

SERGE
SCHOFFEL
T2





Exhibition
11-19 March 2023

SERGE
SCHOFFEL
T2

MÉLANÉSIE
AFRIQUE
INSULINDE
AMÉRIQUES



MÉLANÉSIE

FIGURE PAKI

Anduar
Région de la Rivière Yuat, Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^e siècle [Test C14 n° 0910-OA-214B par CIRAM]
Bois, nacre
H. 82 cm

Publié dans :
- Galerie Nasser, 2010. *Arts of the South Seas*, pp. 25-26.
- Coiffier, Christian, 2015. «Ernest Wauchope and the Art of the Yuat River» in *Tribal Art*, n°78, Hiver 2015, p. 109.

Provenances :
- Collecté *in situ* en 1935 par Ernest John Luther Wauchope, Australie
(voir p. 4-5: photographie de Charles van den Broek d'Obrenan du 23 septembre 1935)
- Ph. Budrose
- Norman Hurst, Cambridge, États-Unis d'Amérique
- Charles W. Mack, Hawaii/Boston, États-Unis d'Amérique
- Sotheby's, Londres, Royaume-Uni, 24 mars 1986, lot 38
- Ronald Nasser, New York, États-Unis d'Amérique
- Collection privée européenne

PAKI FIGURE

Anduar
Yuat River area, Papua New Guinea
19th century [C14 test no. 0910-OA-214B by CIRAM]
Wood, mother of pearl
H. 82 cm

Published in:
- Nasser Gallery, 2010. *Arts of the South Seas*, pp. 25-26.
- Coiffier, Christian, 2015. "Ernest Wauchope and the Art of the Yuat River" in *Tribal Art*, no. 78, Winter 2015, p. 109.

Provenances:
- Collected *in situ* in 1935 by Ernest John Luther Wauchope, Australia
(See p. 4-5: photograph by Charles van den Broek d'Obrenan taken on September 23th, 1935)
- Ph. Budrose
- Norman Hurst, Cambridge, U.S.A.
- Charles W. Mack, Hawaii/Boston, U.S.A.
- Sotheby's, London, United Kingdom, on March 24th, 1986, lot 38
- Ronald Nasser, New York, U.S.A.
- European private collection



SCULPTURE ANDUAR DU FLEUVE YUAT

Christian Coiffier (Attaché au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris)

HISTORIQUE DE SA COLLECTE

Cette rare sculpture provient très probablement d'une collecte effectuée par Ernest John Luther Wauchope, ancien combattant du corps expéditionnaire australien (ANZAC). Dans les années 1930, celui-ci et son épouse gèrent la plantation Awa, située sur le territoire des Awar, dans la baie d'Hansa, en face de l'île de Manam sur la côte nord-est de la Nouvelle-Guinée. Le couple de planteurs assiste divers scientifiques de passage dans la région, comme C. B. Humphreys du *Christ's College* de Cambridge et le docteur Félix Speiser du musée de Bâle¹. Il entretient des relations suivies avec les ethnologues comme Camilla Wedgwood et Gregory Bateson et il collecte des objets ethnographiques pour le musée de Sydney (Coiffier, 2015 : 105-106).

Grâce aux carnets de voyage de Sarah Chinnery² (Fortune, 1998) et de Monique de Ganay³ (Coiffier, 2014) nous pouvons reconstituer les événements qui ont précédé la prise de vue d'une photographie où se trouve vraisemblablement représentée notre sculpture. Sarah Chinnery nous apprend ainsi qu'elle s'était jointe au couple Wauchope, sur leur bateau *Balangot*, alors qu'il partait effectuer une collecte d'objets sur le fleuve Yuat.

Les voyageurs visitèrent les villages de Brenda et Dankar pour y acheter des objets (Fortune, 1998 : 165-170). Ernest Wauchope décida finalement de retourner vers Angoram car son épouse était souffrante (*Ibid.*, 1998 : 171-173). Il rebroussa alors son chemin sur la rivière Yuat pour redescendre vers le fleuve Sepik en faisant des arrêts dans les villages d'Anduar et de Yurma où il fit différents achats. Le couple demeura quelques jours à Angoram. C'est alors que les membres d'une expédition française arrivèrent également à Angoram sur leur yacht *La Korrigane* (Coiffier, 2001). Le *kiap*⁴ Bloxham les accueilla aimablement (van den Broek, 1939 : 190) et les invita à dîner (Coiffier, 2014 : 127). Il leur présenta le couple Wauchope qui fut invité à bord de *La Korrigane* par les membres de l'expédition. Le couple leur fit cadeau de quatre objets dont deux bouchons de flûte sculptés qu'ils venaient d'acquérir dans des villages Biwat. Le 23 septembre 1935, Charles van den Broek d'Obrenan fixa sur la pellicule Ernest Wauchope avec sa moisson d'objets qu'il venait de débarquer sur la rive avec l'aide de quatre accompagnateurs locaux. Il est donc très probable que notre sculpture provienne d'un village Anduar, le style de cette sculpture n'étant pas caractéristique de celui des voisins Mundugumor (aujourd'hui appelé Biwat). Mais il est vrai que les objets pouvaient circuler dans la région. L'*Australian Museum* de Sydney conserve deux sculptures du même type collectée par Ernest Wauchope (Specht, 1988, Coiffier, 2015 : 107 et 109). Cependant, il n'existe pas, à notre connaissance, de sculptures similaires dans la collection rapportée à l'*American Museum of Natural History* de New York par Margaret Mead et Réo Fortune qui séjournèrent dans un village Biwat trois années auparavant.

1 Cf. Lettre d'Ernest Wauchope du 26/8/1934 au secrétaire de l'*Australian museum* de Sydney.

2 Sarah Chinnery était l'épouse de l'anthropologue de l'administration coloniale australienne Ernest William Pearson Chinnery, basé à Rabaul.

3 Monique de Ganay était l'épouse d'Etienne de Ganay, le capitaine de *La Korrigane* qui effectua un tour du monde de 1934 à 1936 et rapporta en France de nombreux objets ethnographiques océaniens.

4 Le nom *kiap* désigne en *pidgin-english* un Officier de district de l'administration coloniale.





Au début des années 1930, les Anduar (ou Andua, Andoar)⁵ vivaient dans la région en aval du fleuve Yuat à la confluence avec le Sepik dans les six villages d'Andua, Kundima, Agrumara, Yuarimo, Kausimbi et Sapalu. Les Biwat (ou Mundugumor selon Mead) étaient établis en amont du fleuve Yuat, au-delà d'un *no man's land*, dans les six villages de Biwat, Branda, Akuran, Kinakaten, Andafugan et Dowaning représentant un millier de personnes à l'époque. Si les Anduar s'exprimaient dans une langue Pondo, les Biwat parlaient une langue de la famille Yuat. Les villages établis sur les berges du fleuve Yuat n'étaient à cette époque contrôlés que depuis quelques années par l'administration coloniale australienne.

DESCRIPTION

Lorsqu'on compare avec minutie notre sculpture avec la sculpture visible à droite de la photographie de Charles van den Broek d'Obrenan, devant un homme debout, on s'aperçoit qu'elle lui correspond point par point (Coiffier, 2015 : Fig. 3, n°17). La tête est plus allongée et l'arcade sourcilière est plus marquée que sur les autres sculptures présentes sur la photographie. Une sorte de coiffe en forme de disque est sculptée derrière la tête. Celle-ci, ainsi que les oreilles et le nez sont percés d'orifices qui permettaient d'y fixer des ligatures de fibres de sagoutier tressées, comme cela est encore visible sur certains exemplaires (Coiffier, 2015 : 112-113). Le nez épataé et la langue légèrement sortie de la bouche prennent bien la lumière zénithale. Les yeux sont constitués de coquilles de nacre, provenant vraisemblablement de moules d'eau douce. Un percement central évoque la pupille et donne une expression très sévère au regard. Ils sont de la même nature que ceux de la sculpture de la photographie. Le buste élancé et légèrement incurvé est agrémenté en son milieu d'une petite excroissance marquant le nombril. La position des membres de cette sculpture est bien la même que sur la sculpture représentée sur la photo prise par Charles van den Broek d'Obrenan. Contrairement à diverses autres sculptures connues du même type, le personnage représenté ne présente pas de phallus, mais il n'est pas exclu que ce dernier n'ait pas été représenté volontairement par le sculpteur ou qu'il ait pu être sectionné ultérieurement. Cette absence de phallus se remarque également sur la sculpture de la photographie. Il est probable que cette sculpture, fut à l'origine, peinte en partie avec différents motifs qui ont été délavés avec le temps. Notre sculpture au buste très élancé est donc vraisemblablement celle présente sur la photographie de Charles van den Broek d'Obrenan, mais on ne peut voir sa base qui se trouve cachée par d'autres objets. Cette base est constituée d'un tronc de cône qui est évidé à l'intérieur, ce qui permettait de l'empaler sur une autre pièce de bois. Si l'on tient compte que la sculpture de la photographie se trouve placée à environ 40 cm devant les pieds de l'homme debout (mesurant environ 1,70 m), la hauteur de notre sculpture, soit 83 cm, correspond alors bien à la moitié de la hauteur de cet l'homme en tenant compte de l'effet de perspective.

La position des personnages assis ou accroupis avec les deux bras repliés en avant, les mains jointes sous le menton, les pieds reposant à plat sur le socle, est un style que l'on retrouve fréquemment dans la région d'Angoram comme sur les sculptures *loan* de façon beaucoup plus stylisée. Ce style de représentation d'un personnage est peut-être d'origine austronésienne puisque nous la retrouvons dans diverses régions côtières de la Nouvelle-Guinée, mais également dans les îles de l'Est indonésien et même aux Philippines. La tête volumineuse des personnages est arrondie de façon très particulière, ce qui ne correspond pas au style des personnages masculins représentés sur les bouchons de flûtes à quelques exceptions près. Par contre, la position de la tête avec une sorte de diadème en arrière et le traitement des épaules, qui forment une sorte de cape au niveau des épaules sont tout à fait caractéristique de la sculpture de cette région.

⁵ Les Anduar appartenaient au même groupe linguistique que les villages de Kambrindo, Kanduanum et Moïem de la région d'Angoram.

HYPOTHÈSE SUR SA FONCTION

Nous savons que toutes sculptures de la région du Sepik, quoiqu'ayant un côté souvent très esthétique, n'avaient pas un rôle décoratif, mais une fonction particulière en relation avec les esprits locaux associés à la mythologie. Il n'existe cependant que très peu d'informations fiables sur la fonction de ce type de sculpture, appelée *paki*. Selon diverses sources, dont les fiches de sculptures de type similaire conservées à l'*Australian museum* de Sydney, celles-ci auraient eu pour fonction de représenter un gardien de maison des hommes et d'avertir l'assemblée de l'arrivée d'un intrus lors de l'initiation des jeunes-gens. Mais les sociétés établies au bord du fleuve Yuat avaient une organisation des initiations des jeunes garçon assez différentes de celle des villages des bords du fleuve Sepik. Margaret Mead pu constater ainsi lors de son bref séjour chez les Mundugumors que ces derniers ne construisaient pas de grandes maisons cérémonielles comme chez les peuples riverains du fleuve Sepik (Mead, 1963). Par contre, lorsqu'un notable souhaitait organiser l'initiation d'un groupe de garçons, il devait construire un édifice particulier dans laquelle se déroulaient les rituels afférents à cette manifestation. Il est probable qu'il en était de même chez leurs voisins Anduar. Dans ce cas, ce type de sculpture pouvaient être momentanément fixé sur le sommet du toit de cette maison temporaire (Howarth, 2015: 121).

Notre sculpture, avec ses yeux perçants, aurait donc représenté un esprit-gardien de ce type d'édifice. Mais il est fort probable que cette sculpture n'avait pas qu'une seule fonction. Si le personnage, plus ou moins stéréotypé sur toutes les sculptures de ce type connues représente un héros culturel local ou un ancêtre, il est aisément d'imaginer que sa fonction était plus d'ordre social pour garantir la continuité et la pérennité d'un lignage familiale ou d'un clan. C'est ainsi que Robert Welsch (2013: 34) perçoit ce type de sculpture comme étant destiné «à garantir la santé, la prospérité et l'ordre social dans les espaces civilisés du village». Les sculptures représentant un homme ou une femme debout sur un socle constitué de troncs de cône étaient, de leur côté, sensées porter chance à la chasse et à la pêche ou pour obtenir de très beaux tubercules d'ignames, selon les fiches de l'*Australian museum* de Sydney.

MYTHOLOGIE

Christian Kaufmann (Peltier et Morin, 2006: 415) évoque une relation entre ces sculptures et la légende du héros culturel Bilishoi recueillie dans le village Biwat de Kinakatem. Cet être mythique était craint pour sa puissance et il était censé ne pas respecter l'ordre social. Le mythe de Bilishoi apporte un certain éclairage sur la mentalité des Mundugumor. Le mythe de Mangalemoa et de Fonbalema, rapporté par Karl Laumann⁶ en 1952, est très similaire à ceux recueillis par Réo Fortune en 1932, Margaret Mead en 1938 et Nancy McDowell en 1991, qui évoque la naissance d'un héros culturel nommé Bilishoi⁷ (Mc Dowell, 1991: 153-162). Mangalemoa part à la chasse avec son chien. Il aperçoit en haut d'un banyan un opossum. Il grimpe dans l'arbre pour l'attraper, mais alors qu'il approche de ce dernier, il s'aperçoit que celui-ci s'est transformé en une très belle jeune-fille qui se nomme Fonbalema (Fonbalime)⁸. Celle-ci le retient prisonnier dans sa demeure et a des relations sexuelles avec lui. De cette union naissent des jumeaux⁹ dont l'un est un cochon¹⁰ nommé Ikombasa. Le

6 Cf. Laumann in Bounoure (2001: 159, 2014: 107-110).

7 Mc Dowell (1991: 315) précise que la prononciation est Verushoi .

8 Mc Dowell (1991: 315) précise que la prononciation est Fwonbarame.

9 Notons que c'est la femme qui séduit et attire l'homme. De cette relation naissent des jumeaux. Cette naissance gémellaire est fréquente chez les Mundugumor selon Mead (cf. *supra*).

10 La mythologie iatmul évoque également un ancêtre cochon, valeureux guerrier, à l'origine des lignées humaines et qui eut des relations sexuelles avec sa mère.

second enfant, un garçon nommé Bilishoi, ayant forme humaine devient après sa huitième année un être d'une extrême violence. Le garnement s'amuse à inciter un camarade à grimper à un palmier pour y décrocher des noix d'arec. Il grimpe derrière lui et une fois en haut, il le fait tomber sur le sol où il se tue. Son père doit payer aux parents une compensation en anneaux de coquillages. Ce type d'évènements se reproduisent de nombreuses fois et son père en a assez de devoir payer de nombreuses compensations. Une autre fois, Bilishoi rencontre deux femmes qu'il viole avant de les tuer avec une lance, ils coupent leurs têtes qu'il jette dans un panier pour les apporter dans le village le plus proche. Un autre jour, ce dernier propose ses services pour aider à la construction d'une maison des hommes. Mais une fois en haut de la charpente il se met à jeter les poutres sur les hommes travaillant à la construction de l'édifice. Il les tue un par un, jusqu'au moment où un homme, originaire du Sepik, venu pour aider à cette construction, lui décoche une flèche qui l'atteint à l'œil droit. Un autre projectile l'atteint à la tempe gauche. Il tombe à terre et meurt. Avant de mourir, il a le temps de s'écrier: «*Mangez mon corps, mais pas ma tête ! Jetez-la dans le marais !*» Les hommes du village découpent alors son corps en morceaux qu'ils font cuire avant de les manger (McDowell, 1991: 159).

CATALOGUE RAISONNÉ

Très peu de sculptures du style de celles se trouvant sur la photographie de Charles van den Broek ont été répertoriées dans les collections muséales et privées. L'une des plus anciennes sculptures de ce type représente un homme debout sur un socle constitué de cinq troncs de cône, mais la tête se trouve nettement détachée du corps sur un long cou contrairement à toutes les autres connues. Conservée au musée de Berlin, elle fut collectée par Merk-Ikier en 1925 (Kelm, 1968: 20, Kaufmann, 2015: fig.60). On peut rapprocher le style de cette sculpture de celui de la statuette provenant du village d'Agrumara et collectée le 18 février 1913 par Adolf Roesicke durant le voyage de la Berliner Kaiserin-Augusta-Fluss-Expedition (Kaufmann, 2015: fig.61).

Enfin, il nous faut citer trois autres sculptures d'un style tout à fait similaire à celle que nous présentons ici. L'une appartient au *Museum of Archaeology and Anthropology* de l'Université de Cambridge (n° 30.487) et a été rapportée par Gregory Bateson en 1930 (Firth, 1936: 41, Schmitz, 1971: pl.93). Il n'est pas exclu qu'elle ait été donnée, ou vendue à l'ethnologue, par Ernest Wauchope. Elle présente la rare particularité d'avoir les parties sexuelles, avec un pénis dressé, dissociées du corps du personnage assis sur un tronc de cône unique, comme notre sculpture (Coiffier, 2015: 113). Une autre sculpture masculine d'une facture très proche et de même hauteur, assise sur deux troncs de cône imbriqués, se trouve conservée au MET de New-York dans la *Michael Rockefeller Memorial Collection* sous le n°1979.206.1488 (Coiffier, 2015: 114). La troisième sculpture représentant également un personnage masculin assis sur un socle constitué de quatre troncs de cône se trouvait dans la collection Jolika de San-Francisco (Friede, 2005: pl. 140, Coiffier, 2015: 115) et a été vendue aux enchères chez Christie's en 2013 pour la somme de deux million cinq cent mille euros. Elle aurait été collectée par l'administrateur colonial E. A. Wisdom dans les années 1930 (Hourde, 2013: 32-35). Notre sculpture a déjà été présentée dans le catalogue de la galerie Nasser (2010: 25-26).

CONCLUSION

Si notre sculpture présente toutes les principales caractéristiques des sculptures connues de ce style, elle s'en différencie cependant par quelques éléments que l'on retrouve sur la sculpture de la photographie de Charles van den Broek d'Obrenan ; une tête moins arrondie, des arcades sourcilières plus marquée, un buste plus allongé et plus incurvé que les autres, le phallus absent. Ce qui en fait un exemplaire remarquable et unique.

AN ANDUAR FIGURE FROM THE YUAT RIVER

By Christian Coiffier (Lecturer at the Muséum National d'Histoire Naturelle of Paris)

HISTORY OF ITS COLLECTION

This rare figure is believed to have been collected by Ernest John Luther Wauchope, a veteran of the Australian Expeditionary Force (ANZAC). In the 1930s, he and his wife ran the Awa Plantation in Awar territory in Hansa Bay, across from Manam Island on the northeast coast of New Guinea. This plantation owner couple helped a number of visiting scientists, including C. B. Humphreys of *Christ's College*, Cambridge, and Dr. Felix Speiser of the Basel Museum¹. They had ongoing relationships with ethnologists like Camilla Wedgwood and Gregory Bateson and collected ethnographic objects for the Sydney Museum (Coiffier, 2015: 105-106).

Thanks to the travel journals of Sarah Chinnery² (Fortune, 1998) and Monique de Ganay³ (Coiffier, 2014) we can reconstruct the events that preceded the taking of a photograph in which our sculpture is very probably depicted. Sarah Chinnery tells us that she had joined the Wauchope couple on their ship, the *Balangot*, when they set out to collect artifacts on the Yuat River. The travelers visited the villages of Brenda and Dankar to buy objects (Fortune 1998: 165-170). Ernest Wauchope eventually decided to return to Angoram because his wife had fallen ill (*Ibid.* 1998: 171-173). He turned around on the Yuat River and headed back downstream towards the Sepik River, stopping at the villages of Anduar and Yurma to make various purchases. The couple then stayed in Angoram for a few days. At that time, members of a French expedition had also just arrived in Angoram on their yacht, *La Korrigane* (Coiffier, 2001). *Kiap*⁴ Bloxham welcomed them warmly (van den Broek, 1939: 190) and invited them to dinner (Coiffier, 2014: 127). He introduced them to the Wauchope couple who were then invited on board *La Korrigane* by the members of the expedition. The couple presented them with four objects, including two carved flute stoppers that they had just acquired in Biwat villages. On September 23rd 1935, Charles van den Broek d'Obrenan captured Ernest Wauchope on film with the harvest of objects that he had just brought to shore with the help of four local helpers. It is therefore very likely that our sculpture comes from an Anduar village, the style of this figure not being characteristic of that of the neighboring Mundugumor (now called Biwat). It is nonetheless also true that objects could circulate in the region. The Australian Museum in Sydney has two sculptures of the same type collected by Ernest Wauchope (Specht 1988, Coiffier 2015: 107 and 109). However, there are to our knowledge no similar sculptures in the collection brought back to the American Museum of Natural History in New York by Margaret Mead and Reo Fortune who had spent time in a Biwat village three years earlier.

