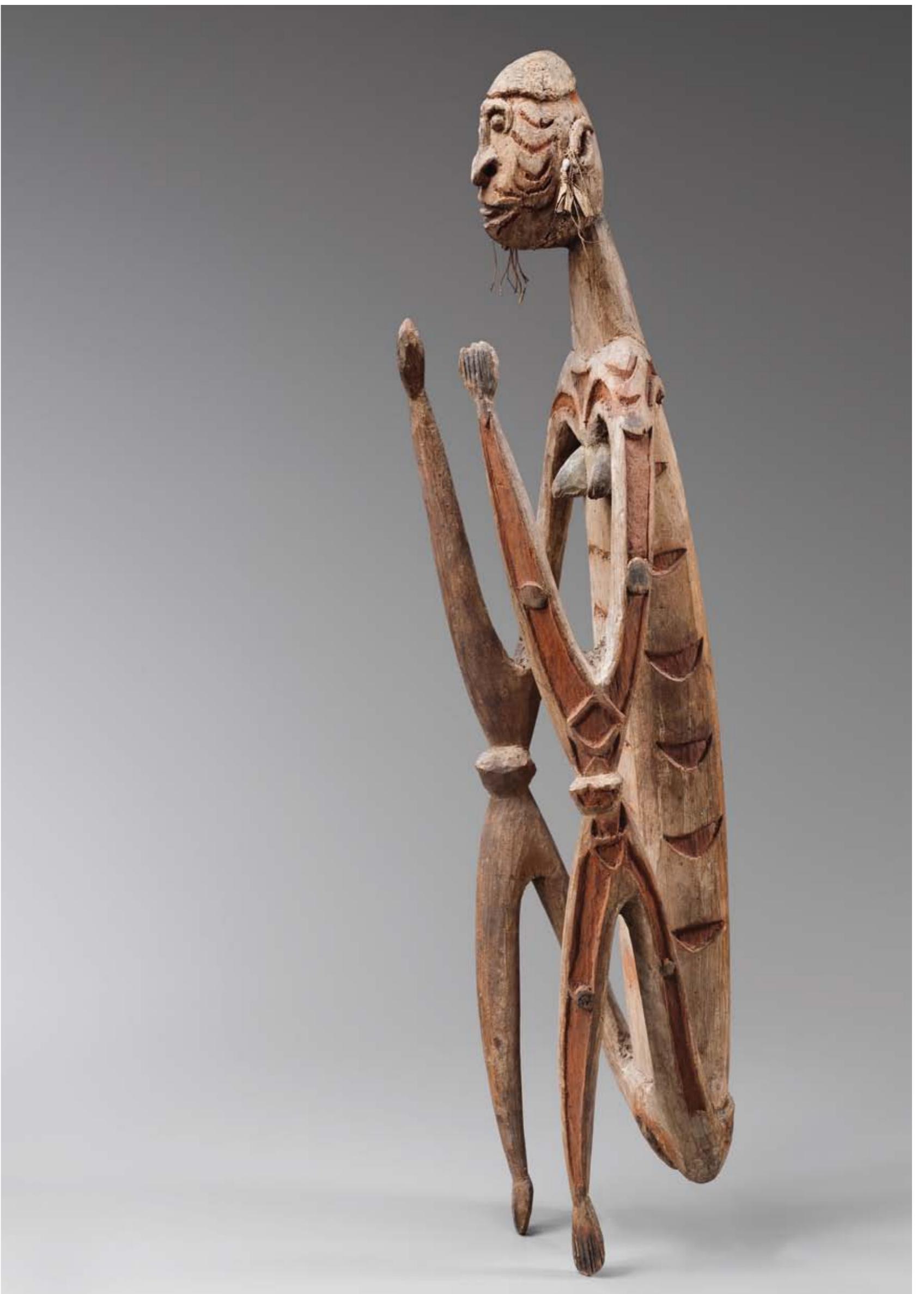
<sup>4</sup> D. Smidt (éd.), *Asmat Art. Woodcarvings of Southwest New Guinea*, Leiden, 1993, p. 70-71, 90-99. K. Weener, *op. cit.*, p. 118-129.

<sup>5</sup> K. Weener, *op. cit.*, p. 115.

<sup>6</sup> Les figures ancestrales en position accroupie étaient répandues dans les populations du nord des Philippines, d'Engano, de Nias, de Bornéo, des Moluques, et aussi en Nouvelle Guinée dans la région de la Baie de Geelvink ou encore dans le bas Sépik, chez les Biwat de la rivière Yuat.

<sup>7</sup> D. Pelrine (éd.), *op. cit.* p. 146.

<sup>8</sup> J. Friede (éd.), *The Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 2, p. 175.





Le corps de la statue est enduit de blanc de chaux, qui symbolise la mort et est obtenu en pilant et chauffant des coquilles de mollusques. De l'ocre rouge-orangé recouvre les entailles figurant des scarifications, tandis que du noir de charbon couvre les parties génitales, les seins, le nombril et a servi à souligner des marques rondes au centre de chaque membre inférieur. Les oreilles sont percées et ornées de fibres végétales torsadées auxquelles se mêlent des graines de larmes-de-job (coix lacryma-jobi). Un trou foré entre les narines rappelle que les Asmats portaient des ornements nasaux qui transperçaient la cloison nasale de part en part ; il indique aussi que la statue devait être parée autrefois d'un ornement en bambou à cet endroit.

Dans le corpus restreint de ces œuvres, celle du catalogue occupe une place de choix. Elle en est certainement un des très beaux exemplaires, c'est la plus grande qui nous soit connue et son état de conservation est impeccable. Elle est aussi celle dont le caractère mi-humain mi-insecte est le plus évident et le mieux réalisé. Elle a en outre appartenu à d'illustres collections : elle fut d'abord conservée au Tropenmuseum<sup>9</sup> (le numéro d'inventaire 2357/15 est peint en noir sur la nuque), puis acquise par Charles Ratton qui l'a revendue en février 1961 à Pierre Matisse, le fils du peintre Henri Matisse, alors galeriste à New York (numéro d'inventaire 4418). La richesse et la profondeur de son symbolisme, sa rareté, son ancienneté et son parcours contribuent à faire de cette sculpture une œuvre singulièrement émouvante.

*The figure's body is coated with white lime, which symbolizes death, obtained by crushing and heating mollusk shells. Red-orange ochre is seen on the engraved areas which represent scarification, and carbon black covers the genitalia, the breasts and the navel, and is further used to highlight the round marks at the centre of each lower limb. The ears are pierced and decorated with twisted vegetal fibers and Job's tears seeds (Coix lacryma-jobi). A hole bored between the nostrils reminds that the Asmat wore nose ornaments which pierced and went through the nasal septum. Its presence also indicates that the figure was most probably decorated with a piece of bamboo inserted through this hole.*

*The figure in this catalog has an important place in the very limited corpus of these works. It is certainly one of the most beautiful examples, the largest known to us, and it is in an outstanding state of conservation. It is also the one in which the half-human half-insect character is the most evident, and the most skilfully rendered. It has extensive provenance as well: It was first in the collections of the Tropenmuseum<sup>9</sup> (its inventory number 2357/15 is painted in black on the neck), was subsequently acquired by Charles Ratton who sold it in 1961 to Pierre Matisse, the son of painter Henri Matisse, who was operating a gallery in New York at the time (his inventory number 4418). The depth and richness of the symbolism evident in this sculpture combine with its rarity, its age and its history to make it a remarkable and singularly moving work.*

<sup>9</sup> Nous remercions Karel Weener qui a pu nous procurer ce complément d'information.

<sup>9</sup> We wish to thank Karel Weener for having provided us with this additional information.



**Bâton anthropomorphe**  
Baie de l'Astrolabe, Papouasie-Nouvelle Guinée  
XIX<sup>ème</sup> siècle, pré-contact  
Bois de palmier noir, chaux et pigments  
H 105,5 cm

**Provenances :**  
• Galerie Anthony Meyer, Paris, France.  
• Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye, USA.

**Anthropomorphic club**  
Astrolabe Bay, Papua New Guinea  
19<sup>th</sup> century, pre-contact  
Black palm wood, lime and pigments  
H 105,5 cm

**Provenances:**  
• Galerie Anthony Meyer, France.  
• Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA.

## Bâton anthropomorphe de la Baie de l'Astrolabe

## *Anthropomorphic club from the Astrolabe Bay*

Cet étrange objet dont il n'existe, à notre connaissance, qu'un seul autre exemplaire est très probablement une dérivation insolite des quelques rares casse-têtes connus pour la région, dont la forme se serait muée en un « autre chose ». La volonté sous-jacente à cette métamorphose semble avoir été une anthropomorphisation progressive de l'objet par de subtils détournements des éléments d'origine (Figure 7).

*This strange object, of which to our knowledge only one other example exists, is probably an unusual derivative type of the few rare clubs known from the region, whose shape was transformed into “something else”. The underlying reason for the metamorphosis appears to have been a progressive anthropomorphization of the object through subtle changes made to original elements (Figure 7).*

Figure 7 :  
(a) Casse-tête non-anthropomorphe, ex-Collection Alsen,  
puis Galerie Meyer.  
(b) Objet en cours d'anthropomorphisation, Galerie Anthony Meyer.  
(c) Objet anthropomorphisé du catalogue.

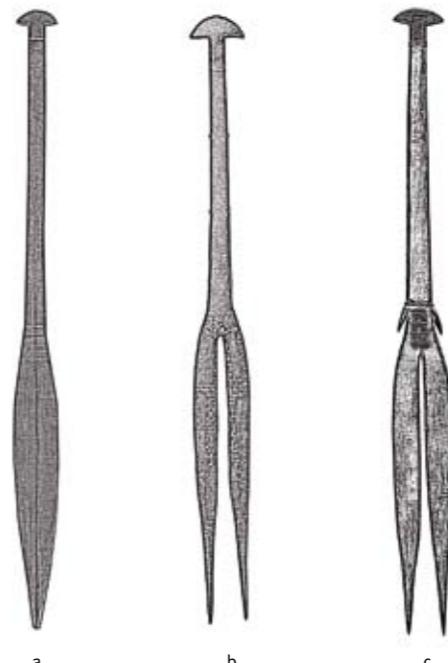


Figure 7:  
(a) Non –anthropomorphic club, ex Alsen collection, then Galerie Meyer.  
(b) Object in the process of anthropomorphization, Galerie Anthony Meyer.  
(c) Anthropomorphized object in the catalog.

L'autre exemplaire connu, et vendu par le galeriste parisien Anthony Meyer (Figure 7b)<sup>1</sup>, présente un pommeau traditionnel en forme de demi-lune et un long manche qui se prolonge en une fourche à deux pointes, première transition vers une « humanisation » du casse-tête. Celui du catalogue (Figure 7c) pousse plus loin encore cette volonté par quelques nuances additionnelles. Le pommeau en demi-lune se pare d'incisions décrivant une coiffe et des yeux ourlés de cils rayonnants ; au mitan de l'objet, de fins aiguillons font office de bras ; le méplat qui constitue la partie contondante du casse-tête épouse la courbe subtile de hanches féminines et se divise ici aussi en deux lames matérialisant les jambes ; des entailles géométriques soulignent la région du pubis tandis que celle des cuisses est délicatement rehaussée de peintures corporelles en zig-zag. Notons que la sculpture et les incisions portent les caractéristiques d'un travail effectué aux outils de pierre, de dents ou de coquillages, typiques du savoir-faire des Papous avant leur contact avec la civilisation occidentale.

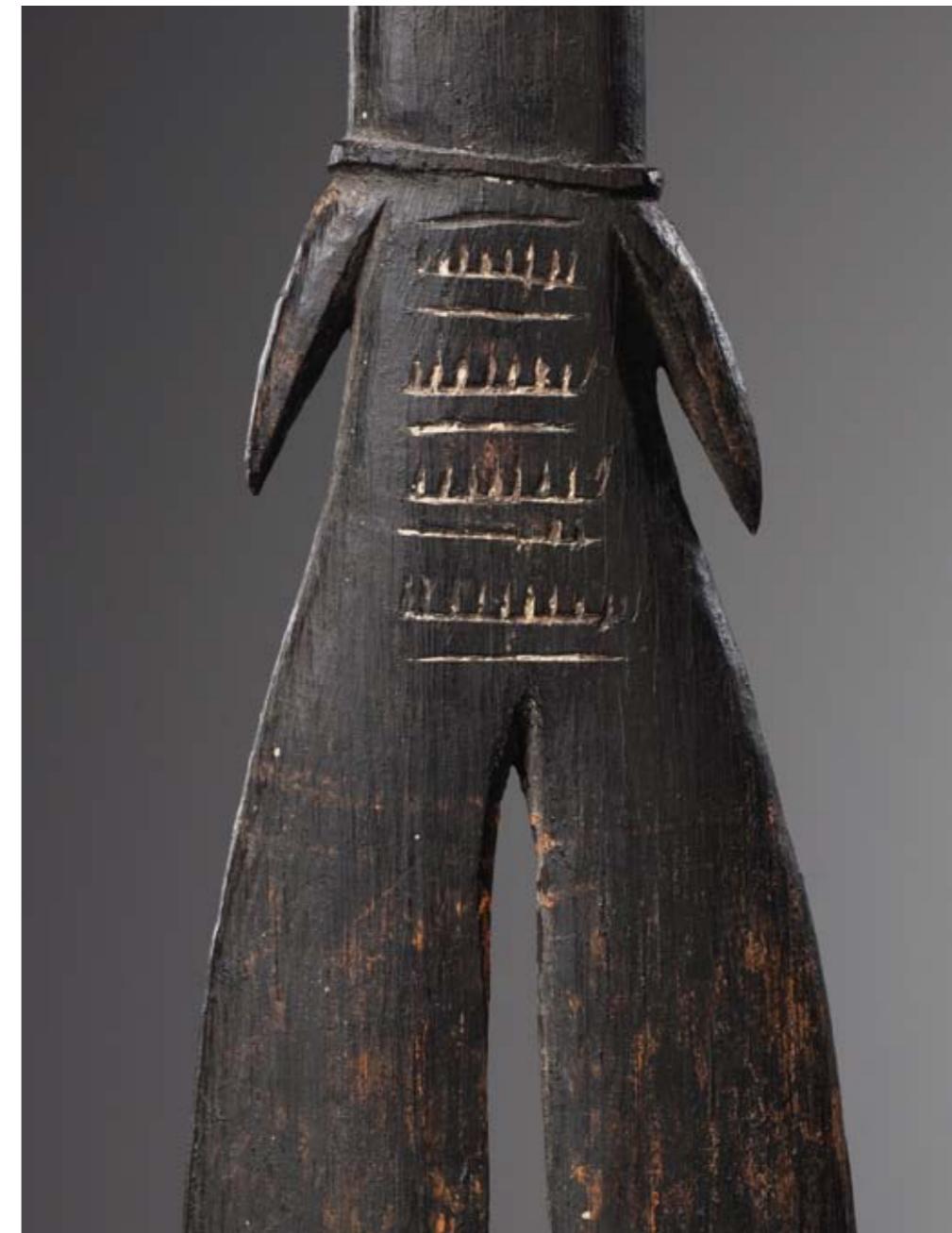
L'étonnante stylisation des formes de cette œuvre fait surgir à l'esprit certains objets ethnographiques, dont l'apparence originelle a été détournée en représentation symbolique et qui tiennent lieu aujourd'hui d'icônes des arts premiers. On pense directement, entre autres, à l'extraordinaire cuiller anthropomorphe zouloue exposée au Palais des Sessions du Musée du Louvre<sup>2</sup> ou encore au bâton tanzanien Nyamwezi de la collection Willy Mestach<sup>3</sup>.

L'usage du casse-tête est beaucoup moins répandu en Nouvelle-Guinée que dans les archipels du nord de la Mélanésie. Il y est généralement l'apanage d'hommes jouissant d'un certain statut au sein de leur groupe et arbore bien souvent une forme ostensiblement phallique. Il est intéressant de noter que, de façon inverse, l'objet du catalogue présente quant à lui les attributs de la fémininité. Une telle inversion devait sans nul doute être sémiotiquement porteuse et performative, dans un univers rituel et social papou où l'opposition entre le féminin et le masculin constitue un axe structural particulièrement contraignant.

*The other known example, which was sold by Parisian gallery owner Anthony Meyer (Figure 7b)<sup>1</sup>, has a traditional half-moon shaped knob at its handle extremity, and the long shaft that the knob sits atop runs out into a two-pointed fork. This is the first element of the club's "humanization". The example in this catalog (Figure 7c) pushes this process even further with additional nuances. The half-moon shaped knob is decorated with incising that indicates hair and eyes hemmed with radiating lashes. Halfway down the object, two small protrusions represent arms. The upper contours of the flat plane portion of the piece, with which it inflicted damage, is rendered in such a way as to indicate the subtle curves of female hips, and at this point, the plane also divides into two prongs which represent legs. Geometric incisions highlight the pubic area while painted zigzag designs accentuate the thighs. It should be observed that the sculpture and incisions display the characteristics of work done with tools made of stone, shell or teeth, and illustrate the qualities of workmanship typical of the Papuans prior to their contact with the Western world.*

*The astonishing stylization of the forms in this work reminds of certain ethnographic objects whose original appearance was altered to achieve a symbolic representation, and which have become icons of tribal art today. One thinks immediately of, among other works, the extraordinary Zulu anthropomorphic spoon on display at the Palais des Sessions in the Musée du Louvre<sup>2</sup> and of the Nyamwezi Tanzanian staff in the Willy Mestach collection<sup>3</sup>.*

*The use of clubs was much less widespread in New Guinea than in the archipelagos of Northern Melanesia. Only men with high status in their group generally had the prerogative of carrying them, and they were often overtly phallic in shape. It is interesting to note that the club in the catalog, on the other hand, displays feminine attributes. An inversion of this kind is undoubtedly important from semiotic and performative points of view, in a Papuan ritual and social universe where the opposition between the male and the female constituted a particularly restrictive structural axis.*



Le casse-tête non-anthropomorphe de l'ancienne collection Alsen (Figure 7a) a été ramené par le sergent Otto Ernst de la marine allemande sur le SMS Condor entre 1910 et 1912, puis a été conservé dans la collection de sa fille avant son acquisition par la Galerie Meyer en 2003. Il a été collecté lors de l'escale du navire à Kavieng en Nouvelle Irlande et provient du district de Rai Coast dans la Baie de l'Astrolabe<sup>4</sup>. En l'absence d'informations additionnelles sur ces très rares objets, il semble légitime d'attribuer la même origine à l'œuvre du catalogue.

*The non-anthropomorphic club formerly in the Alsen collection (Figure 7a) was brought to Europe by German navy Sergeant Otto Ernst, sailing aboard the SMS Condor between 1910 and 1912, and it remained in his daughter's collection until it was acquired by Galerie Meyer in 2003. The club was collected while the ship was anchored in Kavieng on New Ireland and comes from the Rai Coast area of Astrolabe Bay<sup>4</sup>. In the absence of any additional information on these very rare objects, it seems legitimate to ascribe the same origin to the work in the catalog.*

<sup>1</sup> Nous remercions Anthony Meyer d'avoir bien voulu nous fournir les quelques rares et précieuses informations qu'il possédait sur les deux autres spécimens commentés ici.

<sup>2</sup> J. Kerchache et V. Bouloré (éds), *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, Musée du Louvre, Pavillon des Sessions, Paris, 2000, p. 207.

<sup>3</sup> J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan (éds), *L'art africain (Mazenod)*, Paris, 1988, pl. 807-808, p. 468.

<sup>4</sup> We wish to thank Anthony Meyer for having shared with us the scant but very valuable information he had on the two other examples mentioned here.

<sup>2</sup> J. Kerchache et V. Bouloré (éds), *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, Musée du Louvre, Pavillon des Sessions, Paris, 2000, p. 207.

<sup>3</sup> J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan (éds), *L'art africain (Mazenod)*, Paris, 1988, pl. 807-808, p. 468.

<sup>4</sup> Informations fournies par Dorothee Alsen, fille du Sergent Otto Ernst, à Anthony Meyer, qu'il nous a transmises.

<sup>4</sup> Information provided by Dorothee Alsen, daughter of Sergeant Otto Ernst, to Anthony Meyer, who transmitted it to us.



#### Statue *mindja*

Kwoma, aire du Haut Sépik, Papouasie-Nouvelle Guinée

XIX<sup>e</sup> siècle, pré-contact

Bois

H 152 cm

#### Provenances :

- Douglas Newton, New York, USA.
- Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye, USA.

#### *Mindja* statue

Kwoma, Upper Sepik River area, Papua New Guinea

19<sup>th</sup> century, pre-contact

Wood

H 152 cm

#### Provenances :

- Douglas Newton, New York, USA.
- Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA.

## Kwoma *mindja* statue

### Statue *mindja* Kwoma

Above and beyond its intrinsic qualities, the Upper Sepik River<sup>1</sup> *mindja* statue presented in this catalog also has a history which links it intimately with historian and ethnologist Douglas Newton's passion for New Guinea. Newton became curator of the Museum of Primitive Art, founded by Nelson Rockefeller, in 1957, and its director in 1973. Two years later, when Rockefeller decided to leave his collection to the Metropolitan Museum of Art, Douglas Newton was nominated President of its Arts of Africa, Oceania and the Americas department. By the time he retired in 1990, he had been responsible for organizing some seventy exhibitions and the publication of numerous works, especially on the arts of New Guinea, for which he had a particular fondness. As a result of his five field trips there, between 1964 and 1973, he gained a comprehensive understanding of the cultural areas and the very varied art styles of New Guinea's many regions, which he was able both to convey to a broad audience which had prior to then been unacquainted with the wealth of art these cultures produced, and to generate a great deal of enthusiasm for it<sup>2</sup>.

It was in the course of his research trips to the Upper Sepik between 1964 and 1967 that Newton collected most of the objects he brought back, and those include the present sculpture<sup>3</sup>. After his death in 2001, his personal collection of New Guinea art was purchased by John Friede, and became part of the latter's Jolika collection<sup>4</sup>.

This archaic sculpture was produced by the Kwoma (literally "men of the mountains"<sup>5</sup>), an ethnic Papuan language-speaking group which inhabits the Washkuk Hills on the left bank of the upper course of the Sepik River. The group numbered about two thousand individuals in the 1980s<sup>6</sup>.

Au-delà de ses qualités intrinsèques, la statue *mindja* du Haut Sépik<sup>1</sup> présentée dans ce catalogue possède aussi une histoire intimement liée à la passion de l'historien et ethnologue Douglas Newton pour la Nouvelle Guinée. Engagé en 1957 comme conservateur du *Museum of Primitive Arts* de New York, fondé par Nelson Rockefeller, il en devient le directeur en 1973. Deux années plus tard, lorsque Rockefeller décide de léguer sa collection au *Metropolitan Museum of Art*, Douglas Newton est nommé président de son département des *Arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques*. Jusqu'à sa retraite en 1990, il organise quelque 70 expositions et publie de nombreux ouvrages portant notamment sur les arts de la Nouvelle Guinée qu'il affectionnait particulièrement. De ses cinq voyages sur le terrain entre 1964 et 1973, il acquiert une maîtrise des aires culturelles et des arts emblématiques des différentes régions de la Nouvelle Guinée, qu'il parviendra à transmettre et à faire aimer d'un public jusqu'alors ignorant des richesses artistiques produites par ces cultures<sup>2</sup>.

C'est au cours de ses séjours de recherche dans le Haut Sépik entre 1964 et 1967, que Douglas Newton collecta le plus grand nombre d'objets dont notamment la sculpture du catalogue<sup>3</sup>. Après son décès en 2001 sa collection personnelle d'art de Nouvelle Guinée fut rachetée par John Friede et incluse à sa collection Jolika<sup>4</sup>.

Cette statue très archaïque nous provient des Kwomas (littéralement « hommes des montagnes »<sup>5</sup>), un groupe ethnique de langue papoue habitant les monts Washkuk, sur la rive gauche du cours supérieur du fleuve Sépik. Ce groupe dénombrait environ deux mille individus dans les années 80<sup>6</sup>.

La culture kwoma est profondément marquée par des cycles cérémoniels tournant autour de la culture du *yam* (ou igname), un tubercule constituant la base de l'alimentation des peuples plus septentrionaux que sont les Abelams et les Arapeshs. Bien que les territoires que les Kwomas occupent

<sup>1</sup> Chez certains auteurs, la région d'origine de la sculpture du catalogue (les monts Washkuk) est considérée comme étant la partie amont du Moyen Sépik.

<sup>2</sup> Ph. Peltier, « Newton Douglas – (1920-2001) », *Encyclopædia Universalis*.

<sup>3</sup> D. Newton, *Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea*, New York, 1971, p. 7.

<sup>4</sup> J. Friede, *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 2, p. 21.

<sup>5</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 82.

<sup>6</sup> R. Bowden, *Yena. Art and ceremony in a Sepik society*, Oxford, 1983, p. 8.

<sup>1</sup> Some authors consider the area the sculpture in the catalog comes from (the Washkuk Hills) to be the upriver portion of the Middle Sepik.

<sup>2</sup> Ph. Peltier, « Newton Douglas – (1920-2001) », *Encyclopædia Universalis*.

<sup>3</sup> D. Newton, *Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea*, New York, 1971, p. 7.

<sup>4</sup> J. Friede, *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 2, p. 21.

<sup>5</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 82.

<sup>6</sup> R. Bowden, *Yena. Art and ceremony in a Sepik society*, Oxford, 1983, p. 8.



aujourd'hui soient peu adaptés à la culture de cette plante, elle demeure l'aliment sacré par excellence, à l'origine d'une riche symbolique rituelle, régissant notamment l'assise du pouvoir et l'attribution des statuts dans la société kwoma. L'apparente contradiction entre la place centrale du *yam* dans l'univers symbolique et rituel kwoma et la réalité de sa consommation (5% des ressources) dans la zone des monts Washkuks pourrait être l'indice d'une provenance migratoire de cette population depuis les monts Torricelli plus au nord<sup>7</sup>.

Le cycle de cérémonies liées à la culture du *yam* comprend trois phases : (1) *yena* ; (2) *mindja* ; et (3) *nogwi*. Ces termes renvoient aussi bien à l'ensemble des rituels, qu'aux objets sacrés qu'ils impliquent, en passant par les divisions sociales qui résultent de leur accomplissement (*yena* = junior ; *mindja* = senior ; *nogwi* = accompli / initié)<sup>8</sup>. Les phases *yena* et *mindja* de ces rites étaient marquées par la production de sculptures sacrées. Bien que ces œuvres rituelles épousent des formes standardisées, l'art des effigies du *yam* est un art vivant et en mouvement. Ceux qui en sculptent les figures, des artistes confirmés ou plébiscités, peuvent y apporter des modifications s'ils en reçoivent la vision en rêve<sup>9</sup>.

Le *yena* consiste essentiellement en une tête humaine sculptée et peinte, prolongée d'une longue hampe qui servait à fixer l'objet sur l'autel autour duquel se déroulait la cérémonie. Chaque clan en possédait au moins un. Un grand *yena* était planté au centre de l'autel et jusqu'à une vingtaine d'autres pouvait être regroupée autour de lui (Figure 8a)<sup>10</sup>. La cérémonie *yena* avait généralement lieu à l'époque de la récolte des ignames, ce qui correspond à la fin de l'année du calendrier grégorien.

*Kwoma society. The apparent contradiction between the *yam*'s central place in the Kwoma's ritual and symbolic universe, and the reality of its relatively meager consumption (only 5% of resources) in the Washkuk Hills area, can be taken as an indication that this people migrated to its current position from the Torricelli Mountains further north<sup>7</sup>.*

*The cycle of ceremonies associated with *yam* cultivation unfolds in three phases: (1) *yena*; (2) *mindja*; and (3) *nogwi*. These terms also refer to the ensemble of rituals, the sacred objects they involve, as well as the social divisions which result from the practices (*yena* = junior; *mindja* = senior; *nogwi* = accomplished, initiate)<sup>8</sup>. The *yena* and *mindja* phases of these rituals are marked by the production of sacred sculptures. While these ritual works assume standardized forms, the art of the *yam* effigy is a living and vital one, and full of movement. Those who sculpt the objects, artists of confirmed status who may also be selected by popular appreciation, may introduce modifications to their works provided they receive visions of those changes in their dreams<sup>9</sup>.*

*The *yena* consists essentially of a sculpted and painted human head, equipped with a downward extending shaft that allows it to be planted into the altar around which the ceremony takes place. Each clan had at least one. A large *yena* was planted at the center of the altar, and as many as twenty other *yenas* could be placed around it (Figure 8a)<sup>10</sup>. The *yena* ceremony generally took place at the time of the *yam* harvest, which corresponds to the end of the year by the Gregorian calendar.*

<sup>7</sup> *Idem*, p. 2-3.

<sup>8</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> R. Bowden, *op. cit.*, p. 42.

<sup>10</sup> Ch. Kaufmann, *Über Kunst und Kult bei den Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea)*, Bâle, 1968, p. 94, pl. 39.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 2-3.

<sup>8</sup> R. Bowden, *op. cit.*, p. 42.

<sup>9</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 84.

<sup>10</sup> Ch. Kaufmann, *Über Kunst und Kult bei den Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea)*, Bâle, 1968, p. 94, pl. 39.

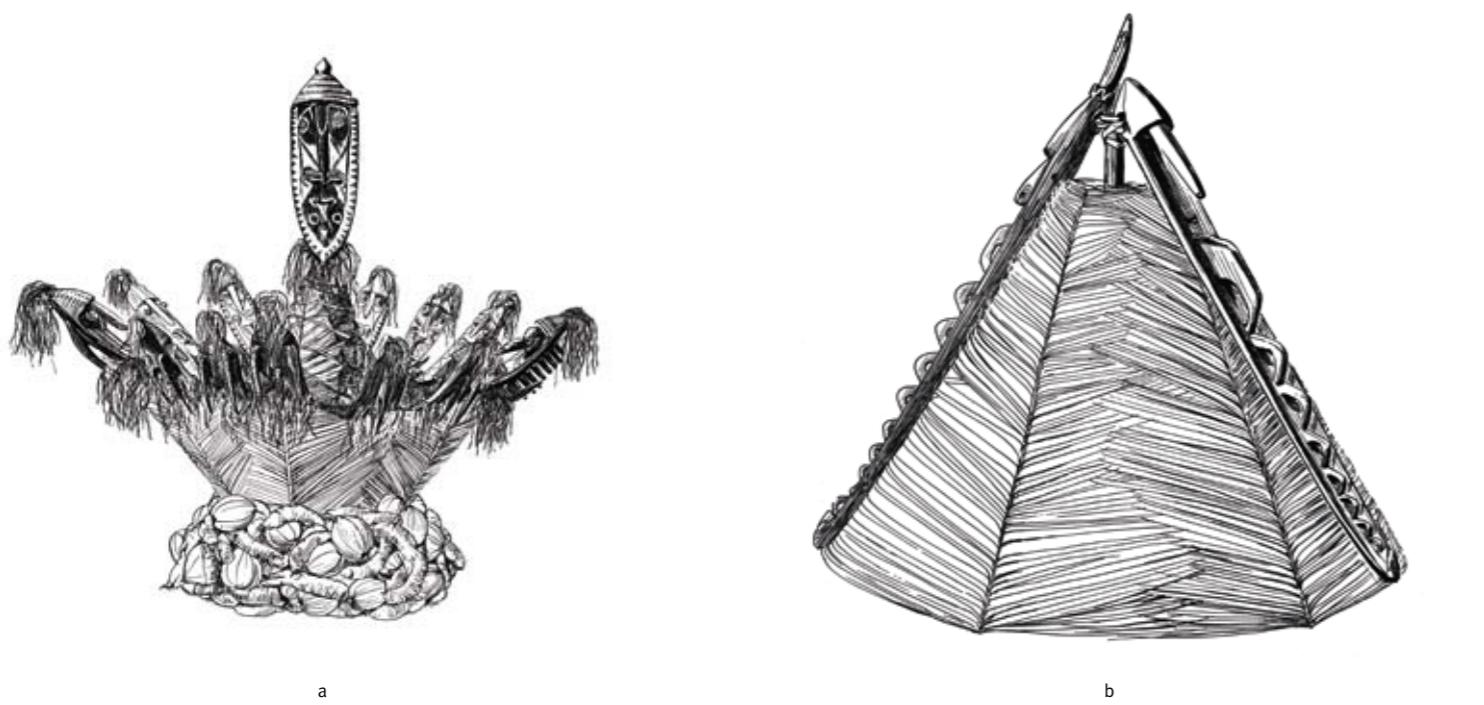


Figure 8 : Disposition des autels cérémoniels (a) yena ; (b) mindja (d'après Kaufmann, pl. 39 et 40).

*Figure 8: Arrangement of the ceremonial altars (a) yena; (b) mindja (from Kaufmann, pl. 39 and 40).*

Le *mindja* partage certaines caractéristiques formelles avec le *yena* ; la tête et le visage présentent des similitudes, mais le *mindja* se distingue du *yena* par la présence d'un « corps » plutôt que d'une hampe<sup>11</sup>. De manière générale, le *mindja* adopte une forme oblongue avec une tête sculptée en plus ou moins haut relief dans sa partie supérieure et un « corps » pourvu d'éléments peints, incisés et/ou en relief (discutés en détail ci-dessous) dans sa partie inférieure. Contrairement aux *yenas*, les *mindjas* étaient toujours produits et exposés par paire lors de leur cérémonie qui succédait directement à celle du *yena* (Figure 8b)<sup>12</sup>.

La veille de la cérémonie *mindja*, on jouait de trois instruments incarnant des oiseaux appelant à l'approvisionnement de la maison cérémoniale en nourriture. Puis l'on consommait des ignames en silence au cours de la nuit. Le lendemain, les deux statues *mindjas* étaient dressées, adossées et attachées à un autel taluté (Figure 8b)<sup>13</sup>. Les *mindja-ma* initiés peignaient le visage des femmes assemblées, puis soumettaient les aspirants *mindja-ma* à divers rituels initiatiques<sup>14</sup>.

*The mindja shares certain formal characteristics with the yena. The head and the face display similarities, but the mindja can be distinguished from the yena by the fact that it has a “body” rather than a shaft<sup>11</sup>. In general, the mindja has an oblong shape with a head sculpted in more or less high relief on the upper part of the object, and a “body” with painted, incised and/or relief elements (further discussed below) on the lower part. Unlike the yenas, the mindjas were always produced and displayed in pairs for their ceremonies, which immediately followed those of the yena (Figure 8b)<sup>12</sup>.*

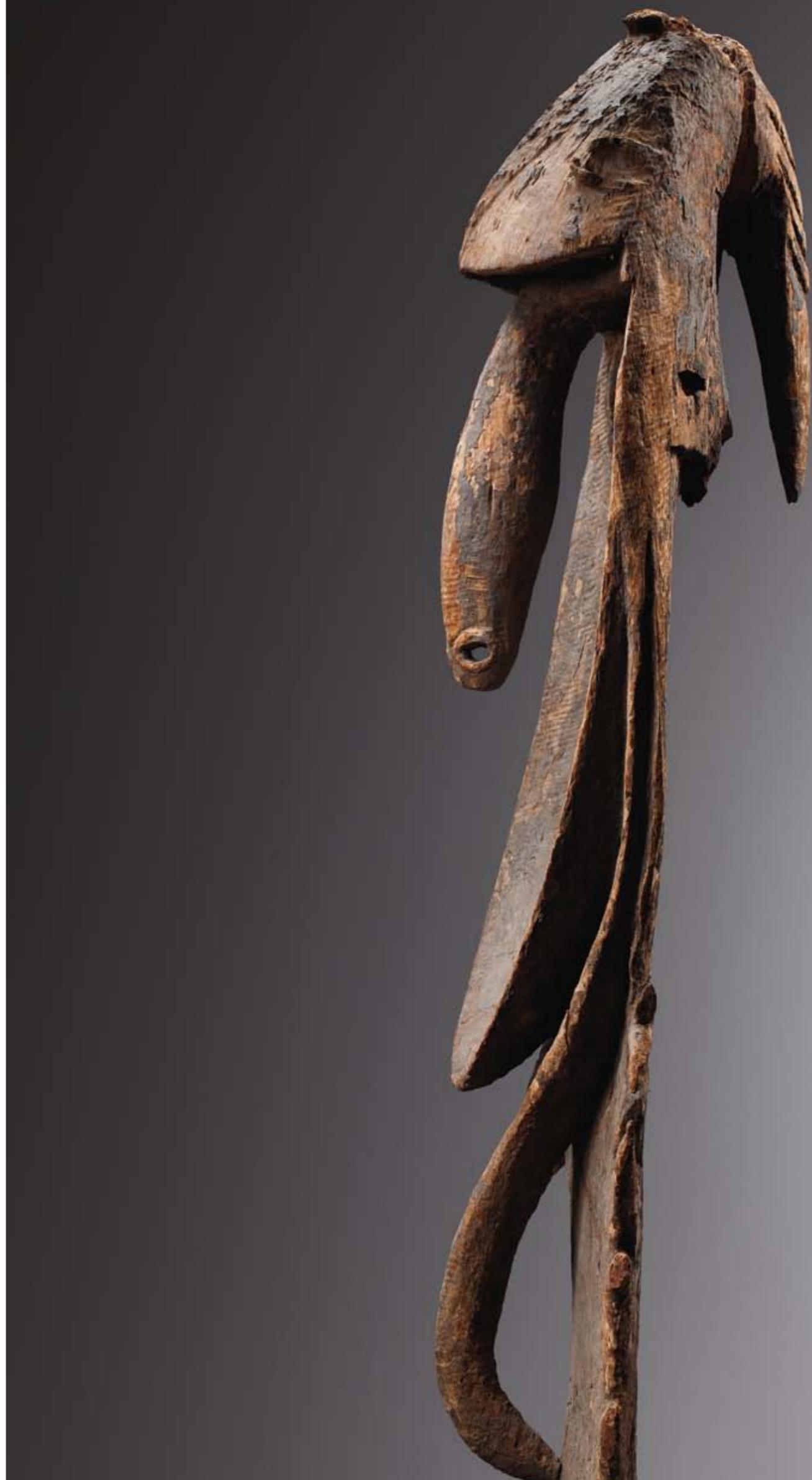
*On the eve of the mindja ceremony, three instruments incarnating birds calling for the provision of the ceremonial house with food were played. Then the yams were eaten in silence throughout the night. The next day, the mindjas were erected back-to-back and attached to a cone-shaped altar (Figure 8b)<sup>13</sup>. The mindja-ma painted the faces of the women present, and then subjected the aspiring mindja-ma to a variety of initiation rituals<sup>14</sup>.*

<sup>11</sup> Douglas Newton mentionne en outre que les visages des *mindjas* sont percés au niveau des yeux et de la bouche, ce qui n'est pas le cas des *yenas*. D. Newton, *op. cit.*, p. 86.

<sup>12</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 86.

<sup>13</sup> Ch. Kaufmann, *op. cit.*, pl. 40.

<sup>14</sup> D. Newton, *op. cit.*, p. 86.



Sur le corps des statues *mindjas* court généralement une langue qui rebondit en arceaux successifs jusqu'au bas de l'objet. Elle se termine parfois en une petite tête renversée qui partage cette langue avec la tête principale. Cette caractéristique typologique est vraisemblablement une allusion au mythe kwoma de Sasap qui raconte comment un jeune homme se mua en héros mythique après avoir assassiné son frère adoptif.

Les parents du jeune homme (qui n'a pas de nom au début du récit) attrapent dans un piège dressé pour sa mère le fils de la femelle casoar qu'elle a eu avec la tête décapitée du héros Yowjasu. Le fils du casoar, expert en collecte de nourriture, est industrieux à la tâche et rapporte tous les soirs de quoi nourrir la famille. Son frère, le fils naturel du couple, un jeune homme paresseux, lui vole quotidiennement son butin, prétend à ses parents qu'il l'a lui-même ramené et prive le fils du casoar de sa part. Après plusieurs jours de ce régime, le fils du casoar finit par dénoncer son frère, ce qui résulte en un rejet et des humiliations de la part des parents. Fou de colère, le fils naturel tue son frère adoptif. Menacé de mort par son père, il fuit le foyer familial, saute de branche en branche dans la forêt avant de s'assoupir dans la fourche d'un arbre. Le lendemain matin, le héros désormais nommé Sasap se rend compte que toute une communauté s'est magiquement installée sur sa fourche durant la nuit, avec des habitations, des jardins, une somptueuse *Maison des hommes*, des plants de sagou... Sous sa propre maison, se trouve une réserve secrète d'ignames. Tout ce qu'il manque au héros fraticide, ce sont des épouses. Un jour, des femmes des communautés voisines, attirées par ses chants et sa musique, se rassemblent au pied de son arbre. Elles lui font des avances. Il choisit les deux plus belles d'entre elles, mais n'a pas d'échelle pour les faire monter. Il décide alors d'étendre sa langue jusqu'au sol et leur suggère de l'introduire en crochet dans leur vagin pour qu'il les hisse dans l'arbre<sup>15</sup>. Les deux jeunes femmes s'installent alors dans la communauté de l'arbre en tant qu'épouses de Sasap. Le lien entre ce mythe et la forme des *yenas* à la langue tirée a été confirmé par les Kwomas eux-mêmes<sup>16</sup>; il se justifie davantage encore pour les *mindjas*. Ces figures rituelles incarnent toutes deux, sur le plan symbolique, l'agressivité et le principe masculin.

*A tongue consisting of several successive arches, placed vertically and end to end, is generally seen sculpted in high relief on the mindjas' bodies, and extends to the bottom of the object. It sometimes terminates in a small upside-down head, which shares the tongue with the main head. This typological characteristic is probably an allusion to the Kwoma myth of Sasap, which tells of a young man who was transformed into a mythical hero after having murdered his adopted brother.*

*The parents of the young man (who has no name at the beginning of the story) catch the son of the female cassowary, whom she had by the head of the decapitated hero Yowjasu, in a trap intended to catch the mother. The cassowary's son is expert at obtaining food, and dutifully brings what the family needs to eat every evening. His brother, the couple's natural offspring, is a shiftless young man, who steals from him daily, tells his parents that it was he who brought the food, and deprives the cassowary's son of his share. After several days of this, the cassowary's son denounces the natural son, and the latter is rebuked and humiliated by his parents. In an insane fit of rage, the natural son kills his adopted brother. Threatened with death by his father, he flees his home, leaping from branch to branch in the forest, and finally dozes off in the fork of a tree. The next morning when he awakens, the hero, henceforth known as Sasap, finds that an entire community, with houses, gardens, a sumptuous Men's House, and sago trees, has sprung up in his tree fork. He also finds a secret supply of yams beneath his own house. Wives are all that the fratricidal hero now lacks. One day, women from neighboring communities, drawn by Sasap's singing and music, gather at the foot of his tree. They make advances. He chooses the two most beautiful ones among them, but has no ladder with which to bring them up. He decides to draw his tongue and extend it down to the ground, and ask the two women to introduce it as a hook into their vaginas<sup>15</sup>. The two young women become part of the tree community as Sasap's wives. The association of this myth with the yenas with drawn tongues has been confirmed by the Kwoma themselves<sup>16</sup>. That association is even more relevant for the mindjas. On a symbolic level, both of these ritual sculptures incarnate aggressiveness and the male principle.*

<sup>15</sup> R. Bowden, *op. cit.*, p. 135-144.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 114-115.

<sup>15</sup> R. Bowden, *op. cit.*, p. 135-144.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 114-115.

Outre la langue en arceaux, le « corps » des *mindjas* est très souvent décoré de triangles peints en épi courant sur toute sa longueur. À cette découpe graphique se substitue ou s'ajoute parfois une véritable découpe des bords de la planche en dents de scie, comme c'est le cas ici<sup>17</sup>. Autre caractère distinct de notre objet, la « langue » adopte la forme d'une « clavicule » qui n'émane pas de la bouche, mais de la poitrine, telle une *furcula* d'oiseau (« wishbone »). Cette interprétation iconographique, quoique moins fréquente, est bien attestée sur d'autres *mindjas*<sup>18</sup>.

La sculpture du catalogue est particulièrement archaïque et est une des rares œuvres kwomas d'époque pré-contact à avoir subsisté jusqu'à nous. Ce style ancien de l'art kwoma porte la trace de filiations avec l'art d'autres grandes aires stylistiques du Sépik. Les arceaux des *mindjas* ne sont notamment pas sans évoquer la structure des *yipwons* de la rivière Korewari au corps formé d'un axe vertical rythmé par des semi-arceaux stylisés. La « clavicule » est, quant à elle, réminiscente des caractéristiques de quelques très anciennes sculptures de la région du Bas Sépik qui arborent, elles aussi, une excroissance sur la poitrine se projetant vers le bas. Sur deux grands chefs-d'œuvre du genre<sup>19</sup>, cette excroissance se termine par une tête comme c'est le cas de la « langue » sur certaines sculptures *mindjas*.

*In addition to having the drawn tongue in a succession of arches, the mindjas are often decorated with diagonally painted triangles along their entire length. This graphic adornment is sometimes complemented by an arrangement of the edges of the sculpture into a series of saw-tooth elements, as they are in the case of the present object<sup>17</sup>. Another distinctive characteristic of the catalog object is that the "tongue" assumes the shape of a "clavicle", which emerges not from the mouth, but rather from the chest, like a bird's furcula ("wishbone"). This iconographic interpretation, while quite unusual, is nonetheless well known on other examples of mindjas<sup>18</sup>.*

*The sculpture in this catalog is particularly archaic, and one of the rare pre-contact period Kwoma works to have survived until now. This ancient Kwoma art style displays affiliations with the art of other major Sepik River stylistic areas. The mindjas' arch-tongues for instance are reminiscent of the structure of the Korewari River area *yipwons*, whose vertical bodies are comprised of a series of stylized semi-arch shapes. Where the "clavicle" is concerned, it reminds of characteristics seen on some very old sculptures from the Lower Sepik River area, which also display a downwardly projecting excrescence emerging from the chest. In two great masterpieces of the genre<sup>19</sup>, this excrescence terminates in a head in the same way that the tongues of certain mindja sculptures do.*

<sup>17</sup> Comme sur un spécimen provenant du village de Tanggwinsham et publié par Kaufmann, *op. cit.*, p. 84, pl. 24-25.

<sup>18</sup> Voir, par exemple le *mindja* provenant de Meno publié par Kaufmann, *op. cit.*, p. 81, pl. 20-21; ou encore le *mindja* vendu par Sotheby's à la vente « Trésors : Collection Frum » de Paris le 16 septembre 2014, lot 22.

<sup>19</sup> G. Höltker, « Sakrale Holzplastik der Nor-Papua in Nordost-Neuguinea », in W. Fröhlich (éd.), *Beiträge zur Völkerkunde Südostasiens und Ozeaniens*, Ethnologica 4, Cologne, 1968, pl. XXIXc ; Ph. Guimiot, *Art et objets tribaux II. Regard sur une collection*, Bruxelles, 1995, pl. 58.

<sup>17</sup> Another example from Tanggwinsham village is published in Kaufmann, *op. cit.*, p. 84, pl. 24-25.

<sup>18</sup> See for example, the *mindja* from Meno published by Kaufmann Kaufmann, *op. cit.*, p. 81, pl. 20-21; or the *mindja* sold by Sotheby's at the "Trésors : Collection Frum" auction of September 16<sup>th</sup> 2014 in Paris, lot 22.

<sup>19</sup> G. Höltker, « Sakrale Holzplastik der Nor-Papua in Nordost-Neuguinea », in W. Fröhlich (éd.), *Beiträge zur Völkerkunde Südostasiens und Ozeaniens*, Ethnologica 4, Cologne, 1968, pl. XXIXc ; Ph. Guimiot, *Art et objets tribaux II. Regard sur une collection*, Brussels, 1995, pl. 58.



#### Perroquet

Wosera, Abelam, Papouasie-Nouvelle Guinée  
XIX<sup>e</sup> siècle, pré-contact  
Bois de *maira-mi* et pigments  
H 40 cm

#### Provenance :

Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye, USA.

#### Publié dans:

- J. Friede, G. Hodkins et Ph. Peltier (éd.), *New Guinea Art: Masterpieces of the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 1: n° 308, p. 348; vol. 2: p. 133.
- M. Hamson (éd.), *Art of the Abelam*, 2015, n° 36, p. 99.

#### Cockatoo figure

Wosera, Abelam, Papua New Guinea  
19<sup>th</sup> century, pre-contact  
*Maira-mi* wood and pigments  
H 40 cm

#### Provenance:

Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA.