At the beginning of the 1930s, the Anduar (or Andua, Andoar)⁵ lived in the six villages of Andua, Kundima, Agrumara, Yuarimo, Kausimbi and Sapalu, in the downstream portion of the Yuat River area near where it runs into the Sepik River. The Biwat (or Mundugumor

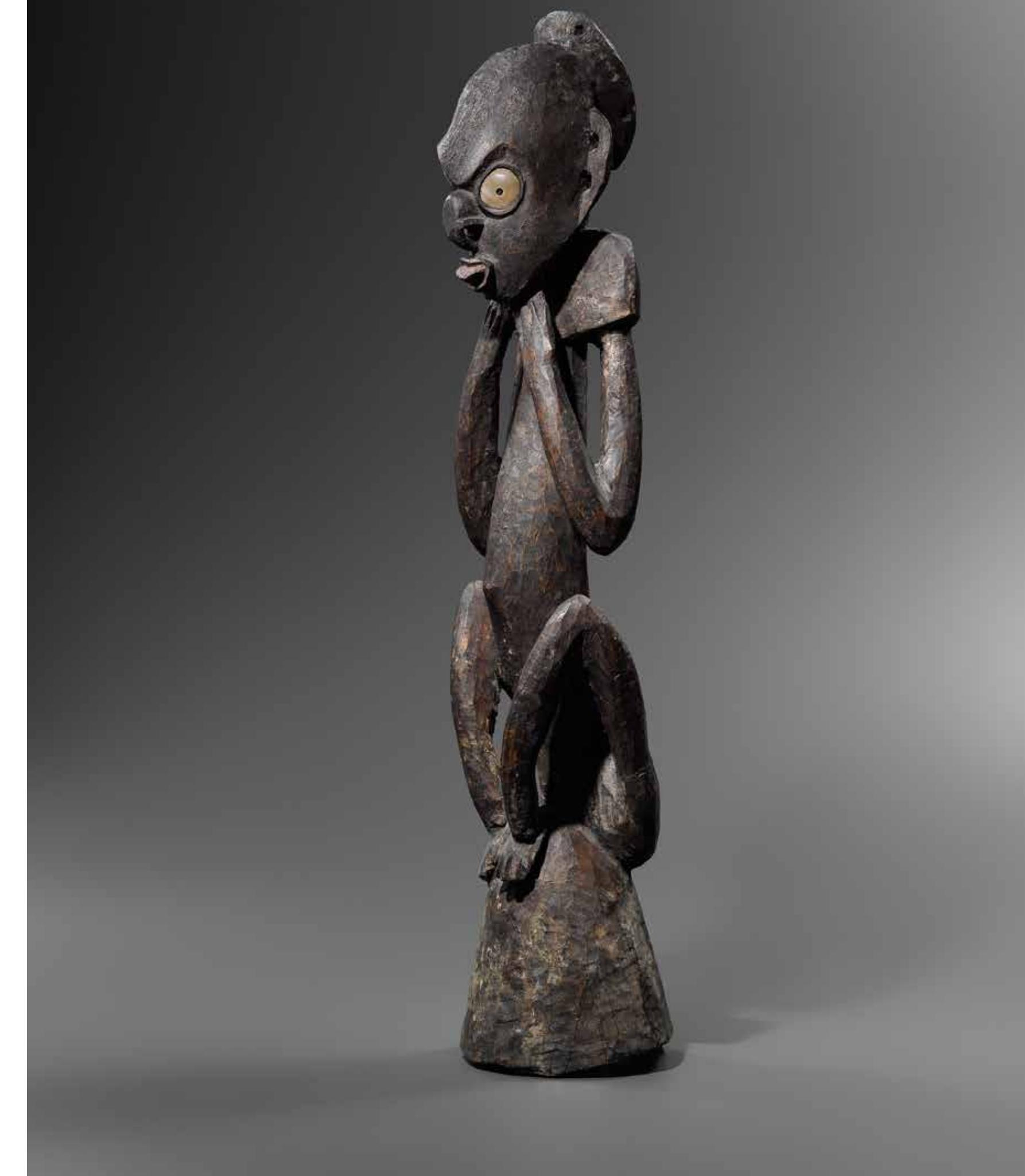
1 Cf. Ernest Wauchope's letter of August 26th 1934 to the Australian Museum in Sydney.

2 Sarah Chinnery was the wife of Australian colonial administration anthropologist Ernest William Pearson Chinnery, who was based in Rabaul.

3 Monique de Ganay was the wife of Etienne de Ganay, the captain of *La Korrigane* who circumnavigated the globe between 1934 and 1936 and brought many Oceanic ethnographic objects back to France with him.

4 The term *kiap* is the Pidgin English word for a colonial administration district officer

5 The Anduar belonged to the same linguistic group as the villages of Kambrindo, Kanduanum and Moiem in the Angoram area.



according to Mead) were established along the upstream portion of the Yuat River, in a poorly known no man's land zone, in the six villages of Biwat, Branda, Akuran, Kinakaten, Andafugan and Dowaning, each with a population of about a thousand people at the time. While the Anduar spoke a Pondo language, the Biwat spoke a language of the Yuat family. The villages along the banks of the Yuat River had only been under the control of the Australian colonial administration for a few years at the time.

DESCRIPTION

When we compare our sculpture carefully with the one on the right in Charles van den Broek d'Obrenan's photograph, seen in front of a standing man, we observe that it corresponds to it in every detail (Coiffier, 2015: Fig. 3, no. 17). The head is more elongated and the eyebrow arch is more pronounced than on the other sculptures in the photograph. A sort of disc-shaped headdress is carved behind the head. The headdress, as well as the ears and nose, are pierced with holes through which sago fiber ligatures could be attached, and they can still be seen on some examples (Coiffier, 2015: 112-113). The flattened nose and the tongue slightly protruding from the mouth catch the zenithal light well. The eyes of this figure are made of a piece of mother-of-pearl, probably from freshwater mussels. A central hole denotes the pupil and imparts a very stern expression to the eyes. They are of the same type as those seen on the figure in the photo. The slender and slightly curved bust is embellished in the middle with a small protrusion that denotes the navel. The positioning of the limbs of our sculpture is the same as for the object in the photo taken by Charles van den Broek d'Obrenan. In contrast to various other known sculptures of the same type, the figure depicted does not have a phallus, but it cannot be ruled out that it was deliberately omitted by the sculptor or that it may have been cut off later. It is likely that this figure was originally painted at least in part with various motifs that have faded over time. Our sculpture with the very slender bust is therefore very probably the one in Charles van den Broek d'Obrenan's photograph, but its base cannot be seen as it is hidden by other objects. This base is a truncated cone that was hollowed out inside, making it possible to impale it onto another piece of wood. When we consider that the sculpture in the photograph is placed about 40 cm in front of the feet of the standing man (who measures about 170 cm), then the height of our sculpture (83 cm) does indeed correspond to half of the man's height with the perspective effect taken into account.

The seated or crouching position of figures with both arms bent forward, the hands clasped under the chin and the feet resting flat on the base, is frequently observed in Angoram region sculpture as well as on the *loan* sculptures, albeit in a much more stylized manner. This style of figural representation is perhaps of Austronesian origin since one finds it not only in various coastal regions of New Guinea, but also in the islands of eastern Indonesia and even in the Philippines. The voluminous heads of the figures are rounded in a very particular way, which does not correspond to the style of the male figures represented on the flute stoppers, with only a few exceptions. On the other hand, the position of the head with a sort of diadem behind it and the treatment of the shoulders, which form a sort of cape at shoulder level, are quite characteristic of the sculpture from this region.

A HYPOTHESIS ON ITS FUNCTION

We know that all figures from the Sepik region, although often very aesthetically pleasing, were not just decorative in nature, but instead had specific functions connected with local spirits that were associated with mythology. There is however very little reliable information on what the functions of these sculptures, called *paki*, actually were. According to various sources, including notes in the records for similar pieces in the Australian Museum

in Sydney, they were representations of guardians of the men's houses and could warn the congregation of the arrival of intruders during the initiation ceremonies of the young men. But the societies established on the banks of the Yuat River organized their initiation events for young boys quite differently than the villages on the banks of the Sepik River did. In the course of her brief stay among the Mundugumor, Margaret Mead was able to observe that unlike the groups along the Sepik River they did not build large ceremonial houses (Mead, 1963). When a notable wished to organize an initiation ceremony for a group of boys, he had to erect a special building in which the rituals for this event would take place. It is likely that the same thing was true of the Mundugumor's neighbors, the Anduar. In this case, this type of sculpture might have been displayed for a time at the top this temporary house's roof (Howarth, 2015: 121).

Our sculpture, with its piercing eyes, would therefore have represented a guardian spirit of this type of building. But it is very likely that the object had more than just one function. If the character, more or less stereotyped on all known figures of this type, represents a local cultural hero or an ancestor, it is easy to imagine that its function was more of a social nature, and that it was intended to guarantee the continuity and survival of a family lineage or a clan. Robert Welsch (2013: 34) thus sees this type of sculpture as being intended "to ensure health, prosperity and social order in the village's civilized spaces". Sculptures that represented a man or woman standing on a truncated cone base were, for their part, supposed to bring good fortune in hunting and fishing or help to obtain beautiful yam tubers, according to the records of the Australian Museum in Sydney.

MYTHOLOGY

Christian Kaufmann (Peltier and Morin, 2006: 415) mentions a connection between these sculptures and the legend of the cultural hero Bilishoi revealed to him in the Biwat village of Kinakatem. This mythical being was feared for his power and he was believed to disrespect and undermine the social order. The Bilishoi myth sheds some light on the Mundugumor mentality. The myth of Mangalemoa and Fonbalema, reported by Karl Laumann⁶ in 1952, is very similar to those collected by Reo Fortune in 1932, Margaret Mead in 1938 and Nancy Mc Dowell in 1991, and mentions the birth of a cultural hero named Bilishoi⁷ (Mc Dowell, 1991: 153-162). Mangalemoa goes hunting with his dog. He sees an opossum on top of a banyan tree. He climbs the tree to catch it, but as he approaches it, he realizes that it has been transformed into a very beautiful young girl named Fonbalema (Fonbalime)⁸. She holds him prisoner in her house and has sex with him. From this union twins are born⁹, one of whom is a pig¹⁰ named Ikombasa. The second offspring is a child in human form, a boy named Bilishoi, who becomes extremely violent beginning in his eighth year of life. The boy amuses himself by getting a friend to climb a palm tree to fetch areca nuts. Bilishoi then climbs up behind him and once he reaches the top, knocks his friend to the ground where he dies. Bilishoi's father has to pay compensation to the parents in shell rings. This type of event occurs over and over again and his father tires of having to pay compensation so often. On another occasion, Bilishoi meets two women whom he rapes before killing them with a spear. He then cuts off their heads which he throws into a basket and takes to the nearest village. On another occasion, he offers his services to help build a men's house. But once he reaches the top of

⁶ Cf. Laumann in Bounoure (2001: 159, 2014: 107-110).

⁷ Mc Dowell (1991: 315) states that the pronunciation is Verushoi.

⁸ Mc Dowell (1991: 315) states that the pronunciation is Fwonbarame.

⁹ Note that it is the woman who seduces and attracts the man. Twins are born from this union. According to Mead (*cf. supra*), twin births were frequent among the Mundugumor.

¹⁰ Latmul mythology also mentions a pig ancestor, a valorous warrior who was at the origin of the human lineages and who had sexual relations with his mother.

the structure, he begins to throw the beams at the men working on the building below him. He kills them one by one, until a man from the Sepik who has also come to help with the construction shoots an arrow into his right eye. Another projectile hits him in the left temple. He falls to the ground and dies. Before he expires, he has time to cry out: "Eat my body, but not my head! Throw it into the swamp!" The men of the village then cut his body into pieces that they cook before eating them (McDowell, 1991: 159).

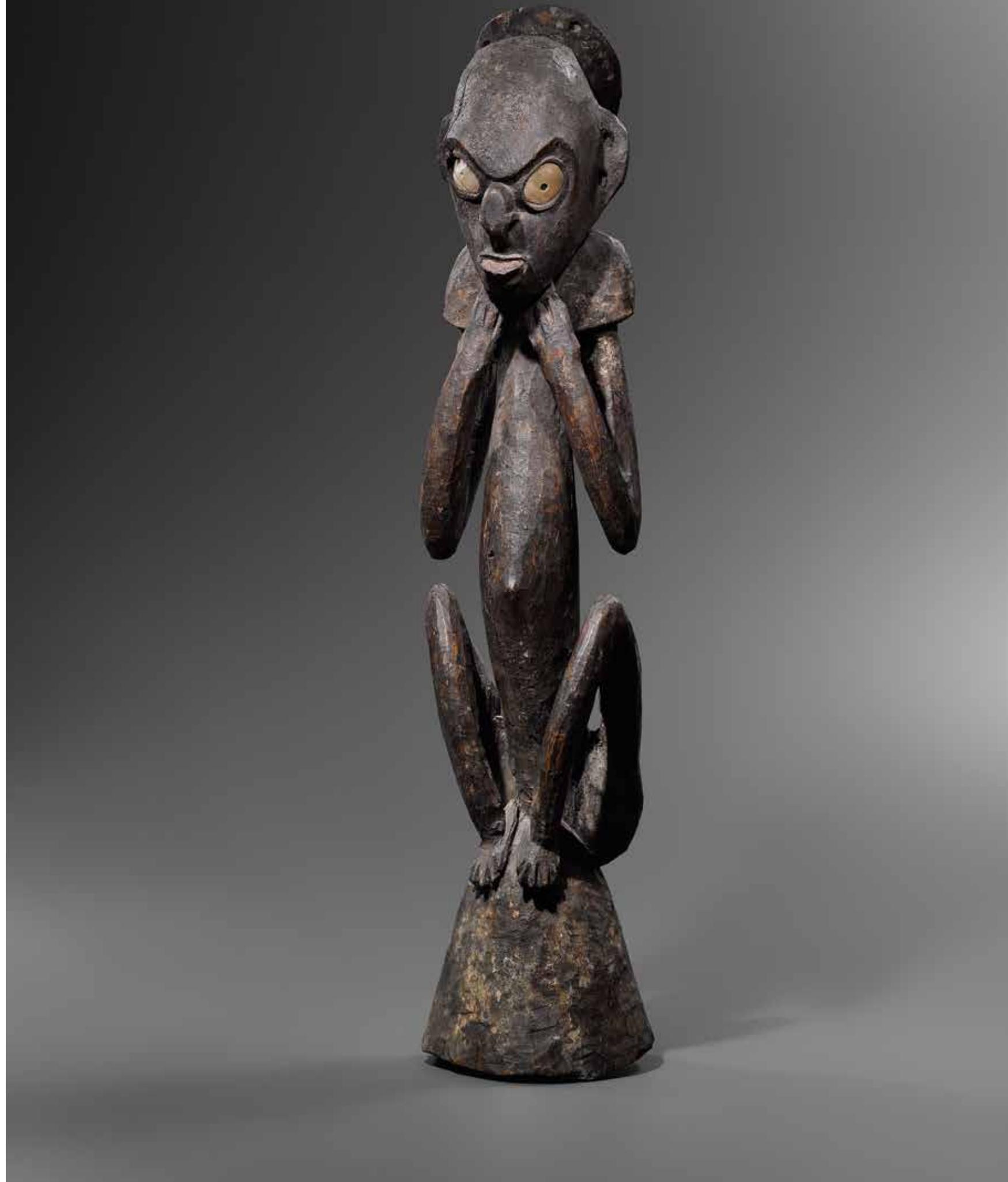
CATALOGUE RAISONNÉ

Very few figures in the style of those seen on Charles van den Broek's photograph are known in museum and private collections. One of the oldest sculptures of this type depicts a male figure standing on a base made up of five superimposed truncated cones, but the head is clearly detached from the body and sits atop a long neck, unlike on all other known examples. This piece is in the Berlin Museum and was collected by Merk-Ikier in 1925 (Kelm, 1968: 20, Kaufmann, 2015: fig. 60). The style of this sculpture can be compared to that of the statuette from the village of Agrumara collected on February 18th 1913 by Adolf Roesicke on the Berliner Kaiserin-Augusta-Fluss-Expedition (Kaufmann, 2015: fig.61).

Lastly, we must mention three other sculptures very similar to the one presented here. One is in the Museum of Archaeology and Anthropology of Cambridge University (no. 30.487) and was brought back by Gregory Bateson in 1930 (Firth, 1936: 41, Schmitz, 1971: pl. 93). It cannot be excluded that it was given or sold to the ethnologist by Ernest Wauchope. It has the rare feature of having the sexual characteristics, with an erect penis, dissociated from the body of the figure, which sits on a single truncated cone, like our example (Coiffier, 2015: 113). Another male sculpture of very similar workmanship and of the same height, which sits on two interlocking truncated cones, is in the Michael Rockefeller Memorial Collection at the MET in New York, inventory number 1979.206.1488 (Coiffier, 2015: 114). The third sculpture, also of a male figure seated on a base made up of four truncated cones, was in the Jolika collection in San Francisco (Friede, 2005: pl. 140, Coiffier, 2015: 115) and was sold at auction at Christie's in 2013 for two million five hundred thousand Euros. It was reportedly collected by colonial administrator E. A. Wisdom in the 1930s (Hourdé, 2013: 32-35). Our figure has already been featured in a catalog published by the Nasser Gallery (2010: 25-26).

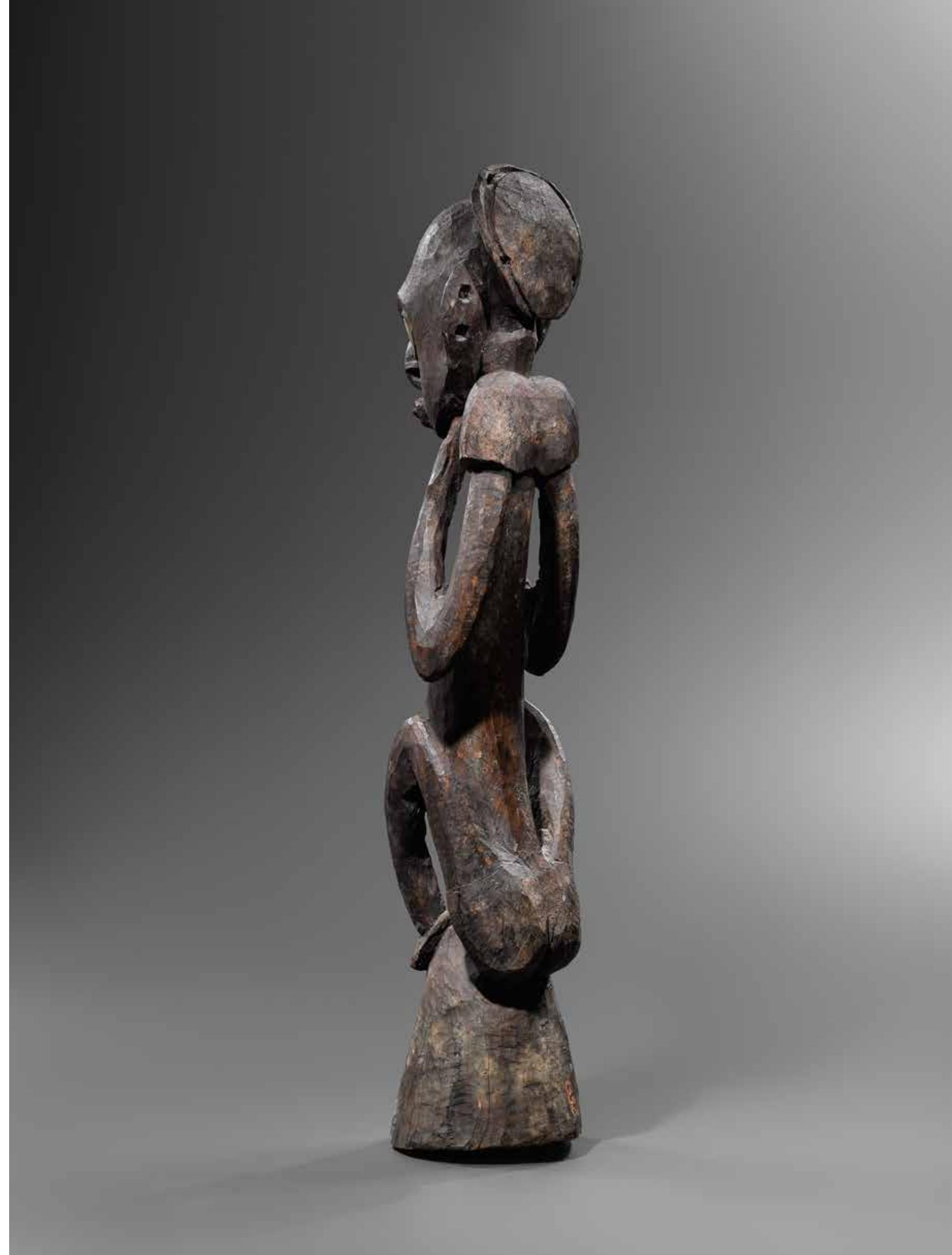
CONCLUSION

Although our sculpture has all the main characteristics of the known examples in this style, it differs from them in a number of ways that can be observed on the figure in Charles van den Broek d'Obrenan's photograph: it has a less rounded head, more pronounced eyebrows, a longer and more curved bust than the others, and the phallus is absent. These attributes makes it a truly unique and remarkable example.



Bibliographie/Bibliography

- BOOUNURE Vincent, 2001. *Le surréalisme et les arts sauvages*, Paris, L'Harmattan.
- BOOUNURE Vincent et Micheline, 2014. *Légendaire Mélanésien. Mélanésie, invention plastique et imagination légendaire*, Paris, L'Harmattan.
- COIFFIER Christian, 2001. *Le voyage de La Korrigane dans les mers du Sud*. Paris, Hazan/MNHN.
- COIFFIER Christian, 2014. *Régine van den Broek. Une artiste à bord de La Korrigane*, Paris, Editions d'Art Somogy.
- COIFFIER Christian, 2015. Ernest Wauchope et l'art du fleuve Yuat, *Tribal Art Magazine*, vol. XX:1, n° 78 : 104-117.
- FIRTH Raymond, 1936. *Art and Life in New Guinea*, London/New York, The Studio Limited/The Studio Publications.
- FORTUNE Kate, 1998. *Malaguna Road. The Papua and New-Guinea Diaries of Sarah Chinnery*, Canberra, National Library of Australia.
- FRIEDE, John, Gregory HODGINS, Philippe PELTIER, Dirk SMIDT, and Robert L. WELSCH, 2005. *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, Milan, Fine Arts Museums of San Francisco in Association with 5 Continents Editions, 2 volumes.
- HOURDÉ Charles-Wesley, 2013. Figure de faîtage cérémonielle biwat. A Ceremonial Roof Figure, in *Catalogue Paris, Collection Jolika. Chefs d'œuvre de Nouvelle-Guinée provenant des Fine Arts Museums de San Francisco*, mercredi 19 juin 2013, Paris, Christie's, pp. 30-34.
- HOWARTH, Crispin, 2015. *Myth + Magic. Art of the Sepik river, Papua New-Guinea*, Canberra, National Gallery of Australia.
- KAUFMANN Christian, Philippe PELTIER et Markus SCHINDLBECK, 2015. *Tanz der Ahnen. Kunst vom Sepik in Papua-Neuguinea*, Berlin/Zürich/Paris, Martin-Gropius-Bau, Museum Rietberg, Musée du quai Branly.
- KELM Heinz, 1968. *Kunst vom Sepik*, Berlin, Museum für Völkerkunde, Neue Folge 15, Vol III.
- LAUMANN, K., 1952. "Vlisso, der Kriegs-und Jagdgott am unteren Yuat River, New Guinea", *Anthropos*, XLVII, pp. 897-908.
- McDOWELL Nancy, 1991. *The Mundugumor, from the Field Notes of Margaret Mead and Reo Fortune*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press.
- MEAD Margaret, 1963. *Moeurs et sexualité en Océanie*, Traduit de l'américain par G. Chevassus, Paris, Plon.
- NASSER & Co, 2010. *Art of the South Seas*, New York, Nasser & Co gallery, pp. 26-27.
- PELTIER Philippe et Floriane MORIN, 2006. *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris/Genève, Somogy Editions d'Art/Musée Barbier-Mueller.
- SCHMITZ Carl A., 1971. *Oceanic Art. Myth, Man, and Image in the South Seas*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- SPECHT Jim, 1988. *Pieces of Paradise*, Australian natural history, Sydney, The Australian Museum Trust, supplement n° 1.
- VAN DEN BROEK D'OBRENAN, Charlie, 1939. *Le voyage de la Korrigane*, Paris, Ed. Payot.
- WELSCH Robert, L., 2013. La statue biwat de la collection Jolika, in *Catalogue Paris, Collection Jolika. Chefs d'œuvre de Nouvelle-Guinée provenant des Fine Arts Museums de San Francisco*, mercredi 19 juin 2013, Paris, Christie's, pp. 34-35.





MASQUE TATANUA

Aire de Kavieng, Nouvelle Irlande,
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Fin XIX^{ème} - début XX^{ème} siècle
Bois, fibres, tissu, rotin, opercule de turbo, pigments
H. 42 cm ; L. 33,5 cm ; I. 17 cm

Provenance :

- Gérald et Muriel Minkoff, Genève, Suisse

TATANUA MASK

Kavieng district, New Ireland,
Papua New Guinea
Late 19th - early 20th century
Wood, fiber, fabric, rattan, turbo shell cover, pigments
H. 42 cm; L. 33,5 cm; W. 17 cm

Provenance:

- Gérald and Muriel Minkoff, Geneva, Switzerland

Les masques *tatanua* tels que celui-ci sont originaires du nord de la Nouvelle-Irlande et des îles Tabar, où plusieurs groupes linguistiques partagent la célèbre tradition funéraire appelée *malagan*. Les sculptures *malagan* apparaissent après une mort, au terme d'un cycle d'échanges de plusieurs années qui culmine lors leur exposition publique. Cette sortie cérémonielle, après leur fabrication secrète pendant de longs mois par les hommes, marque également la fin d'une période d'initiation pour les jeunes gens. Après leur brève sortie en public, les éphémères sculptures *malagan* sont strictement détruites par le feu ou laissées à pourrir. Kühler souligne que la destruction de la sculpture est assimilée à un meurtre («*luluk a malangan*»)¹. Leur existence matérielle achevée, leur image perdurait néanmoins dans les esprits de ceux ayant acheté les symboles du mort jusqu'à la cérémonie suivante, redistribuant symboliquement l'énergie de l'ancêtre, autrefois canalisée dans la sculpture, entre les membres du clan afin de rétablir l'équilibre dans la société des vivants².

Les *tatanua* dansent à l'occasion de ces cérémonies *malagan* et étaient portés par les hommes au centre du village, à la vue des femmes, des enfants et des non-initiés. Ces masques chantaient et dansaient. Les premiers témoignages ethnographiques racontent que le mot *tatanua* englobait les variantes locales du mot *tanua*, l'âme (appelée *miteno*, *tatanua*, *tutanua* en divers endroits de Nouvelle-Irlande). Ils représentent les attributs masculins, mais ne sont en aucun cas des portraits³.

Le regard troublant du masque est incarné par l'opercule d'un escargot de mer originaire des eaux encerclant la Nouvelle-Irlande, le *Turbo petholatus*. Dans la tradition *malagan*, cet «œil» marin, inséré dans les orbites creux de bois sculpté, est essentiel pour donner vie à la sculpture. Comme souvent dans d'autres cultures de l'océan Pacifique⁴, le regard constitue l'étape finale de la création d'une effigie. En 1988, Susanne Kühler faisait même de cette étape le point focal du processus de l'activation de la sculpture⁵. «La réalisation d'une sculpture est divisée en deux phases. Le bois est d'abord sculpté en ronde bosse jusqu'à ce que les motifs apparaissent en forme tridimensionnelle. Le cadre nu des motifs est ensuite couvert de dessins peints. Les dessins recouvrent complètement les parties sculptées comme la peau du corps. La «peau» de la sculpture est ainsi la composition visuellement indivisible des motifs et dessins peints qui vient à la vie avec l'insertion de l'«œil» du Malangan, l'attribut

1 KÜCHLER, S., 1988. «Malangan: objects, sacrifice and the production of memory» in *Journal of the American Ethnological Society*, Volume 15, Issue 4, November 1988, pp. 625-637.

2 GUNN, M. et PELTIER, P., (dir.), 2007. *Nouvelle-Irlande. Arts du Pacifique Sud*. Paris, musée du quai Branly, 5 Continents, p. 78.

3 GUNN, M., 1997. *Arts rituels d'Océanie, Nouvelle-Irlande dans les collections du musée Barbier-Mueller*. Skira. p. 60.

4 NUKU, Georges, in SPIGOLON, E., 2016. *Pounamu et paua : entre terre et mer, symboles de l'identité maorie*. p. 46.

5 Susanne Kühler, op. cit., pp. 631-632.

Version originale du texte: "The carving itself is divided in two phases. The wood is first sculpted in the round until motifs appear in three-dimensional form. The bare frame of motifs is then covered with painted patterns. The patterns completely cover the carved planes like the skin of the body. The "skin" of the sculpture is thus the visually nonpartible composite of motifs and painted patterns that comes to life inserting the "eye" of Malangan, the art's most distinctive feature. This "eye" is the outer protection of the inner part of a living shell (*turbo petholaurus*). With its "eyes" fitted, the sculpture, now alive, looks back at the person who is viewing the sculpture. The "coming to life" of the sculpture initiates the second stage of the ritual process, in which the captured life-force is dramatically reclaimed."





le plus remarquable de cet art. Cet « œil » est (...) l'opercule d'un coquillage vivant (*Turbo petholaurus*). Avec ses « yeux » fixés, la sculpture, maintenant vivante, voit à son tour la personne qui est en train de la regarder. La « venue à la vie » de la sculpture inaugure la seconde étape du processus rituel, dans lequel la force de vie capturée est récupérée de façon spectaculaire.»

Philippe Peltier écrivait par ailleurs en 2007 : «Ces opercules dotent les sculptures d'un regard fixe et troublant, leur donnent vie. Ils leur confèrent cette puissance qui est aussi la marque d'une présence. Une présence que nous avons parfois, face à l'inquiétante étrangeté des objets mélanesiens, l'impression de saisir un court instant.»⁶

– Elsa Spigolon –

6 GUNN, M. et PELTIER, P., (dir.), 2007. *Nouvelle-Irlande. Arts du Pacifique Sud.* Paris, musée du quai Branly, 5 Continents.

Tatanua masks such as this one are from northern New Ireland and the Tabar Islands, where several language groups share the famous funerary traditions called *malagan*. *Malagan* carvings are made after a death, and appear after ceremonies attendant to the tradition, involving a cycle of exchanges that takes place over a period of several years, have been completed. This cycle finally culminates with their public display. This ceremonial showing of the sculptures, after their manufacture by the men working in secret for months on end, also marks the end of a period of initiation for the young people. It was deemed imperative that after a brief presentation to the public, the ephemeral *malagan* sculptures be destroyed by fire or discarded in the jungle and left to decay. Küchler points out that the destruction of a sculpture was equated with murder (“*luluk a malangan*”)¹. Once their material existence ended, the sculptures’ images nevertheless remained in the minds of those who had acquired the symbols of the deceased individual until the next ceremony, at which time the ancestor’s energy, that had been channeled into the sculpture, was symbolically redistributed among the members of the clan in order to restore balance in the society of the living.²

The *tatanua* danced at these *malagan* ceremonies and were worn by the men in the center of the village, in full view of the women, the children and the uninitiated. These masks sang and danced. Early ethnographic accounts state that the word *tatanua* encompassed local variants of the word *tanua*, or the soul (called *miteno*, *tatanua*, or *tutanua* in various places in New Ireland). They represent male attributes, but are in no way portraits or representations of individuals³.

The unsettling look of the *tatanua* mask is at least in some measure attributable to the use of the operculum of a type of sea shell (*Turbo petholatus*) commonly found in the waters around New Ireland to render the mask’s eyes. In the *malagan* tradition, these marine “eyes”, inserted into the orbital cavities of the sculpted wood, are essential to impart life to the sculpture. As is often the case in other Pacific Ocean cultures⁴, creating the look and the

1 KÜCHLER, S., 1988. *Malangan: objects, sacrifice and the production of memory* in Journal of the American Ethnological Society, Volume 15, Issue 4, November 1988, pp. 625-637.

2 GUNN, M. and PELTIER, P., (dir.), 2007. *Nouvelle-Irlande. Arts du Pacifique Sud.* Paris, musée du quai Branly, 5 Continents, p. 78.

3 GUNN, M., 1997. *Arts rituels d’Océanie, Nouvelle-Irlande dans les collections du musée Barbier-Mueller.* Skira. p. 60.

4 NUKU, Georges, in SPIGOLON, E., 2016. *Pounamu et paua: entre terre et mer, symboles de l’identité maorie.* p. 46.



expression is the final stage of the manufacture of an effigy. In 1988, Susanne Küchler went so far as to suggest that this stage was the focal point of the process of activating the sculpture⁵. "The carving itself is divided in two phases. The wood is first sculpted in the round until motifs appear in three-dimensional form. The bare frame of motifs is then covered with painted patterns. The patterns completely cover the carved planes like the skin of the body. The "skin" of the sculpture is thus the visually nonpartible composite of motifs and painted patterns that comes to life inserting the "eye" of the Malangan, the art's most distinctive feature. This "eye" is the outer protection of the inner part of a living shell (*turbo petholaurus*). With its "eyes" fitted, the sculpture, now alive, looks back at the person who is viewing the sculpture. The "coming to life" of the sculpture initiates the second stage of the ritual process, in which the captured life-force is dramatically reclaimed."

Philippe Peltier also wrote in 2007: "These opercula impart a disconcerting and fixed gaze to these sculptures, and give them life. They confer a kind of power that is also the mark of a presence. A presence which, confronted with the disquieting strangeness of Melanesian objects, we sometimes have the impression of apprehending briefly."⁶

– Elsa Spigolon –

5 Susanne Küchler, op. cit., pp. 631-632.

6 GUNN, M. and PELTIER, P., (dir.), 2007. *Nouvelle-Irlande. Arts du Pacifique Sud*. Paris, musée du quai Branly, 5 Continents. Original version of the text: "Ces opercules dotent les sculptures d'un regard fixe et troublant, leur donnent vie. Ils leur confèrent cette puissance qui est aussi la marque d'une présence. Une présence que nous avons parfois, face à l'inquiétante étrangeté des objets mélanésiens, l'impression de saisir un court instant."

Bibliographie/Bibliography

DERLON, B., 1997. *De mémoire et d'oubli. Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, CNRS Éditions.

GUNN, M., 1997. *Arts rituels d'Océanie, Nouvelle-Irlande dans les collections du musée Barbier-Mueller*. Skira.

GUNN, M. et PELTIER, P., (dir.), 2007. *Nouvelle-Irlande. Arts du Pacifique Sud*. Paris, musée du quai Branly, 5 Continents.

KÜCHLER, S., 1988. « Malangan: objects, sacrifice and the production of memory » in *Journal of the American Ethnological Society*, Volume 15, Issue 4, November 1988, pp. 625-637.

SPIGOLON, E., 2016. *Pounamu et paua : entre terre et mer, symboles de l'identité maorie*.



FIGURE MASCULINE

Asmat
Papouasie Occidentale, Indonésie
Fin XIX^{ème} - début du XX^{ème} siècle
Bois, fibres, graines de pois rouge
H. 74,5 cm

Provenances :
- Loed van Bussel, Amsterdam, Pays-Bas
- Collection privée européenne

MALE FIGURE

Asmat
West Papua, Indonesia
Late 19th - early 20th century
Wood, fibers, jequirity bean seeds
H. 74.5 cm

Provenances:
- Loed van Bussel, Amsterdam, The Netherlands
- European private collection

Les Asmat occupent un très large territoire au sud de la partie indonésienne de la Nouvelle-Guinée, aujourd’hui appelée la Papouasie Occidentale. Leur cadre de vie se déploie entre la jungle, la mangrove et les bras fluviaux des deltas. Ils se déplacent dans des pirogues taillées d’une seule pièce dans le tronc des arbres, et la sculpture sur bois, souvent monumentale, est un moyen d’expression privilégié autour duquel s’articule leur système de pensée et leurs croyances.

Néanmoins, rares sont les figures d’ancêtres d’époque antérieure à la période coloniale néerlandaise car les bois utilisés sont souvent légers, l’environnement et le climat sont peu propices à leur conservation, et aussi, une fois le rituel accompli, les œuvres n’étaient pas nécessairement conservées. Dans les temps « pré-contact » elles n’étaient pas encore réalisées avec l’aide d’outils de métal. Ces derniers furent révélés aux Asmats dès les premières rencontres avec les agents coloniaux et les missionnaires au tournant du XX^{ème} siècle. Puis ils furent ardemment convoités, et ceci changea leur façon de sculpter. Très vite l’archaïsme subtil et profond que nous font ressentir les sculptures « pré-contact » disparut. Retrouver une telle oeuvre est toujours une chance extraordinaire. Les œuvres « post-contact » ont assez rapidement inondées le marché des arts dits « primitifs », mais les premières collections, telles celles constituées en 1908 et en 1913 par Anthony Jan Gooszen, officier de l’armée coloniale néerlandaise, puis celles réalisées en 1912 par le père Joseph Viegen, missionnaire du Sacré-Cœur à Merauke, constituent vraisemblablement le substrat du corpus d’œuvres « pré-contact » existant, car aucune collecte officielle ne fut plus organisée avant 1941. Gooszen rassembla neuf cents pièces qu’il céda au Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leiden, mais ce dernier se délesta d’une grande partie de ces œuvres pour ne conserver que l’essentiel. Viegen remit ses collections au musée de la maison missionnaire de Tilbourg, elles furent ensuite épargnées dans de petits musées missionnaires, vendues à des collectionneurs privés ou à d’autres musées dont le Tropenmuseum d’Amsterdam.

The Asmat inhabit a very large area in the southern portion of the Indonesian half of the island of New Guinea, known today as West Papua. Their living environment is made up of jungles, mangrove swamps and the waterways of river deltas. They move around in dugout canoes carved in one piece from the trunks of trees, and their wooden sculptures, often of monumental stature, are the preferred means of expression around which their system of thought and their beliefs are articulated.

Ancestor figures that predate the Dutch colonial period are nonetheless rare because the wood used to make them was generally light, because the environment and the climate are not conducive to their preservation, and because once a ritual they had been made for had been completed, the works were not necessarily preserved. In "pre-contact" times metal tools were not yet used in their manufacture. The latter were only revealed to the Asmat in the course of their first encounters with colonial agents and missionaries at the turn of the 20th century. These new tools were subsequently avidly sought after, but their use altered the Asmat's traditional ways of carving. The subtle and deep archaic quality that the "pre-contact" sculptures emanate very quickly disappeared. To find an older piece of this kind is always a rare and extraordinary opportunity. "Post-contact" carvings soon flooded the so-called "primitive art" market, but the first collections, such as those constituted in 1908 and 1913 by Anthony Jan Gooszen, an officer of the Dutch colonial army, and those obtained in 1912 by Father Joseph Viegen, a missionary of the Sacred Heart in Merauke, constitute the foundation of the existing corpus of "pre-contact" works, because no official collecting was done before 1941. Gooszen collected nine hundred pieces, which he gave to the Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden, but the institution disposed of a large part of these works and kept only the essential ones. Viegen gave his collections to the missionary house museum in Tilburg, and they were then scattered throughout smaller missionary museums, or sold to private collectors or other museums, including the Tropenmuseum in Amsterdam.

Bibliographie/Bibliography

- SMIDT D. (éd.), *Asmat Art. Woodcarvings of Southwest New Guinea*, Leiden, 1993.
- SMIDT D. «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, SMIDT D. (éd.), 2006.
- WEENER K., «Évocations des objets asmat du père Viegen», *Tribal Art XVIII* 4, n° 73 (2014), p. 112-129.







FIGURE BIOMA

Région de la Rivière Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 69 cm

Provenances :

- Dr. Paul Baron de Rautenfeld (1865-1957), Suisse
- Guy Pellagani, Paris, France, ca. 1960
- Jan Krugier, Monaco/Genève, Suisse
- Collection privée européenne
- Sotheby's, le 30 novembre 2021, *Arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques*, lot 113

Exposée à :

- Jean Dubuffet | *Pierre Soulages - Fondamental*, à Opera Gallery, Genève, 29 janvier - 22 février 2020

BIOMA FIGURE

Era River area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 69 cm

Provenances:

- Dr. Paul Baron de Rautenfeld (1865-1957), Switzerland
- Guy Pellagani, Paris, France ca. 1960
- Jan Krugier, Monaco/Geneva, Switzerland
- European private collection
- Sotheby's, on November 30th, 2021, *Arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques*, lot 113

Exhibited at:

- Jean Dubuffet | *Pierre Soulages - Fondamental* at Opera Gallery, Geneva, January 29th - February 22nd, 2020

PLANCHE-ESPRIT HOHAO

Éléma
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^e - début du XX^e siècle
Bois, pigments
H. 136 cm ; l. 29,2 cm

Provenance :
- Collection privée, Lake Forest, Illinois, États-Unis d'Amérique

HOHAO SPIRIT BOARD

Elema
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th - early 20th century
Wood, pigments
H. 136 cm; W. 29.2 cm

Provenance:
- Private collection, Lake Forest, Illinois, U.S.A.



**MASQUE HEAUME SOWEI DE LA SOCIÉTÉ FÉMININE SANDÉ**

Mende
Sierra Leone
XIX^{ème} - début du XX^{ème} siècle
Bois, fibres végétales
H. 41 cm (avec les fibres : ca. 75 cm)
D. 23 cm x 26 cm

Provenances :
- Lore Kegel, Hambourg, Allemagne, acquis en 1958
- Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

SOWEI HELMET MASK OF THE SANDE FEMALE SOCIETY

Mende
Sierra Leone
19th - early 20th century
Wood, vegetal fibers
H. 41 cm (with the fibers: ca. 75 cm)
D. 23 cm x 26 cm

Provenances:
- Lore Kegel, Hamburg, Germany, acquired in 1958
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany

La société secrète du *Sande*, dont l'influence s'étendait sur les vastes territoires de la Sierra Leone, la Guinée, ainsi que le centre et le nord-ouest du Libéria, était en charge de l'initiation des jeunes filles. Pendant plusieurs années¹, les futures initiées apprenaient les codes sociaux exemplaires et les comportement idéaux dont elles seraient à leur tour les garantes en tant que femmes Mende, une fois réintégrées à leur communauté. Ce long processus était composé de plusieurs phases, qui incluaient des épreuves mentales et physiques prenant place dans un enclos sacré, interdit aux hommes et aux femmes non-initiées, situé à l'extérieur du village. Les masques étaient portés par les femmes gradées de la société secrète en charge de l'initiation². Ces femmes, généralement âgées, étaient connues sous le nom générique de *Sowi*. La chef de l'association, en contexte Mende, était nommée *Mayo* ou *Ma Zo*³ et était l'ultime décisionnaire lors des jugements suite aux transgressions de l'ordre social.