#### Published in:

- J. Friede, G. Hodkins et Ph. Peltier (eds), *New Guinea Art: Masterpieces of the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 1: n° 308, p. 348; vol. 2: p. 133.
- M. Hamson (ed.), *Art of the Abelam*, 2015, No. 36, p. 99.

## Wosera-Abelam cockatoo figure

### Perroquet Wosera-Abelam

Si les figurations d'oiseaux sont assez répandues dans l'art abelam, elles le sont presque toujours en tant qu'éléments additionnels d'autres représentations ; statues, images cultuelles, heaumes, masques sont souvent surmontés de figures aviaires, mais les œuvres qui prennent l'oiseau comme objet unique d'inspiration sont excessivement rares. Il existe néanmoins une catégorie de sculptures figurant des oiseaux calaos, comparables, par leurs matériaux, leur forme et leurs proportions, au perroquet du présent catalogue.

Il s'agit d'objets cultuels utilisés dans le cadre de rites initiatiques *tambaran* (culte des esprits) que l'on suspendait aux deux extrémités du linteau de façade des maisons cérémonielles abelams (*korambo*) (Figure 9)<sup>1</sup>. Le linteau était lui-même sculpté en relief d'une rangée de têtes représentant les esprits (*nggwalndu*) auxquels les Abelams vouaient un culte. Sans qu'une généalogie directe des esprits avec le clan qu'ils protègent ne soit jamais explicitement établie, ces esprits étaient néanmoins considérés comme étant ceux des ancêtres de la tribu.<sup>2</sup>

While carvings of birds are quite widespread in Abelam art, they nearly always appear as elements added to other representations. Figures, cult images, helmets and masks are often surmounted by avian figures, but works for which the bird serves as the unique inspiration are exceedingly rare. There is however a category of sculptures of hornbills, which are comparable to the cockatoo in this catalog by virtue of the materials they are made of, their forms and their proportions.

These cult objects were used within the framework of the *tambaran* (spirit cult) initiation rituals and were suspended at the extremities of the lintel on the façade of Abelam ceremonial houses (*korambo*) (Figure 9)<sup>1</sup>. The lintel itself consisted of a series of heads sculpted in relief, which represented the spirits (*nggwalndu*) which the Abelam worshipped. Although a direct genealogy of the spirits with the clan they protected was never explicitly established, these spirits were nonetheless considered to be the tribe's ancestors<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> D. Newton, « Mother Cassoway's Bones: Daggers of the East Sepik Province, Papua New Guinea », *Metropolitan Museum Journal* 24 (1989), p. 315, fig. 16.

<sup>2</sup> D. Tuzin, « Art and Procreative Illusion in the Sepik: Comparing the Abelam and the Arapesh », *Oceania* 65, n°4 (1995), p. 292.

<sup>1</sup> D. Newton, « Mother Cassoway's Bones: Daggers of the East Sepik Province, Papua New Guinea », *Metropolitan Museum Journal* 24 (1989), p. 315, fig. 16.

<sup>2</sup> D. Tuzin, « Art and Procreative Illusion in the Sepik: Comparing the Abelam and the Arapesh », *Oceania* 65, n°4 (1995), p. 292.

Les maisons cérémonielles ou Maisons des Esprits étaient des édifices religieux où se déroulaient la plupart des rituels liés aux événements cycliques de la vie et aux initiations marquant les étapes de ces cycles. Elles constituaient en outre un espace de connexion entre deux mondes dans lequel pouvaient se retrouver morts et vivants. Les Maisons des Esprits abelams sont des versions gigantesques des maisons d'habitations usuelles. Elles adoptent la forme d'un « A » majuscule au toit pentu pouvant atteindre jusqu'à trente mètres de haut, et circonscrivant un espace au sol relativement réduit. Elles sont la manifestation d'une autorité clanique —voire parfois individuelle— c'est pourquoi il pouvait y en avoir plusieurs par village. Sur le plan symbolique, la Maison des Esprits était considérée par les Abelams comme une femme et la salle d'initiation comme son utérus<sup>3</sup>.

Les oiseaux qui étaient suspendus aux extrémités des linteaux n'incarnaient pas eux-mêmes des esprits. Ils n'étaient pas à proprement dit *tambaran* ou tabous dans la mesure où, exposés sur la façade, ils étaient offerts à la vue des femmes et des mâles non initiés, autrement exclus de l'« utérus » cérémoniel. Il est possible, vu la peinture noire que l'on distingue encore sur l'objet du catalogue, que ce perroquet soit une figuration du perroquet noir *mange* et qu'il ait été utilisé dans le cadre de rites *mantagwa*, un des rituels initiatiques des Wosera<sup>4</sup>. Le choix de cet oiseau reste difficile à argumenter. De manière générale, l'absence de tradition exégétique chez les Abelams rend extrêmement complexe toute interprétation de leur art, comme le souligne Anthony Forge, un anthropologue spécialiste de la région ayant vécu et partagé le quotidien de ses habitants dans les années 50-60<sup>5</sup>.

La collection Jolika de Marcia et John Friede comprenait un autre perroquet présenté dans leur publication comme formant une paire avec celui-ci, en dépit d'une facture et d'un style assez différents<sup>6</sup>. Les quelques rares autres exemplaires préservés au *Tropenmuseum* d'Amsterdam et au *Museum für Völkerkunde* de Berlin figurent des calaos papous (*Rhyticeros plicatus*), un type d'oiseaux pourvus d'un long bec surmonté de petites crêtes en cascade. Ces objets étaient peints de couleurs vives jaune, orange, blanc et noir avec des motifs concentriques rayonnants. Bien que sculptés en ronde-bosse, leur forme est légèrement comprimée sur les côtés, ce qui permettait à l'objet de tenir en place, le bec orienté vers le centre du linteau. Des trous au niveau des pattes permettaient en outre de les attacher à la partie inférieure tressée du mur de façade des Maisons des esprits<sup>7</sup>.

*The ceremonial houses, or Spirit Houses, were religious edifices in which most of the rituals related to the cyclical events of life, and the initiations which marked the stages of those cycles, took place. They were moreover the place where connections between two worlds, those of the living and the dead, could be achieved. The Abelam Spirit Houses were gigantic versions of the much smaller houses used as dwellings. They were "A" frame structures with sloping roofs, reaching as much as thirty meters in height, but with a relatively limited interior area. They were the manifestation of clan authority – sometimes in fact individual authority – and that is the reason for which there were often several in a single village. From a symbolic point of view, the Abelam saw the Spirit House as a woman, and the initiation space within it as her womb<sup>3</sup>.*

*The birds which were suspended at the lintels' extremities did not themselves incarnate spirits. They were not tambaran or taboo properly speaking to the extent that, shown as they were on the building's façade, they could be viewed by women and uninitiated males, who were otherwise excluded from the ceremonial "womb". Given the black paint discernible on the cockatoo in the catalog, it is possible that it is a representation of the black mangge cockatoo, and that it was used within the context of the mantagwa rituals, which were among the initiation rites of the Wosera<sup>4</sup>. The choice to use this bird remains difficult to explain. As Anthony Forge, an anthropologist with a specialty in the area who lived among them and participated in their daily lives in the 1950s and 1960s stressed, the absence of an exegetic tradition among the Abelam generally makes any interpretation of their art an extremely complex undertaking<sup>5</sup>.*

*Marcia and John Friede's Jolika collection included another cockatoo which is presented in their book as being part of a pair along with the one described here, in spite of the fact that it is fairly different in style and manufacture<sup>6</sup>. The few other rare examples of independent bird sculptures at the Tropenmuseum in Amsterdam and the Museum für Völkerkunde in Berlin are representations of the Papuan hornbill (*Rhyticeros plicatus*), a species whose long beak is surmounted by a series of rippling crests. These objects were painted with concentric radiating designs in vivid yellow, orange, black and white colors. Although sculpted in the round, their shape is generally somewhat compressed on the sides, in such a way as to enable the objects to remain in place, with their beaks oriented towards the center of the lintel. Holes in their feet also made it possible for them to be affixed to the lower plaited part of the Spirit Houses' facades<sup>7</sup>.*

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> J. Friede, G. Hodkins et Ph. Peltier (éds), *New Guinea Art: Masterpieces of the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 2, p. 133.

<sup>5</sup> A. Forge, « The Problem of Meaning in Art », in M. Mead (éd.), *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia*, Honolulu, 1979, p. 280.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>7</sup> G. Koch, *Kultur der Abelam. Die Berliner Maprik Sammlung*, Berlin, 1968, p. 46-47.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> J. Friede, G. Hodkins et Ph. Peltier (éds), *New Guinea Art: Masterpieces of the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, vol. 2, p. 133.

<sup>5</sup> A. Forge, « The Problem of Meaning in Art », in M. Mead (éd.), *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia*, Honolulu, 1979, p. 280.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>7</sup> G. Koch, *Kultur der Abelam. Die Berliner Maprik Sammlung*, Berlin, 1968, p. 46-47.



Figure 9 : Une disposition similaire d'un oiseau sur une façade de maison cérémonielle ilahita arapesh de culture proche des Wosera-Abelams (Photo Donald Tuzin, d'après D. Newton, p. 315, fig. 16).

Figure 9 : The similar display of a bird on a façade of an Ilahita Arapesh ceremonial house, culturally close to the Wosera-Abelams (Photograph by Donald Tuzin, from D. Newton, p. 315, fig. 16).

Les maisons cérémonielles étaient fabriquées en matériaux peu résistants : bois, écorces, vannerie, chaume... Lorsque l'une d'entre elles tombait en ruine et qu'une nouvelle devait être inaugurée, on récupérait les oiseaux du linteau, on les lavait puis on les repeignait avant de les suspendre à nouveau sur la façade de la nouvelle maison<sup>8</sup>. Le soin apporté à ces objets et la volonté de les voir perdurer est un indice de leur préciosité et de leur sacralité. Seuls des artistes socialement désignés en fonction de critères magico-religieux stricts avaient, du reste, le droit de sculpter ces images sacrées<sup>9</sup>. La taille à la pierre pré-contact du perroquet du catalogue témoigne de sa grande ancienneté et, par conséquent, d'une probable récurrence dans son usage.

Ceremonial houses were made of not very resistant materials such as wood, barks, and plaited or thatched vegetal fibers. When a house fell into ruin, the birds were salvaged from the lintel, and cleaned and repainted before being once again suspended from the façade of a new house<sup>8</sup>. The care with which these objects were handled, and the will to preserve them from destruction are an indication of their value and their sacredness. Moreover, only artists whose qualifications to sculpt them were established by strict magical and religious criteria were permitted to manufacture these sacred images<sup>9</sup>. The fact that the cockatoo in this catalog was made with non-metal tools attests to its great age, and consequently to the probability that it was used repeatedly.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>9</sup> A. Forge, « The Abelam Artist », in M. Freedman (éd.), *Social Organization: Essays Presented to Raymond Firth*, Londres, 1967, p. 65-84.

**Plat monoxyle**

Arapesh, Monts du Prince-Alexandre, Papouasie-Nouvelle Guinée  
XIX<sup>ème</sup> – début XX<sup>ème</sup> siècle, pré-contact

Bois  
D 64 cm

**Provenances :**

- Collecté *in situ* par Ulrich Kortmann en 1980 dans le village de Woginara, Monts du Prince-Alexandre.
- Collection privée Mia et Loed Van Bussel, Amsterdam, Pays-Bas.
- Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye, USA.

***Monoxylos platter***

Arapesh, Prince Alexander Mountains, Papua New Guinea

19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century, pre-contact

Wood

D 64 cm

***Provenances:***

- Collected *in situ* by Ulrich Kortmann in 1980 in Woginara village, Prince Alexander Mountains.
- Private collection of Mia and Loed van Bussel, Amsterdam, the Netherlands.
- Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA.

## Plat monoxyle Arapesh

### *Arapesh monoxylos platter*

Le type de plat circulaire présenté ici fait montre d'une grande familiarité avec le corpus étendu des plats en bois produits par les Boïkens, sur la côte nord de la Papouasie, dans l'aire stylistique du Bas Sépik. Les plats boïkens, dont on connaît aujourd'hui plusieurs centaines d'exemplaires, n'étaient guère connus des marchands et des chercheurs occidentaux avant les années 70, en dépit de caractéristiques « archaïques » (taille à la pierre et au coquillage, patine, croûtes...) qui attestent de leur existence bien avant cette date. Helen Dennett, qui commença ses recherches sur ces objets dans les années 80 et a réuni une base de données de 1400 plats boïkens, démontre que leur production avait alors déjà cessé depuis un certain temps et que les quelques sculpteurs de plats encore vivants étaient trop vieux que pour pouvoir fournir des informations sur leur élaboration et sur la portée symbolique de leur décor<sup>1</sup>. Nous n'avons connaissance, pour avant cette période, que de la publication d'un seul exemplaire provenant de Mindam (lagon de Murik, plus à l'est) et présenté lors d'une exposition sur l'art du Sépik au *Museums für Völkerkunde* de Francfort en 1964<sup>2</sup>.

Le plat du catalogue a été, quant à lui, collecté par le marchand allemand Ulrich Kortmann en 1980 dans le village arapesh de Woginara, dans les monts du Prince-Alexandre. C'est un spécimen unique pour cette région. Un rabatteur lui en proposa un autre à la même époque, mais il provenait d'un village alentour ; celui-ci est le seul à avoir été collecté dans son village d'origine. Entre 1988 et 1992, Ulrich Kortmann rassembla plusieurs centaines de plats boïkens, mais plus aucun provenant de la culture arapesh<sup>3</sup>.

*The circular platter presented here has a lot in common with the well-known and extensive corpus of wooden plates produced by the Boiken people near Papua New Guinea's north coast, in the Lower Sepik stylistic area. The Boiken platters, of which today several hundred examples are known, remained undiscovered by Western dealers and researchers until the 1970s in spite of the archaic characteristics (manufacturing with stone and shell tools, encrusted patinas...) they display, which demonstrate that they existed well before that date. Helen Dennett, who began her research on these objects in the 1980s and gathered a data base of over 1400 Boiken platters, showed that their production had already ceased for some time by then, and that the few sculptors still living who had made them were too old to provide information on their manufacture and on the symbolic meaning of their decorations<sup>1</sup>. Prior to this time, we know of only one example, from Mindam (in the Murik Lakes area further east), that was published and exhibited at a show on Sepik art at Frankfurt's Museum für Völkerkunde in 1964<sup>2</sup>.*

*As for the platter in the catalog, it was collected by German dealer Ulrich Kortmann in 1980 in the Arapesh village of Woginara in the Prince Alexander Mountains. It is a unique example for this area. He was offered another one at the same time, but it had come from a nearby village. This is the only one to have been collected in its village of origin. Between 1988 and 1992, Ulrich Kortmann collected several hundred Boiken platters, but no others from the Arapesh culture<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> H. Dennett et M. Hamson, « Boiken Wooden Plates », in M. Hamson (éd.), *Art of the Boiken*, 2011, p. 164.

<sup>2</sup> A. Jensen (éd.), *Sepik, Kunst aus Neuguinea*, Frankfort, 1964, p. 25.

<sup>3</sup> Il existe cependant d'autres spécimens auxquels une telle origine est attribuée, voir par exemple D. Zanette (éd.), *Des plats, entre Hommes et Esprits*, Paris, 2015, p. 105 et leur mention dans H. Dennett et M. Hamson, op. cit., p. 165.



Les plats de ce type, monoxyles<sup>4</sup>, circulaires et peu profonds, étaient des objets utilitaires destinés à recevoir des aliments. Néanmoins, leur usage n'était pas exclusivement quotidien ; on les sortait aussi et surtout lors de différentes cérémonies rituelles, funéraires ou de mariage<sup>5</sup>. Quand ils n'étaient pas employés, ils étaient suspendus au mur des foyers par une des deux poignées percée de trous par lesquels on passait des cordes en fibres végétales. Le décor des plats boïkens est souvent constitué d'un animal ailé extrêmement stylisé, vraisemblablement une chauve-souris ou une roussette. Accroché de la sorte, l'animal se présente donc la tête en bas, ce qui appuie l'hypothèse qu'il s'agirait d'un de ces mammifères volants<sup>6</sup>. Dans le cas de notre plat, une fois accroché au mur, le décor se présente à l'horizontale. Il figure deux silhouettes de lézards qui se déploient en courbes élégantes sur un axe symétrique. Le lézard incarne l'un des deux principes surnaturels des croyances religieuses des Arapeshs des montagnes.

Les deux entités surnaturelles arapeshs sont les esprits *walinab* (ou *marsalai* en pidgin – English) et les ombres ancestrales. Chaque clan patrilinéaire était identifié par un esprit *walin* associé mystiquement aux ombres ancestrales de la tribu. Les *walinab* étaient des êtres anthropomorphes dotés d'une grande puissance, qui adoptaient le plus souvent la forme de serpents ou de lézards. C'est la capacité de ces animaux à changer de peau qui a prévalu à les assimiler à ces esprits<sup>7</sup>. Chez les Boïkens les formes utilisées pour figurer les êtres humains et les lézards sont parfois ambiguës et graphiquement très proches, indiquant possiblement leur parenté mythique (Figure 10).

Le décor des plats monoxyles pouvait avoir valeur d'héraldique et représenter les esprits *walinab* protecteurs d'un clan spécifique. Il pouvait aussi servir à évoquer des récits mythiques ou des histoires liées à de tels esprits<sup>8</sup>. Hormis leur usage personnalisé en leur qualité d'insignes claniques, de dots de mariage ou de dons commémoratifs de funérailles, ces plats étaient également au cœur d'échanges commerciaux. Ils pouvaient être troqués contre des « marchandises » aussi éclectiques que des coquillages, des chiens, du tabac, de la vaiselle en céramique, du sagou, ou encore des sacs tissés<sup>9</sup>. Ces échanges contribuaient à la diffusion des motifs entre la côte nord et l'aire du Bas Sépik<sup>10</sup>, mais compliquent également leur attribution géographique et la compréhension de leur symbolique spécifique. En cela, le plat du catalogue fait figure d'exception, puisque l'on connaît avec précision le nom du village duquel il provient et son origine arapesh peu commune. À cette qualité s'ajoutent le caractère inusité de son thème, son énergie et la délicatesse de sa composition qui le font figurer parmi les chefs d'œuvre de sa catégorie.

Figure 10 : Figure humaine d'un plat yangoru-boiken comparé à la stylisation de la figure du lézard sur le plat arapesh du catalogue (d'après M.Hamson, p. 178).



Figure 10: Human figure on a Yangoru-Boiken platter compared with a stylized representation of a lizard on the Arapesh platter in the catalog (from M. Hamson, p. 178).

<sup>4</sup> Taillés dans une seule pièce de bois.

<sup>5</sup> Ch. Coiffier, « Plats en bois et coupes en terre cuite dans le contexte local », in D. Zanette (éd.), op. cit., Paris, 2015, p. 7 ; H. Aufenanger, *The Great Inheritance in North-East New Guinea*, St. Augustin, 1975, p. 204.

<sup>6</sup> Pour un exemple très explicite, mais d'un naturalisme exceptionnel et qui se suspend la tête en haut, voir Ch. Coiffier, « Les motifs représentant ou évoquant la roussette », in D. Zanette (éd.), op. cit., p. 26-31.

<sup>7</sup> M. Mead, « The Marsalai Cult among the Arapesh, with Special Reference to the Rainbow Serpent Beliefs of the Australian Aboriginals », *Oceania* 4, n° 1 (1933), p. 39.

<sup>8</sup> Ch. Coiffier, op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> H. Dennett et M. Hamson, op. cit., p. 167.

<sup>10</sup> Ulrich Kortmann nous confirme qu'il existait des plats semblables aux plats boïkens dans la région du Lac Murik et de l'île de Vokeo qui appartiennent à l'aire stylistique du Bas Sépik.

Platters of this kind are monoxylous<sup>4</sup>, circular and shallow, and they were utilitarian objects designed for serving food. They were nonetheless not only used in the routine of daily life, but brought out for various ceremonial rituals, funerals and marriages as well<sup>5</sup>. When not in use, they were hung on the walls of the houses by a hole in one of their two handles through which a vegetal fiber suspension cord was threaded. The decoration on Boiken plates often consists of an extremely stylized winged animal, which is probably a bat or a flying fox. When the platter is hung from the wall, the animal is seen with its head facing down, which supports the hypothesis that it is a representation of one of these flying mammals<sup>6</sup>. In the case of our plate, when the platter is hung from the wall, the decorative animal elements appear horizontally. The two lizard silhouettes take shape in elegant curves deployed on either side of a central axis. The lizard is the incarnation of one of the two supernatural principles in the religious belief system of the Mountain Arapesh.

The two Arapesh supernatural entities were the *walinab* spirits (or *marsalai* in Pidgin English) and the ancestral shadows. Each patrilineal clan was identified by a *walin* spirit which was mystically associated with the tribe's ancestral shadows. The *walinab* were anthropomorphic beings who had great power, and most often adopted the form of lizards or snakes. These animals' ability to shed and change their skins is the reason for their being associated to spirits<sup>7</sup>. Among the Boiken, the forms used for the representation of human beings and lizards are sometimes ambiguous and graphically very similar, possibly indicating their mythical relationship (Figure 10).

The decorations on monoxylous platters could have heraldic meaning, and represented the protective *walinab* spirits of a specific clan. They could also be used to evoke mythical tales or stories associated with those spirits<sup>8</sup>. Aside from their personalized uses as clan insignia, as parts of marriage dowries or commemorative gifts at funerals, the platters were also of great importance in commercial exchanges. They could be swapped for merchandise as varied as shells, dogs, tobacco, clay dishes, sago, or woven string bags<sup>9</sup>. These exchanges contributed to the dissemination of the designs which appear on the platters from the North Coast to the Lower Sepik area<sup>10</sup>, a fact which complicates their geographical attribution and the understanding of their specific symbolism. The platter presented in the catalog is an exception in this respect, insofar as both the name of the village it comes from, and its uncommon Arapesh origins, are definitely known. The rarity of its design, its energy and the refinement of its composition complement this history, and combine to make it one of the masterpieces of its kind.

<sup>4</sup> Made of a single piece of wood.

<sup>5</sup> Ch. Coiffier, « Plats en bois et coupes en terre cuite dans le contexte local », in D. Zanette (éd.), op. cit., Paris, 2015, p. 7 ; H. Aufenanger, *The Great Inheritance in North-East New Guinea*, St. Augustin, 1975, p. 204.

<sup>6</sup> For a very explicit example which is exceptionally naturalistic, and which was suspended with its head facing upward, see Ch. Coiffier, « Les motifs représentant ou évoquant la roussette », in D. Zanette (éd.), op. cit., p. 26-31.

<sup>7</sup> M. Mead, « The Marsalai Cult among the Arapesh, with Special Reference to the Rainbow Serpent Beliefs of the Australian Aboriginals », *Oceania* 4, No. 1 (1933), p. 39.

<sup>8</sup> Ch. Coiffier, op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> H. Dennett and M. Hamson, op. cit., p. 167.

<sup>10</sup> Ulrich Kortmann has confirmed to us that similar platters had been found in the Lake Murik area and on the Vokeo Island which both belong to the stylistic area of the Lower Sepik.

Mésoamérique *Mesoamerica*





#### ◀ Figure siamoise féminine

Culture Chupícuaro, État de Guanajuato, Mexique

TL : 2180 ans d'âge ±220 ans

-500 -200 av. J.-C., Préclassique moyen

Céramique polychrome à engobe rouge et beige, peintures

ornementales noires

L 32 cm – P 20 cm – H 12 cm

**Provenance :**

Ulrich Hoffman, Stuttgart, Allemagne.

#### **Female conjoint figure**

*Chupícuaro culture, state of Guanajuato, Mexico*

*TL: 2180 years old ±220 years*

*-500 -200 BC, Middle Pre-Classic period*

*Polychrome ceramic with red and beige engobes and black*

*ornamental paints*

*L 32 cm – D 20 cm – H 12 cm*

#### **Provenance:**

*Ulrich Hoffman, Stuttgart, Germany.*

## Figure siamoise féminine Chupícuaro

### Chupícuaro female conjoint figure

Tandis que la culture olmèque s'essoufflait après sept siècles d'hégémonie dans le Golfe du Mexique, prospérait dans l'ouest du pays une des aires culturelles les plus méconnues de la Mésoamérique que l'on appelle « l'Occident mexicain »<sup>1</sup>. Elle qualifie les cultures nées sur les terres longeant la côte pacifique ouest, de l'État actuel de Nayarit à celui de Michoacán entre le XIII<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. et le VII<sup>ème</sup> siècle de notre ère.