Ces masques sont sculptés à partir d'une unique pièce de bois léger de l'arbre fromager appelé *kapok* (*Ceiba pentandra*)⁴. Leur patine sombre caractéristique était fabriquée à partir d'onctions répétées d'huiles végétales, notamment de palme. Des fibres, également teintées en noir, couvraient le corps de la porteuse *Sowi*.

Certaines caractéristiques, communes à une large partie du corpus des masques *Sowi* des Mende, se retrouvent ici sur ce masque exceptionnellement riche et ancien. Le front haut, ici orné de coquillages cauris sculptés, répond à un nez court et une bouche étroite, synonymes de vertu et de succès. La coiffure, généralement complexe, est ici spectaculaire et constituée de plusieurs dômes. Les anneaux au niveau de son col, souvent associés dans la littérature à des bourrelets de chair, serviraient peut-être à évoquer la chrysalide des papillons noirs et ainsi la transformation des jeunes filles lors du processus d'initiation⁵.

– Elsa Spigolon –

1 Carini et Martinis, p. 31; Mato et Miller III p. 18. Gottschalk, 1990, p. 13.

2 Mato et Miller III, 1990, p. 17.

3 Gottschalk, 2011, p. 39.

4 Cosgrove, Adenike, « Ndoli Jowei (Sande Sowi Helmet Mask) ». IMO DARA, en ligne.

5 Propos tenus par Harrie Leyten, conservateur du Tropen Museum d'Amsterdam, Pays-Bas, à Joris Visser, Bruxelles, Belgique.



The Sande secret society, whose influence extended over the vast territories of Sierra Leone, Guinea, and central and northwestern Liberia, was responsible for the initiation of young girls. Over the course of a period of several years,¹ future initiates learned the exemplary social codes and ideal behaviors that they, once reintegrated into their communities as adult Mende women, would in turn become responsible for propagating and perpetuating. This lengthy process unfolded in several phases, which included mental and physical tests that took place in a sacred enclosure, off-limits to men and uninitiated women, and located outside the village. The masks were worn by the senior ranking women of the secret society who were in charge of the initiation.² These women were usually elderly, and were known generically as *Sowei*. The head of the association, in the Mende context, was named *Mayo* or *Ma Zo*³ and was the ultimate decision-maker when judgments concerning transgressions of the social order were made.

These masks were carved from a single piece of light wood from the Kapok tree (*Ceiba pentandra*)⁴. Their characteristic dark patina was obtained through repeated anointing with vegetal oils, especially palm oil. Vegetal fibers, also dyed black, covered the body of the *Sowei* mask wearer.

Certain characteristics that are shared by most examples of the Mende *Sowei* mask corpus are in evidence on this exceptionally fine and ancient mask. The high forehead, adorned on this example with sculpted cowrie shells, displays a short nose and a narrow mouth, both synonymous with virtue and success. The coiffure, which is usually complex, is spectacular on this example and consists of several domes. The rings at collar level, often associated in the literature with bulges of flesh, could perhaps evoke the chrysalis of black butterflies and thus symbolize the transformation of young girls into adult women through the initiation process.⁵

– Elsa Spigolon –



1 Carini and Martinis, p. 31; Mato and Miller III p. 18. Gottschalk, 1990, p. 13.

2 Mato and Miller III, 1990, p. 17.

3 Gottschalk, 2011, p. 39.

4 Cosgrove, Adenike, "Ndoli Jowei (Sande Sowei Helmet Mask)". IMO DARA, online.

5 Remarks by Harrie Leyten, curator of the Tropen Museum in Amsterdam, The Netherlands, to Joris Visser, Brussels, Belgium.

Bibliographie/Bibliography:

CARINI Vittorio and MARTINIS Luciano, *Les masques bundu: un inventaire*, Udine, Gaspari ed., 2017.

GOTTSCHALK Burkhard, *L'art du continent noir. Bundu: Masques et statues des collections privées*, Vol. 4, Düsseldorf, U. Gottschalk, coll. Studienreihe *Africa Incognita*, 2011.

MATO Daniel and MILLER III Charles, *Sande: Masks and Statues from Liberia and Sierra Leone*, Amsterdam, Galerie Balolou, 1990.

Ressources en ligne/Online resources:

COSGROVE, Adenike, « Ndoli Jowei (Sande Sowi Helmet Mask) ». IMO DARA, www.imodara.com/discover/sierra-leone-mende-ndoli-jowei-sande-sowi-helmet-mask/
Last consulted on February 22nd, 2023.







MASQUE DE LA SOCIÉTÉ KU N'GAN

Bamileke

Cameroun

XIX^{ème} - début du XX^{ème} siècle

Bois, cheveux, cauris, médaille de St. Christophe

H. 33 cm (avec les cheveux : ca. 110 cm)

Provenances :

- Collecté *in situ* ca. 1960 par Klaus Paysan, photographe et auteur originaire de Stuttgart, Allemagne (1930-2011); le masque fut un présent du Roi Fon Happi III de Bana
- Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

Publié dans :

- *Kosmos magazine*, années 1960

KU N'GAN SOCIETY MASK

Bamileke

Cameroon

19th - early 20th century

Wood, hair, cowrie shells, medallion of St. Christopher

H. 33 cm (with the hair: ca. 110 cm)

Provenances:

- Collected *in situ* ca. 1960 by Klaus Paysan, photographer and author from Stuttgart, Germany (1930-2011); the mask was a gift from King Fon Happi III of Bana
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany

Published in:

- *Kosmos magazine*, 1960s

Ce masque, rare représentant de ceux de la prestigieuse société secrète *Ku n'gan* des Bamiléké, évoque la frayeur et la puissance caractéristiques à sa fonction. Le masque en bois, à la bouche ouverte et aux dents apparentes, est sculpté d'une crête en partie supérieure faisant directement écho à la forme du crâne des gorilles mâles, qui présente le même aspect. L'ambition du sculpteur était ainsi de conférer la force et l'agressivité de l'animal au masque. Sous le masque, des cheveux humains tressés cousus de coquillages cauris couvraient le corps du porteur. Une médaille en métal de Saint-Christophe, représenté portant l'enfant Jésus sur son épaule lors de la traversée d'un fleuve, est également intégrée à la chevelure. La présence de ce Saint Patron des voyageurs évoque le fait que le roi Fon, à qui appartenait ce masque, était également chrétien¹. Les masques de la société *Ku n'gan* avaient pour vocation de se déplacer une fois la nuit tombée, accompagnés de musique et de bruits annonçant leur présence aux habitants, qui s'allongeaient alors à terre, yeux fermés et oreilles couvertes, tandis qu'ils prononçaient leurs jugements et leurs peines.²

Ce masque puissant fut un cadeau de la part de Fon Happi III des Bana à Klaus Paysan (1930-2011), photographe originaire de Stuttgart ayant consacré une grande partie de sa vie à la documentation photographique de la société camerounaise. Lors de sa première rencontre avec le roi en 1964, ses archives racontent que le souverain était souffrant, au dernier stade de développement de la maladie du sommeil transmise par la piqûre de la redoutable mouche tsé-tsé. Klaus Paysan l'avait alors assisté en lui administrant de la germanine (aussi appelée suramine), un composé médical employé autrefois contre la maladie du sommeil et qu'il avait emporté avec lui au Cameroun de façon préventive, puis en l'amenant dans un hôpital situé à vingt kilomètres de là. Le roi lui avait alors offert en remerciement plusieurs masques de haute importance qui avaient échoué, selon lui, à le protéger du danger mortel qu'il avait encouru.³

Seuls deux autres masques à crête de la société *Ku n'gan*, sans doute créés par le même maître sculpteur, sont connus par des photographies d'archives⁴. L'un d'entre eux, dont une photo d'époque est conservée dans les collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac⁵, fait partie de l'ancienne collection Pierre Harter. Un autre, photographié et documenté en 1945, se trouve probablement sur le continent africain⁶. Les autres rares masques de cette société sont d'une facture différente, avec une présence du front et des joues beaucoup plus importante.

- Elsa Spigolon -

Ressources en ligne :

PAYSAN, Klaus, 2009. « Hochrangige Masken der Bamileke mit besticktem Menschenhaar, die marktmase des fon von bana, bamileke, kamerun / maske des höchsten geheimbundes, bamileke, bana, kamerun / hintergrund », article en ligne publié le 22 août 2009 sur Klaus Paysan_Afrikakunst und Fotografie, <http://klaus-paysan.blogspot.com/>, dernière consultation le 23 février 2023.

« Masque de la société *Ku n'gan* », objet n° PP0137341, collections en ligne du musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, France, <https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/858745-masque-de-la-societe-ku-ngan>, dernière consultation le 23 février 2023.

¹ Voir archives en ligne de Klaus Paysan, publication du 22 août 2009, à l'adresse <http://klaus-paysan.blogspot.com>. Dernière consultation le 23 février 2023.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ « The unknown *Ku n'gan* triplets », document comparant des photographies de 1945, 1964 et une photographie du masque de la collection P. Harter. Archives de la famille Konietzko, consultées en février 2023.

⁵ cf. objet n° PP0137341, photographie accessible en ligne sur le site <https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/>. Dernière consultation le 23 février 2023.





This wooden mask, a rare example of those of the prestigious *Ku n'gan* secret society of the Bamileke, evokes the fear and power characteristic of its function. With its open mouth and visible bared teeth, it is carved with a crest at the top that directly echoes the shape of the male gorilla's skull, which has the same appearance. The sculptor's intent here was to give the mask the same strength and aggressiveness that the animal has. Below the mask, braided human hair sewn together with cowrie shells covered the body of its wearer. A metal medal of Saint Christopher, who is shown carrying the infant Jesus on his shoulder while crossing a river, is also integrated into the hair. The presence of this patron saint of travelers refers to the fact that the Fon king to whom the mask belonged was also a Christian¹. The masks of the *Ku n'gan* society moved around after dark, accompanied by music and noises announcing their presence to the inhabitants, who would then lie cowering on the ground, with their eyes closed and ears covered, while the masks pronounced their judgments and punishments.²

This powerful mask was a gift from Fon Happi III of Bana to Klaus Paysan (1930-2011), a photographer from Stuttgart who devoted much of his life to the photographic documentation of Cameroonian society. At his first meeting with the king in 1964, his archives tell us that the king was very ill and in the final stages of sleeping sickness, transmitted by the bite of the dreaded tsetse fly. Paysan assisted him by administering germanine (also known as suramin), a medicine used in the past against the disease, which he had brought to Cameroon with him as a preventive measure, and then by taking him to a hospital twenty kilometers away. The king then offered Paysan several extremely important masks as a mark of his gratitude, which he said had failed to protect him from the mortal danger he had faced.³

Only two other *Ku n'gan* crested masks, probably created by the same master sculptor as this one, are known from archive photographs⁴. One of them, of which a period photograph is kept in the collections of the musée du quai Branly - Jacques Chirac⁵, was formerly in the Pierre Harter collection. Another, photographed and documented in 1945, is probably on the African continent⁶. The other rare masks from this society are of a different construction, with the forehead and cheeks being much more prominent.

- Elsa Spigolon -

Online ressources:

PAYSAN, Klaus, 2009. «Hochrangige Masken der Bamileke mit besticktem Menschenhaar, die marktmase des fon von bana, bamileke, kamerun / maske des höchsten geheimbundes, bamileke, bana, kamerun / hintergrund», online article published on August 22nd, 2009 on Klaus Paysan_Afrikakunst und Fotografie, <http://klaus-paysan.blogspot.com/>, last consulted on February 23rd, 2023.

“Masque de la société *Ku n'gan*”, item no. PP0137341, online collection of the quai Branly - Jacques Chirac museum, Paris, France, <https://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/858745-masque-de-la-societe-ku-ngan>, last consulted on February 23rd, 2023.

¹ See the online archives of Klaus Paysan, published on August 22nd 2009 at: <http://klaus-paysan.blogspot.com>. Consulted on February 16th 2023.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ “The unknown *Ku n'gan* triplets,” document comparing photographs from 1945, 1964, and a photograph of the mask from the P. Harter collection. Archives of the Konietzko family, consulted in February 2023.

⁵ cf. item no. PP0137341, photograph available online on <https://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/>. Last consulted on February 23rd, 2023.



FIGURE D'ANCESTRE LUSINGITI

Niembo de la Luika, Hemba
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 68 cm

Provenances :
- Emile Deletaille, Bruxelles, Belgique
- Raymond Zeebroek, Bruxelles, Belgique

Publiée dans :
- François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba du Zaïre*, 1977, pp. 206-207, n° V. 10.

LUSINGITI ANCESTOR FIGURE

Niembo de la Luika, Hemba
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood
H. 68 cm

Provenances:
- Emile Deletaille, Brussels, Belgium
- Raymond Zeebroek, Brussels, Belgium

Published in:
- François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba du Zaïre*, 1977, pp. 206-207, no. V. 10.





HEMBA UN CERTAIN REGARD

Dr. Viviane Baeke

La statuaire de la République Démocratique du Congo est d'une richesse prodigieuse, mais les authentiques représentations d'ancêtres - celles qui se trouvent au cœur d'un culte dédié exclusivement aux descendants d'une famille, d'un lignage ou d'un clan - y sont rares et n'existent qu'au sein d'une aire culturelle limitée, entre le fleuve Lualaba et le lac Tanganyika. Et ce sont sans doute les grandes figures d'ancêtres hemba et buyu qui en constituent les meilleurs paradigmes.

Cette splendide statue *lusingiti* (pl. *singiti*), fut sculptée au cours du XIX^{ème} siècle pour incarner un défunt particulier. Son nom, aujourd'hui oublié, fut jadis invoqué en même temps que ceux de ses pairs formant avec lui une lignée d'ancêtres d'un même clan.

Les défunt que ces statues incarnent étaient censés faire bénéficier leurs descendants de leurs pouvoirs: maintenir les gens en bonne santé, rendre les femmes fécondes, les champs fertiles et le gibier abondant.

De nombreuses influences esthétiques se sont propagées de part et d'autre de la rivière Lualaba qui séparait au XIX^{ème} siècle le royaume luba des Hemba. En témoigne par exemple, la coiffure en croix *kaposhi* qui orne cette figure hemba. Largement représentée dans l'art luba, la plupart des statues d'ancêtre masculines hemba l'arborent aussi. Chez les uns et les autres, le sens en était le même: c'est sous ces tresses en croix que les chefs, lors des migrations, conservaient symboliquement les semences qui allaient germer dans les champs de leur nouveau territoire.

Pour les Hemba, le sens de la vue, le regard, prime tous les autres sens. Au sommet de la perception visuelle se situe le verbe *úbatízha* qui signifie «regarder quelqu'un ou quelque chose jusqu'à en acquérir une profonde connaissance» ; cette manière de regarder s'assimile à une «contemplation pleine de dignité» (*dignified contemplation*)¹; Alisa LaGamma associe à juste titre le verbe *úbatízha* avec la sérénité, la tranquille assurance, ou encore la dignité contenue que les sculpteurs hemba (*noongoo*) ont voulu conférer aux figures d'ancêtres.²

Ce qu'exprime avant tout une figure *lusingiti*, c'est le «regard» omniscient qu'elle darde sur le monde de ses descendants. Mais est-elle pour autant regardée ?

Il semble que non car ces figures reposaient immuablement dans un petit sanctuaire érigé devant la résidence du chef et n'en sortaient qu'en de très rares occasions rituelles.³

¹ Blakely 1981: 6-7 ; Blakely & Blakely 1987: 31-32.

² LaGamma 2011: 230

³ LaGamma 2011: 266



La figure d'aïeul qui nous préoccupe ici garde les yeux ouverts, mais d'autres ont les yeux fermés ou mi-clos.⁴ Qu'importe sans doute, puisque ces défunts, engagées dans un éternel dialogue intérieur, «lisent» le monde des vivants en baignant dans l'obscurité d'un sanctuaire et n'ont nul besoin d'accrocher leur regard pour les scruter et les comprendre.

Quant à la fascinante beauté que le sculpteur a conféré à cette âme défunte, ne constitue-t-elle pas, dans le sens philosophique de l'expression, «une finalité sans fin», un aboutissement absolu ?

La perfection ne doit pas être montrée ou vue pour exister, elle Est.

4 Sur l'ensemble des figures hemba publiées par François Neyt (1977), il nous a semblé que soixante-deux d'entre elles ont les yeux ouverts, trente-deux les ont mi-clos et vingt-sept ont les paupières fermées.

HEMBA A CERTAIN GAZE

Dr. Viviane Baeke

The statuary of the Democratic Republic of Congo is prodigiously rich and varied, but authentic representations of ancestors that are at the heart of a cult dedicated exclusively to the ancestors of a family, lineage or clan, are rare and are known only from within a limited cultural area, between the Lualaba River and Lake Tanganyika. It is moreover the large Hemba and Buyu ancestor figures that undoubtedly constitute the best paradigms.

This splendid *lusingiti* (pl. *singiti*) statue was sculpted in the 19th century to embody a specific deceased person. His name, now forgotten, was once invoked along with those of his peers with whom he formed a lineage of ancestors from a same clan.

The deceased that such figures incarnate were supposed to pass their powers on to their descendants – to keep people healthy and game abundant, and to promote the fertility of the women and the fields.

Many aesthetic influences spread across the Lualaba River, which in the 19th century separated the Luba kingdom from the Hemba. The *kaposhi* cross-shaped hairstyle that adorns this Hemba figure is an example of this. Widely observed in Luba art, most male Hemba ancestor figures are also rendered wearing their hair in this manner. The meaning here was the same for both groups: it was under these crossing braids that the chiefs, during migrations, symbolically preserved the seeds that would be sown and germinate in the fields of their new territory.

For the Hemba, the sense of sight, the gaze, has primacy over all the other senses. The verb *úbatizha* describes the pinnacle of visual perception, and it means “to look at someone or something until a deep knowledge of it has been obtained”. This way of looking represents a kind of “dignified contemplation”¹, and Alisa LaGamma rightly associates the verb *úbatizha* with the serenity, the quiet assurance, and the contained dignity that the Hemba (*noongoo*) sculptors wished to impart to their ancestor figures.²

What a *lusingiti* figure expresses above all is the omniscient “gaze” it casts onto the world of its descendants. But is it on the other hand looked at?

Evidently not, because these figures stood immutably in a small shrine erected in front of the chief’s residence and were removed from it only on very rare ritual occasions.³



¹ Blakely 1981: 6-7; Blakely & Blakely 1987: 31-32.

² LaGamma 2011: 230.

³ LaGamma 2011: 266.



The ancestor figure that we are examining here has its eyes open, but other examples may have their eyes closed or half-closed.⁴ This undoubtedly matters little, since these deceased individuals, engaged in an eternal inner dialogue, "read" the world of the living while they bathe in the darkness of their sanctuary, and have no need to trade glances with them in order to be able to scrutinize and understand them.

As for the compelling beauty that the sculptor has imparted to this now departed soul, does it not constitute, in the philosophical sense of the expression, "a finality without end", a truly absolute achievement?

Perfection does not have to be shown or seen to exist – it simply IS.

4 It appeared to us that sixty-two of the Hemba figures published by François Neyt have their eyes open, while thirty-two have them half-closed, and twenty-seven have them shut.

Bibliographie/Bibliography

BAEKE Viviane 2017. "Figures de pouvoir, figures de mémoire", in Schoffel Serge (ed.), *Finalité sans fin*, catalogue de l'exposition du même nom, Serge Schoffel-Brunefaf, Bruxelles, 133 p.

BLAKELY Thomas D., 1981. "To gaze or not to gaze : visual communication in Eastern Zaïre", *Sociolinguistic Working Papers*, 87, Austin, Texas, USA

BLAKELY Thomas D. et Pamela A. R. Blakely, 1987. "So'o Masks and Hemba Funerary Festival", *African Arts*, vol. XXI, n°1 (novembre), pp. 30-37 et 84-86

LAGAMMA Alisa, 2011. *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, chap. Six "Sublime Chiefs and the persistence of Memory: The Hemba", The Metropolitan Museum of Art, New-York, pp. 225-270.

NEYT François, 1977. *La Grande Statuaire hemba du Zaïre*, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 520 p.

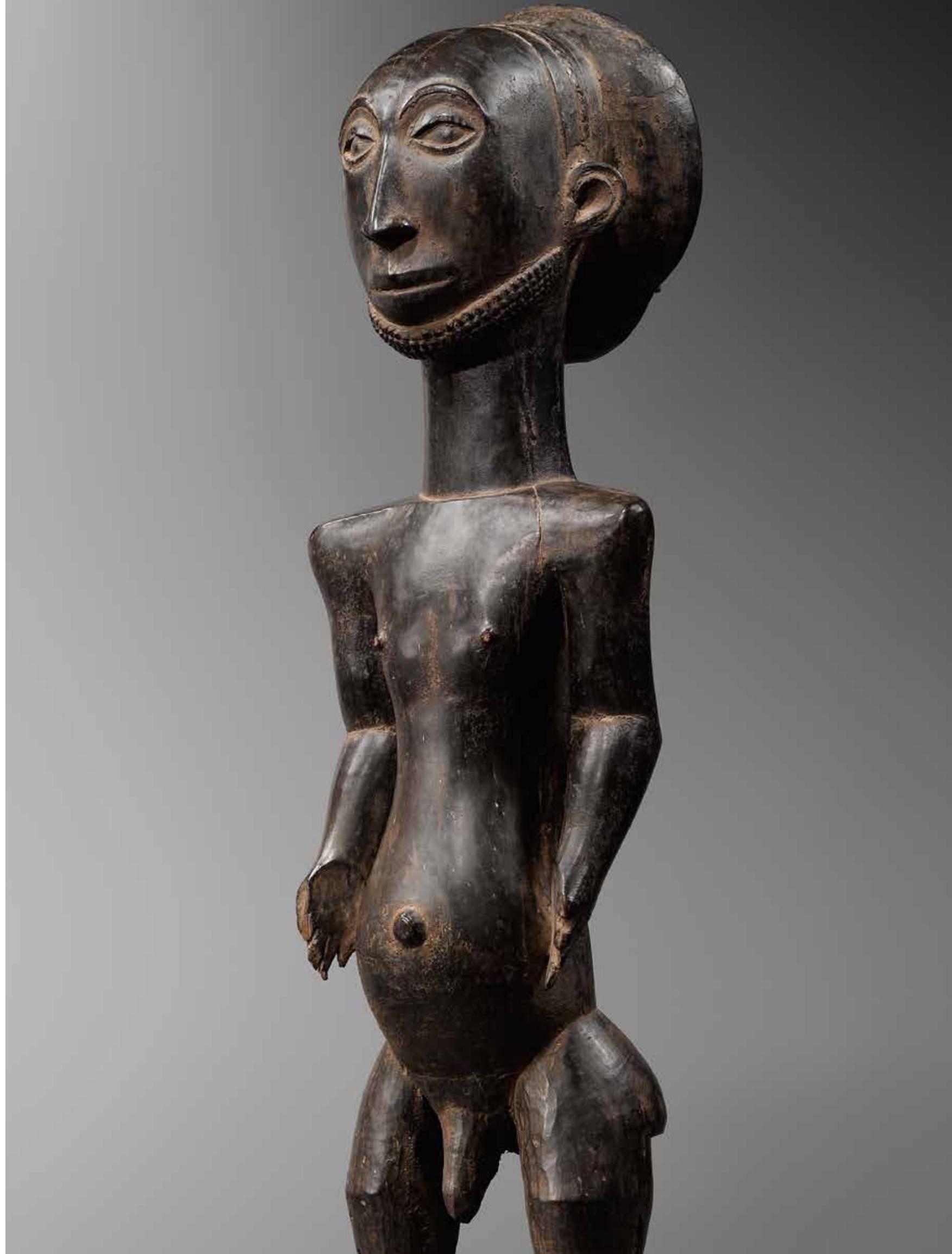


FIGURE FÉMININE, SOMMET D'UN EMBLÈME DE PRESTIGE

Yombe
République Démocratique du Congo
XIX^e siècle
Bois
H. 18,5 cm

Provenances :
- Acquis en 1947 par Lore Kegel, Hambourg, Allemagne
- Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

Publiée dans :
- Himmelheber, Hans, 1960. *Negerkunst und Negerkünstler*. Ed. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, p. 316.
- Lehuard, Raoul, 1989. *Art Bakongo: Les Centres de style*. Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, vol. 2, p. 575.

FEMALE FIGURE, TOP OF A PRESTIGE EMBLEM

Yombe
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood
H. 18.5 cm

Provenances:
- Acquired in 1947 by Lore Kegel, Hamburg, Germany
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany

Published in:
- Himmelheber, Hans, 1960. *Negerkunst und Negerkünstler*. Ed. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, p. 316.
- Lehuard, Raoul, 1989. *Art Bakongo: Les Centres de style*. Editions Arts d'Afrique Noire, Arnouville, vol. 2, p. 575.



Cette remarquable sculpture féminine représente très certainement une femme importante, à en juger par la ceinture et les bracelets, dont un en losanges, qu'elle porte, sa coiffe en mitre et les chéloïdes qui ornent tout le haut du corps. L'artiste a délibérément sculpté ces scarifications plus grandes que nature et, ainsi magnifiées, elles se font l'écho harmonieux des autres proéminences que forment le bout des seins et le nombril, également symboles de féminité et de fécondité.

Il ne s'agit cependant pas d'une sculpture dite *pfemba*, terme qui désigne uniquement les mères à l'enfant, même si le style de cette splendide sculpture, ainsi que sa coiffure en mitre gracieusement étirée, nous font irrésistiblement penser à certaines maternités *yombe*.¹ Remarquons que ces dernières sont d'ailleurs généralement assises, jambes croisées plutôt qu'agenouillées. Cette dernière position, loin de la connotation de soumission qu'elle pourrait avoir ailleurs, est une des positions les plus fréquentes dans les représentations féminines kongo. Ramona Austin indique même, à propos d'une figurine en ivoire agenouillée, et symbolisant une aïeule de clan : « *Sa posture, jambes écartées, suggère que son corps fut le passage qu'empruntèrent un grand nombre d'âmes pour venir au monde.* »²

Cette figurine a jadis formé le sommet d'un emblème de prestige, vraisemblablement la poignée d'un chasse-mouche *mfunga*, comme en témoignent la base creuse de l'objet et l'orifice qui la traverse de part en part ; ce trou débouchant à dû jadis recevoir une pointe de métal ou de bois destinée à fixer la partie inférieure de l'emblème, peut-être une queue de buffle.

Il est difficile de déterminer la nature de l'étrange objet qu'elle tient dans sa main gauche. S'agirait-il d'un récipient oblong fermé par un long cabochon orné de deux renflements en anneaux ? D'un pilon et d'un mortier ? Ou encore d'un autre chasse-mouche, comme nous y invite le petit orifice qui marque sa partie supérieure, et qui figurerait l'orifice destiné à recevoir la queue de poils de buffle ?

Comme les sceptres et les cannes, le chasse-mouche sculpté constituait l'apanage d'un chef, d'un grand notable ou d'un (d'une) ritualiste, et légitimait le titre politique ou les savoirs initiatiques de celui qui le détenait.

– Viviane Baeke –



1 MacGaffey 1995, p.290-291, cat. n° 21-25

2 Austin 1995, p. 295, cat. n° 34





This remarkable female figure undoubtedly represents an important woman, judging by the belt and bracelets, one of which is diamond-shaped, that she is wearing, her mitre headdress and the cheloids that adorn her entire upper body. The artist has deliberately sculpted these scarifications larger-than-life and, magnified in this way, they harmoniously echo the other protuberances formed by the tips of the breasts and the navel, which are also symbols of femininity and fertility.

This is not, however, what one would call a *pfermba* sculpture, as this term refers only to mothers with children, even though the style of this splendid sculpture, as well as its gracefully elongated mitre hairstyle, are unquestionably reminiscent of certain Yombe maternities.¹ It should be noted that the latter are generally rendered seated, with their legs crossed, rather than kneeling. This kneeling position does not however have the connotation of submission that it might have elsewhere, and is in fact one of the most frequent positions observed in Kongo female representations. Ramona Austin even says of a kneeling ivory figurine symbolizing a clan grandmother that: "Her posture, with her legs spread, suggests that her body was the passageway through which many souls came into the world."²

This figure was once the top of a prestige emblem, probably the handle of an *mfunga* fly swatter, as can be seen from the hollow base of the object and the hole that runs through it. A metal or wooden spike for attaching the lower part of the emblem, perhaps a buffalo tail, must have passed through this hole.

It is difficult to identify the strange object she holds in her left hand. Could it be an oblong container closed by a long cover decorated with two bulging rings in relief? A mortar and pestle? Or is it another fly swatter, as the small hole in the upper part of the vessel, which could represent the hole for the buffalo hair tail, suggests?

Like scepters and walking sticks, ownership of the carved fly swatter was the sole prerogative of chiefs, important notables or ritualists, and legitimized the political title or the initiation knowledge of the person who held it.

– Viviane Baeke –

Bibliographie/Bibliography

AUSTIN, Ramona, 1995. Contribution à la rédaction du catalogue de l'exposition «Trésors cachés du Musée de Tervuren», notices n° 31 à 38 (Kongo), in G. Verswijver, E. De Palmenaer, V. Baeke et A.-M. Boutiaux (éds) : *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.

MACGAFFEY, Wyatt, 1995. Contribution à la rédaction du catalogue de l'exposition «Trésors cachés du Musée de Tervuren», notices n° 4 à 30 (Kongo), in G. Verswijver, E. De Palmenaer, V. Baeke et A.-M. Boutiaux (éds) : *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.

1 MacGaffey 1995, p. 290-291, cat. n° 21-25

2 Austin 1995, p. 295, cat. n° 34



STATUE NKISHI

Songye
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, fer, cauris, tissu, corde, peau de reptile, matière organique, fibres végétales
H. 40,5 cm

Provenance :
- Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne,
collecté en 1959 à Kabinda, République Démocratique du Congo

NKISHI STATUE

Songye
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood, iron, cowrie shells, fabric, rope, reptile skin, organic material, vegetal fibers
H. 40.5 cm

Provenance:
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany,
collected in 1959 in Kabinda, Democratic Republic of Congo

Les Songye ont sculpté d'innombrables figures anthropomorphes et toutes ou presque, possèdent une caractéristique frappante, elles portent d'innombrables signes et attributs visibles d'un usage rituel. Les ajouts ou charmes les plus fréquents sont le nombril couvert d'un amalgame de substances mystérieuses appelé *bishimba*, la tête percée d'une ou plusieurs cornes d'antilopes, remplies également de charmes, le visage bardé de cuivre ou de clous et le front hérissé de pointes de métal.

Bardé lui aussi de charmes, cet imposant *nkishi* ne fait pas exception, quoique.... Sa tête est comme beaucoup d'autres figures songye ornée de pointes métalliques destinées à protéger la collectivité de la foudre ; et à l'apex du crâne, au milieu d'un amas de charmes *bishimba*, on devine l'emplacement d'une corne, aujourd'hui disparue. Jusque-là l'emplacement des charmes se conforme aux règles auxquelles la plupart des *mankishi* obéissent, même s'il règne par ailleurs une grande diversité au plan de la nature et des formes de ces ajouts rituels.

Mais le traitement du reste du corps est étonnant. Le *nganga*, spécialiste rituel qui un jour conféra à cet objet ses pouvoirs de fécondité, de protection et de guérison, semble en effet avoir inversé certains codes habituels. Le ventre est singulièrement exempt de tout charme et le nombril n'est même pas marqué, ou alors si peu, tandis que l'arrière de la statue au contraire a fait l'objet d'une importante manipulation. Une grosse et longue cheville de bois plantée au milieu du dos telle un dard. Cette excroissance incongrue est munie à son extrémité d'un renflement composé de substances magiques, lesquelles sont recouvertes d'une peau attachée à la pointe de bois par une cordelette. En outre, le creux des reins est percé par une petite cheville au bout arrondi et complètement enfoncée dans la chair de la statue, figurant comme un « nombril » inverti.

Cet agencement des réceptacles de *bishimba* est extrêmement rare ; parmi tous les *mankishi* que possède l'Africa Museum de Tervuren, ainsi que ceux qui ont été publiés, et ils sont nombreux, il n'en existe à ma connaissance aucun qui possède cette configuration inversée, à savoir aucun charme à l'avant et une importante charge rituelle à l'arrière.

Lorsque l'on sait que les *mankishi* songye sont destinés à favoriser les naissances en ouvrant la voie à la réincarnation des défunt, et qu'ils jouent un rôle protecteur et guérisseur¹, on ne peut s'empêcher de penser que cette inversion des *bishimba* du ventre vers le dos symbolise une autre inversion, peut-être liée à la nature des forces que ce *nkishi* devait affronter ou du type de malheur qu'il était chargé de contrecarrer, voire à la manière dont il était censé exercer ses pouvoirs.

Hélas, comme beaucoup d'autres *mankishi*, cette étrange sculpture gardera à jamais ses secrets enfouis en elle. Chaque *nkishi* constitue un objet-discours complexe, que nous ne pouvons que déchiffrer de manière approximative et incomplète, car ceux qui ont inscrit dans leur chair de bois ce discours ne sont plus là pour nous le traduire.

– Viviane Baeke –



1 Cf. Baeke 2004 et 2016.



The Songye have sculpted countless anthropomorphic figures and all or almost all of them share one striking characteristic: they display very substantial visual attributes and evidence of ritual use. The most frequently observed of these additions involve covering the navel with an amalgam of mysterious substances called *bishimba*, placing one or more antelope horns, also filled with charms, atop the sculpture's head, studding the face with copper or nails and inserting metal spikes into the forehead.

The imposing *nkishi* in question here is also studded with charms and is no exception in this respect. Like many other Songye figures, its head is adorned with metal spikes intended to protect the community from lightning; and at the summit of the skull, amid a cluster of *bishimba* charms, one can make out the spot where a horn, which has now disappeared, was formerly located. So to this point, the placement of the charms conforms to the rules that most *mankishi* adhere to, although the nature of these ritual additions are very variable, and so are the forms they may take.

The treatment of the rest of the body is however very surprising. The *nganga*, the ritual specialist who once gave this object its powers to promote fertility, to protect and to heal, seems to have inverted certain customary codes here. No charm is present in the belly and the navel is not even indicated, or only slightly, and that in itself is highly unusual. One observes that the back of the statue has been extensively manipulated. A large, long horn is stuck in the middle of the back like a spear point. This incongruous protrusion has a bulge at its end made of magical substances, which are covered by a piece of hide attached to the wooden point by means of a cord. In addition, the small of the back is pierced by a small dowel with a rounded end that is completely embedded in the figure's flesh and has the appearance of an inverted "navel".

This arrangement of *bishimba* receptacles is extremely rare. Among all the *mankishi* in the Africa Museum in Tervuren, as well as those that have been published - and there are many - I am not aware of a single one that displays this inverted configuration, which is to say that has no charm at the front and a large ritual charge on the back.

When one knows that Songye *mankishi* are supposed to promote births by opening up the path to reincarnation to the deceased, and that they play a protective and healing role¹, one cannot help but think that this reversal of the *bishimba* from the belly to the back might symbolize another kind of reversal, perhaps linked to the nature of the forces that this *nkishi* had to confront or the type of misfortune that it was supposed to counter, or even to the manner in which it was expected to exercise its powers.

Sadly, like so many other *mankishi*, this strange sculpture will keep its secrets to itself forever. Each *nkishi* is a complex discourse-object, which we can only decipher in an approximate and incomplete way, because those who inscribed this discourse into these objects' wooden flesh are no longer there to translate it for us.

- Viviane Baeke -

¹ Cf. Baeke 2004 and 2016.

Bibliographie/Bibliography

BAEKE Viviane, 2004. «La force. Statuaire rituelle songye», in Baeke, V., Boutiaux, A.-M. et Dubois, H. (éds): *Le Sensible et la Force. Photographies de Hughes Dubois et sculptures songye*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, pp. 13-37.

BAEKE Viviane, 2017. «La mort n'est pas une fin. Le rôle de la statuaire songye dans le cycle de la vie », in Serge Schoffel (éd.) *Finalité sans Fin*, catalogue de l'exposition du même nom, BRUNEAU d'été (6 au 11 juin 2017), Bruxelles, pp. 99-116.

NEYT François, 2009. *Songye: La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*. Fonds Mercator, Bruxelles, 398 p.





PIPE

Luluwa
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, clous de tapissier, perles de verre, métal
H. 13 cm ; L. 13,5 cm

Provenances :
- Acquis *in situ* en 1953 par Lore Kegel, Hambourg, Allemagne
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany

PIPE

Luluwa
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood, upholstery nails, glass beads, metal
H. 13 cm; L. 13.5 cm

Provenances:
- Acquired *in situ* in 1953 by Lore Kegel, Hamburg, Germany
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany





Cette ravissante pipe est ornée d'un personnage adoptant une posture bien connue dans l'art luluwa, kete et même kuba¹ : agenouillé, les mains aux joues et les coudes reposant sur les genoux. La coiffure du personnage et la forme du nez d'une part, les scarifications des épaules d'autre part, nous invitent à penser que cet objet provient de la région située au nord-est de Tshikapa, où Luluwa et Kete s'interpénètrent².

Alors que les petits mortiers à tabac ou à chanvre ornés du même personnage agenouillé sont bien connus et souvent publiés, les pipes figuratives luluwa ou kete sont apparemment fort rares, et n'ont fait l'objet d'aucune étude. Cependant, étant donné le lien évident entre un mortier (*tunu*) destiné à préparer l'ingrédient à fumer et la pipe dans laquelle il va ensuite se consumer, on peut penser que la gestuelle du personnage ornant aussi bien les mortiers que cette pipe, revêt dans les deux types d'objets la même signification. Constantine Petridis associe cette posture agenouillée à la souffrance et la maladie occasionnées par l'abus de chanvre³. Bien qu'en abuser posait problème, l'usage rituel du *cannabis sativa* constituait une habitude rituelle empruntée aux Tchokwe vers la fin du XIX^{ème} siècle et en fumer (*dyamba*) permettait la communication avec le monde surnaturel et les ancêtres. Il ajoute qu'à la même époque, un puissant chef luluwa, Kalamba Mukenge, éleva cette pratique rituelle au rang de culte (*bwanga*) destiné à promouvoir la paix, l'amitié et la solidarité, et même censé conférer longévité et immortalité. En même temps, il fit interdire les scarifications et fit brûler les sculptures de certains chefs subordonnés. L'influence de ce culte du chanvre fut cependant loin de s'étendre à toute l'aire luluwa.⁴ Et, ajoute l'auteur, si au début du XX^{ème} siècle les artistes s'arrêtèrent abruptement de sculpter des chefs-d'œuvres, ce n'est pas à cause de cette interdiction, mais bien parce que ces œuvres étaient destinées aux chefs et aux dignitaires, hommes et femmes, et que l'administration coloniale détruisit la structure fortement hiérarchisée de la société luluwa.

Et cette élégante et délicate pipe était manifestement jadis l'apanage d'un chef ou dignitaire important.

– Viviane Baeke –

¹ Voir, entre autres, le personnage accroupi dans cette même posture qui orne une coupe en corne de buffle sculptée kuba. (Trésors de Tervuren 1995, p. 165, cat. 132.)

² Une aire culturelle que Marc Felix, dans sa carte stylistique et ethnique de la République Démocratique du Congo nomme d'ailleurs Kete Luluwa.

³ Petridis 1995, pp. 335-336.

⁴ Petridis 1995, p. 336 ; 2008, p. 137.

This beautiful pipe features a figure in a posture well known in Luluwa, Kete and even Kuba art¹ – it is kneeling with its hands to its cheeks and its elbows resting on its knees. The figure's coiffure and the shape of its nose on the one hand, and the scarification marks seen on the shoulders on the other, suggest to us that this object comes from the area northeast of Tshikapa, where the Luluwa and the Kete intermingle².

While small tobacco or hemp mortars with the same kneeling figure are well known and often published, figurative Luluwa or Kete pipes are apparently very rare and have not been well researched. However, given the obvious connection between a mortar (*tunu*) used to prepare the ingredient to be smoked and the pipe in which it will then be consumed, it would seem reasonable to suppose that gestural characteristics observed on the figures adorning both the mortars and the pipes would have the same or a very similar meaning. Constantine Petridis associates this kneeling posture with the suffering and illness caused by hemp abuse³. Although abuse was a problem, the ritual use of cannabis sativa was initially borrowed from the Tshokwe towards the end of the 19th century and smoking it (*dyamba*) facilitated communication with the supernatural world and the ancestors. He adds that at the same time, a powerful Luluwa chief, Kalamba Mukenge, elevated this ritual practice to the rank of a cult (*bwanga*) intended to promote peace, friendship and solidarity, and even to ensure longevity and immortality. At the same time, he banned scarification and burned the sculptures of certain subordinate chiefs. The influence of this hemp cult did not however extend to anywhere near the whole Luluwa area⁴. And, the author adds, if in the early 20th century artists abruptly stopped carving masterpieces, it was not because of this prohibition, but because these works were intended for chiefs and both male and female dignitaries, and the colonial administration destroyed the highly hierarchical structure of Luluwa society that kept the tradition of making them alive.

The use and ownership of this elegant and delicate pipe was clearly once the prerogative and privilege of an important chief or dignitary.

– Viviane Baeke –

Bibliographie/Bibliography

FELIX, Marc, 2005. *Democratic Republic of Congo Nineteenth Century Stylistic & Ethnic Map*, Tribal Arts sprl, Brussels.

PETRIDIS, Constantine, 1995. Contribution to the catalog for the *Trésors cachés du Musée de Tervuren* catalog, notices n° 106 à 122 (Luluwa), in G. Verswijver, E. De Palmenaer, V. Baeke and A.-M. Boutiaux (eds): *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*. Royal Museum for Central Africa, Tervuren.

PETRIDIS, Constantine, 2008. *Art and Power in the Central African Savanna*, Mercatorfonds, The Cleveland Museum of Art, 159 p.

1 See, among other pieces, the figure crouching in this same pose that decorates a sculpted Kuba buffalo horn bowl. (*Trésors de Tervuren*, 1995, p. 165, cat. 132.)

2 A cultural area that Marc Félix, in his stylistic and ethnic map of the Democratic Republic of Congo, actually refers to as Kete-Luluwa.