Bien qu'elle fût un peu en marge de cette aire culturelle, on lui rattache néanmoins conventionnellement la culture Chupícuaro limitrophe qui partage avec elle des pratiques funéraires et l'adoption de tombes à puits renfermant un luxueux matériel en terre cuite<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs pour leurs qualités de potiers que les Chupícuaro étaient et sont encore connus aujourd'hui. Leur maîtrise de l'art céramique était au cœur d'un grand réseau d'échanges commerciaux avec les États côtiers et les communautés urbaines de la Vallée de Mexico.

La culture Chupícuaro est particulièrement célèbre pour avoir produit une riche statuaire polychrome figurant le plus souvent des femmes callipyges au corps recouvert de peintures géométriques. La figure du catalogue en est à la fois un spécimen typique et tout à fait remarquable puisqu'elle semble bien être le seul exemple connu de céramique Chupícuaro 'siamoise' (les deux dames positionnées « en miroir » partagent ici une jambe commune). Il existe quelques statuettes Chupícuaro bicephales<sup>3</sup>, mais en l'état de nos connaissances, on n'a pas retrouvé d'autre statue au corps dédoublé produite par cette culture.

En dépit de ses caractéristiques formelles insolites, la statue du catalogue affiche de nombreux traits communs avec la statue Chupícuaro qui détient à ce jour le record du monde de vente en céramique précolombienne<sup>4</sup>. Toutes deux arborent un décor géométrique identique sur la tête, le visage et la poitrine<sup>5</sup>; une bouche modelée en creux aux dents apparentes ; des disques d'oreilles creusés en leur centre (mais pas percés) ; les mains sur le ventre à trois doigts incisés au poinçon, etc. Cette similitude de style pourrait trahir

*While Olmec culture was waning after seven centuries of hegemony in the Gulf of Mexico, one of the least known Mesoamerican cultural areas, known as "Western Mexico"<sup>1</sup>, was flourishing. The term is used to refer to the cultures which took root along the Pacific Coast, in what are now the states going from Nayarit to Michoacán, between the 13<sup>th</sup> century BC and the 7<sup>th</sup> century AD.*

*Even though it was just outside this cultural area, the neighboring Chupícuaro culture is normally seen as having been a part of it, as it shared funerary practices and the use of shaft tombs, filled with a wealth of terracotta material, with it<sup>2</sup>. The Chupícuaro pottery skills were and continue to be well known today. Their mastery of the ceramic arts was at the heart of a large network of commercial exchanges with the coastal states and the urban communities of the Valley of Mexico.*

*Chupícuaro culture is especially famous for having produced large amounts of fine polychrome statuary, most often representations of callipygian women whose bodies are covered with geometrical painting. The figure in this catalog is both typical, and at the same time remarkable for the fact that it is the only known "conjoint" Chupícuaro terracotta (the two women mirror one another, and share a leg in common). A few bicephalous examples exist<sup>3</sup>, but as far as we know, no other double-bodied figure produced by this culture has ever been found.*

*In spite of its unusual formal characteristics, this figure displays many similarities with the one which holds the world record auction price for a Pre-Columbian ceramic<sup>4</sup>. Both have identical geometric decoration on the head, face and chest<sup>5</sup>. The mouth is hollow with bared teeth, there are ear discs with holes in their centers (which are drilled, not pierced), the incised three-fingered hands rest on the abdomen, etc. This style similarity could*

<sup>1</sup> Les cultures de l'Occident semblent atteindre un haut niveau de prospérité autour du 5<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, à la fin du Préclassique moyen.

<sup>2</sup> B. Faugère et V. Darras, « Chupícuaro and the shaft tomb tradition (Guanajuato, Late Chupícuaro phase : 400 - 100 av. J.-C.) », *Mexicon XXXII*, 1-2 (2010), p. 22-33.

<sup>3</sup> Comme par exemple le lot 195 de la vente Sotheby's Barbier-Mueller à Paris des 22 et 23 mars 2013.

<sup>4</sup> Vendue pour 2 001 500 € chez Sotheby's à la vente de la collection Barbier-Mueller à Paris des 22 et 23 mars 2013, lot n° 137.

<sup>5</sup> Mais le décor diffère dans le dos.

<sup>1</sup> West Mexican cultures appeared to have attained a high level of prosperity around the 5<sup>th</sup> century BC, at the end of the Middle Pre-Classic period.

<sup>2</sup> B. Faugère et V. Darras, « Chupícuaro and the shaft tomb tradition (Guanajuato, Late Chupícuaro phase : 400 - 100 av. J.-C.) », *Mexicon XXXII*, 1-2 (2010), p. 22-33.

<sup>3</sup> Lot 195 in the Sotheby's Paris Barbier-Mueller sale of the 22<sup>nd</sup> and 23<sup>rd</sup> of March 2013, for example.

<sup>4</sup> Lot 137, sold for €2001500 at the Sotheby's Paris Barbier-Mueller sale of the 22<sup>nd</sup> and 23<sup>rd</sup> of March 2013.

<sup>5</sup> Although the decoration is different on the back.

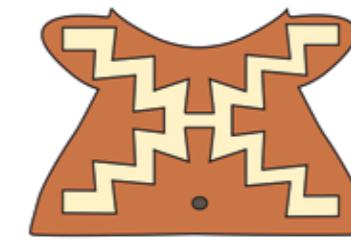
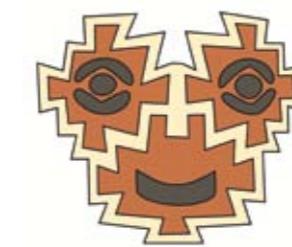
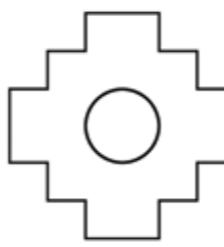


Figure 11 : (a) Chacana andin ; (b) décor usuel des visages Chupícuaro ; (c) décor de poitrine en croix crénélée ; (d) décor de poitrine de la statuette du Louvre/Quai Branly.

Figure 11: (a) Andean chacana; (b) common Chupícuaro facial decoration; (c) crenellated cross design chest decoration; (d) decoration on the figure in the Louvre/Quai Branly.

une provenance géographique commune aux deux pièces, en particulier en ce qui concerne l'agencement des décorations corporelles, dans l'hypothèse où celles-ci avaient valeur d'héraldique, exprimaient une appartenance identitaire spécifique ou étaient la marque d'un atelier.

Les peintures corporelles des dames Chupícuaro sont toutes des variations sur le même thème autour du motif du losange crénelé, aussi appelé *chacana* en langue quechua ou croix andine car particulièrement répandue dans les arts de l'ancien Pérou (figure 11a)<sup>6</sup>.

Cet emblème serait porteur d'une signification cosmique et religieuse, mais aussi empreint d'une symbolique liée à la fertilité et à la concentration des forces vitales. On le retrouve imprimé sur les visages Chupícuaro, enserrant généralement les yeux et la bouche qui en forment dès lors le foyer central (figure 11b). Le motif qui orne la poitrine varie davantage, avec une tendance générale à former une croix crénelée, en réalité deux demi-*chacanas* qui traversent le corps de part en part et encadrent le nombril et la tête comme sources de l'énergie vitale (figure 11c). On peut aussi rencontrer des *chacanas* plus complexes qui superposent des losanges crénelés rayonnant en gigogne autour d'un foyer central, comme sur la statue emblématique du Musée du Quai Branly exposée au Palais des Sessions du Louvre (figure 11d). La version 'chacanas imbriqués en jacquard' de la statue du catalogue est plus rare et elle partage donc cette caractéristique avec un des plus grands chefs d'œuvre du genre.

Les statues féminines Chupícuaro aux courbes généreuses ont pour la plupart été retrouvées en contexte funéraire, dans les tombes à puits caractéristiques de la culture de l'« Occident ». Elles étaient liées aux rituels de fertilité entourant les funérailles qui visaient à produire l'énergie nécessaire au déroulement des cycles de la nature et, par-delà, à enclencher le cycle de la renaissance post-mortem du défunt.

indicate a geographic provenance common to both pieces, particularly where the arrangement of the body decorations are concerned, in a hypothesis according to which those decorations had heraldic significance and indicated a specific identity, or were the marks of a workshop.

The paintings on the bodies of the Chupícuaro ladies are all variations on a same theme based on the crenellated lozenge design, called *chacana* in Quecha, or the Andean cross, because it is especially widespread in the arts of ancient Peru (figure 11a)<sup>6</sup>.

This emblem would have had cosmic and religious significance, but it also had a symbolic meaning associated with fertility and the concentration of vital forces. It is seen on Chupícuaro faces, generally containing the eyes and the mouth, which become the *chacana*'s central component or heart (figure 11b). The design which decorates the chest varies more, but has a general tendency to form a crenellated cross, actually composed of two half-*chacanas* which cross the body from end to end, and frame the navel and the head as the sources of the vital energy (figure 11c). More complex *chacanas* also exist, in which superposed crenellated lozenges linked to one another surround a central element, as in the case of the Musée du Quai Branly's iconic figure which is exhibited at the Palais des Sessions in the Louvre (figure 11d). The "interlocking jacquard pattern *chacanas*" seen on the figure in this catalog are rarer, and it thus shares this characteristic with one of the greatest masterpieces of this genre.

Generously curved Chupícuaro female figures have been found primarily in funerary contexts, in the shaft tombs which are characteristic of the "Western Mexico" cultures. They were associated with fertility rituals at funerals whose purpose was to engender the energy required for the continuity of the cycles of nature to unfold, as well as to give impetus to the deceased's post-mortem renaissance cycle.

<sup>6</sup> Les cultures de l'Occident se développent en marge des grandes étapes de formation mexicaines et sont marquées par l'absence des principaux traits culturels qui caractérisent l'identité mésoaméricaine. Des échanges avec l'Amérique du Sud sont attestés pour le Classique récent, mais il n'est pas exclu que des objets aient pu voyager du Pérou aux côtes mexicaines avant cette époque, sans que cela n'implique l'existence d'un réseau commercial organisé. La question du contact avec l'Amérique du Sud n'est pas encore résolue à ce jour. B. Faugère et V. Darras, « Chupícuaro : au-delà de la sphère funéraire », in Association pour la diffusion de la pensée française (éds), *Archéologies. 20 ans de recherches françaises dans le monde*, Paris, 2005, p. 660-664.

<sup>6</sup> The cultures of the West evolved outside of the major stages of Mexican development and are characterized by the absence of the main cultural traits associated with Mesoamerican identity. Exchanges with South America are known to have taken place in the Late Classic period, but the possibility that Peruvian objects could have reached Mexican coasts before that time cannot be excluded, even in the absence of the existence of any organized trade network. The question of contact with South America remains unresolved today. B. Faugère and V. Darras, "Chupícuaro : au-delà de la sphère funéraire", in Association pour la diffusion de la pensée française (eds), *Archéologies. 20 ans de recherches françaises dans le monde*, Paris, 2005, p. 660-664.

**Sculpture représentant un agouti**  
État de Veracruz, Golfe du Mexique, Mexique  
400-800 après J.-C., Période Classique  
Pierre volcanique (basalte), pigment noir  
H 17 cm – L 20 cm

**Provenance :**  
Collection Régine et Guy Dulon, Paris, France.

**Publié dans :**  
Catalogue d'exposition *Le cinquième soleil. Arts du Mexique*,  
Musée du Président Jacques Chirac, Sarran, 2012, p. 140-146, n° 118.

**Sculpture of an agouti**  
State of Veracruz, Gulf of Mexico, Mexico  
400-800 AD, Classic Period  
Volcanic rock (basalt), black pigment  
H 17 cm – W 20 cm

**Provenance:**  
Régine and Guy Dulon Collection, Paris, France.

**Published in:**  
Exhibition catalog *Le cinquième soleil. Arts du Mexique*,  
Musée du Président Jacques Chirac, Sarran, 2012, p. 140-146, No. 118.

## Sculpture Veracruz représentant un agouti

### Veracruz sculpture of an agouti

La sculpture Veracruz reproduite dans ce catalogue a été identifiée comme étant une « *hacha* représentant un coati »<sup>1</sup>. Cette double attribution mériterait néanmoins une discussion plus approfondie. Il est, en réalité, beaucoup plus probable que l'animal figuré ici soit en fait un agouti (Figure 12), ce rongeur natif de Veracruz qui affiche une rondeur corporelle et des caractéristiques physiologiques similaires à celles de l'objet (notamment les pavillons d'oreilles cordiformes), là où le coati arbore un corps élancé, un long museau retroussé et une grande queue en panache que l'on ne retrouve pas dans la sculpture.

The Veracruz sculpture reproduced in this catalog has been identified as a “*hacha* representing a coati”<sup>1</sup>. However, both of these assertions deserve close scrutiny. It is in fact much more likely that the animal depicted here is an agouti (Figure 12), a rodent native to Veracruz, which has a rounded body shape and physiological characteristics very similar to the ones this object displays (notably the heart-shaped auricles), rather than a coati, which has an elongated body, a turned-up snout, and a long plume-like tail which this sculpture lacks completely.

Figure 12 : Agouti *Dasyprocta mexicana*. L'espèce fut décrite pour la première fois en 1860 par Henri de Saussure, le père du célèbre linguiste et sémioticien Ferdinand de Saussure.



Figure 12: Agouti *Dasyprocta mexicana*. This species was first described in 1860 by Henri de Saussure, father of the famous linguist and semiotician Ferdinand de Saussure.



<sup>1</sup> Le Cinquième Soleil. Arts du Mexique, Musée du président Jacques Chirac, p. 146 ; Binoche et Giquello (éds), Collection Régine et Guy Dulon. Œuvres post-impressionnistes, Prinner, Art précolombien, Paris Drouot 19 juin 2015, n° 76, p. 148 ; Art Précolombien du Mexique, Galeries Lafayette, Paris, 2005, p. 28, etc.

<sup>1</sup> Le Cinquième Soleil. Arts du Mexique, Musée du président Jacques Chirac, p. 146 ; Binoche et Giquello (éds), Collection Régine et Guy Dulon. Œuvres post-impressionnistes, Prinner, Art précolombien, Paris Drouot 19 juin 2015, n° 76, p. 148 ; Art Précolombien du Mexique, Galeries Lafayette, Paris, 2005, p. 28, etc.



C'est d'ailleurs avec un naturalisme saisissant pour l'époque que cet agouti a été taillé dans la pierre ; une approche formelle qui n'est pas sans annoncer l'art animalier aztèque que l'on verra émerger quelques siècles plus tard. Qu'on l'appréhende d'un côté ou de l'autre, le petit animal arbore deux expressions distinctes. Le profil gauche affiche un air attentif, mais serein, l'oreille dressée vigilante ; le profile droit révèle un animal plus anxieux, l'oreille abaissée et plaquée contre le cou, en attitude défensive. Le dos est voûté et l'agouti s'agrippe de ses doigts agiles à ce qui constitue le tenon de l'objet.

C'est par ce tenon que la pierre devait s'emboîter dans un autre élément. En raison de son matériau et de sa taille —sans doute— l'objet a aussi été identifié comme étant une *hacha*. Les *hachas* sont des pierres sculptées portatives qui faisaient partie de l'équipement des joueurs de pelote, dont ils se paraient plus particulièrement lors des cérémonies rituelles liées au jeu et notamment lors du rite ultime de décapitation. Les *hachas* veracruzienne épousent la forme de têtes aplatis au front saillant (d'où leur appellation de « haches » en espagnol), une dérivation des têtes trophées décapitées que les joueurs portaient originellement à la ceinture. Si les thématiques qui définissent les *hachas* se sont diversifiées avec l'expansion de la pratique du jeu de balle vers la côte pacifique du Guatemala, elles se limitent, à Veracruz, à des têtes d'hommes, de jaguar ou d'oiseaux<sup>2</sup>.

Cette sculpture s'insère donc mal dans la catégorie *hacha*, avec laquelle elle ne partage que peu de caractéristiques pertinentes. Sa taille, sa matière et la présence d'une surface de fixation l'apparentent néanmoins à ce type d'objets portatifs. Il n'est, dès lors, pas exclu qu'elle ait pu également jouer un rôle —encore indéterminé— dans les cérémonies entourant ce sport éminemment politique et religieux que constituait le jeu de balle en Mésoamérique ; un rôle qui serait cependant distinct de celui des *hachas*. Par ailleurs, la forme de l'assise de l'objet indique qu'il devait se fixer sur un élément n'ayant vraisemblablement rien de commun avec les *yugos* (les ceinturons de l'équipement des joueurs de pelote) qui servaient de support aux *hachas*<sup>3</sup>.

Moreover, the naturalism with which this stone agouti is rendered is remarkable for the period. Its formal approach prefigures the Aztec animal art which emerged a few centuries later. The creature displays two distinct expressions, depending on the side it is seen from. Seen from the left, it has an attentive but serene expression, its ear cocked in vigilance. From the right, the animal appears more anxious – the ear is lowered in a defensive position, and flat against the neck. Its back is arched, and with its nimble fingers, the agouti clings to the portion of the sculpture which supports it structurally.

This structural support must have fit into another element. Undoubtedly because it is made of volcanic stone and because of its size, the object was also identified as a *hacha*. *Hachas* are portable stone sculptures which were part of the ball game players' equipment, with which the latter adorned themselves specifically for the ceremonial rituals associated with the game, and most notably for the ultimate decapitation ritual. *Hachas* from Veracruz are flattened heads with protruding foreheads (which is why the Spanish word for "axe" is used to refer to them), and are derived from the decapitated trophy heads which the players originally wore on their belts. While the kinds of subjects *hachas* could represent diversified as the playing of the ball game spread towards the Pacific Coast of Guatemala, those subjects are limited in Veracruz to representations of men, jaguars or birds<sup>2</sup>.

The present sculpture thus does not fit well into the *hacha* category, with which it shares hardly any significant characteristics. Its size, the material it is made of, and the fact that it is designed to be affixed to another object are the only ways in which it is related to it. That the object could have played an as yet undetermined role in the ceremonies which were a part of the eminently political and religious institution that the Mesoamerican ball game was, is nonetheless an idea which cannot be excluded. It would however have been a role distinct from that of the *hachas*. In addition, the shape of the mounting area shows that it was not aimed at being attached to a *yugo* (or "yoke" – the belt which was a part of the players' paraphernalia) unlike the tenons which were designed to hold the *hachas* in place<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Il arrive très rarement que l'on y ait fait figurer un corps humain ou un animal entier, jaguar, canidé ou oiseau. Mais ces figures s'inscrivent alors dans la forme incurvée et plane de la *hacha* traditionnelle et dans des thématiques liées au sacrifice. T. Proskouriakoff, «Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture», *American Anthropology and History* 58 (1954), p. 61-94.

<sup>3</sup> J. F. Scott, «Dressed to kill: Stone regalia of the Mesoamerican ballgame», dans M. Whittington (éd.), *The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame*, New York, 2001, p. 51-63.

<sup>2</sup> It is extremely rare for an entire human or animal body – jaguar, canine or bird – to be depicted. Even then however, such *hachas* have the traditional flattened and curved shape, and relate to themes associated with sacrifice. T. Proskouriakoff, "Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture", *American Anthropology and History* 58 (1954), p. 61-94.

<sup>3</sup> J. F. Scott, "Dressed to kill: Stone regalia of the Mesoamerican ballgame", in M. Whittington (ed.), *The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame*, New York, 2001, p. 51-63.



**Urne d'encensoir monumentale**  
Culture Maya Quiché, hauts-plateaux du Guatemala  
TL : 1500 ans d'âge ± 20 %  
400-800 après J.-C., Période Classique  
Céramique, pigments bleu turquoise, rouges, jaunes, noirs et blancs  
H 77,5 cm – L 81 cm

**Provenance :**  
Ulrich Hoffman, Stuttgart, Allemagne.

- Publié dans :**
- Ulrich Hoffmann, *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre Prækolumbische Kunst Primitive Art*, Stuttgart, 2002.
  - Rapport du Prof. Nicholas M. Hellmuth, « Elderly feline-humanid emerging from monstrosity mouth. A special example of Classic Maya art of the Quiche Highlands », octobre 1994.

**Monumental censer urn**  
K'iche' Maya culture, highlands of Guatemala  
TL: 1500 years old ± 20 %  
400-800 AD, Classic Period  
Ceramic, turquoise blue, red, yellow, black and white pigments  
H 77,5 cm – W 81 cm

**Provenance:**  
Ulrich Hoffman, Stuttgart, Germany.

- Published in:**
- Ulrich Hoffman, *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre Prækolumbische Kunst Primitive Art*, Stuttgart, 2002.
  - Report by Prof. Nicholas M. Hellmuth, "Elderly feline-humanid emerging from monster mouth. A special example of Classic Maya art of the Quiche Highlands", October 1994.

## Urne d'encensoir monumentale Maya Quiché

## K'iche' Maya monumental censer urn

On a tendance à considérer, dans nos sociétés modernes et occidentales, que les actes de communication s'effectuent essentiellement par les canaux auditifs et visuels. Or, les anciens pensaient, quant à eux, qu'une communication efficace devait passer par l'ensemble des canaux sensoriels. Dans cette perspective, brûler de l'encens constituait pour les Mayas — davantage encore qu'une offrande éthérale — un acte de communication olfactive fondamental permettant d'établir une connexion intense avec le monde surnaturel lors des cérémonies religieuses. Les Mayas utilisaient à cette fin une large panoplie d'encensoirs, dont les plus remarquables reposaient sur des urnes en céramique au décor sophistiqué.

L'urne d'encensoir du catalogue compte parmi les plus grandes qui existent au monde<sup>1</sup>. Elle appartient à la culture des Mayas Quiché à l'origine du seul recueil de récits mythiques préservé en Mésoamérique précolombienne : le *Popol Vuh*. Il n'est pas surprenant, vu le lien que son office tisse entre les mondes immanents et transcendants, de voir l'urne figurer une divinité émergeant de la gueule béante d'un monstre chthonien : la communication entre la terre et l'inframonde est assurée *de facto* par l'odeur envoûtante de la précieuse résine. Le monstre — un jaguar reconnaissable au mouchetage de son pelage dont la polychromie d'origine a subsisté jusqu'à nos jours — incarne le principe terrestre qui matérialise la frontière entre les hommes et le surnaturel. La divinité qui en jaillit s'apparente elle aussi au félin puisqu'il s'agit du « Jaguar de l'Inframonde », l'équivalent nocturne du K'inich Ahaw du *Popol Vuh*, à savoir la forme qu'adopte le soleil lorsqu'il traverse les ténèbres d'ouest en est. Les yeux en crochet sont typiques des principes divins associés au soleil, tandis que les volutes sortant de sa bouche sont des attributs génériques que l'on retrouve chez différentes divinités. Elles pourraient retranscrire dans l'image l'idée de souffle, peut-être de fumée, voire de parole — c'est-à-dire de communication avec l'humanité.

*In our modern Western societies, we have a tendency to believe that acts of communication occur essentially through auditory and visual channels. The ancients, on the other hand, felt that effective communication needed to include all of the sensory channels. In light of that fact, for the Maya, burning incense was far more than just an ethereal offering, and constituted a fundamental olfactory means for establishing an intense connection with the supernatural world in the course of religious ceremonies. To this end, they used a panoply of censers, the most remarkable of which rested on large sophisticatedly decorated ceramic urns.*

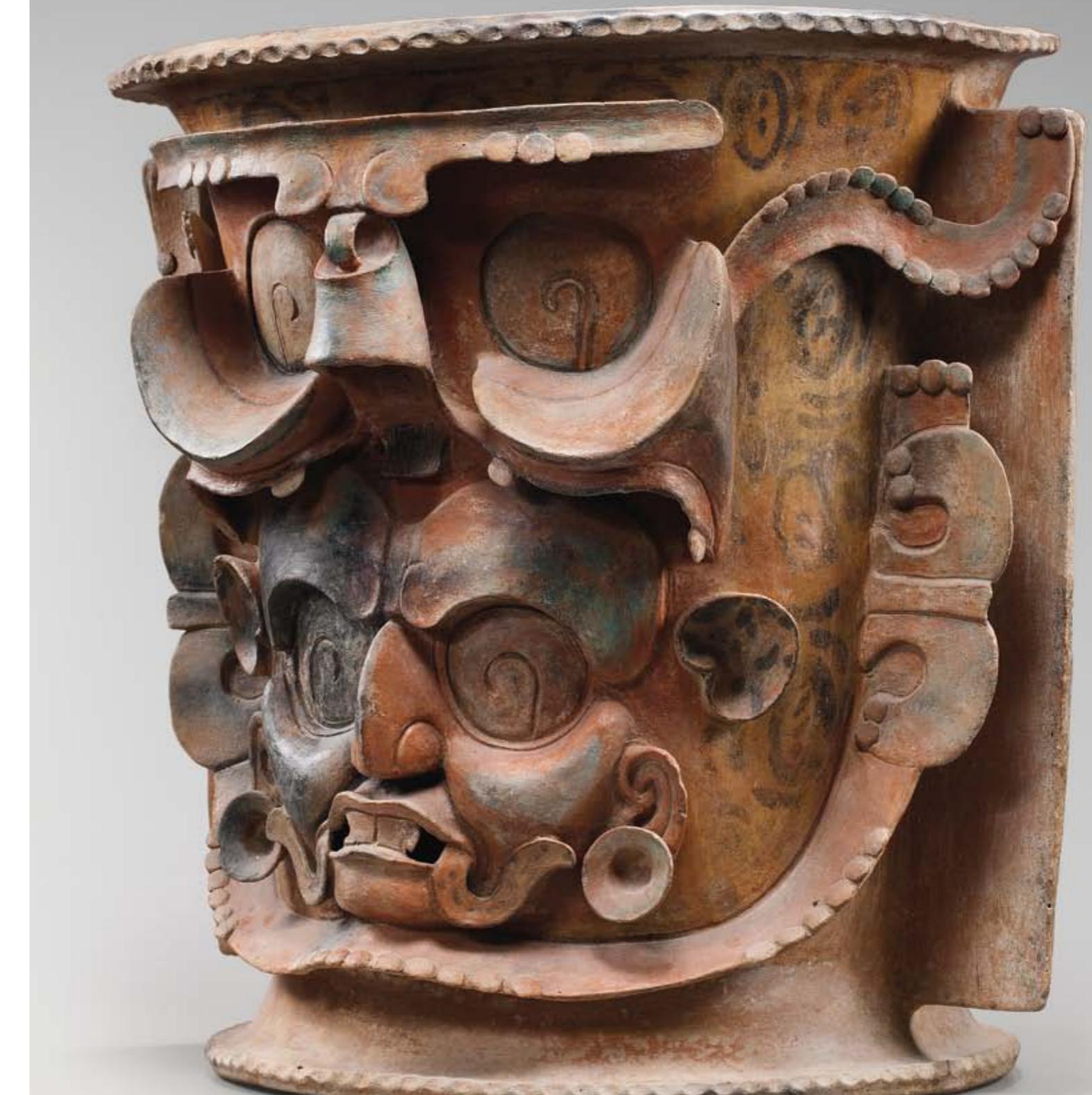
*The censer urn in this catalog is among the largest in the world<sup>1</sup>. It was made by the K'iche' Maya culture, to which we owe the *Popol Vuh*, the only extant corpus of mythological and historical written narratives that has come down to us from Pre-Columbian Mesoamerica. Given its descriptions of the connections between the immanent and transcendental worlds, it comes as no surprise that the urn should depict a divinity emerging from the gaping mouth of a chthonic monster. Communication between the earth and the underworld is de facto guaranteed by the enveloping scent the precious resin releases. The monster, recognizable as a jaguar by the polychrome spots on its pelt which have survived the centuries, incarnates the terrestrial principle which materializes the border between men and the supernatural. The emerging divinity is also related to a feline, as it is the "jaguar of the underworld", the nocturnal equivalent of the *Popol Vuh's K'inich Ahaw*, which is to say the form which the sun takes when it moves through the darkness from west to east. The hook-shaped eyes are typical of the divine principles associated with the sun, while the volutes emerging from the mouth are generic attributes of a variety of divinities. They may constitute visual representations of the idea of breath, or of smoke, or even of speech — in other words of communication with humanity.*

<sup>1</sup> U. Hoffmann, *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre Prækolumbische Kunst Primitive Art*, Stuttgart, 2002, p. 81.

<sup>1</sup> U. Hoffmann, *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre Prækolumbische Kunst Primitive Art*, Stuttgart, 2002, p. 81.

Il existe moins d'une vingtaine d'urnes de ce style au monde<sup>2</sup> et peu montrent un tel dynamisme et autant d'expressivité que celle du catalogue. On assisterait presque à travers ses yeux aux rituels anciens dont elle fut le témoin privilégié il y a quelque mille cinq-cents ans. Ces urnes étaient disposées à l'entrée des grottes, des temples et aux abords des points d'eau (*cenote*)<sup>3</sup>, à savoir dans tous lieux constituant des sas de passage entre la surface de la terre et ses entrailles. L'urne était surmontée de l'encensoir proprement dit, fait d'éléments composites dont notamment un brûleur. On y consumait de la résine de copal lors de rituels visant à attirer ici-bas pluies, fertilité et santé, par l'intercession des forces surnaturelles qui résident dans l'inframonde<sup>4</sup>.

*Some twenty urns in this style are known to exist<sup>2</sup>, and few display as much dynamism and expressiveness as the one in this catalog does. Through its eyes, one can almost imagine participating in the ancient rituals to which it was a privileged witness some 1500 years ago. These urns were placed at the entrances to caves, temples or water holes called cenote<sup>3</sup>, meaning at all places which offered a means of passage from the surface of the earth into its entrails. The censer properly speaking sat atop the urn, and consisted of a number of elements including a burner. Copal resin was set alight in it during rituals whose purpose was to bring rain, fertility and health, through the intervention of the supernatural forces which inhabited the underworld<sup>4</sup>.*



<sup>2</sup> Rapport du Prof. Nicholas M. Hellmuth, « Elderly feline-humanid emerging from monster mouth. A special example of Classic Maya art of the Quiche Highlands », octobre 1994.

<sup>2</sup> Noted in the report on this work by Prof. Nicholas M. Hellmuth, "Elderly feline-humanid emerging from monster mouth. A special example of Classic Maya art of the Quiche Highlands", October 1994.

<sup>3</sup> M. Goldstein, « The Ceremonial Role of the Maya Flanged Censer », *Man New Series* 12, n° 3-4 (1977), p. 406.

<sup>3</sup> M. Goldstein, "The Ceremonial Role of the Maya Flanged Censer", *Man New Series* 12, No. 3-4 (1977), p. 406.

<sup>4</sup> Idem, p. 407-408.

<sup>4</sup> Idem, p. 407-408.



#### Statue masculine dénudée

Culture Huastèque, Golfe du Mexique, Mexique  
900-1250 après J.-C., Post-Classique

Grès  
H 78,5 cm

#### Provenances :

- Emile Deletaille, Bruxelles, Belgique.
- Bernard de Grunne, Bruxelles, Belgique.

#### Nude male figure

Huastec culture, Gulf of Mexico, Mexico  
900-1250 AD, Post-Classic Period

Sandstone  
H 78,5 cm

#### Provenances:

- Emile Deletaille, Brussels, Belgium.
- Bernard de Grunne, Brussels, Belgium.

## « La semence et les champs » : Statue masculine huastèque dénudée

## “Fertilizing the fields”: Nude male Huastec figure

Au sein du corpus de la statuaire huastèque, la statue masculine du présent catalogue est d'un type particulier. Ce qui la caractérise, en dehors du sujet représenté, c'est le fait que son tiers inférieur ait été laissé rugueux sans décoration et que sa base —autant que l'on puisse en juger— n'était pas plane mais arrondie. Elle appartient donc à la catégorie des « statues-poteaux », dont on enfonçait l'assise dans le sol pour en assurer la stabilité. Si ce genre de statues est plutôt rare en Mésoamérique, les Huastèques en ont, quant à eux, produit un nombre assez conséquent<sup>1</sup>. Elles s'adaptent tout particulièrement à un positionnement dans un sol de terre battue ou dans un champ plutôt que sur le dallage d'une architecture construite. On peut donc supposer qu'elles étaient dressées quelque part en extérieur.

Ces statues représentent, pour la plupart, des personnages dénudés, aux organes génitaux apparents. Nonobstant l'absence de vêtements, l'homme est ici figuré paré de divers accessoires ornementaux : de larges disques d'oreilles, une parure nasale, un pectoral en forme de triangle inversé, une double ceinture et une rosette à l'épaule. Les lèvres aux commissures tombantes impriment une moue affirmée, les yeux sont évidés et intenses. Ces attributs et caractéristiques formelles sont comparables à ceux qu'affiche une autre statue découverte à Tamuín, dans l'État de San Luis Potosí<sup>2</sup>, le centre cérémonial préminent de la civilisation huastèque.

Le collier triangulaire de ces statues figure un des pectoraux de coquillages typiques de la civilisation huastèque (Figure 13)<sup>3</sup>, dont on a retrouvé plusieurs spécimens dans la région de Tamuín également<sup>4</sup>. Ces objets semblent avoir été liés à des rituels de fertilité impliquant l'offrande de saignées du pénis<sup>5</sup>. Le décor incisé ou ajouré qui les orne renvoie à des épisodes mythologiques dans lesquels cette pratique est parfois dépeinte et y fait figure d'acte de

The male figural sculpture in this catalog is of a particular type which is at the heart of Huastec statuary. What characterizes it, aside from the subject it represents, is the fact that its lower third was left rough and undecorated, and that its base, as far as one can tell, was not flat but rounded. It thus belongs to the category of “post figures”, whose bases were inserted into the ground in order to ensure their stability. While this type of statuary is generally speaking quite rare in Mesoamerica, the Huastec did produce a considerable number of them<sup>1</sup>. They are well adapted to being positioned in hard soil or in a field rather than in the stonework of a constructed edifice. One can thus infer that they were most often erected somewhere outdoors.

For the most part, these sculptures represent nude individuals, whose genitals are apparent. The absence of his clothing notwithstanding, the male figure in this example is adorned with a variety of ornamental accessories: large ear discs, a nose ornament, a pectoral in the shape of an inverted triangle, a double belt, and a rosette on his shoulder. The turned down corners of the lips impart a pouting expression to the figure, and its eyes are hollow and intense. These attributes and formal characteristics are comparable to those displayed by another figure discovered at Tamuín in the state of San Luis Potosí<sup>2</sup>, the preeminent ceremonial center of Huastec civilization.

The triangular necklaces these figures wear represent a type of shell pectoral ornament that is typical of Huastec civilization (figure 13)<sup>3</sup>, and of which several specimens have been found in the Tamuín area as well<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, *Escultura husteca en piedra*, Instituto de investigaciones estéticas, Cuadernos de historia del arte 9, Mexico, 1980, ex. : n° CXLVII et CXLVIII, p. 148-149, pl. 58.

<sup>2</sup> Et préservée à la Casa de la Cultura de San Luis Potosí. Idem, n° CLIV, p. 154, pl. 60.

<sup>3</sup> H. Beyer, « Conchas ornamentadas, en juegos, de la Huasteca », *El México Antiguo XI*, Mexico, 1969, p. 471-526. Dans le Codex Borgia de culture aztèque, ces pectoraux sont les emblèmes distinctifs des divinités empruntées au panthéon huastèque, tels Tlazolteotl, la déesse de la sexualité, et Patetcatl, dieu du pulque (alcool d'agave). E. Boone (éd.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, 1982, p. 11.

<sup>4</sup> Comme par exemple le pectoral du Museo Nacional de Archeología de Mexico.

<sup>5</sup> C. Giesing « Die Große Göttin und der «Feuerphallus»: Tlazolteotl und ihre Partner im Codex Borgia », *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 4 (1994), p. 166.

<sup>1</sup> B. de la Fuente and N. Gutierrez Solana, Escultura husteca en piedra, Instituto de investigaciones estéticas, Cuadernos de historia del arte 9, Mexico, 1980, ex. : n° CXLVII et CXLVIII, p. 148-149, pl. 58.

<sup>2</sup> The object is now at the Casa de la Cultura de San Luis Potosí. *Idem*, n° CLIV, p. 154, pl. 60.

<sup>3</sup> H. Beyer, « Conchas ornamentadas, en juegos, de la Huasteca », *El México Antiguo XI*, Mexico, 1969, p. 471-526. In the Codex Borgia of Aztec culture, these pectorals are the distinctive emblems of divinities borrowed from the Huastec pantheon, such as Tlazoteotl, the goddess of sexuality, and Patetcatl, the god of pulque (an alcoholic beverage made from fermented agave). E. Boone (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, 1982, p. 11.

<sup>4</sup> For example the pectoral at the Museo Nacional de Archeología de Mexico.

création divine. Un pectoral de conche exposé à Chicago en 1933, montre, par exemple, une saignée du pénis du dieu Mixcoatl, « Serpent des nuages »<sup>6</sup>. Ce dieu porte pour autre nom Camaxtli, ce qui signifie « celui qui n'a pas de pagne » ; il est figuré dans les manuscrits nu sous sa ceinture, exhibant un sexe au gland rehaussé de couleur rouge, ce qui était peut-être aussi le cas de ces statues<sup>7</sup>.

*These objects appear to have been associated with fertility rites which included an offering involving penis bloodletting<sup>5</sup>. The incised or openwork decoration they display refers to mythological episodes in which this practice is described, and in which it is considered an act of divine creation. A conch shell pectoral ornament exhibited in Chicago in 1933 for example, depicts the bloodletting of the penis of the god Mixcoatl, "the Serpent of the Clouds"<sup>6</sup>. The same god is also called Camaxtli, which means "who does not wear a loincloth". He is shown in manuscripts naked below the waist displaying his penis with its head highlighted in red, which it also might have been on these figures<sup>7</sup>.*

Figure 13 : Pectoral en forme de triangle inversé sculpté dans une coquille de *Turbinella angulata*. Découvert dans l'État de Veracruz, sur le site de Naranjos. Préservé au Museo de Antropología de Xalapa, inv. oozoo4 (d'après une photographie du MAX).



Figure 13: Pectoral in the shape of an inverted triangle made of *Turbinella angulata* shell. Discovered in the state of Veracruz at the Naranjos site. Now at the Museo de Antropología de Xalapa, inv. oozoo4 (after a photograph from the MAX).

Mais quelle était la fonction exacte de ces monolithes anthropomorphes ? S'agissait-il d'effigies divines ou bien —en raison des parures— de la figuration de hauts dignitaires de la société huastèque ? La nudité des personnages ne penche guère pour l'identification de ces hommes à des membres d'une élite sociale. En Mésoamérique, elle renvoie généralement soit à des rituels de fertilité soit à des rites sacrificiels, voire aux deux. L'interprétation divine n'est guère plus convaincante, même si le renvoi aux pratiques divines fondatrices est toujours sous-jacent à la mise en scène rituelle.

*The exact functions these anthropomorphic monoliths had remains to be understood. Were they divine effigies or, because they were decorated as they were, representations of high dignitaries of Huastec society? The nudity these figures display does not argue for identifying them as men who were members of a social elite. In Mesoamerica, nudity is generally associated with either fertility or sacrificial rituals, or sometimes both. Interpreting them as divinities is hardly any more convincing, even if references to the divine founding practices is always implicit in ritual presentation.*

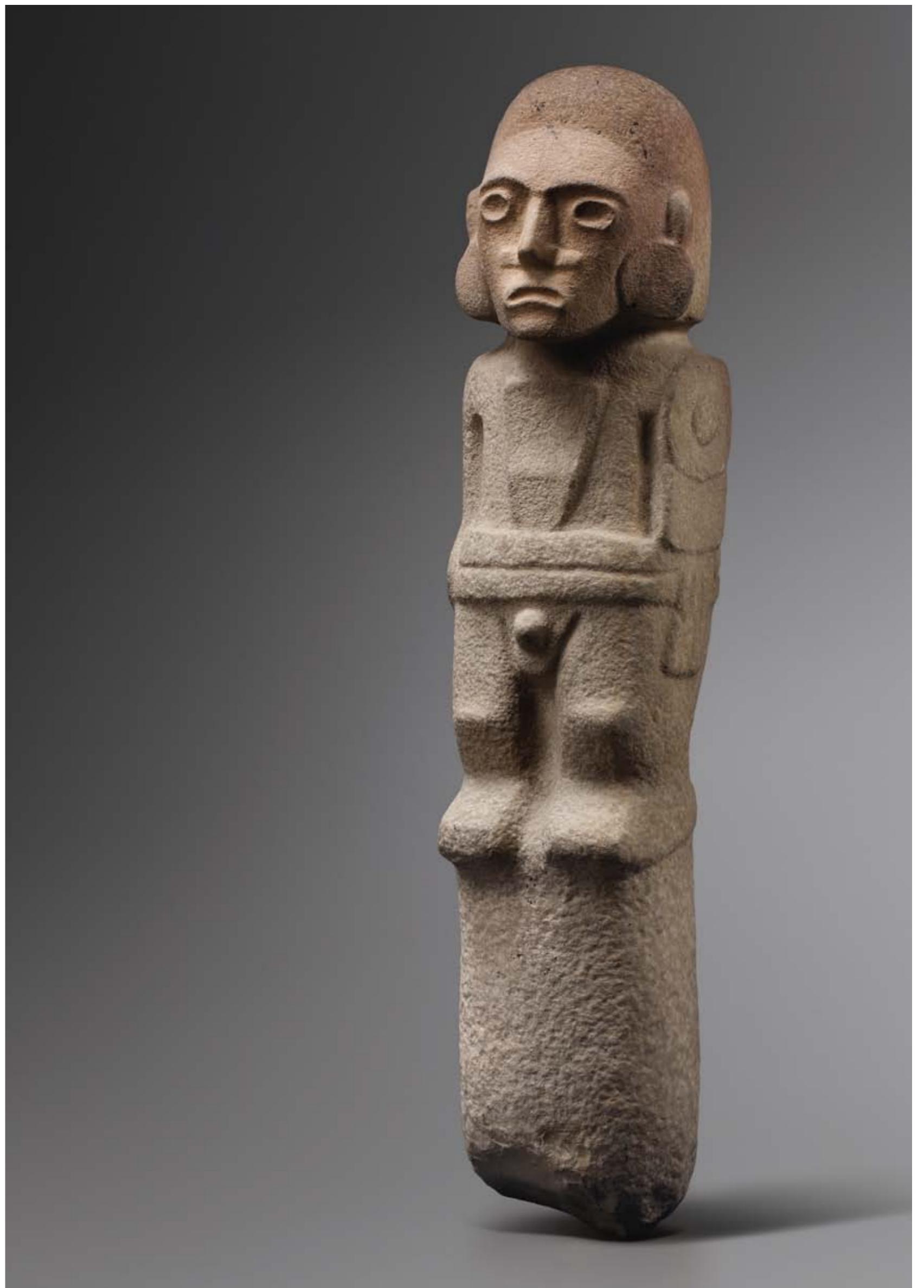
<sup>6</sup> J.-C. Delhalle et A. Luykx, « The Nahuatl Myth of the Creation of Humankind: A Coastal Connection? », *American Antiquity* 51, n° 1 (1986), p. 119-120.

<sup>7</sup> C.-F. Baudez, *La douleur rédemptrice : l'autosacrifice précolombien*, Paris, 2012, p. 93.

<sup>5</sup> C. Giesing "Die Große Göttin und der "Feuerphallus": Tlazolteotl und ihre Partner im Codex Borgia", *Münchner Beiträge zur Völkerkunde* 4 (1994), p. 166.

<sup>6</sup> J.-C. Delhalle and A. Luykx, "The Nahuatl Myth of the Creation of Humankind: A Coastal Connection?", *American Antiquity* 51, n° 1 (1986), p. 119-120.

<sup>7</sup> C.-F. Baudez, *La douleur rédemptrice : l'autosacrifice précolombien*, Paris, 2012, p. 93.



Il existe un autre genre répandu dans la statuaire huastèque qui se définit, lui aussi, par une base affûtée destinée à être enfouie dans le sol (Figure 14). Il fait figurer des vieillards voûtés appuyés sur un pieu cylindrique<sup>8</sup> interprété comme étant un piquet de plantation en lien avec l'agriculture. Certains de ces pieux portent effectivement une décoration stylisée de type végétal, représentant peut-être des plants de maïs<sup>9</sup>; d'autres ont une forme phallique affirmée<sup>10</sup>. Certains vieillards portent aussi parfois des rosettes à l'épaule, comme la statue du catalogue<sup>11</sup>. Plus parlant encore, un spécimen exceptionnel préservé au British Museum (Am1985.30.1) montre qu'un petit personnage aux organes génitaux apparents se substitue au piquet de plantation dans les mains du vieillard, indiquant par là même l'équivalence sémiotique qui unit les deux<sup>12</sup>.

Ces figures pourraient donc avoir un lien avec l'agriculture et les rituels de fertilité y afférant. Les statues enfouies dans le sol serviraient métaphoriquement de planteurs ou d'ensemencateurs pour les champs. Cette interprétation expliquerait la forme de la base de la statue (plantation dans un champ), la nudité du personnage (rapport à la fertilité), son pectoral (acte de création/rituel de fertilité). De telles sculptures sont aujourd'hui encore utilisées dans le cadre de cérémonies agricoles dans les zones rurales du Mexique. À l'époque des semaines, on les pare d'ornements végétaux et de fleurs, et on les plante devant les cultures en leur rendant des hommages destinés à susciter la fertilité des champs<sup>13</sup>.

La statue du catalogue et la statue de Tamuín mentionnée plus haut —ainsi que bon nombre d'autres statues de ce type— ont pour autre caractéristique commune d'avoir eu le nez mutilé à plus ou moins 45°, vraisemblablement dans l'Antiquité<sup>14</sup> (voir CT-scan, figure 15). Il pourrait s'agir d'une cassure accidentelle, mais il n'est pas non plus exclu que ce phénomène ait été intentionnel. Nous aurions dès lors affaire à ce que la littérature scientifique appelle les *termination rituals*, très largement répandus dans toutes les cultures mésoaméricaines<sup>15</sup>. Ils consistent à « tuer » rituellement des objets pour désactiver leur pouvoir performatif, libérer leur âme<sup>16</sup> ou les proposer en offrande dédicatoire<sup>17</sup>. Ainsi, on perce ou l'on casse intentionnellement des plats réemployés lors de funérailles ; on perfore les bannières héracliques de chefs déchus<sup>18</sup> ; ou encore on mutille des statues en les privant du souffle de vie (narines) ou en les décapitant<sup>19</sup>.

<sup>8</sup> B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, *op. cit.*, N° CCXIII-CCXL

<sup>9</sup> Ex. : n° CCXXVI, n° CCXXXI, *idem*.

<sup>10</sup> Ex. : n° CCXVI, n° CCXXVIA, *idem*.

<sup>11</sup> Ex. : n° CCXXXII, n° CCXXXIII, *idem*.

<sup>12</sup> Découverte à Pánuco, Veracruz. British Museum inv. Am1985.30.1. [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/aoa/l/limestone\\_figure\\_of\\_an\\_old\\_man.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aoa/l/limestone_figure_of_an_old_man.aspx)

<sup>13</sup> C. McEwan, *Ancient American Art in Detail*, Londres, 2009, p. 39 ; C. McEwan, *Ancient Mexico in the British Museum*, Londres, 1994, p. 36-37.

<sup>14</sup> « La nariz se encuentra mutilada », « Está completamente y bien conservada, con excepción de la punta de la nariz », « La punta de la nariz está mutilada »,... B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, *op. cit.*, p. 30, 154, etc.

<sup>15</sup> B. Stross, « Seven Ingredients in Mesoamerican Ensoulment: Dedication and Termination in Tenejapa », dans S. B. Mock (éd.), *The Sowing and the Dawning: Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, Albuquerque, 1998, p. 31-40 ; B. Stross, « Birth and Death revisited: Dedication and Termination Ritual », cours de la University of Texas at Austin, texte disponible en ligne.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>17</sup> Voir C.-F. Baudez, « Iconography and History at Copán », dans P. Urban et M. Schortman (éds), *The Southeast Maya Periphery: Problems and Prospects*, Austin (Texas), 1986, p. 17-26.

<sup>18</sup> C.-F. Baudez, *La douleur rédemptrice : l'autosacrifice précolombien*, Paris, 2012, p. 43-44.