3 Petridis 1995, pp. 335-336.

4 Petridis 1995, p. 336; 2008, p. 137.



FIGURE DE LA SOCIÉTÉ BUNDU

Toma, Guinée ou Sierra Leone
XIX^{ème} siècle
Bois, coquillages cauris, matériaux organiques
H. 67 cm

Provenances :
- William Brill, New York, États-Unis d'Amérique
- Galerie Bernard Dulong, Paris, France

Publiée dans :
- *La beauté intérieure*, Galerie Bernard Dulong,
catalogue de la Biennale des Antiquaires, 2008, Paris, France, pp. 10-11.

BUNDU SOCIETY FIGURE

Toma, Guinea or Sierra Leone
19th century
Wood, cowry shells, organic materials
H. 67 cm

Provenances:
- William Brill, New York, U.S.A.
- Galerie Bernard Dulong, Paris, France

Published in:
- *La beauté intérieure*, Galerie Bernard Dulong,
Biennale des Antiquaires catalogue, 2008, Paris, France, pp. 10-11.





Mentionnée pour la première fois en 1668 par le médecin et géographe hollandais Olfert Dapper, la société puissante *Bundu*, pendant féminin de celle du *Poro* dédiée aux hommes, s'étend par-delà les frontières de la Sierra Leone, jusqu'aux pays voisins de la Guinée et du Libéria (Gottschalk, 1990, p. 5.), englobant les peuples Mende, Temne, Dé, Bassa, Gola, Loma et Toma. Dédiée dans son objectif premier à l'initiation des jeunes femmes se déroulant sur plusieurs années, la société secrète visait principalement à préparer les jeunes filles au mariage et à la maternité. Ainsi, son but était aussi de symboliquement faire mourir l'adolescente pour que naisse et apparaisse rituellement la femme.

Durant une période de réclusion à l'extérieur du village, dans la forêt sacrée au sein d'un enclos isolé, les épreuves ou rites de passage orchestrés par la prêtresse de la *Bundu*, nommée *Sowej*, étaient destinés à insérer les jeunes initiées dans la communauté et garantir la cohésion de la collectivité. Y était transmise l'histoire du groupe, ainsi que les mythes, les secrets de la pharmacopée et des médecines magiques, les rituels et les cérémonies masquées. La modestie, la diligence et le respect des aînées (MacCormack, 1979, p. 28) constituaient des valeurs essentielles inculquées aux jeunes filles qui devaient accomplir de nombreuses tâches pour les femmes gradées. Par sa fonction didactique de premier ordre, l'institution secrète exerçait surtout un rôle de contrôle social et de régulation des mœurs. Protégées par la force invisible de *Hale* (Gottschalk, 2011, p. 42), les initiées, par le prisme de règles strictes, étaient façonnées et modelées pour correspondre aux idéaux physiques, socio-culturels et moraux.

Afin d'accéder à la réclusion initiatique, que décrit Denise Paulme (*L'initiation des filles en pays Kissi*, 1952) les jeunes filles étaient vêtues de nouveaux habits, tondues, et dotées d'un nouveau nom (Gottschalk, 1990, p. 18; Lamp, 1979, p. 9.). Leur corps enduit et recouvert de kaolin symbolisait la rupture avec leur ancien monde, et impliquait une idée de mort rituelle et de renaissance très particulière: « *On leur prend même leur nom et elles reçoivent [...] un nom Bundu pour mettre en valeur l'irréversibilité de la mort et de la naissance. Les jeunes filles sont arrachées à la réalité, hors du monde quotidien qu'elles comprennent et sont jetées dans le monde blanc des esprits et des défunts, de la métamorphose et de la réincarnation, dans le jiko, littéralement sous l'eau, dans le pays des ancêtres [...]* » (Gottschalk, 1990, p. 18).

À cette symbolique puissante de renaissance alliée à la féminité et à la fécondité répond l'esthétisme de cette sculpture. Si les masques de la société du *Bundu* sont connus et relativement bien répertoriés, en particulier chez les Mende de la Sierra Leone, la statuaire est beaucoup plus rare et les hypothèses sur son usage et son contexte d'utilisation demeurent mystérieuses en raison du secret qui les entourait. Cette sculpture féminine nous livre à travers ses traits quelques indications sur les secrets du *Bundu*.

À La rigueur des épreuves subies répondent l'austérité de la posture, droite, fixe, figée, la gestuelle des bras en retrait, reliés au corps, dans une retenue subtile. Sa patine croûteuse atteste d'onctions répétées et d'ancienneté. Seuls éléments du corps représentés, les seins coniques apparaissent comme des symboles forts de richesse nourricière et de fertilité, tout comme le ventre sur lequel le regard se pose immédiatement en raison de sa charge ovale imposante, recoussue, mystérieuse. Quelques ossements ont pu y être perçus par radiographie (B. Dulong, 2008, p. 11), qui peuvent laisser à penser à une injonction à la perpétuation de la lignée

et à la maternité. Si d'appartenance esthétique cette œuvre peut certainement se rapprocher par sa typologie des Toma/Loma¹ du fait de son corps filiforme et de son visage surmonté d'une coiffe structurée, elle pourrait également pour sa charge ventrale se rapprocher d'œuvres Kissi², les influences et frontières étant étroitement liées et reliées.

Notre exemplaire semble être l'unique référencé de ce style. Elle concentre et contient toute la force du symbolisme spirituel du *Bundu* et des figures Kissi à travers sa charge ventrale, réceptacle à la fois de la vie, de la fécondité et de la force vitale, « siège d'une très grande volonté et d'une grande puissance » (M.H. Neel, cité par M. Vrydagh, 1969). L'ombilic, légèrement discerné par un relief, signifiant le centre de vie qui relie la mère à l'enfant, symbolise également un passage d'un état à un autre, que ce soit chez les Kissi ou au sein de la société *Bundu* : « si naître d'une femme c'est mourir pour l'au-delà d'où vient l'enfant, mourir c'est renaître par la société grâce à l'initiation. » (L.V. Thomas, conférence du 21 juin 1979) « Le Kissi paraît donc soucieux d'assurer au moins autant que son existence personnelle, la survie du groupe, la continuité du phylum clanial, la cohésion du lignage. » (B. Koundouno, 1979, p. 80). Une sacralité intérieurisée se dégage de son allure, de sa posture, et de son long visage au regard intensifié par deux cauris. Son front bombé semble avoir incorporé le savoir et la sagesse de la société *Bundu*, et sa charge ventrale la force ancestrale et vitale Kissi.

– Aurore Krier Mariani –

Bibliographie/Bibliography

- CARINI, Vittorio, 2009. *Le maschere dei Toma/Loma*. Artes Africanae, Quaderno 1. Gaspari editore, Udine.
- CARINI, Vittorio, MARTINIS, Luciano, 2018. *Les masques Bundu : un inventaire*, Artes Africanae, Quaderno 5. Gaspari editore, Udine.
- DAPPER, Olfert, 1989 (réed.). *Objets interdits. Description de l'Afrique*. Fondation Dapper, Paris.
- DULON, B., 2008. *La beauté intérieure*, Galerie Bernard Dulon, catalogue de la Biennale des Antiquaires, 2008, Paris, France, pp. 10-11.
- GAISSEAU, Pierre Dominique, 1953. *Fôret sacrée, Magie et rites secrets des Toma*. Editions Albin Michel, Paris.
- HOLAS, B., 1952. *Bulletin de l'IFAN, Pratiques divinatoires des Kissi (Guinée française)*. 14, p. 277.
- KOUNDOUNO, B., 1979. *L'art plastique Kissi à travers les collections parisiennes, analyse de spécimens archéologiques comme source d'histoire africaine*. Univ. Paris 1.
- NEEL, Dr. H., 1913. *Statuettes en pierre et en argile de l'Afrique occidentale*. L'Anthropologie. 24 (1) : 419.
- PAULME, Denise, 1952. *L'initiation des jeunes filles en pays Kissi (Haute-Guinée)*. Conférence internationale des Africanistes. Bissao, 1947, vol. V, 2e partie. Lisbonne.



1 Voir deux œuvres illustrées dans *Artes Africanae, Le maschere dei Toma/Loma* de Vittorio Carini, l'une photographiée chez Mario Meneghini en 1978, et l'autre en 1953 par Gaisseau.

2 Voir la statue renseignée comme Toma Kissi de l'ancienne collection Leo Diamond, Vienne, Autriche vendue par Sotheby's à New York le 15 novembre 2002, dans la vente *African and Oceanic Art*.

First mentioned in 1668 by the Dutch physician and geographer Olfert Dapper, the powerful *Bundu* society, the female counterpart of the *Poro* society for men, extends beyond the borders of Sierra Leone into neighboring Guinea and Liberia (Gottschalk, 1990, p. 5.), and is active among the Mende, Temne, De, Bassa, Gola, Loma and Toma peoples. Its primary function was to conduct the initiation procedures for young women which took place over a period of several years, and the secret society's main task was to prepare young girls for marriage and motherhood. Its objective was thus also to cause the adolescent girl to die symbolically, so that the woman could be ritually born to replace her.

During a period of seclusion outside the village, in an isolated enclosure in the sacred forest, the trials and rites of passage orchestrated by the *Bundu* priestess, called the *Sowi*, were intended to integrate the young initiates into the community and to ensure its cohesion. The history of the group was transmitted and revealed here, along with the myths, the secrets of the pharmacopoeia and magical medicines, and the rituals and masked ceremonies. Modesty, diligence and respect for elders (MacCormack 1979: 28) were essential values that were instilled into the girls, who were expected to perform many tasks for the senior women. In addition to its primary didactic function, the secret institution played an important role in social control and the regulation of morals. The initiates, protected by an invisible force called Hale (Gottschalk, 2011, p. 42), were shaped and molded through the prism of strict rules to match physical, socio-cultural, and moral ideals.

In preparation for their entry into initiatory seclusion, as described by Denise Paulme (*L'initiation des filles en pays Kissi*, 1952), the girls were dressed in new clothes, shorn, and given a new name (Gottschalk, 1990, p. 18; Lamp, 1979, p. 9.). Their kaolin-coated bodies symbolized a break with their former world, and implied a very specific idea of ritual death and rebirth: "Their names are even taken away and they are given [...] a *Bundu* name to emphasize the irreversibility of death and birth. The girls are torn from reality, out of the everyday world they understand, and are thrown into the white world of spirits and the dead, of metamorphosis and reincarnation, into the *jiko*, literally underwater, into the land of the ancestors [...]"¹ (Gottschalk 1990: 18).

The aestheticism of this sculpture is a testament to the powerful symbolism of rebirth combined with femininity and fertility. While the masks of the *Bundu* society are known and relatively well documented, particularly those of the Mende of Sierra Leone, examples of statuary are much rarer and hypotheses about their use and contexts remain conjectural because of the secrecy that surrounded the figurative objects. This female figure is the only one of its kind known, and provides us with valuable clues about the secrets of the *Bundu* society through its attributes.

The austerity of the figure's posture - upright, fixed, frozen, the gesture of the arms held back, connected to the body, and subtly restrained - echo the rigor of the ordeals endured. Its crusty patina attests to repeated unctious and great age. The conical breasts are the only elements of the body that are represented, and appear as strong symbols of nourishing wealth and fertility, just like the belly, which draws attention to itself immediately on account

¹ Original text: "On leur prend même leur nom et elles reçoivent [...] un nom *Bundu* pour mettre en valeur l'irréversibilité de la mort et de la naissance. Les jeunes filles sont arrachées à la réalité, hors du monde quotidien qu'elles comprennent et sont jetées dans le monde blanc des esprits et des défunt, de la métamorphose et de la réincarnation, dans le *jiko*, littéralement sous l'eau, dans le pays des ancêtres" (Gottschalk 1990: 18).

of its mysterious and imposing sealed oval charge. Some bones can be seen in it with X-rays (B. Dulon, 2008, p. 11), and that might be an allusion to the perpetuation of the lineage and to maternity. While this work can certainly be linked to the *Toma/Loma*² by virtue of its aesthetic typology, its narrow body and its head topped by a structured headdress, it also displays features of *Kissi*³ works because of its ventral charge. The two groups are closely connected and there is much evidence of influences moving both ways between them.

Our sculpture seems to be the only one known in this style. It concentrates and contains all the strength of the spiritual symbolism of the *Bundu* and the *Kissi* figures through its ventral charge, the receptacle of life, fertility and the vital force - "the seat of a very great will and power"⁴ (M.H. Neel, quoted by M. Vrydag, 1969). The umbilicus, rendered in light relief, signifies the center of life that connects the mother to the child, and also symbolizes a passage from one state to another, whether among the *Kissi* or in the *Bundu* society: "If to be born of a woman is to die for the afterlife from which the child comes, to die is to be reborn through society thanks to initiation"⁵ (L.V. Thomas, lecture of June 21st 1979). "The *Kissi* individual thus seems to be at least as preoccupied with ensuring the survival of the group, the continuity of the clan phylum, and the cohesion of the lineage, as he is with his personal existence"⁶ (B. Koundouno, 1979, p. 80). An internalized sacredness emanates from the figure's appearance, its posture, and its long face whose gaze is intensified with the placement of the two cowrie shell eyes. The bulging forehead appears to have absorbed the knowledge and wisdom of the *Bundu* society, and the ventral charge similarly appears to have assimilated the ancestral and vital *Kissi* force.

– Aurore Krier Mariani –

² See two works illustrated in *Artes Africanae, Le maschere dei Toma/Loma* by Vittorio Carini, one photographed by Mario Meneghini in 1978, and the other in 1953 by Gaisseau.

³ See the sculpture identified as *Toma Kissi* in the former Leo Diamond collection in Vienna, Austria, sold by Sotheby's in New York at their *African and Oceanic art* sale on November 15th 2002.

⁴ Original text: "[...] siège d'une très grande volonté et d'une grande puissance [...]" (M.H. Neel, quoted by M. Vrydag, 1969).

⁵ Original text: "[...] si naître d'une femme c'est mourir pour l'au-delà d'où vient l'enfant, mourir c'est renaître par la société grâce à l'initiation" (L.V. Thomas, lecture of June 21st, 1979).

⁶ Original text: "Le *Kissi* paraît donc soucieux d'assurer au moins autant que son existence personnelle, la survie du groupe, la continuité du phylum clanial, la cohésion du lignage" (B. Koundouno, 1979, p. 80).

FIGURE FÉMININE ASSISE

Baoulé
Côte d'Ivoire
XIX^e siècle
Bois, pigments
H. 58,5 cm

Provenances :
- Rodriguez-Moreno, Paris, France
- Alain Lecomte, Paris, France
- Collection privée, Pays-Bas

SEATED FEMALE FIGURE

Baule
Ivory Coast
19th century
Wood, pigments
H. 58.5 cm

Provenances:
- Rodriguez-Moreno, Paris, France
- Alain Lecomte, Paris, France
- Private Collection, The Netherlands





La surface de cette figure féminine baoulé, dont la gestuelle est empreinte de délicatesse, est caractérisée par une patine croûteuse qui permet de l'identifier à un *asie usu*.

Elle serait la représentation dictée par le devin (le *komyienfwé*) d'un génie de la brousse sous la forme et les traits d'un humain correspondant aux critères iconographiques classiques de beauté Baoulé. Intermédiaires entre les forces naturelles et surnaturelles, conçues comme des réceptacles, les *asye usu* permettaient aux Baoulé et au devin lui-même d'apaiser les esprits, de les honorer en leur offrant une résidence sculptée et de communiquer avec eux.

Les coiffures élaborées et les scarifications raffinées animant le buste, le ventre et le visage étaient selon Susan Vogel des «*signes de la personne civilisée*» exprimant le fait que «*les énergies autrefois sauvages et destructives travailleront désormais pour le bien de leur hôte humain*» (Vogel, 2000, p. 237).

Plus la statue était belle, plus l'esprit était bienveillant. Il est intéressant de souligner le geste des mains posées sur le ventre, qui suggèrent la fertilité mais qui sont aussi un signe de bienvenue adressé à l'esprit de la nature qui y établirait sa résidence (Boyer, 2008, pl. 28, p. 151).

Cette œuvre se distingue par la position assise de la femme représentée, mais surtout par son siège atypique. Le style de ce dernier devait certainement être en usage à une certaine époque, mais aucun exemplaire réel ne peut en attester aujourd'hui, à notre connaissance. Boyer (*in Joubert, 2016, p. 136*) souligne que seuls 5% des exemplaires sont figurés assis, et Bernard de Grunne (Fischer & Homberger, 2015, p. 84) référence quant à lui les statues assises à seulement 14% sur 1300 exemplaires.

– Aurore Krier Mariani –

The surface of this Baule female figure, whose gestures show a definite refinement, has a crusty patina that allows it to be identified as an *asie usu*.

It would be the representation, commissioned by a diviner (the *komyienfwe*), of a bush spirit in the form of a human and with human features, and this example displays the classic iconographic characteristics of Baule beauty. The *asye usu* functioned as intermediaries between natural and supernatural forces, and were considered receptacles that enabled Baule people and their diviners to appease the spirits, to honor them by offering them a sculpted abode, and to communicate with them.

The elaborate hairstyles and refined scarification that decorate the bust, the belly, and the face were, according to Susan Vogel (Vogel, 2000, p. 237), signs of the civilized person, indicating that the once wild and destructive energies will now work for the good of their human host.

The more beautiful the statue was, the more benevolent was the spirit. It is interesting to note the gesture of the hands placed on the belly, which suggests fertility but is also a sign of welcome to the spirit of nature that would take up residence there (Boyer, 2008, pl. 28, p. 151).

This work is distinguished by the seated position of the woman represented, but even more so by the atypical nature of her seat. The latter's style must certainly have been in use at one time, but to our knowledge no extant example of a stool of this kind can attest to that today. Boyer (in Joubert, 2016, p. 136) states that only five percent of the specimens are rendered seated, while Bernard de Grunne (Fischer & Homberger, 2015, p. 84) suggests that the seated statues make up only fourteen percent of 1300 examples.

– Aurore Krier Mariani –

Bibliographie/Bibliography:

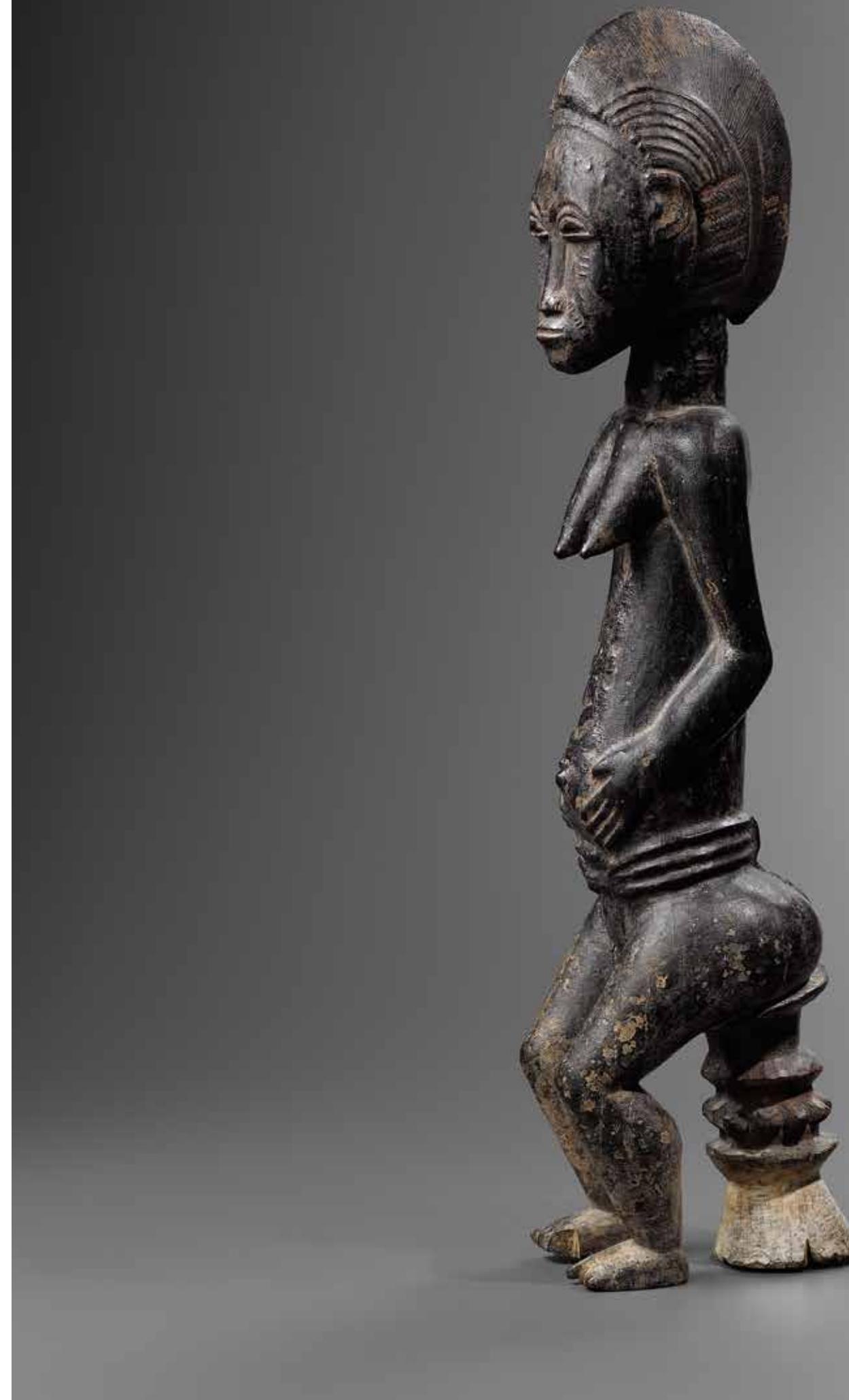
BOYER Alain-Michel, 2008. *Baule*, Milan, 5 Continents.