<sup>19</sup> La décapitation des statues peut par exemple servir de rituel de fondation, comme à Copán dès le Préclassique récent. Voir C. Baudez, *op. cit.*, dans P. Urban et M. Schortman (éds), p. 18.

*There is another type of widespread Huastec statuary which is also characterized by a base designed to be implanted into the ground (figure 14). These are representations of hunching old men propping themselves up on a cylindrical stake<sup>8</sup> interpreted as a planting stick connected with agriculture. Some of these stakes do indeed display stylized vegetal decoration, perhaps representing corn plants<sup>9</sup>. Others have a distinctly phallic shape<sup>10</sup>. Some of these figures of old men also have rosettes on their shoulders, like the one on the figure in this catalog<sup>11</sup>. Even more revealing, on an exceptional example now at the British Museum (Am1985.30.1), a second smaller figure with apparent genitals substitutes for the planting stick in the old man's hands, and its very presence points to a semiotic equivalency that unites them<sup>12</sup>.*

*These figures could thus have had a connection with agriculture and with the fertility rituals pertaining to it. Statues stuck into the ground might metaphorically have been planters or seeders in the fields. This interpretation would explain the shape of the base (intended for sticking into the ground in a cultivated area), the figure's nudity (related to fertility), as well as its pectoral (act of creation/fertility ritual). Figures of this kind are in fact still in use today in agricultural ceremonies in rural parts of Mexico. At planting time, they are decorated with vegetal and floral ornaments, and they are set into the earth in front of the cultivated area while homage intended to ensure the fields' fertility is made to them<sup>13</sup>.*

*The figure in the catalog and the one from Tamuín mentioned above, along with a number of others of this type, both share the feature in common of having had their noses mutilated at a more or less 45 degree angle, most probably in ancient times<sup>14</sup> (see CT scan, figure 15). This breakage could have been caused by an accident, but it also could have been intentional. In the latter event, the act of mutilation would fall into the category of what is described in the scientific literature as termination rituals, which were very widespread throughout all Mesoamerican cultures<sup>15</sup>. These rituals were performed to ritually "kill" objects, in order to deactivate their powers, to liberate their souls<sup>16</sup> or to dedicate them as offerings<sup>17</sup>. In keeping with the practice, ceramic vessels used at funerary ceremonies were intentionally broken or drilled with a so-called "kill hole", the heraldic banners of deposed or defeated chiefs were perforated<sup>18</sup>, and figures were mutilated by depriving them of the breath of life (the nostrils), or by beheading them<sup>19</sup>.*

<sup>8</sup> B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, *op. cit.*, N° CCXIII-CCXL

<sup>9</sup> Ex. : n° CCXXVI, n° CCXXXI, *idem*.

<sup>10</sup> Ex. : n° CCXVI, n° CCXXVIA, *idem*.

<sup>11</sup> Ex. : n° CCXXXII, n° CCXXXIII, *idem*.

<sup>12</sup> Discovered at Pánuco, Veracruz. British Museum inv. Am1985.30.1. [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/aoa/l/limestone\\_figure\\_of\\_an\\_old\\_man.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aoa/l/limestone_figure_of_an_old_man.aspx)

<sup>13</sup> C. McEwan, *Ancient American Art in Detail*, London, 2009, p. 39; C. McEwan, *Ancient Mexico in the British Museum*, London, 1994, p. 36-37.

<sup>14</sup> « La nariz se encuentra mutilada », « Está completamente y bien conservada, con excepción de la punta de la nariz », « La punta de la nariz está mutilada »,... B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, *op. cit.*, p. 30, 154, etc.

<sup>15</sup> B. Stross, « Seven Ingredients in Mesoamerican Ensoulment: Dedication and Termination in Tenejapa », dans S. B. Mock (éd.), *The Sowing and the Dawning: Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, Albuquerque, 1998, p. 31-40 ; B. Stross, « Birth and Death revisited: Dedication and Termination Ritual », cours de la University of Texas at Austin, texte disponible en ligne.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>17</sup> Voir C.-F. Baudez, « Iconography and History at Copán », dans P. Urban et M. Schortman (éds), *The Southeast Maya Periphery: Problems and Prospects*, Austin (Texas), 1986, p. 17-26.

<sup>18</sup> C.-F. Baudez, *La douleur rédemptrice : l'autosacrifice précolombien*, Paris, 2012, p. 43-44.

<sup>19</sup> La décapitation des statues peut par exemple servir de rituel de fondation, comme à Copán dès le Préclassique récent. Voir C. Baudez, *op. cit.*, dans P. Urban et M. Schortman (éds), p. 18.

Sans certitude, la statue du catalogue a peut-être aussi été décapitée (Figure 15)<sup>20</sup> et ce, en des temps reculés, comme en témoigne la différence de couleur entre la tête et le reste du corps. Cette différence indique en tout cas que les deux parties ont évolué dans des environnements distincts sur une longue période de temps<sup>21</sup>. Les deux ont dû *in fine* être retrouvées non loin l'une de l'autre, ce qui a permis leur rassemblement actuel. La décapitation participe elle aussi de divers rituels dédicatoires visant à assurer, ici, la prospérité, là, la fertilité. Elle constitue notamment la base rituelle de la culture du maïs qui a amplement contribué à la propagation de cette pratique dans l'ensemble de la Mésoamérique.

On ne peut néanmoins que présumer du sort exact qu'a connu la statue du catalogue, tout en affirmant qu'elle évolua au cœur de rites complexes, relevant peut-être de l'autorité du grand centre cérémoniel huastèque de Tamuín.

*It cannot be determined with certainty, but the figure in the catalog may also have been decapitated (figure 15)<sup>20</sup>, and that would have taken place in ancient times as the difference in the color between the head and the body suggests. In any event, this difference indicates that the two parts of the figure evolved in distinct environments over an extended period of time<sup>21</sup>. The two must ultimately have been found not far from one another, which made their reassembly possible. Decapitation was also a part of various dedicatory rituals intended to assure prosperity in some cases, and fertility in others. It played a fundamental role in the rituals surrounding the cultivation of maize, and that fact contributed greatly to the propagation of the practice throughout all of Mesoamerica.*

*One can in the end only guess at the exact history the figure in the catalog has, while nonetheless affirming that it was an integral part of complex rituals, which may have derived from the authority of the great Huastec ceremonial center of Tamuín.*



Figure 14 : Statue huastèque d'un vieillard appuyé sur un piquet.  
National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, inv. 61922 (d'après B. de la Fuente et N. Gutierrez Solana, n° CCXVII).



Figure 15 : Étude par scanner à rayons X de la statue huastèque du catalogue montrant la cassure du nez et la décollation (©2005 Dr Marc Ghysels, Bruxelles).

Figure 15 : X-ray scan study of the Huastec figure in the catalog showing the break in the nose and the beheading (©2005 Dr. Marc Ghysels, Brussels).

<sup>20</sup> M. Ghysels qui a effectué le scanner conclut cependant à une cassure accidentelle peut-être due à la présence d'une veine dans la pierre.

<sup>21</sup> La tête décapitée a pu s'enfoncer (ou être enterrée) dans le sol tandis que le corps de la statue restait à l'air libre, à moins que ce ne soit l'inverse. Vu sa coloration plus foncée, c'est peut-être la tête qui émergeait, tandis que le corps était enfoui.

<sup>20</sup> M. Ghysels, who performed the scan, did however come to the conclusion that the break was accidental and possibly due to the presence of a vein in the stone.

<sup>21</sup> The decapitated head might have found its way into the ground or been buried, while the body remained in open air, or vice versa. Given its darker color, it may have been the head that emerged, while the body was interred.



Tihuanaco-Huari *Tiwanaku-Wari*

## Tihuanaco et Huari

La civilisation Tihuanaco, du nom de sa capitale sise à près de 4000 mètres d'altitude au sud du Lac Titicaca, est l'instauratrice du premier véritable État des Andes Centrales qui précéda le florissant empire Inca. Elle s'est répandue entre le V<sup>ème</sup> et le XI<sup>ème</sup> siècle de notre ère sur un territoire qui regroupe, en termes actuels, le sud du Pérou, l'ouest de la Bolivie et le nord du Chili.

Les Huaris, établis dans les Andes du sud du Pérou, leur étaient presque contemporains puisqu'on date la naissance de leur civilisation au VI<sup>ème</sup> siècle de notre ère et son apogée entre les VII<sup>ème</sup> et X<sup>ème</sup> siècles. L'aura d'influence que porta Tihuanaco sur la culture Huari est palpable non seulement dans le domaine religieux et dans leurs pratiques funéraires communes, mais également dans l'adoption de rituels emprunts de chamanisme marqués d'épisodes de transes hallucinatoires.

Pour dialoguer avec le surnaturel, les Tihuanacos ingéraient des narcotiques puissants sous la forme d'une poudre de végétaux broyés, posée sur une tablette finement ciselée puis inhalée par les narines à l'aide d'un tuyau de bois. Chez les Huaris, on consommait des feuilles de coca mélangée à de la chaux de coquillages pour en accentuer les effets narcotiques. Les feuilles étaient transportées dans de petites bourses de cuir ou de tissu, tandis que la chaux était conditionnée dans de délicats récipients —appelés *poropos* ou *ishcupuro* en quechua— arborant diverses thématiques cultuelles et mythologiques.

Ces pratiques séculaires de prise de stupéfiants visant à établir un contact avec les forces occultes sont encore attestées de nos jours par des études ethnographiques portant non seulement sur les tribus indiennes indigènes de la cordillère des Andes jusqu'aux rives de l'Orenoque au Venezuela, mais également sur les Indiens d'Amazonie dont la culture pouvait au XIX<sup>ème</sup> siècle encore être qualifiée de « pré-contact ». Ces derniers font d'ailleurs usage de tablettes à priser aux formes éminemment proches de celles des modèles andins. D'après des chercheurs se basant sur des données botaniques et linguistiques, l'usage des poudres à sniffer aurait, du reste, vu le jour dans le bassin de l'Amazone avant de se répandre dans les Andes.<sup>1</sup>

## Tiwanaku and Wari

*Tiwanaku civilization, named after its capital located south of Lake Titicaca at an altitude of some 13000 feet, founded the first true Central Andean state which preceded the Inca Empire. From the 5<sup>th</sup> through the 11<sup>th</sup> centuries AD, it spread throughout a territory which includes what is now Southern Peru, Western Bolivia and Northern Chile.*

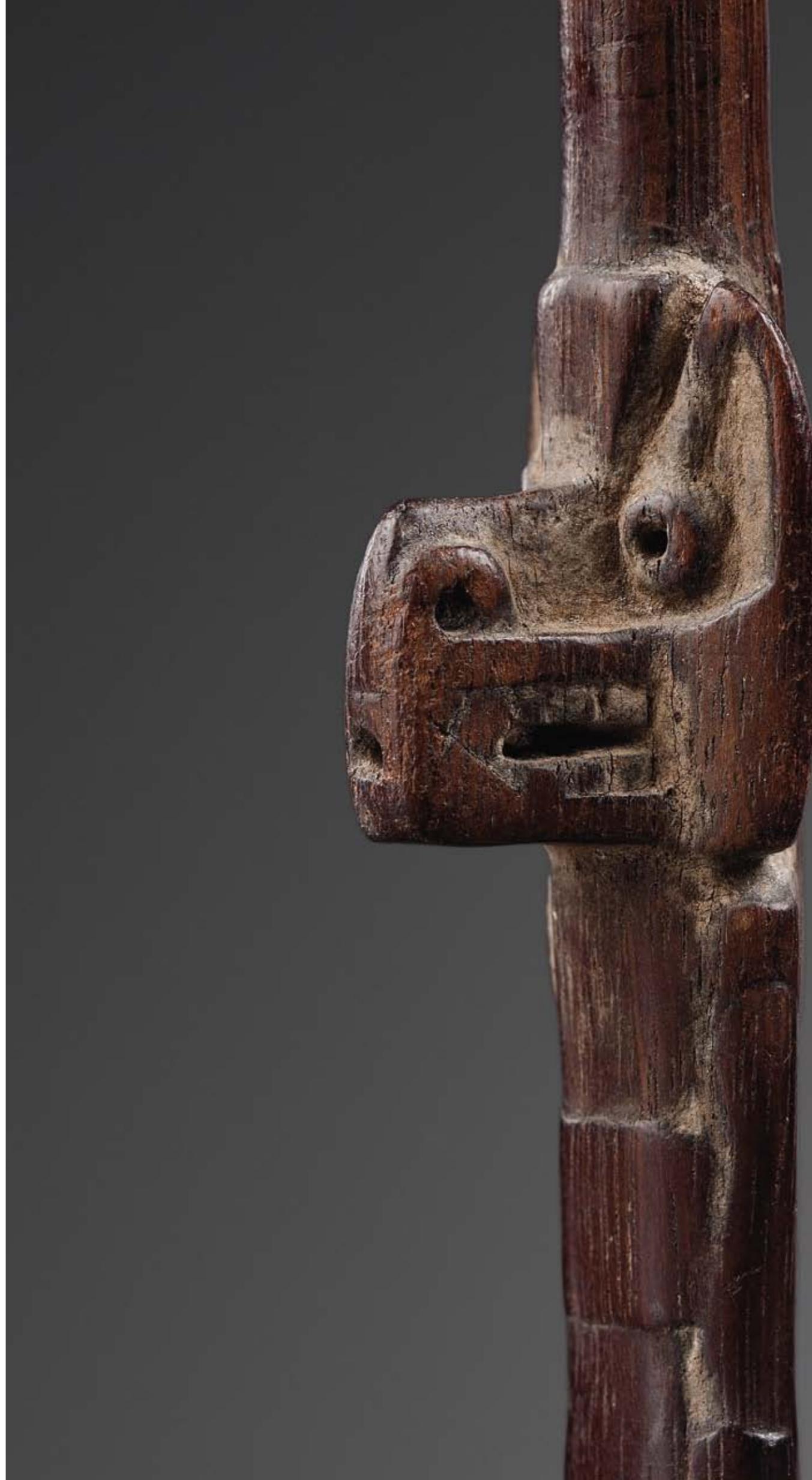
*The Wari, established in the Andes of Southern Peru, were almost their contemporaries, inasmuch as we date the birth of their civilization to the 6<sup>th</sup> century AD and its apogee to between the 7<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> centuries. The influence which Tiwanaku had on Wari culture is palpable, not only in the area of religion and funerary practices which they had in common, but also in the adoption of rituals borrowed from shamanism and characterized by hallucinatory trance episodes.*

*In order to communicate with the supernatural, the Tiwanaku ingested powerful narcotics in the form of ground vegetal powders which they placed on a finely carved tray, and then inhaled through the nostrils with a wooden tube. Among the Wari, coca leaves were consumed, mixed with lime made of seashells to intensify their effect. The leaves were transported in small leather or fabric bags, while the lime was kept in delicate sculpted receptacles – called *poropos* or *ishcupuro* in Quecha – whose ornamentation had to do with various cult and mythological subjects.*

*These traditional practices of taking narcotics for the purpose of establishing contact with occult forces are attested to even today in ethnographic studies dealing not only with the indigenous Indian tribes of the Andean Cordillera to the shores of the Orinoco River in Venezuela, but also with the Amazonian Indians whose culture could still be qualified as “pre-contact” in the 19<sup>th</sup> century. Moreover the latter use trays which have forms that distinctly resemble those of the Andean types. According to researchers who base their findings on botanical and linguistic data, the use of snuff powders in fact originated in the Amazon Basin, and subsequently spread throughout the Andes.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> H. S. Wassén, « The use of some specific kinds of South American Indian snuffs and related paraphernalia », *Etnologiska Studier* 28, Göteborgs, 1965.

1 H. S. Wassén, "The use of some specific kinds of South American Indian snuffs and related paraphernalia", *Etnologiska Studier* 28, Göteborgs, 1965.





**Tablette à priser avec personnage divin**

Culture Tiwanaco, Chili  
400-1000 après J.-C.  
Bois, traces de pigments rouges  
H 13,5 cm – L 6 cm

**Snuff tray with divinity**  
Tiwanaku culture, Chile  
400-1000 AD  
Wood, traces of red pigment  
H 13,5 cm – W 6 cm

## Tablette à priser Tihuanaco avec personnage divin

Les objets en bois Tihuanaco ont généralement peu résisté au passage des siècles. Ceux qui sont parvenus jusqu'à nous proviennent, pour la plupart, des zones arides du sud du Pérou ou du nord du Chili, tel le désert d'Atacama dont sont probablement issus la palette à priser et le tube à inhaller du présent catalogue. On les retrouve comme offrandes funéraires dans des sépultures ou comme dépôts rituels au côté d'autres objets liés à la prise de narcotiques : bourses de cuir, tubes en os, cuillers en bois, seringues à énéma...

Les tablettes servaient à la préparation de la poudre destinée à être inhalée. La composition de cette poudre fait encore parfois l'objet de débats. On propose généralement comme vecteur hallucinogène le tabac ou le *huilca* (« sacré » en quecha), une poudre de cosses fermentées d'*Anadenanthera colubrina*, produisant des alcaloïdes de type tryptamine aux effets psychotropes<sup>1</sup>.

La *tableta* du catalogue présente une forme oblongue avec un plateau rectangulaire aux arêtes élégamment incurvées surmontée d'un décor à figuration divine. La tête est modelée en relief et surplombe un corps stylisé finement incisé à fleur de bois. Le personnage qui occupe l'espace quadrangulaire au-dessus du plateau est le principe créateur central de Tihuanaco, démiurge associé au soleil, à la foudre et aux tempêtes, adoré par les premiers habitants du Pérou puis intégré tardivement au panthéon inca sous le nom de Viracocha.

C'est son effigie qui occupe le centre du linteau de la très fameuse *Porte du Soleil* sur le site de Tihuanaco en Bolivie (figure 16a) ; lui encore qui a été pris pour modèle par Hergé comme emblème des Incas dans son album *Tintin et le temple du Soleil*. On retrouve sur la tablette toutes les caractéristiques iconiques permettant d'identifier cet être surnaturel : un visage carré aux yeux ronds marqués de « larmes », une coiffe irradiante dont les pans se terminent par des boules alternant avec des têtes de rapaces et de félin, des mains enserrant des sceptres-éclairs qui se transfigurent ici en têtes d'oiseaux.

## Tiwanaku snuff tray with divinity

Tiwanaku wooden objects have only rarely withstood the passage of the centuries. The few that do survive generally come from the arid regions of Southern Peru or from Northern Chile, like the Atacama desert, where the tray and the inhalation tube in this catalog most probably originated. They are found in tombs as funerary offerings, or ritually placed along with other objects associated with the taking of narcotics, such as leather bags, bone tubes, wooden spoons, and enema syringes.

The trays were used for the preparation of the powder that would be inhaled. The composition of this powder is still open to question. Tobacco, or *huilca* (which means “sacred” in Quecha), a powder made from the fermented husks of *Anadenanthera colubrina* which produces tryptamine alkaloids that have a psychotropic effect<sup>1</sup>, are generally believed to be the source of the hallucinations.

The *tableta* in this catalog has an oblong shape with a rectangular platter with elegantly incurved sides surmounted by a representation of a divinity. The head is modeled in relief and sits on a finely incised stylized body. The figure which occupies the space above the platter is the central creation principle of Tiwanaku, a demiurge associated with the sun, lightning and storms, worshipped by the first inhabitants of Peru, and later integrated into the Inca pantheon and named Viracocha.

His effigy is at the center of the lintel of the very famous Gate of the Sun at the Tiwanaku site in Bolivia (figure 16a), and was even used as a model by Hergé as the emblem for the Incas in his book *Tintin and the Temple of the Sun*. All of the iconographic elements that identify this supernatural being are present on this tray: a square face with round eyes and “tears”, a radiating coif whose sides terminate in spheres alternating with heads of raptors and felines, and hands holding lightning scepters which are transformed into birds’ heads in this example.

<sup>1</sup> C. Manuel Torres, « Archaeological evidence for the antiquity of psychoactive plant use in the Central Andes », *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs, 1987, p. 11-15.

<sup>1</sup> C. Manuel Torres, "Archaeological evidence for the antiquity of psychoactive plant use in the Central Andes", *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs, 1987, p. 11-15.

L'association de cette effigie avec les palettes à priser n'est connue que pour quatre autres *tabletas* parmi les centaines répertoriées à ce jour<sup>2</sup>. De cet ensemble restreint, celle du catalogue est, selon nous, la plus belle et la plus maîtrisée. Une tablette à priser du Museo R. P. Gustavo Le Paige à San Pedro de Atacama au Chili montre un personnage similaire, mais dont la coiffe n'est pas rayonnante<sup>3</sup> (figure 16c). Le décor y est plus complexe, plus détaillé et plus chargé que sur la nôtre qui présente une stylisation des traits allant à l'essentiel, une épuration élégante et efficace de l'emblème divin. La tablette du catalogue parvient en quelques traits à syncrétiser la complexité affirmée des autres versions par des effets de style habiles, tels ce corps et ces mains qui se confondent avec les têtes de sceptres avimorphes.

D'après l'ethnologue suédois Henry Wassén<sup>4</sup>, il existe un lien profond qui unit l'iconographie des oiseaux de proie et des félins avec l'attirail hallucinogène. Or ces deux animaux sont aussi les attributs récurrents de la divinité tutélaire de Tihuanaco dont ils parent la coiffe et les sceptres. Ce lien symbolique se noue peut-être également au niveau de rituels sacrificiels associés à la prise de stupéfiants comme nous allons le voir avec l'objet suivant. Une palette —elle aussi préservée au musée Le Paige— présente la tête de cet être mythique telle une tête décapitée posée sur un piédestal. Deux des rayons de la coiffe terminés par des têtes d'oiseaux reposent sur les têtes décapitées de deux jaguars<sup>5</sup>.

*The association of this effigy (depicted with radiating headgear) with inhalation trays is known on only four other tabletas among the hundreds that have been identified until now<sup>2</sup>. We believe that the one featured in this catalog is the most beautiful and masterfully crafted of this very limited corpus. However, an inhalation tray at the Museo R. P. Gustavo Le Paige in San Pedro de Atacama in Chile has a similar figure on it, but its coif does not radiate outwards<sup>3</sup> (figure 16c). Its ornamentation is more complex, more detailed and busier than it is on ours, which in contrast displays a stylization of traits reduced to their essentials, and renders the divine emblem with very elegant purity and efficiency. The tray in this catalog succeeds in syncretizing the complexity seen on other examples with a few skilled strokes and stylistic accents, such as the body and the hands which merge with the heads and the avimorphous scepters.*

*According to Swedish anthropologist Henry Wassén<sup>4</sup>, a profound link exists which unites the iconography of birds of prey and felines with hallucinogenic paraphernalia. Moreover, these animals are recurring attributes of the tutelary divinity of Tiwanaku whose coif and scepters they are adorned with. This symbolic link may also be present where the ritual sacrifices associated with the ingestion of narcotics is concerned, as we shall see in the case of the next object. A tray – also at the Le Paige Museum – shows the head of this mythical being as a decapitated head placed on a pedestal. Two extensions of its coif which terminate in birds' heads rest on the severed heads of two jaguars<sup>5</sup>.*

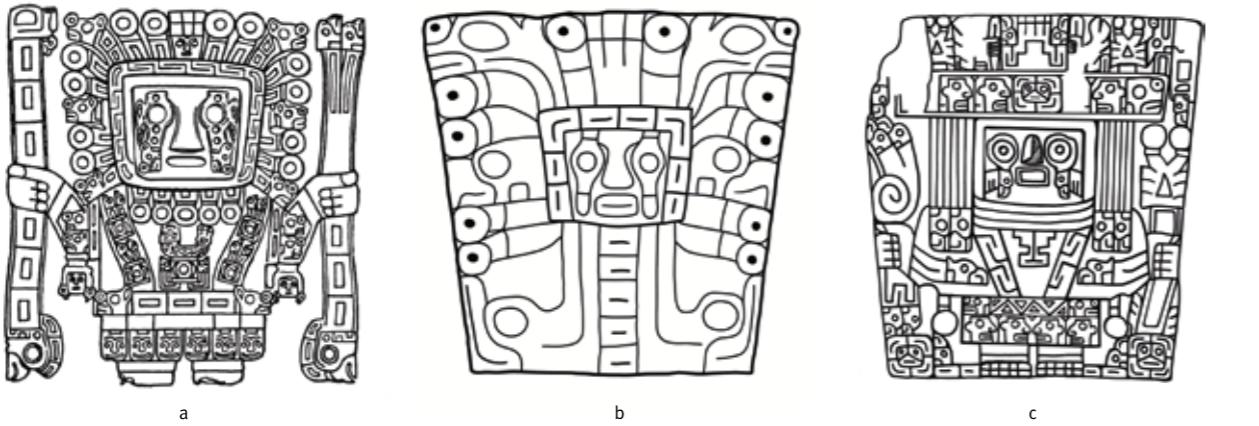


Figure 16 : (a) Effigie du porteur de sceptres divin sur la Porte du Soleil, Tihuanaco, Bolivie ; (b) sur la tablette du catalogue ; (c) sur une tablette du Musée Le Paige, San Pedro de Atacama, Chili.