JOUBERT Hélène (Dir.), 2016. *Éclectique : Une collection du XXI^e siècle*, Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Flammarion, pp. 124-126.

FISCHER, Eberhard, HOMBERGER, Lorenz, DE GRUNNE, Bernard, 2015. *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*. Skira, Paris.

VOGEL, Susan, 2000. *L'Art baoulé, du visible et de l'invisible*. Editions Adam Biro.

VOGEL, Susan, 1997. *Baule: African Art, Western Eyes*. Yale University Press.



IROKE IFA

Owo
Yorouba, Nigéria
XVI^{ème} - XVII^{ème} siècle [Test C14 n° 144844A-2 par Re.S.Artes]
Ivoire [Ref. CITES 2023/BE00477/CE]
H. 42,5 cm

Provenances :
- Lucien Van de Velde, Anvers, Belgique, acquis en 1974
- Johan Henau, Anvers-Berchem, Belgique

Publié dans :
- Heusch, Luc de ; Burssens, Herman ; Bruyninx, Elze, et al., 1988.
Utotombo, L'Art d'Afrique noire dans les collections privées belges.
Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts. p. 166.
- Bastin, Marie-Louise, 1984. *Introduction aux arts d'Afrique Noire.*
Editions Arts d'Afrique noire, Arnouville, France. p.165.

IROKE IFA

Owo
Yoruba, Nigeria
16th - 17th century [C14 test 144844A-2 by Re.S.Artes]
Ivory [CITES ref. 2023/BE00477/CE]
H. 42.5 cm

Provenances:
- Lucien Van de Velde, Antwerpen, Belgium, acquired in 1974
- Johan Henau, Antwerpen-Berchem, Belgium

Published in:
- Heusch, Luc de; Burssens, Herman; Bruyninx, Elze, et al., 1988.
Utotombo, L'Art d'Afrique noire dans les collections privées belges.
Brussels, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts. p. 166.
- Bastin, Marie-Louise, 1984. *Introduction aux arts d'Afrique Noire.*
Editions Arts d'Afrique noire, Arnouville, France. p.165.





Royaume prospère à la culture artistique florissante, Owo (cité-État) se situe à la frontière orientale du pays Yorouba, à mi-chemin entre la ville de Bénin et Ile-Ifé, au Nigéria. Entre le XV^{ème} siècle et le XIX^{ème} siècle, le royaume d’Owo, se réclamant d’après la tradition orale de descendance divine des rois d’Ifé, connut plusieurs périodes de sujexion au royaume du Bénin, suite à des missions d’expansion territoriale. Particulièrement réputée pour ses éléphants, symboles de royauté incarnant la force et la territorialité, la région d’Owo, cernée par une zone forestière dense, est reconnue pour la qualité de leur art notamment travaillé, sculpté dans l’ivoire. Si les réalisations premières étaient des objets d’apparat destinés à Olowo, le roi, ainsi qu’aux hauts dignitaires, l’ivoire était également façonné et utilisé pour les rituels divinatoires.

Le complexe système de divination Ifa, pratiqué par les Yorouba, les Edo, les Fon de Dahomey les Ewe du Togo, «basé sur seize figures basiques et 256 dérivés» (William Bascom, *Ifa divination, communication between gods and Men in West Africa*, p. 3) inclut dans la cosmologie yorouba les *Orisha* incarnant les intermédiaires entre *Olodumare*, l’Être suprême, et les humains.

Médiateurs entre les divinités *Orisha* et les humains: deux dieux, nommés *Orunmila* et *Eshu*. *Orunmila*, *Orisha* de la destinée, est sollicité par les humains afin de connaître leur destin, afin de manipuler les forces supérieures en leur faveur. *Eshu*, messager des dieux, présidant au hasard et au désordre permettra l’accès au contact d’*Orunmila*. Cette consultation divinatoire Ifa, de ces deux *Orisha*, menée par le devin *babalawo*, «père des secrets», s’opère par l’intermédiaire de divers éléments.

Le plateau de divination *opon Ifa*, élément central du matériel du *babalawo*, est accompagné d’une coupe *agere Ifa* contenant les seize noix de palme *ikin*, d’un percuteur *iroke-Ifa* pour invoquer *Ifa-Orunmila* et d’une tête en ivoire *irin Ifa*. La surface du plateau est recouverte d’une fine couche de poudre de bois ou de kaolin sur laquelle le devin *babalawo* manipule les noix en les faisant passer d’une main à l’autre, en tapotant l’*iroke* au centre du plateau. Il attire l’attention d’*Orunmila* et d’*Eshu*, et progressivement des figures se traceront. Les traces laissées seront ainsi interprétées, et détermineront la partie de littérature yorouba *Odu* et les versets auquel le devin se référera pour guider les humains sur la voie et la trajectoire à emprunter afin de guider leur destinée.

— Aurore Krier Mariani —

A prosperous kingdom with a flourishing artistic culture, the city-state of Owo is located on the eastern border of Yoruba country, halfway between the city of Benin and Ile-Ifé in Nigeria. Between the 15th and 19th centuries, the Kingdom of Owo, which according to oral tradition is of divine descent from the kings of Ife, went through several periods of subjugation to the Kingdom of Benin as a result of the latter’s territorial expansion campaigns. Particularly renowned for its elephants, symbols of royalty embodying strength and territoriality, the Owo region, surrounded by a dense forest area, is well-known for the quality of its art, and particularly for its works in ivory. Although the first creations were ceremonial objects intended for the Olowo, the king, or for other high dignitaries, ivory pieces later also came to be manufactured for use in divination rituals.

The complex Ifa divination system practiced by the Yoruba, the Edo, the Fon of Dahomey and the Ewe of Togo is “based on sixteen basic figures and 256 derivatives” (William Bascom, *Ifa divination, Communication Between Gods and Men in West Africa*, p.3) and involves the *Orisha* that embody the intermediaries between *Olodumare*, the Supreme Being, and human beings in the Yoruba cosmology.

Two gods called *Orunmila* and *Eshu* serve as mediators between the *Orisha* divinities and humans. *Orunmila*, the *Orisha* of destiny, is solicited by humans in order to know their destiny, and to manipulate higher forces to their advantage. *Eshu*, the messenger of the gods, who presides over chance and chaos can enable access to contact with *Orunmila*. The Ifa divinatory consultation of these two *Orisha*, conducted through a ritual orchestrated by a *babalawo* diviner known as the “father of secrets”, involves the use of a variety of accessories.

The *Ifa opon* divination tray, the central element of the *babalawo*'s equipment, is accompanied by an *Ifa agere* cup containing the sixteen *ikin* palm nuts, an *Ifa iroke-Ifa* striking mallet for invoking *Ifa-Orunmila* and an *Ifa irin* ivory head. The surface of the tray is covered with a thin layer of wood powder or kaolin on which the *Babalawo* diviner manipulates the nuts by passing them from one hand to the other, while using the *iroke* to tap the center of the tray. He attracts the attention of *Orunmila* and *Eshu* in this way, and designs gradually appear. The traces left behind will be interpreted, and will determine to which part of the Yoruba *Odu* literature, and to which of its verses, the diviner will need to refer to be able to guide the humans towards the path and the trajectory they must follow in order to fulfill their destinies.

– Aurore Krier Mariani –

Bibliographie/Bibliography

- BASCOM, William, 1991 (1969). *Ifa divination, communication between gods and Men in West Africa*. Indiana University Press.
- PHILLIPS, Tom, MACK, John, APPIAH, Anthony, et al. 1995, 1995. *Africa, The Art of a Continent*. Royal Academy of Arts, Royaume-Uni, Ed. Prestel.
- PICTON, John, 1998. *Africa Magia y Poder, 2500 años de Arte en Nigeria*. Fundacion La Caixa de Pensiones.
- WALKER, Roslyn A., 1998. *Olowe of Ise: A Yoruba Sculptor to Kings*. National Museum of African Art, États-Unis d'Amérique.
- GAO, 2003. *Visions d'Afrique*.
- LAWAL, Babatunde, 2012. *Yoruba, Visions d'Afrique*. 5 Continents, Milan.

IROKE IFA

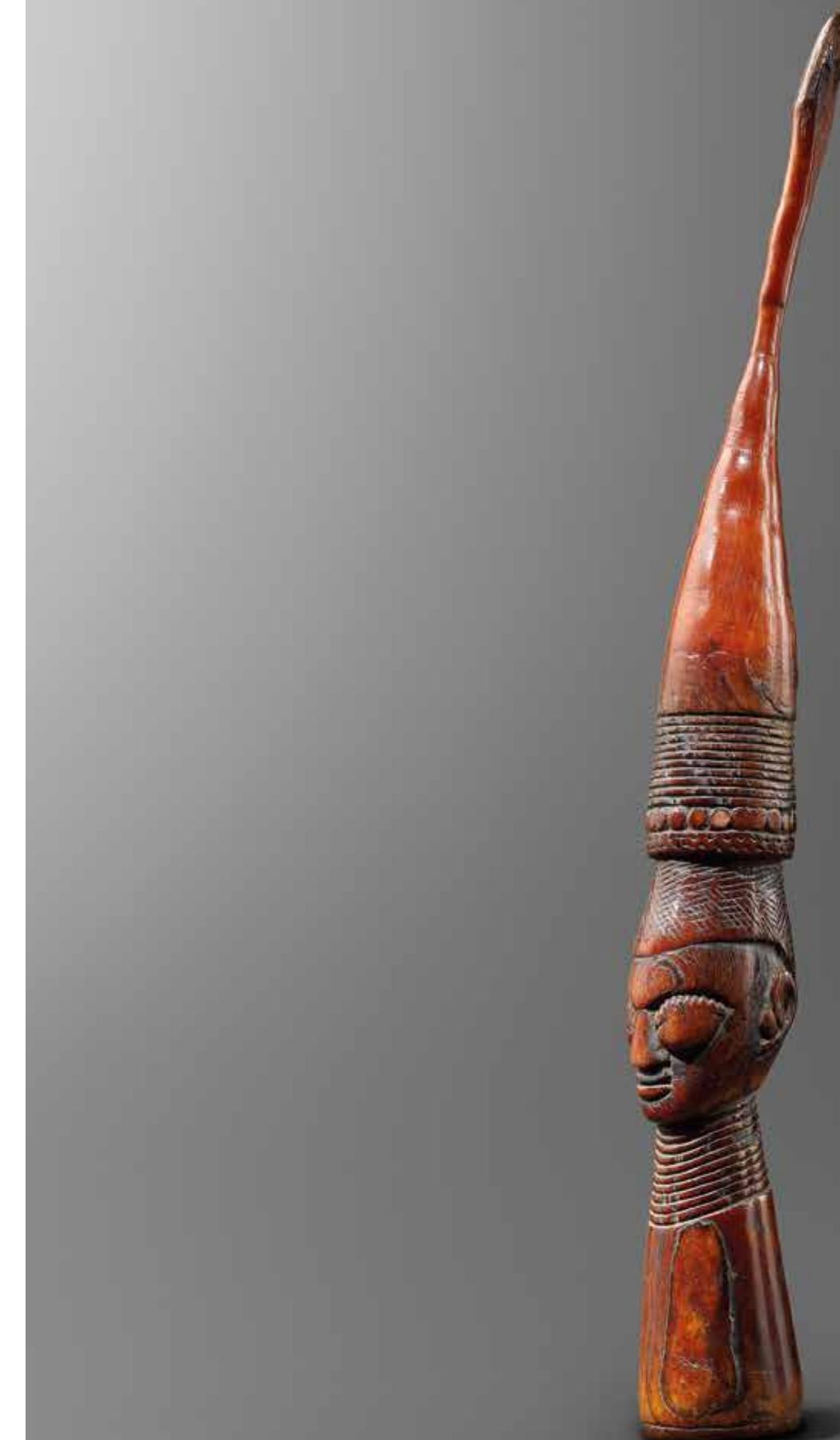
Yorouba
Nigéria
XVII^{ème} - XVIII^{ème} siècle
[Test C14 n° 144844A-3 par Re.S.Artes]
Ivoire [Ref. CITES 2023/BE00478/CE]
H. 32 cm

Provenances :
- Robert Duperier, Paris, France, acquis en 1973
- Johan Henau, Anvers-Berchem, Belgique

IROKE IFA

Yoruba
Nigeria
17th - 18th century
[C14 test no. 144844A-3 by Re.S.Artes]
Ivory [CITES ref. 2023/BE00478/CE]
H. 32 cm

Provenances:
- Robert Duperier, Paris, France, acquired in 1973
- Johan Henau, Antwerpen-Berchem, Belgium





**ORUNMILA DU PRÊTRE
EN CHEF OU FIGURE
DU CULTE IFA**

Owo
Yoruba, Nigéria
XVII^e - XVIII^e siècle
[Test C14 n° 144844A-1 par Re.S.Artes]
Ivoire [Ref. CITES 2023/BE00480/CE]
H. 14.5 cm

Provenance:
- Carlo De Poortere (1923-2002), Belgique

Vente publique:
- Pierre Bergé & Associés,
Arts Premiers d'une collection privée:
ivoires africains,
Bruxelles, le 9 décembre 2009, lot 14

**CHIEF PRIEST'S ORUNMILA
OR IFA CULT FIGURE**

Owo
Yoruba, Nigeria
17th - 18th century
[C14 test 144844A-1 by Re.S.Artes]
Ivory [CITES ref. 2023/BE00480/CE]
H. 14.5 cm

Provenance:
- Carlo De Poortere (1923-2002), Belgium

Auction:
- Pierre Bergé & Associés,
Arts Premiers d'une collection privée:
ivoires africains,
Brussels, on December 9th, 2009, lot 14





FIGURE D'AUTEL ONILE DE LA SOCIÉTÉ OGBONI/OSHUGBO

Yoruba
Nigéria
XIX^eme siècle
Bois
H. 25 cm

Provenance :
- Helmut Zake, Heidelberg, Allemagne

OGBONI/OSHUGBO SOCIETY ONILE SHRINE FIGURE

Yoruba
Nigeria
19th century
Wood
H. 25 cm

Provenance:
- Helmut Zake, Heidelberg, Germany

FIGURE DE RELIQUAIRE FÉMININE, ÉYÉMA-O-BYÉRI

Fang, groupe Okak

Guinée Equatoriale, Rio Muni/Nord du Gabon

XVII^{ème} - XIX^{ème} siècle [Test C14 n° 142978C-1 par Re.S.Artes]

Bois, clous de tapissier en alliage de cuivre

[Scannée par Scantix, Dr. Marc Ghysels, Bruxelles, Belgique, ref. 160615-1, 15 juin 2016]

H. 38,5 cm

Provenances :

- Collectée *in situ* au Gabon en 1965 par Guy Montbarbon, Paris, France
- Roger Budin, Genève, Suisse, circa 1970
- Loed van Bussel, Amsterdam, Pays-Bas
- Amine Ismaël, Paris, France
- Galerie Yann Ferrandin, Paris, France

Ventes publiques :

- Picard, Paris, France, *Collection Roger Budin*, le 6 octobre 1991, lot 255
- Sotheby's, New York, États-Unis d'Amérique,
Arts of Africa, Oceania and the Americas, le 15 mai 2003, lot 52
- Christie's, Paris, France,
Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord, le 29 juin 2020, lot 53





FEMALE RELIQUARY FIGURE, ÉYÉMA-O-BYÉRI

Fang, Okak group
Equatorial Guinea, Rio Muni/Northern Gabon
18th - 19th century [C14 test no. 142978C-1 by Re.S.Artes]
Wood, copper alloy upholstery nails
[Scanned by Scantix, Dr. Marc Ghysels, Brussels, ref. 160615-1, on June 15th 2016]
H. 38.5 cm

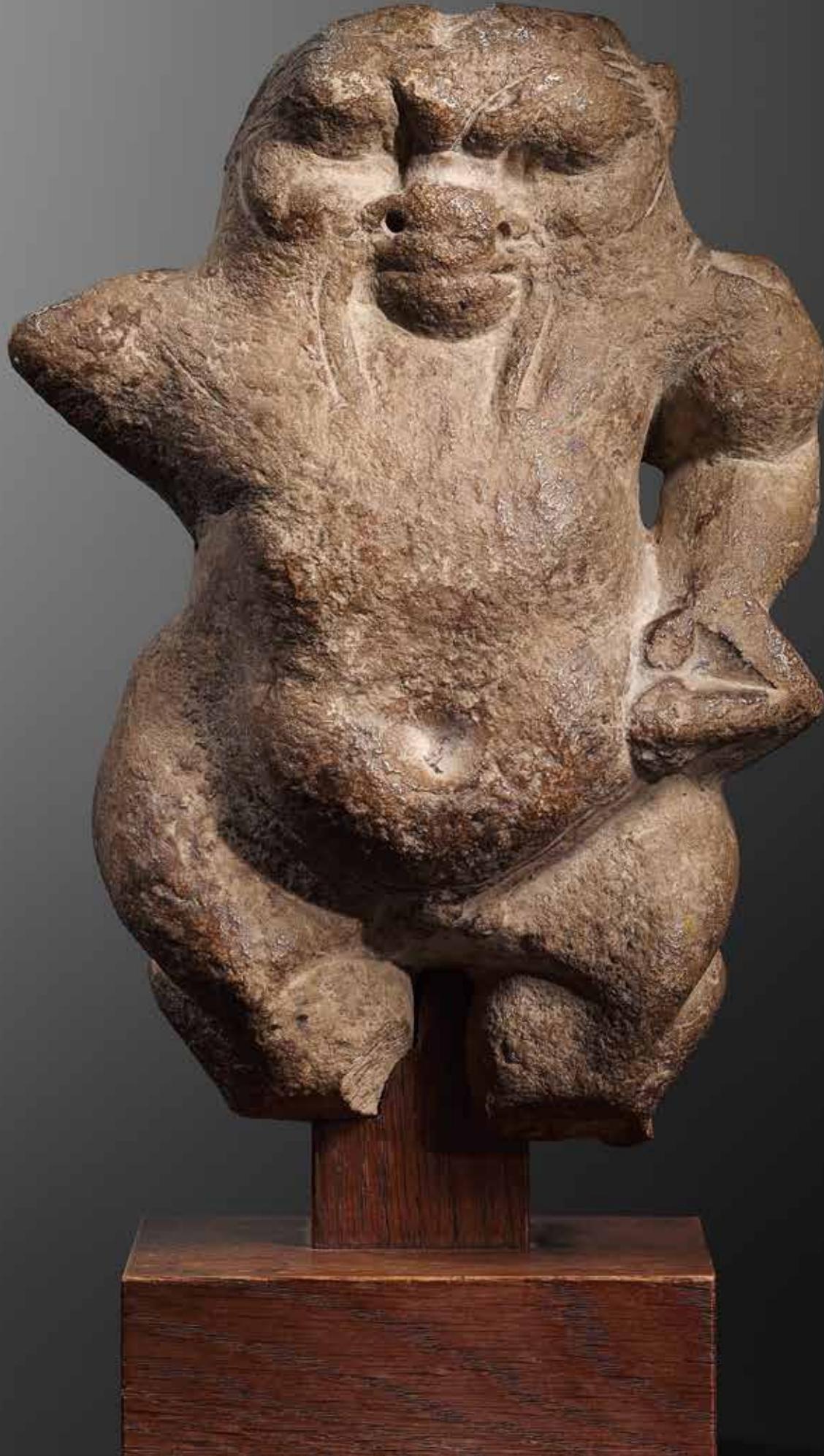
Provenances:

- Collected *in situ* in Gabon in 1965 by Guy Montbarbon, Paris, France
- Roger Budin, Geneva, Switzerland, circa 1970
- Loed van Bussel, Amsterdam, The Netherlands
- Amine Ismaël, Paris, France
- Galerie Yann Ferrandin, Paris, France

Auctions:

- Picard, Paris, *Collection Roger Budin*, on October 6th, 1991, lot 255
- Sotheby's, New York, U.S.A.,
Arts of Africa, Oceania and the Americas, on May 15th, 2003, lot 52
- Christie's, Paris, France,
Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord, on June 29th, 2020, lot 53





BÈS

Époque Ptolémaïque
Égypte
III^e siècle av. J.-C. - I^r siècle ap. J.-C.
Calcaire
H. 24 cm
[Ref. ALR 15022.1.MF]

Provenances :
- Collection privée française, avant 1970
- Gallery Desmet, Bruxelles, Belgique

Ventes publiques :
- Copages, Paris, France, *Art d'Asie*, le 7 avril 2017
- Le Brech & Associés, Paris, France, *Archéologie, Arts d'Asie, objets de curiosité et sciences naturelles*, le 23 novembre 2017

BES

Ptolemaic Period
Egypt
3rd century B.C. - 1st century A.D.
Limestone
H. 24 cm
[ALR ref. 15022.1.MF]

Provenances:
- Private French collection, before 1970
- Gallery Desmet, Brussels, Belgium

Auctions:
- Copages, Paris, France, *Art d'Asie*, on April 7th, 2017
- Le Brech & Associés, Paris, France, *Archaeology, Asian Art, curiosities and natural sciences*, on November 23rd, 2017

Le dieu Bès, représenté ici, fait figure d'exception au sein du panthéon égyptien: presque systématiquement figuré de face, il prend l'aspect d'une personne naine. Sa pilosité faciale abondante et ses cheveux longs, associés à ses petites oreilles rondes, renforcent encore son apparence léonine. Il porte souvent une coiffe de plumes, ici absente. Malgré son expression sévère, il était associé à la jovialité et à l'érotisme; à partir du Nouvel Empire et de la XVIII^{ème} dynastie (1549-1069 av. J.-C), il fut souvent doté dans ses représentations d'une peau de lion ou de léopard.