Figure 16: (a) Effigy of the carrier of the divine scepters on the Gate of the Sun, Tiwanaku, Bolivia; (b) on the tray in the catalog; (c) on a tray in the Museo Le Paige, San Pedro de Atacama, Chile.

<sup>2</sup> C. Manuel Torres, «The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia», *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs, 1987, p. 43.

<sup>3</sup> M. Young-Sanchez (éd.), *Tiwanaku, Ancestors of the Inca*, Denver Art Museum, Lincoln (Nebraska), 2004, p. 21 et 192.

<sup>4</sup> H. Wassén, *op. cit.*, 1965.

<sup>5</sup> Tablette du cimetière de Quitor 5, tombe 1994-96, Museo Arqueológico R. P. Le Paige, San Pedro de Atacama, Chili. Publié dans C. Manuel Torres, *op. cit.*, p. 43, pl. 76.



<sup>2</sup> C. Manuel Torres, «The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia», *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs, 1987, p. 43.

<sup>3</sup> M. Young-Sánchez (éd.), *Tiwanaku, Ancestors of the Inca*, Denver Art Museum, Lincoln (Nebraska), 2004, p. 21 and 192.

<sup>4</sup> H. Wassén, *op. cit.*, 1965.

<sup>5</sup> Tray from the Quitor 5 cemetery, tomb 1994-96. Museo Arqueológico R. P. Le Paige, San Pedro de Atacama, Chili. Published in C. Manuel Torres, *op. cit.*, p. 43, pl. 76.



**Tube d'inhalation figurant un homme-jaguar**

Culture Tiwanaco, Chili  
400-1000 après J.-C.  
Bois  
H 20,5 cm

**Provenance :**  
Christian Duponcheel, Pietrebais, Belgique.

**Inhalation tube with jaguar-headed man**  
Tiwanaku culture, Chile  
400-1000 AD  
Wood  
H 20,5 cm

**Provenance:**  
Christian Duponcheel, Pietrebais, Belgium.

## Tube d'inhalation Tiwanaco figurant un homme-jaguar

## Tiwanaku inhalation tube with jaguar-headed man

L'ingestion des substances hallucinogènes disposées sur la tablette à priser s'effectuait par inhalation de la poudre par les narines à l'aide d'un tube en bois, d'une taille variant entre 16 et 24 cm. Ce dernier était parfois — dans ses versions les plus luxueuses réservées à l'élite religieuse — orné d'une symbolique mythique et chamanique.

La figure représentée sur le tuyau du catalogue est communément appelée celle du «sacrificateur», un personnage humain aux caractéristiques zoomorphes qui apparaît fréquemment dans l'iconographie des tablettes et constitue parfois aussi le corps des tubes d'inhalation, comme c'est le cas ici. Il y est généralement paré d'un masque de jaguar aux babines retroussées et est souvent figuré tenant une hache dans une main et une tête décapitée dans l'autre (Figure 17)<sup>1</sup>.

Hallucinogenic substances placed on trays were ingested through the nostrils using wooden tubes between 16 and 24 centimeters in length. The latter were sometimes decorated with mythical and shamanic symbols, and, in their most elaborate versions, reserved for use by the religious elite.

The figure seen on the tube in the catalog is commonly referred to as the “decapitator” or “sacrificer”, a human form with zoomorphic characteristics frequently observed in the iconography of snuff inhalation trays, and which may also constitute the body of an inhalation tube, as it does in this case. It is generally adorned with the mask of a jaguar with rolled-up lips, and often carries an axe in one hand and a decapitated head in the other (Figure 17)<sup>1</sup>.

Figure 17 : Le « sacrificateur » (d'après D. E. Ibarra Grasso, p. 65).



Figure 17: The “sacrificer” (from D. E. Ibarra Grasso, p. 65).

<sup>1</sup> A. Llagostera, «El Complejo psicotropo en Solcor 3 (San Pedro de Atacama)», *Estudios Atacameños* 9 (1988), p. 83, pl. 13, n° 3723; D. E. Ibarra Grasso, «A New Mystery from Tiahuanacu», in *Antiquity and Survival* 1, 1 (1955), p. 65.

<sup>1</sup> A. Llagostera, «El Complejo psicotropo en Solcor 3 (San Pedro de Atacama)», *Estudios Atacameños* 9 (1988), p. 83, pl. 13, n° 3723; D. E. Ibarra Grasso, «A New Mystery from Tiahuanacu», in *Antiquity and Survival* 1, 1 (1955), p. 65.

Le tube du catalogue est d'un style épuré et d'une facture délicate. L'embout supérieur présente une courbe élégante qui s'évase vers le bas avant de stopper net au-dessus du « sacrificateur ». Les yeux, les narines et la bouche du personnage ont été percés au foret. Il porte une large ceinture et un objet rectangulaire dans sa main droite qui pourrait bien être une tablette à priser<sup>2</sup>.

Le « sacrificateur » est le bourreau mythique qui préside aux décapitations et préfigure le Chachapuma inca<sup>3</sup> ; mais il s'assimile aussi directement au chaman en charge des rituels religieux, véritable incarnation de l'homme-jaguar. Les mots « chaman » et « jaguar » se confondent d'ailleurs dans certaines langues indiennes et tout particulièrement dans les passages mythiques associés à la prise de stupéfiants<sup>4</sup>. Les données ethnologiques récoltées sur les indiens Kogi —qui vivent depuis le 16<sup>ème</sup> siècle dans le nord caraïbe de la Colombie— montrent que les shamans portent aujourd'hui encore un masque de jaguar lors de leurs rituels, tout comme le personnage figuré sur le tube du catalogue<sup>5</sup>.

En dehors de l'iconographie et des textes mythiques, l'association entre l'attirail hallucinogène et la décapitation se rencontre également en contexte archéologique dans la zone d'influence Tiwanaco du nord du Chili. On a, en effet, retrouvé dans le cimetière de Quitor 6 au nord des oasis de San Pedro d'Atacama (un site fouillé par le père jésuite belge Gustave Le Paige), plusieurs corps décapités, la tête placée entre les jambes, et ensevelis avec du matériel à priser<sup>6</sup>.

*The tube in this catalog is of clean and simple line, and very delicate manufacture. The upper end is elegantly curved and flares out at the bottom before ending abruptly where it reaches the head of the "sacrificer". The eyes, neck and mouth of the figure were pierced by drilling. It wears a wide belt and holds a rectangular object, which could well be a snuff inhalation tray<sup>2</sup>, in its right hand.*

*The "sacrificer" is the mythical executioner who presides over decapitations, and is the predecessor of the Inca Chachapuma<sup>3</sup>, but he is also directly related to the shaman who presides over religious rituals, and a real incarnation of the jaguar god. Moreover, the words "shaman" and "jaguar" are the same in many Indian languages, and especially where they relate to mythical passages associated with the taking of narcotics<sup>4</sup>. Ethnological findings made among the Kogi Indians, who have inhabited the Caribbean area of Northern Colombia since the 16<sup>th</sup> century, reveal that shamans nowadays still wear a jaguar mask just like the one on the figure on the tube in this catalog when performing their rituals<sup>5</sup>.*

*The association between hallucinogenic paraphernalia and decapitation is observed not only in iconography and mythical texts, but also in an archaeological context in the Tiwanaku zone of influence in Northern Chile. Indeed, several decapitated bodies, their heads placed between their legs and wrapped accompanied by materials associated with the ingestion of narcotics, have been found at the Quitor 6 cemetery north of the San Pedro of Atacama oasis, a site which was excavated by Belgian Jesuit priest Gustave Le Paige<sup>6</sup>.*

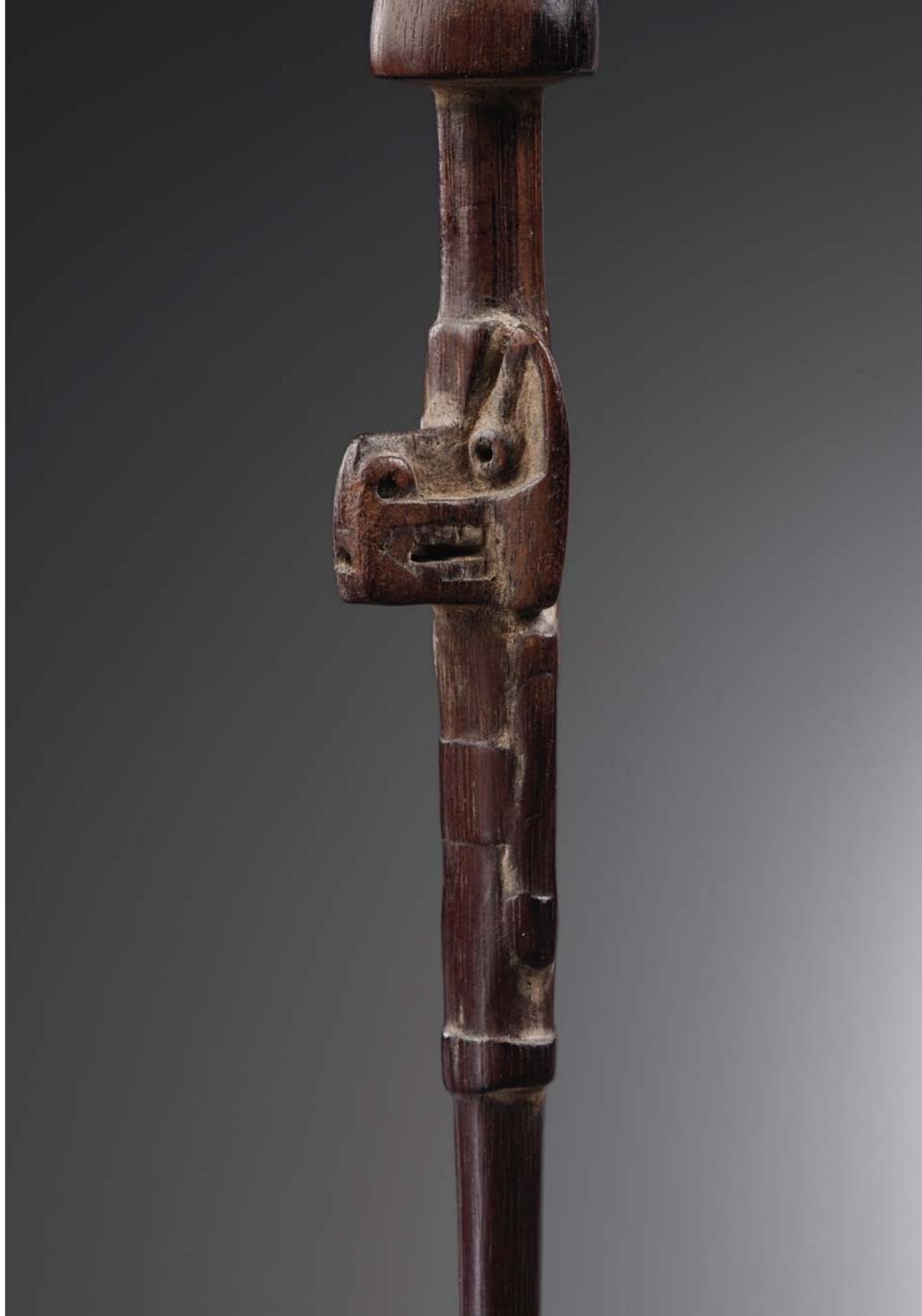
<sup>2</sup> Cf, parmi d'autres, la statue du Metropolitan Museum of Art, New York inv. 1979.206.833 qui porte également une large ceinture autour de la taille et deux tablettes à priser dans les mains. J. Berenguer, « Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku », *Revista Chungará* 14 (1985), p. 61-69.

<sup>3</sup> H. Osborne, *Indians of the Andes : Aymaras and Quechuas*, New York, 1952, p. 135.

<sup>4</sup> C. Manuel Torres, *op. cit.*, p. 83.

<sup>5</sup> K. Preuss, « Forschungsreise zu den Kágaba », *Anthropos* 14-21, St Gabriel Mödling, 1920, pl. 30-31.

<sup>6</sup> G. Le Paige, « El precerámico en la Cordillera Atacameña y los cementerios del período agroalfarero de San Pedro de Atacama », *Anales de la Universidad del Norte* 3 (1964), p. 66-68.



**Poporo, récipient à chaux pour prise de coca**

Culture Huari, Pérou

500-1000 après J.-C.

Bois, traces de pigments rouges et de chaux

H 4,3 cm

**Poporo, lime receptacle for the consumption of coca**

Wari culture, Peru

500-1000 AD

Wood, traces of red pigments and lime

H 4,3 cm

## Poporo Huari, récipient à chaux pour prise de coca

### Wari poporo, lime receptacle for the consumption of coca

Proche et contemporaine de la culture Tihuanaco, la culture Huari —qui occupait un large territoire longeant pratiquement toute la côte pacifique et les Andes du Pérou depuis Cuzco vers le nord— a développé ses propres habitudes de consommation de substances alcaloïdes et adopté à cet effet un équipement spécifique distinct de celui que l'on trouve dans la zone d'influence culturelle Tihuanaco.

Chez les Huaris, on consommait notamment les feuilles de coca dont les vertus narcotiques étaient renforcées par leur association à de la chaux produite à partir de spondyles pillés puis chauffés. La pâte qui résultait de cette mixture était introduite par son fondement dans un petit conteneur portable que les indiens appellent *poporo*. La base du *poporo* était ensuite scellée par un bouchon et la partie supérieure par un capuchon.

Un *poporo* contient une petite quantité de chaux, quelques grammes tout au plus, destinée à la consommation quotidienne de coca. La chaux est portée à la bouche durant la mastication des feuilles, à l'aide d'un bâtonnet fiché dans le capuchon du *poporo*. L'acidité des coquillages libère alors les principes alcaloïdes actifs présents dans la feuille de coca et les effets psychotropes se font sentir.

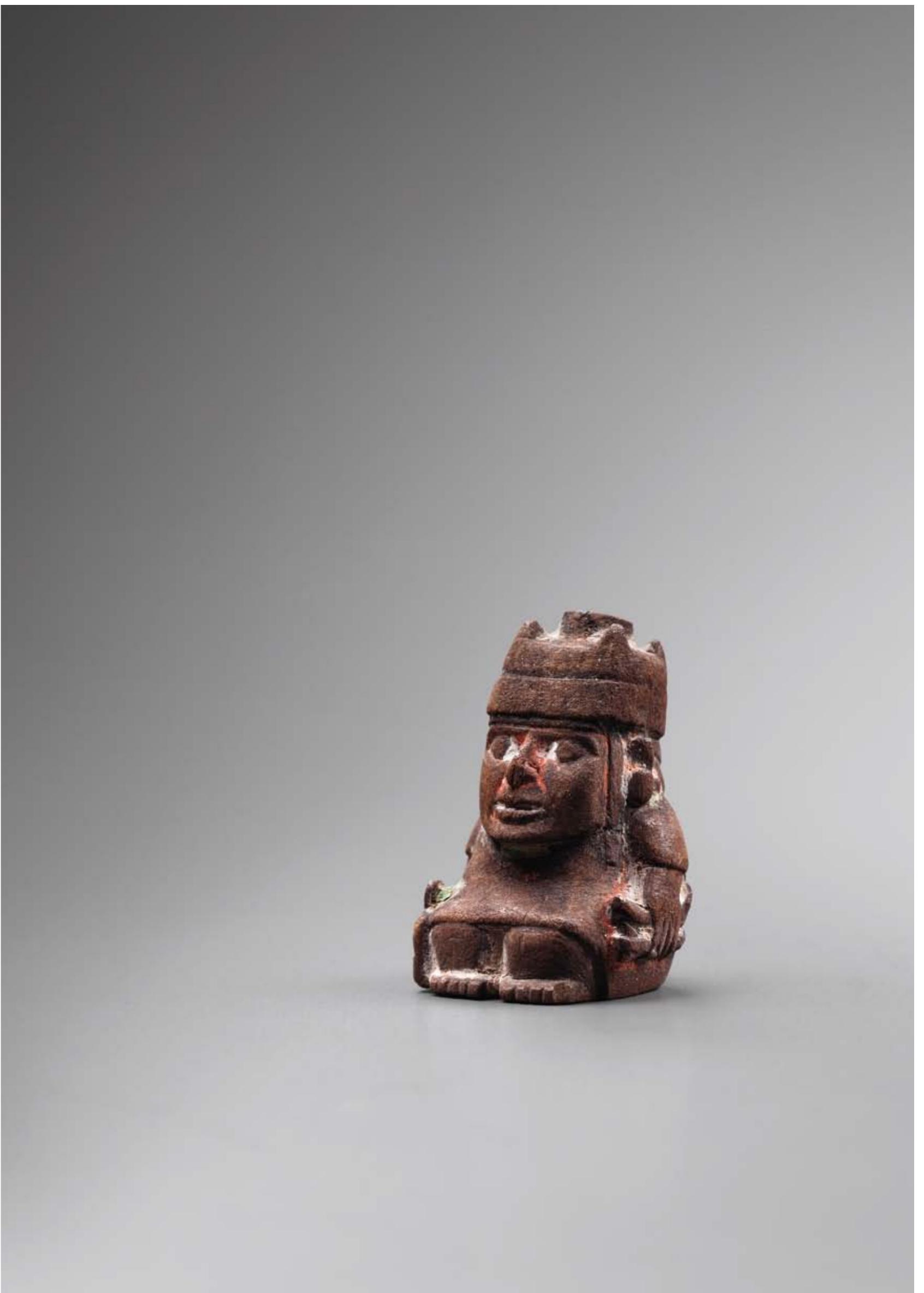
Le petit *poporo* du catalogue est un chef-d'œuvre de finesse. Il mesure à peine plus de quatre centimètres et supporte néanmoins sans faille un agrandissement photographique macroscopique, tant les détails sculptés l'ont été avec une parfaite maîtrise. Avec cet accessoire à narcotique, nous nous trouvons une fois de plus confrontés au sacrifice humain et à la décapitation.

Wari culture, close to, and contemporaneous with Tiwanaku culture, extended over a large area along nearly the entire Pacific coast and the Peruvian Andes north of Cuzco, and developed its own customs associated with the consumption of alkaloid substances, as well as its own equipment, which is distinct from that which is found in areas under Tiwanaku cultural influence.

The Wari most notably consumed coca leaves, whose narcotic properties were enhanced by lime made of ground and heated Spondylus shell. The paste which this mixture resulted in was inserted into a small receptacle, which the Indians call poporo, through its base. The bottom of the poporo was then sealed with a stopper, and the top covered with a lid.

A poporo held a small amount of lime, a few grams at the most, used for the daily consumption of coca. The lime was introduced into the mouth while the leaves were being chewed, using a small stick attached to the poporo's lid. Through a catalytic effect, the alkalinity of the shells releases the active alkaloid ingredients in the coca leaves, and the psychotropic effects are thus obtained.

The little poporo in this catalog is a masterpiece of refinement. It is barely four centimeters high, but its details are so skillfully and meticulously sculpted that it comfortably withstands macroscopic views.





Le personnage dont le corps sert de réceptacle à la chaux porte un bandeau frontal qui se termine dans son dos par une tête-trophée. Il est surmonté d'un couvre-chef à quatre 'griffes' dans lesquelles s'enchâssait autrefois le petit bouchon à spatule. Dans sa main droite il tient une hache qui rappelle celle du « sacrificateur » tiwanaco ; de la gauche il enserre un arc et une flèche. Son visage dégage une expression volontaire, à la fois puissante et sereine. Plus encore qu'à un chaman, nous avons affaire ici à un guerrier chasseur de têtes dont les actes participaient néanmoins des rituels religieux<sup>1</sup>. Les têtes-trophées constituaient non seulement les offrandes les plus sacrées que l'on puisse dédier aux divinités, mais elles faisaient aussi partie intégrante de la conception du monde des peuples andins<sup>2</sup>.

*Once again, we are confronted with human sacrifice and decapitation in the iconography of this narcotic accessory. The figure, whose body functions as the receptacle for the lime, wears a band around its forehead which ends in the back with a trophy head. It wears a head covering with four prongs which formerly held the little lid and spatula in place. In its right hand, it holds an axe reminiscent of that of the Tiwanaku "sacrificer", and in its left, it grasps a bow and an arrow. Its face has a determined appearance, both powerful and serene. It is more likely that the figure represents a headhunter and warrior, whose actions were nonetheless associated with religious rituals<sup>1</sup>, than that it represents just a shaman per se. Trophy heads were not only the most sacred offerings that could be made to divinities, but they were also an integral part of the Andean peoples' conception of the world<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> M. Coe, D. Snow et E. Benson, *Atlas of Ancient America. Facts on File*, 1986, p. 158.

<sup>2</sup> D. Proulx, « Headhunting in ancient Peru », *Archaeology* 24 (1971), p. 16-21 ; *idem*, « Die Nasca Kultur - Ein Überblick », dans Judith Rickenbach (éd.), *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, Zürich, 1999, p. 59-77.

<sup>1</sup> M. Coe, D. Snow and E. Benson, *Atlas of Ancient America. Facts on File*, 1986, p. 158.

<sup>2</sup> D. Proulx, « Headhunting in ancient Peru », *Archaeology* 24 (1971), p. 16-21 ; *idem*, « Die Nasca Kultur - Ein Überblick », in Judith Rickenbach (ed.), *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, Zurich, 1999, p. 59-77.



**Poporo hybride, récipient à chaux pour consommation de coca**

Culture Huari, Pérou  
500-1000 après J.-C.  
Bois, traces de chaux  
H 6 cm

**Hybrid poporo, lime receptacle for the consumption of coca**  
Wari culture, Peru  
500-1000 AD  
Wood, traces of lime  
H 6 cm

**Poporo Huari hybride,  
récipient à chaux pour prise de coca**

Ce poporo est légèrement plus grand que le précédent et arbore cette fois les traits d'un être mythique avimorphe et non plus ceux d'un chaman-guerrier-chasseur de têtes.

Il s'agit d'un être hybride au corps humain et à la tête de condor. Cette dernière est couronnée d'un casque ou d'un bonnet aux motifs de grecques entrelacées qui recouvre les oreilles. Les mains sont posées sur les genoux repliés face au corps. Les ailes stylisées du personnage sont rabattues vers l'arrière du corps, leurs plumes se terminent par des rectangles concentriques qui se substituent aux ronds concentriques plus usuels. Ces éléments iconographiques sont généralement interprétés comme figurant des corps stellaires. Les êtres porteurs d'une telle symbolique représenteraient les constellations susceptibles de traverser le ciel nocturne et de parcourir la terre durant le jour<sup>1</sup>.

**Hybrid Wari poporo, lime receptacle  
for the consumption of coca**

*This poporo is slightly larger than the preceding one and displays the characteristics of a mythical avimorphous being, and not those of a shaman-warrior-headhunter.*

*The figure is a hybrid with a human body and a condor head. The latter wears a helmet or a cap with interlacing fret motifs which cover its ears. The hands are resting on the knees which are pulled up against the body. The figure's stylized wings are folded down towards the back of the body, and their feathers end in concentric rectangles instead of more usually seen concentric circles. These iconographic elements are generally interpreted as depictions of stellar bodies. Beings wearing these symbols were believed to represent constellations, capable of moving through the sky at night, and over the earth during the day<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> W. Isabell et P. Knobloch, « Missing Links, Imaginary Links : staff God Imagery in the South Andean Past », dans W. Isabell et H. Silverman (éds.), *Andean Archaeology III: North and South*, New York, 2006, p. 307.

<sup>1</sup> W. Isabell et P. Knobloch, « Missing Links, Imaginary Links : staff God Imagery in the South Andean Past », in W. Isabell and H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, New York, 2006, p. 307.



Au contact de la culture Tiwanaco, les Huaris avaient adopté certains de leurs emblèmes les plus proéminents. Cet être hybride est un motif récurrent du panthéon Tiwanaco qui figure sur bon nombre de vases, de textiles, de reliefs et d'éléments d'architecture produits par cette civilisation. Il apparaît notamment comme adjoint du grand principe divin sculpté au centre de la *Porte du Soleil* (Figure 16a). Certains veulent voir dans le défilé de ces adjoints ailés alternant têtes humaines et aviaires, la représentation de la transfiguration chamanique de l'homme en animal par les effets psychotropes de la prise d'hallucinogènes (Figure 18)<sup>2</sup>.

La consommation de feuilles de coca était aussi au cœur de certains rites initiatiques. Un mythe original recueilli à Cuzco en 1571 indique, par exemple, que ne pouvait consommer la coca que celui qui avait déjà connu une femme<sup>3</sup>.



Figure 18 : Trois rangées d'adjoints au principe divin central de Tiwanaco sur la *Porte du Soleil*.

Figure 18: Three elements adjoining the divine central principle on the Gate of the Sun at Tiwanaku.

*The Wari adopted some of the Tiwanaku's most prominent symbols when they came into contact with them. This hybrid being is a recurring motif in the Tiwanaku pantheon, and it is seen on many vases, textiles, and relief and architectural elements produced by this civilization. It notably appears in multiple iterations adjoining the great divine principle sculpted at the center of the Gate of the Sun (figure 16a). Some believe that this procession of winged elements, alternating human heads with those of birds, represents the shamanic transformation of man into animal through the psychotropic effects obtained through the use of hallucinogens (figure 18)*<sup>2</sup>.

*The consumption of coca leaves was central to certain initiation practices. For example, an original myth described in Cuzco in 1571, that coca could not be consumed by a man who had not yet known a woman*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> J. Berenguer, « Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku », *Revista Chungará* 14 (1985), p. 67.

<sup>3</sup> A.-F. Martin, « La sculpture péruvienne en bois avant la conquête », *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire* 63 (1992), p. 34.

<sup>2</sup> J. Berenguer, « Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku », *Revista Chungará* 14 (1985), p. 67.

<sup>3</sup> A.-F. Martin, « La sculpture péruvienne en bois avant la conquête », *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire* 63 (1992), p. 34.

**Cuiller**  
Culture Huari, Pérou  
600-900 après J.-C.  
Bois  
H 13,5 cm

**Spoon**  
Wari culture, Peru  
600-900 AD  
Wood  
H 13,5 cm

### Wari spoon

## Cuiller Huari

Il est exceptionnel que des cuillers en bois appartenant à la culture Huari soient parvenues jusqu'à nous — et tout particulièrement dans l'excellent état de conservation de celle publiée dans ce catalogue — en raison du fait que les objets taillés dans des matériaux organiques (tels que le bois ou l'os) ne se conservent pas bien dans les dépôts archéologiques des zones montagneuses. On possède dès lors assez peu d'informations sur leur signification et leur usage exact : objets d'apparat, rituels, usuels, liés à l'alimentation ou non ? De manière générale, les cuillers sont rarement envisagées comme étant des produits de luxe. Pourtant, si quelques cuillers en bois un peu frustes et non décorées ont bien été découvertes dans des environnements domestiques, quand elles atteignent cette qualité d'exécution, elles apparaissent presque toujours en des contextes liés aux hautes strates de la société et à l'élite.

Les fouilles conjointes menées à Castillo de Huarmey, à 300 km au nord de Lima, par l'Université catholique pontificale du Pérou et l'Université de Varsovie ont mis à jour en 2013 la toute première tombe royale intacte qu'aït livré l'empire Huari<sup>1</sup>. Cette tombe vieille de plus de mille deux-cent ans renfermait les restes de trois reines et de cinquante-quatre dames de la noblesse, accompagnées d'un riche matériel funéraire et, selon toute vraisemblance, de six sacrifices humains<sup>2</sup>. Parmi le millier d'artefacts en or, argent, cuivre, coquillage, turquoise, céramique et textiles que contenait le mausolée figuraient plusieurs cuillers en bois arborant différents motifs<sup>3</sup>. L'une d'entre elles représente un personnage très semblable à celui qui orne le manche de notre pièce, à ceci près qu'il ne porte pas de disques d'oreilles. La toque qui ceint sa tête est légèrement moins haute et la tunique cérémonielle à manches courtes qui l'habille est tout à fait comparable. Son attitude générale un peu hiératique, le traitement des formes corporelles et les traits du visage sont de même nature (Figures 19a et b).

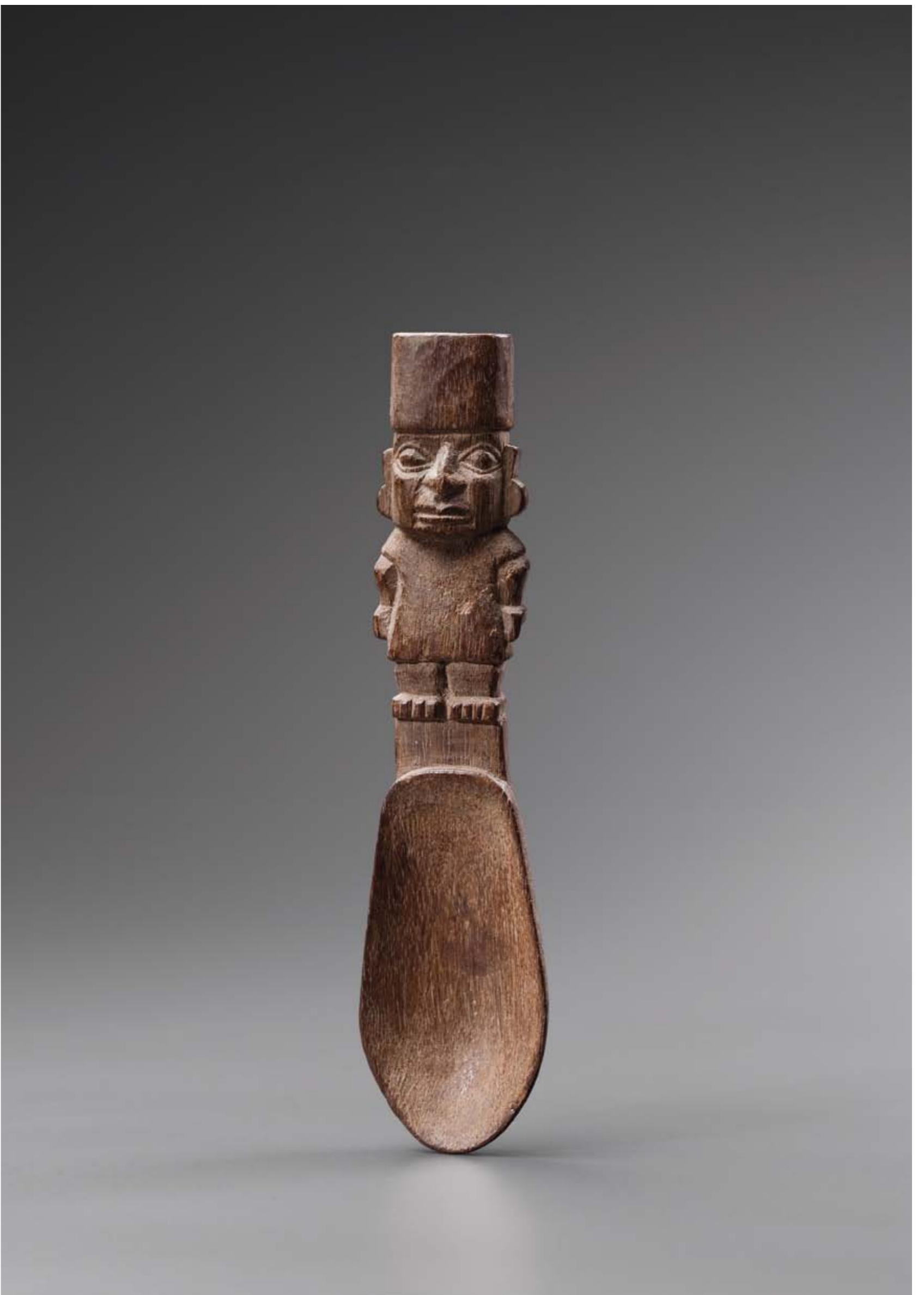
*It is exceptional for wooden spoons from the Wari culture to have survived until today, especially in the excellent state of preservation in which the one in this catalog is, because objects made of organic materials (such as wood or bone) fare poorly in the archaeological conditions typical of mountainous areas. We have but little information on the significance and exact use of these objects. Were they intended for ceremonial events, rituals, use in daily life, and were they connected with the consumption of food or not? Generally speaking, spoons are rarely thought of as luxury items. Yet while a few simple and undecorated spoons have been unearthed in domestic environments, when they attain the quality of execution evident in this example, they have almost always been found in contexts which connect them with the upper strata of society and the elite.*

*Excavations jointly conducted at Castillo de Huarmey, 300 kilometers north of Lima, by the Pontifical Catholic University of Peru and the University of Warsaw, brought the first intact royal Wari Empire tomb to light in 2013<sup>1</sup>. This over one thousand two hundred year-old tomb contained the remains of three queens and fifty-four noblewomen, accompanied by a wealth of funerary material, and, very probably, those of six victims of human sacrifice<sup>2</sup>. Several wooden spoons decorated with various designs<sup>3</sup> were among the about a thousand gold, silver, copper, shell, turquoise, ceramic artifacts and textiles that the mausoleum yielded up. One of them displays a figure which is very similar to the one which adorns the handle of the spoon we present here, except that unlike ours, it has no earspools. The hat it wears is a little less high than that on ours, while the short-sleeved ceremonial tunic it wears is in every respect comparable. Its somewhat hieratic pose, the treatment of its forms, and its facial traits are of the same nature (Figures 19a and b).*

<sup>1</sup> Le National Geographic en espagnol de juin 2014 consacre un numéro spécial à cette découverte : « Los tesoros de la tumba real de Perú ».

<sup>2</sup> Si les cinquante-quatre dames ne font pas, elles-mêmes, partie du sacrifice. M. Giersz et P. Przadka-Giersz, « Na tropach przodków Inków: dziesięć lat polsko-peruwiańskich badań archeologicznych na północnym wybrzeżu Peru (Sur les traces des ancêtres des Incas: dix ans de fouilles archéologiques polono-péruviennes sur la côte septentrionale du Pérou) », Archeo UW 1 (2013), p. 84-95.

<sup>3</sup> Motifs abstraits, personnages hybrides mi-humains mi-animaux, têtes stylisées, petits personnages... Le matériel de Castillo de Huarmey a fait l'objet d'une exposition *Castillo de Huarmey: el mausoleo imperial Wari* au Museo de Arte de Lima du 26 mars au 7 septembre 2014 où ont été exposées ces cuillers. Elles sont encore visibles sur le site du musée [www.mali.pe/huarmey](http://www.mali.pe/huarmey).



<sup>1</sup> The June 2014 Spanish edition of National Geographic devoted a special issue to this discovery: "Los tesoros de la tumba real de Perú".

<sup>2</sup> If and assuming that the fifty-four noblewomen were not themselves part of the sacrifice. "Na tropach przodków Inków: dziesięć lat polsko-peruwiańskich badań archeologicznych na północnym wybrzeżu Peru" (On the Trail of the Inca Ancestors: Ten Years of Polish-Peruvian Archaeological Excavation on the Northern Peruvian Coast), Archeo UW 1 (2013), p. 84-95.

<sup>3</sup> Abstract designs, hybrid half-animal half-human figures, stylized heads, small human figures... The material from Castillo de Huarmey was featured in an exhibition titled Castillo de Huarmey: el mausoleo imperial Wari at the Museo de Arte in Lima from March 26<sup>th</sup> through September 7<sup>th</sup> 2014 where these spoons were shown. They can still be seen online at the museum's web site: [www.mali.pe/huarmey](http://www.mali.pe/huarmey).



Figure 19 : (a) Le manche de la cuiller de Castillo de Huarmey (Photo Museo de Arte de Lima) ; (b) de la cuiller du catalogue.

Figure 19: (a) The handle of the spoon from Castillo de Huarmey (Photo Museo de Arte de Lima); (b) of the spoon in the catalog.

Ces personnages appartenant vraisemblablement à la haute société Huari pourraient être des dignitaires de la classe dirigeante. C'est en tout cas ainsi que l'on présente généralement ces figures. Néanmoins, en tel cas, leur parure demeure assez modeste : un chapeau, une tunique, pas de pagne, parfois des disques d'oreilles, les pieds nus. On pourrait aussi se poser la question — peut-être surprenante et rarement soulevée pour la région — de savoir s'il ne pourrait pas s'agir de la représentation d'enfants. La momie Huari du Musée Rafael Larco Herrera de Lima portant le numéro d'inventaire ML800001 est parée d'un couvre-chef de forme identique, large et aplati, fait de plumes montées sur une trame de fibres végétales. Elle porte une tunique tissée de motifs géométriques et de spirales dont l'ouverture des manches est cousue pour former le paquet funéraire. Son visage est recouvert d'un masque en or qui ne manifeste en rien l'âge de son propriétaire<sup>4</sup>. Or, un scanner effectué par le Dr Sonia Guillén, spécialiste des momies andines, révèle que le paquet funéraire renferme les restes d'un enfant de 4-5 ans<sup>5</sup>. Les tentatives d'identification des enfants dans l'iconographie andine n'ont guère été entreprises, à notre connaissance, ces derniers étant considérés comme virtuellement absents des représentations<sup>6</sup>. Bien que le fil conducteur de cette piste soit tenu, la question nous paraît digne d'être soulevée, dans la mesure où les vêtements spécifiques aux catégories sociales sont toujours porteurs d'un caractère sémiotique prééminent sur une potentielle conformité à la réalité physiologique<sup>7</sup>.

*As they were the property of high-ranking people in Wari society, the figures could depict dignitaries of the ruling class. That, in any event, is how they are generally presented. However, assuming that is the case, their appearance is actually rather modest – a hat, a tunic, no loincloth, earspools sometimes, and barefoot. One might also ask the question – perhaps surprising and rarely raised for the region – of whether these might be representations of children. The Wari mummy at the Museo Rafael Larco Herrera in Lima, inventory number ML800001, dons an identical large and flat hat, made of feathers mounted on a vegetal fiber frame. It wears a tunic into which spirals and geometric designs are woven, and the sleeves are sewn shut to form the funerary bundle. Its face is covered with a golden mask which gives no clue as to the wearer's age<sup>4</sup>. However, a scan performed by Dr. Sonia Guillén, a specialist in Andean mummies, has revealed that this funerary bundle contains the remains of a four or five year old child<sup>5</sup>. Attempts to identify children in Andean representations have not, to our knowledge, been made, and their depictions have been considered virtually absent from the iconography<sup>6</sup>. Although this line of argumentation may admittedly be tenuous, the question nonetheless appeared to us to be worthy of being raised, to the extent that clothing specific to certain social classes always has a semiotic character which prevails over potential conformity to a physiological reality<sup>7</sup>.*

<sup>4</sup> Bon nombre de cultures ont eu du mal à représenter les enfants autrement que comme des adultes miniatures ; c'est notamment le cas d'une grande partie de l'iconographie chrétienne de l'enfant Jésus. Dans l'art précolombien, seuls les Olmèques ont réellement porté attention à l'iconographie enfantine pour la représentation de leurs bébés-jaguars-garous. Sur une célèbre statue aztèque de la collection Robert Woods Bliss à Dumbarton Oaks (ex-Charles Ratton, Joseph Brummer), la déesse Tlazoltotl donne naissance à un adulte miniature. M. Shein, *The Precolumbian Child*, Culver City, 1992 ; S. De Iulio, « La mise en image des frontières de l'enfance : état des connaissances et perspectives de recherche », in Actes du colloque international *Enfance & Cultures*, Paris, 2010, p. 1-11 ; V. Dasen, « All Children are Dwarfs. Medical discourse and iconography of children's bodies », *Oxford Journal of Archaeology* 27/1 (2008), p. 49-62.

<sup>5</sup> « X-ray analysis of Fusion Epoch mummy by Dr. Sonia Guillén. Object analyzed: ML800001. Funerary bundle of a child aged 4-5 years », voir <http://www.museolarco.org/en/collection/studies-of-the-collection>.

<sup>6</sup> D. Proulx, « Nasca Ceramic Iconography: An Overview », *The Studio Potter* 29 (2000), p. 37-43, réédition 2007, p. 12. De la difficulté d'utiliser les sources iconographiques : T. Tung et K. Knudson « Childhood Lost: Abductions, Sacrifice, and Trophy Heads of Children in the Wari Empire of the Ancient Andes », *Latin American Antiquity* 21, No. 1 (2010), p. 45.

<sup>7</sup> L'identité terrestre induite par l'habillement inclut la classe sociale, l'occupation, l'âge et le genre. E. Pasztor, *Aztec Art*, New York, 1998, p. 78.

<sup>4</sup> A number of cultures had difficulty representing children in any other way than as miniature adults. That is certainly the case for the Christian iconography of the baby Jesus. In Pre-Columbian art, only the Olmec really succeeded in rendering children, with their sculptures of were-jaguar infants. A famous Aztec statue in the Robert Woods Bliss collection at Dumbarton Oaks (formerly Charles Ratton and Joseph Brummer) shows the goddess Tlazoltotl giving birth to a miniature adult. M. Shein, *The Precolumbian Child*, Culver City, 1992 ; S. De Iulio, « La mise en image des frontières de l'enfance : état des connaissances et perspectives de recherche », in *Actes du colloque international Enfance & Cultures*, Paris, 2010, p. 1-11 ; V. Dasen, « All Children are Dwarfs. Medical discourse and iconography of children's bodies », *Oxford Journal of Archaeology* 27/1 (2008), p. 49-62.

<sup>5</sup> « X-ray analysis of Fusion Epoch mummy by Dr. Sonia Guillén. Object analyzed: ML800001. Funerary bundle of a child aged 4-5 years », see <http://www.museolarco.org/en/collection/studies-of-the-collection>.

<sup>6</sup> D. Proulx, « Nasca Ceramic Iconography: An Overview », *The Studio Potter* 29 (2000), p. 37-43, reprint 2007, p. 12. De la difficulté d'utiliser les sources iconographiques : T. Tung and K. Knudson « Childhood Lost: Abductions, Sacrifice, and Trophy Heads of Children in the Wari Empire of the Ancient Andes », *Latin American Antiquity* 21, No. 1 (2010), p. 45.

<sup>7</sup> The terrestrial identity induced by apparel established included social class, occupation, age and gender. E. Pasztor, *Aztec Art*, New York, 1998, p. 78.

Les cuillers de Castillo Huarmey sont présentées par le *Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey* comme n'étant pas d'usage alimentaire, mais destinées à contenir des pigments dans le cadre d'activités textiles<sup>8</sup>. Elles ont été découvertes à l'intérieur de boîtes de roseau qui accompagnaient les défuntes et renfermaient des disques d'oreilles, des bagues, des broches, des sistres, des aiguilles, des instruments à tisser, des couteaux de métal ou encore de l'obsidienne<sup>9</sup>. Des poporos et du matériel destiné à la prise de coca se trouvaient également parmi l'équipement funéraire du mausolée. Si certaines cuillers plus profondes contiennent encore les résidus chimiques de pigments<sup>10</sup>, la concavité plus réduite et l'absence de résidus dans la cuiller semblable à celle du catalogue ne prêchent guère pour un tel usage, même si cette interprétation reste une option valable. Le contenu des cassettes semble, de manière générale, pouvoir relever de la catégorie « possessions précieuses » des dames plutôt que de celle exclusivement assignée aux activités de tissage.

Le site de Choncopata, un ancien centre de potiers de culture Huari, a livré un corpus extensif de cuillers en céramique peinte, les seules parmi ces ustensiles qui aient fait l'objet d'une étude approfondie<sup>11</sup>. L'auteur y développe la question de leur usage et de leur dimension symbolique pour en conclure qu'elles révèlent à la fois une utilisation domestique et des pratiques cérémonielles, notamment destinées à transcender la mort. Elle envisage l'hypothèse que ces cuillers aient pu être personnifiées et conçues comme des entités offrant la vie au défunt par le biais de l'alimentation<sup>12</sup>.

*The Castillo de Huarmey spoons are presented by the Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey as not having food-related use, but rather as tools used for working with pigments within the framework of textile manufacturing activities<sup>8</sup>. They were discovered inside the reed boxes which accompanied the deceased and which also contained earspools, rings, brooches, sistruim, needles, weaving implements, and metal or obsidian knives<sup>9</sup>. Poporos and other paraphernalia associated with the consumption of coca were also found as part of the funerary equipment in the mausoleum. While some of the deeper spoons still had chemical residues of pigment on them<sup>10</sup>, the absence of such residue in the shallower ones like the one in this catalog does not support the hypothesis that they were used in this way, although that interpretation does remain viable. The contents of the reed boxes seem, more generally, to fall into the category of women's "precious possessions", rather than just of objects that were exclusively used for weaving activities.*

*The Choncopata site, an ancient Wari culture potters' center, has yielded an extensive corpus of painted ceramic spoons, the only ones among these utensils to have been the subject of an in-depth study<sup>11</sup>. The author of the research elaborates on the question of how they were used and on their symbolic dimensions, concluding that they had a function in both domestic life and ceremonial practices, especially those associated with the transcendence of death. She considers the hypothesis that these spoons could have been personified and conceived of as entities which offered life to the deceased through nourishment<sup>12</sup>.*

<sup>8</sup> M. Giersz et C. Pardo (éds), *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari*, Lima: MALL, 2014.

<sup>9</sup> M. Giersz, P. Przadka-Giersz et K. Makowski, *Huarmey. En el cruce de caminos del perú milenario*, Lima, 2013, p. 88-89.

<sup>10</sup> Notamment la cuiller dont le manche figure un félin ailé au corps d'homme.

<sup>11</sup> A. Cook, « Patrones de Consumo a Comienzos del Horizonte Medio (What was served with these spoons? Patterns of Consumption at the beginning of the Peruvian Middle Horizon) », *Revista de Antropología* 20 (2009), p. 205-226.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>8</sup> M. Giersz and C. Pardo (eds), *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari*, Lima: MALL, 2014.

<sup>9</sup> M. Giersz, P. Przadka-Giersz and K. Makowski, *Huarmey. En el cruce de caminos del perú milenario*, Lima, 2013, p. 88-89.

<sup>10</sup> Especially the spoon whose handle shows a winged feline with a human body.

<sup>11</sup> A. Cook, « Patrones de Consumo a Comienzos del Horizonte Medio (What was served with these spoons? Patterns of Consumption at the beginning of the Peruvian Middle Horizon) », *Revista de Antropología* 20 (2009), p. 205-226.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 222.

## SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteeu, 14  
1000 Bruxelles  
Belgique / Belgium

Tel. : +32 (0)473 56 32 33  
Email : [contact@sergeschoffel.com](mailto:contact@sergeschoffel.com)  
[www.ser geschoffel.com](http://www.ser geschoffel.com)

Exposition présentée à **BRAFA**  
61<sup>th</sup> Brussels Antiques & Fine Arts fair  
du 23 janvier au 31 janvier 2016

### Auteurs / Authors

Dr Valérie Angenot, Ph.D  
Philologie et Histoire orientales / Near Eastern Studies  
Histoire de l'art et archéologie / Art History and Archaeology  
Université Libre de Bruxelles, Belgique / Belgium

Dr Viviane Baeke, Ph.D  
Anthropologie sociale et culturelle / Social and Cultural Anthropology  
Université Libre de Bruxelles, Belgique / Belgium  
Conservatrice section Patrimoine Ethnographique / curator of Ethnography  
Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique / Belgium

Dr Bernard de Grunne, Ph.D  
Histoire de l'art / Art History  
Yale University, USA

Serge Schoffel  
Diplômé en Anthropologie / degree in Anthropology  
Université de Vincennes, Paris 8, France

**Dessins et traitement des figures**  
Valérie Angenot (sauf mention contraire)

**Photographies**  
Studio Asselberghs – Frédéric Dehaen

**Traductions**  
David Rosenthal

**Graphisme**  
Geluck-Suykens & Partners

**Impression**  
Impresor Ariane, Bruxelles