Parmi ses multiples fonctions associées à la défense du bien et à l'éloignement du mal, Bès était le protecteur du foyer et des femmes en couches. Par association, il était perçu comme un protecteur de la vie quotidienne et proche du peuple, et fut souvent représenté sur des amulettes apotropaïques ou encore sur les flacons en céramique émaillée destinés à contenir des cosmétiques.

Cette sculpture met justement en évidence son rôle de protecteur: un serpent, dont le long corps apparaît dans son dos, est représenté dans son poing serré. Symboliquement, il était ainsi représenté comme défenseur contre les animaux dangereux. Son autre main était certainement armée d'un glaive.

Bès est vraisemblablement originaire de Nubie, et s'implante explicitement au sein du panthéon égyptien au cours du Moyen Empire, à partir de la XII^{ème} dynastie (1965-1795 av. J.-C.). La Nubie est l'une des premières civilisations de l'Afrique ancienne, et s'étendait sur près de 1400 km le long du Nil, à partir d'Assouan au Sud de l'Egypte et jusqu'au Sud du Soudan, à la confluence du Nil Bleu et du Nil Blanc, à Khartoum. Les anciens Egyptiens, établis au Nord vers l'embouchure du Nil, nommaient la région *Ta-Seti* (« le pays de l'arc ») du fait de l'utilisation abondante de ces armes par les habitants.

Cette représentation en calcaire a très probablement été créée pendant l'Époque Ptolémaïque (332-30 av. J.-C.) durant laquelle l'Égypte est occupée par la Grèce et la Macédoine. À cette époque, le culte et la popularité de Bès atteignirent leur paroxysme.

- Elsa Spigolon -

The god Bes, represented here, is an exception in the Egyptian pantheon: almost always depicted frontally, he takes on the appearance of a dwarf. His abundant facial pilosity and his long hair, together with his small round ears, further emphasize his leonine appearance. He often wears a feathered headdress, which is absent here. Despite his stern expression, he was associated with joviality and eroticism. He was often endowed with a lion or leopard skin, beginning with representations of him dating from the New Kingdom and the 18th Dynasty (1549-1069 B.C.).

Among his multiple functions associated with the defense of good and the warding off of evil, Bes was the protector of the home and of women in childbirth. By association, he was also seen as a protector of daily life and as being close to the people, and was often represented on apotropaic amulets or on glazed ceramic bottles that contained cosmetics.

This sculpture highlights his role as protector: a snake, whose long body appears behind his back, is represented in his clenched fist. Symbolically, he was thus depicted as a defender against dangerous animals. His other hand was certainly armed with a sword.

Bes probably originated in Nubia, and became explicitly established in the Egyptian pantheon during the Middle Kingdom, beginning in the 12th dynasty (1965-1795 B.C.). Nubia was one of the first civilizations of ancient Africa, and extended over nearly 1400 kilometers along the Nile, from Aswan in Southern Egypt to Southern Sudan, at the confluence of the Blue Nile and the White Nile in Khartoum. The ancient Egyptians, who settled in the north around the mouth of the Nile, named the region Ta-Seti ("the land of the bow") because of the widespread use of this weapon by its inhabitants.

This limestone representation was most likely created during the Ptolemaic Period (332-30 B.C.) when Egypt was occupied by Greece and Macedonia. At this time, the cult and popularity of Bes was at its apogee.

- Elsa Spigolon -

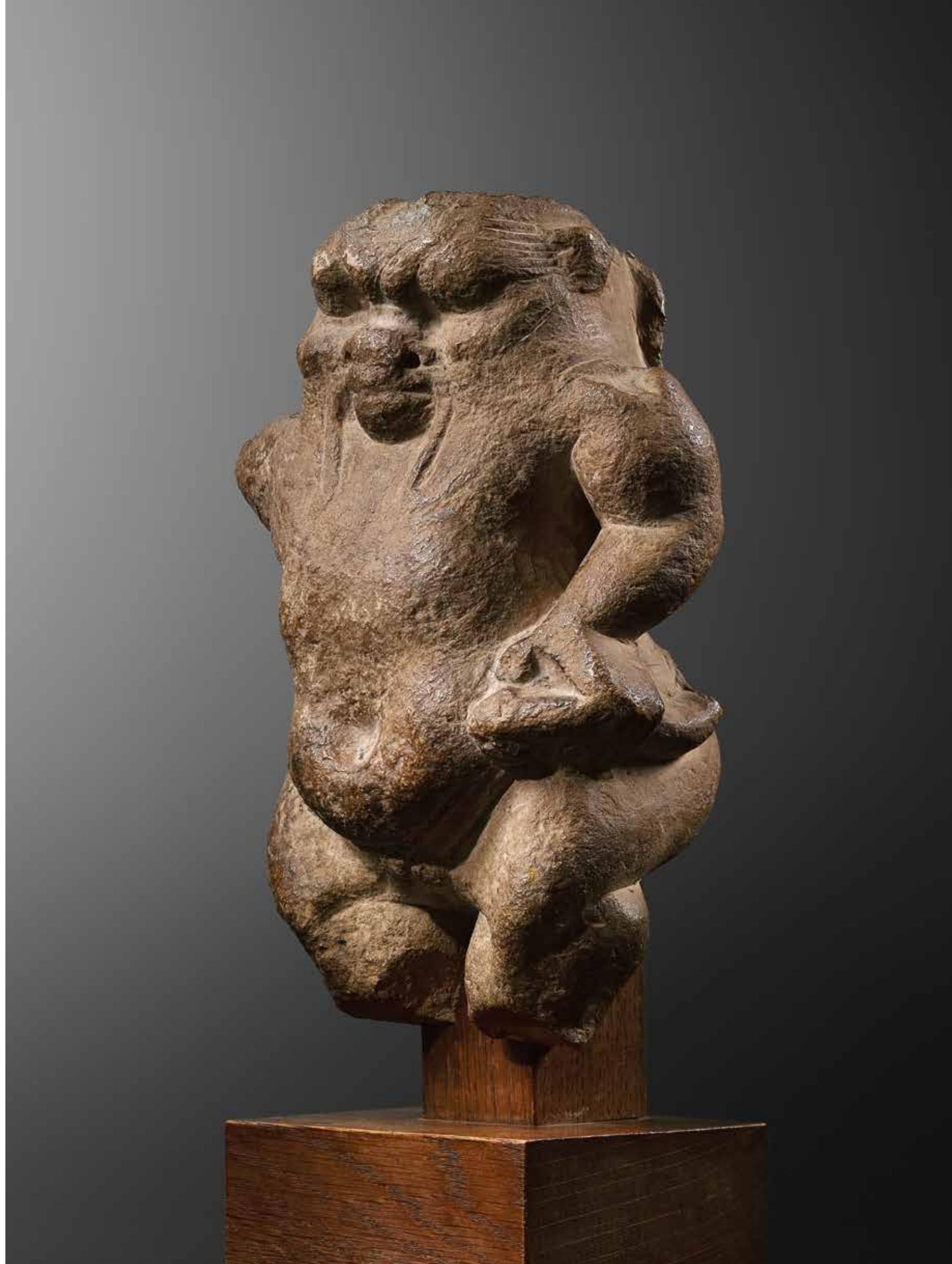
Bibliographie/Bibliography

BOVOT, Jean-Luc, ZIEGLER, Christiane, 2001. *Art et archéologie, L'Égypte ancienne*.

École du Louvre - Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, France.

SCHUMANN ANTELME, Ruth; ROSSINI, Stéphane, 1992. *Nétèr: Dieux d'Égypte*.

Editions Trismégiste, France.





TUNGGAL PANALUAN

Toba Batak
Sumatra
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 163 cm

Provenance :
- Collecté *in situ* à la fin des années 1980
par Steven Alpert, Dallas, États-Unis d'Amérique

TUNGGAL PANALUAN

Toba Batak
Sumatra
19th century
Wood
H. 163 cm

Provenance:
- Collected *in situ* in the late 1980s
by Steven Alpert, Dallas, U.S.A.



130





BOUCLIER

Kenyah-Kayan
Kalimantan, Indonésie
XIX^{eme} siècle
Bois, rotin, cheveux, pigments
H. 130 cm

SHIELD

Kenyah-Kayan
Kalimantan, Indonesia
19th century
Wood, rattan, hair, pigments
H. 130 cm



**TEXTILE**

Chancay
Pérou
900-1470 ap. J.-C.
Fibres, pigments
H. 103 cm ; l. 79 cm

Provenance :
- Carlo Monzino, Lugano, Suisse/Milan, Italie

TEXTILE

Chancay
Peru
900-1470 A.D.
Fibers, pigments
H. 103 cm; W. 79 cm

Provenance:
- Carlo Monzino, Lugano, Switzerland/Milano, Italy

La région de l'ancienne culture Chancay (1200-1470 ap. J.-C.), se développant à la même période que la culture Inca, est située sur la côte centrale du Pérou à une quarantaine de kilomètres au Nord de Lima, de la vallée de Fortaleza au Nord à la vallée Canete au Sud. Leurs textiles pouvaient être d'origine végétale (chanvre, lin, raphia, jute, coton, osier et jonc), ou animale (lama, mouton, cheval).

Zadir Milla Euribe, dans son essai sur la sémiotique du graphisme andin (2008), souligne l'existence d'un lien conceptuel entre l'organisation graphique théorique des motifs géométriques et le langage symbolique dont ils sont l'expression. Le triangle constitue souvent le motif de base, assorti d'autres formes géométriques comme le losange, ainsi que du motif linéaire dit en « escalier » incarnant la représentation du « pouvoir inca » (C. Bodelec-Duroselle, 2014).

L'archéologue Miguel Cornejo Guerrero, dressant un important inventaire d'objets, d'œuvres, de tissus, d'édifices d'époque inca sur lesquels le motif est visible, réaffirme le postulat de Zadir Milla, et en déduit que le graphisme est « *un symbole de pouvoir: d'une part de la puissance hiérarchique de l'Inca, et d'autre part de la relation qui lie le pouvoir de l'Inca sur la terre aux puissances supérieures, notamment les divinités: soleil et eau* » (M. Cornejo, 2006).

Le motif répétitif se réduisant vers le centre, se rapprochant des constructions architecturales, pyramidales mais également de l'ordonnancement agricole inca, confirme la place des éléments naturels dans les croyances religieuses. Motif symbolisant l'image des cultures en terrasse, de la terre nourricière, est en lien avec le soleil et l'eau, à relier avec la déité ou *huaca* qui selon la croyance anime toute chose « *tous animés par le même père, dieu protecteur... La force vitale que celui-ci transmettait aux hommes... Il animait toutes les communautés, consolidait leurs champs et leurs terrasses, il leur enseignait à faire jaillir l'eau pour irriguer* » (Taylor 2004 : 25-27-31).

Ces symboles exprimant une forme établie, admise, ne peuvent se concevoir et s'appréhender d'une façon isolée. Ils font partie d'un tout, d'un ensemble, et Milla Euride définit cette entité unique comme « *l'expression de l'ordonnance mythique de l'univers* » (2008 :11). Claude Lévi-Strauss, dès 1962, dans *La pensée sauvage* définit la pensée mythique tout en soulignant sa complémentarité avec la pensée scientifique : « *Les éléments de la réflexion mythique se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts (...) le signe comme un lien entre une image et un concept, qui, dans l'union ainsi réalisée, jouent respectivement des rôles de signifiant et de signifié* » (Lévi-Strauss, 1962, 30-32).

– Aurore Krier Mariani –

The ancient Chancay culture (1200-1470 A.D.), which developed at the same period as the Inca culture, flourished along the central coast of Peru about forty kilometers north of what is now Lima, from the Fortaleza Valley in the north to the Canete Valley in the south. Textiles from the Chancay region were made from vegetal fibers (hemp, linen, raffia, jute, cotton, wicker and reeds), or animal hair (lama, sheep, horse).

In his essay on the semiotics of Andean patterns (2008), Zadir Milla Euribe emphasizes the existence of a conceptual link between the theoretical graphic organization of geometric patterns and the symbolic language of which they are the expression. The triangle often constitutes the basic pattern, assorted with other geometrical forms like the lozenge as well as the linear so-called “staircase” design which incarnated the representation of “Inca power” (C. Bodelec-Duroselle, 2014).

The archaeologist Miguel Cornejo Guerrero, drawing up an important inventory of objects, works, fabrics, and buildings of the Inca period on which the pattern is visible, reaffirms Zadir Milla's postulate, and deduces that the design is “*a symbol of power: on the one hand of the hierarchical power of the Inca, and on the other hand of the relation that links the power of the Inca on the earth to the superior powers, in particular the divinities: sun and water*” (M. Cornejo, 2006).

The repetitive pattern, which reduces towards the center, is similar to the architectural, pyramidal constructions but also to Inca agricultural land distribution arrangements, and confirms the place of natural elements in religious beliefs. The pattern symbolizes the image of terraced crops, the earth as a nourishing source, is related to the sun and water, and is associated with the deity, or *huaca*, which according to local belief animates all things: “*all animated by the same father, god protector... The vital force that this one transmitted to the men... He animated all the communities, strengthened their fields and terraces, taught them to bring forth water for irrigation*” (Taylor 2004: 25-27-31).

These symbols, which express an established, accepted form cannot be apprehended and understood in isolation. They are part of a whole, of a set, and Milla Euride defines this unique entity as “*the expression of the mythical order of the universe*” (2008: 11). Claude Lévi-Strauss, as early as 1962, in his work *Wild Thought*, defines the mythical thought while emphasizing its complementarity with the scientific thought: “*The elements of the mythical thought are always situated halfway between concepts and percepts [...] the sign as a link between an image and a concept, which, in the union thus realized, play respectively the roles of signifier and signified*” (Lévi-Strauss, 1962, 30-32).

– Aurore Krier Mariani –

Bibliographie/Bibliography

- BODELEC-DUROSELL, C., 2014. *Iconographie de la culture Chancay*. Laboratoire de recherches Cerma/Mondes Américains.
- CORNEJO Miguel, 2006. « *El Rombo escalonado, un simbolo de poder Inka.* » in *Revista de Arqueología Americana*; Mexico City Iss. 24, (2006): 125-141.
- McKENZIE, Yaya, 2017. « *L'emprise des sens. La ritualisation du pouvoir royal dans l'empire inca.* » in *Mythos. Rivista di Storia delle Religioni*, 11, pp.113-128.
- EURIBE, Zadir Milla, 1990. *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, An introduction to the semiotic of precolumbian Andean design. Ed. Auspicio, CONCYTEC, Lima.
- TAYLOR, Gerald, 1987 (2004). *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*.



TABLETTE À PRISER

Tihuanaco
Chili
400-1000 ap. J.-C.
Bois
H. 19 cm ; L. 7,9 cm

Provenances :
- Hans Juergen Westermann, Allemagne, acquis entre 1950 et 1960
- Collection privée, Hawaii, États-Unis d'Amérique

SNUFF TRAY

Tiwanaku
Chile
400-1000 A.D.
Wood
H. 19 cm; W. 7.9 cm

Provenances:
- Hans Juergen Westermann, Germany, acquired between 1950 and 1960
- Private collection, Hawaii, U.S.A.



MONTANT DE PALANQUIN SURMONTÉ D'UN PERSONNAGE

Chancay/Chimu
Côte centrale, Pérou
900-1470 ap. J.-C.
Bois
H. 88,5 cm

Provenances :
- Hubert Goldet, Paris, France
- Philipp Konzett, Vienne, Autriche

Vente publique :
- François De Ricqlès, Antoine Godeau,
Arts Primitifs: collection Hubert Goldet, Maison de la Chimie, Paris, France,
les 30 juin et 1^{er} juillet 2001, lot 13

UPRIGHT OF A LITTER SURMOUNTED BY A FIGURE

Chancay/Chimu
Central Coast, Peru
900-1470 A.D.
Wood
H. 88.5 cm

Provenances:
- Hubert Goldet, Paris, France
- Philipp Konzett, Vienna, Austria

Auction:
- François De Ricqlès, Antoine Godeau,
Arts Primitifs: collection Hubert Goldet, Maison de la Chimie, Paris, France,
on June 30th and July 1st, 2001, lot 13





HACHA

Veracruz
Mexique
Époque Classique, 400-800 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 26 cm ; L. 25 cm

Provenances :

- Galerie Edward H. Merrin, New York, États-Unis d'Amérique
- Marion et Mark Lynton, années 1980

Vente publique :

- Sotheby's, New York, États-Unis d'Amérique,
African, Oceanic and Pre-columbian Art,
le 7 mai 2016, lot 111

HACHA

Veracruz
Mexico
Classic Period, 400-800 A.D.
Basaltic stone
H. 26 cm; W. 25 cm

Provenances:
- Edward H. Merrin gallery, New York, U.S.A.
- Marion and Mark Lynton, 1980s

Auction:
- Sotheby's New York,
African, Oceanic and Pre-columbian Art,
on May 7th, 2016, lot 111



VASE FIGURANT CHALCHIHUIHTOLIN

Mixtèque
Mexique
Postclassique Ancien, 900-1200 ap. J.-C.
Albâtre rubané
H. 17,8 cm ; L. 23,5 cm ; I. 9,1 cm

Provenances :
- Collection privée californienne, États-Unis d'Amérique, acquis entre 1970 et 1980
- Alexandre Bernand, Lisbonne, Portugal/Paris, France

VASE FEATURING CHALCHIHUIHTOLIN

Mixtec
Mexico
Early Postclassic, 900-1200 A.D.
Banded alabaster
H. 17.8 cm; L. 23.5 cm; W. 9.1 cm

Provenances:
- Californian private collection, U.S.A., acquired between 1970 and 1980
- Alexandre Bernand, Lisbon, Portugal/Paris, France



ORNEMENT PECTORAL

Huaxtèque
Mexique
900-1521 ap. J.-C.
Conque marine
H. 14,6 cm

Provenances :

- Marjorie Niekrug Gallery, New York, États-Unis d'Amérique
- Jack Tanzer, ex-président de la Knoedler-Modarco Gallery, New York, États-Unis d'Amérique, acquis auprès de la précédente dans les années 1970
- Ken Bower, The Lands Beyond, New York, États-Unis d'Amérique, 2014
- Alexandre Bernand, Lisbonne, Portugal/Paris, France

Vente publique :

- Sotheby's, New York, États-Unis, les 27 et 28 novembre 1984, lot 137

CHEST ORNAMENT

Huastec
Mexico
900-1521 A.D.
Marine conch
H. 14.6 cm

Provenances:

- Marjorie Niekrug Gallery, New York, U.S.A.
- Jack Tanzer, former president of the Knoedler-Modarco Gallery, New York, U.S.A., acquired from the former in the 1970s
- Ken Bower, The Lands Beyond, New York, U.S.A., 2014
- Alexandre Bernand, Lisbon, Portugal/Paris, France

Auction:

- Sotheby's, New York, U.S.A., on November 27th and 28th, 1984, lot 137



SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteeu, 14
1000 Bruxelles
Belgique / Belgium

Tel. : +32 (0)473 56 32 33
Email : contact@sergeschoffel.com
Website : sergeschoffel.com

Catalogue de l'exposition présentée à



TEFAF
MAASTRICHT

du 11 au 19 mars 2023

COORDINATION DE PROJET

Elsa Spigolon

PHOTOGRAPHIES

Toutes les photographies sont de Hughes Dubois
excepté page 116, Frédéric Dehaen-Studio Asselberghs
Chaleureux remerciements à M. Charles-Noël van den Broek d'Obrenan pour l'autorisation de reproduire la photographie
prise sur le terrain par son aïeul Charles van den Broek d'Obrenan de l'expédition La Korrigane en 1934-1936 (p. 4-5)

LES AUTEURS

Viviane Baeke

Docteur en Anthropologie sociale, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Conservatrice et Chef de Travaux de la section Ethnographie,
puis du Service Patrimoine du Musée Royal de l'Afrique Centrale (aujourd'hui AfricaMuseum) de Tervuren, Belgique

Christian Coiffier

Docteur en Anthropologie sociale
Nommé Maître de conférences en 1996 au Muséum d'Histoire Naturelle, Paris, France
Direction du département des arts de l'Océanie au Musée de l'Homme, Paris, France
Charge de recherches au Musée du quai Branly-Jacques Chirac jusqu'en 2013

Aurore Krier-Mariani

Formation à l'École du Louvre, Paris, France
Master 1 d'Histoire de l'Art et d'Archéologie à la Sorbonne, Paris, France
Master 2 en Droit - Fiscalité du marché de l'art et droit des activités artistiques, Faculté d'Aix, France

Elsa Spigolon

Licence d'Histoire de l'Art de l'École du Louvre, Paris, France
Spécialité Arts et Anthropologie de l'Océanie
Master 2 de l'École du Louvre, Paris, France
Master 2 de Sciences Po, Paris, France
Spécialité Affaires Publiques Culturelles

TRADUCTIONS

David Rosenthal

GRAPHISME

Geluck-Suykens & Partners

IMPRESSION

Drifosett, Bruxelles

