



TEFAF 4

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER



EXHIBITION
13-20 March 2025



AFRICA
SOUTH SEAS
PIEDMONT
MESOAMERICA

TEFAF 4

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

TROMPE OLIFANT ROYALE

Royaume de Bamum
Cameroun
19^{ème} siècle
Ivoire [Certificat CITES 365/24HH]
Longueur totale : 167cm
Longueur des personnages : 40 cm

- Provenances :
- ▶ Arnold Lequis (1861-1949), Allemagne
 - ▶ Lore Kegel, Hamburg, Allemagne - acquise en 1947 d'Arnold Lequis
 - ▶ Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

- Publiée dans :
- ▶ Himmelheber, Hans, *Negerkunst und Negerkunsler*, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, 1960, fig. 231. p. 296.
 - ▶ Homberger, Lorenz, *Cameroon Art and Kings*, Musée Rietberg, Zurich, 2008, cat. 24, p. 142.

- Exposition :
- ▶ Musée Rietberg, Zurich, *Cameroon Art and Kings*, 3 février – 25 mai 2008.

ROYAL OLIFANT HORN

Kingdom of Bamum
Cameroon
19th century
Ivory [CITES Certificate 365/24HH]
Total length: 167cm
Length of figures: 40 cm

- Provenances:
- ▶ Arnold Lequis (1861-1949), Germany
 - ▶ Lore Kegel, Hamburg, Germany - acquired in 1947 from Arnold Lequis
 - ▶ Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany

- Published in:
- ▶ Himmelheber, Hans, *Negerkunst und Negerkunsler*, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, 1960, fig. 231. p. 296
 - ▶ Homberger, Lorenz, *Cameroon Art and Kings*, Rietberg Museum, Zurich, 2008, cat. 24, p. 142.

- Exhibition:
- ▶ Museum Rietberg, Zurich, *Cameroon Art and Kings*, February 3rd – May 25th, 2008.





Une Exceptionnelle Trompe Olifant Royale Bamum

Dr. Bettina von Lintig

Cette œuvre, unique par sa taille, est chargée d'une signification historique qui confère à son expression intrinsèquement forte une valeur particulière. Ce que nous savons de cette trompe olifant inhabituelle, qui est sculptée à partir d'une seule défense d'éléphant, c'est qu'elle a été acquise au Cameroun par le lieutenant-colonel allemand Arnold Lequis (2 février 1861 - 16 février 1949) alors qu'il y était stationné en 1908 et 1909.

Il est dit que cet insigne royal a été offert par Njoya, le roi des Bamum, à un officier allemand - possiblement Arnold Lequis.¹

Lequis a gardé ce souvenir jusqu'à sa vieillesse, mais en 1947 Lore Kegel a pu acheter ce magnifique instrument directement de lui. Après son retour du Cameroun, Lequis rejoint l'armée prussienne. Plus tard dans sa carrière, il atteint les plus hauts niveaux de la hiérarchie militaire.²

Historique de la collection

Arnold Lequis a été nommé au commandement de la Schutztruppe (Force de protection) dans le Reichskolonialamt (Office impérial des colonies) le

¹ Schaedler, Karl-Ferdinand; *Gods Spirits Ancestors. African Sculptures in German Private Collections*. Munich, 1992, p. 164, ill. 131; communication orale Galerie Kegel-Konietzko & Dorn.

² Vers la fin de la Première Guerre mondiale, Lequis est nommé gouverneur de Metz. Il retourne ensuite à Berlin et joue un rôle de premier plan dans la répression de l'agitation communiste dans cette ville. En décembre 1918, il est assermenté par le gouvernement Ebert au nom de ses officiers et de ses hommes pour servir la République et assure temporairement les fonctions de gouverneur militaire de Berlin. Il joue également un rôle dans la « rébellion de Noël ». Le lien entre le gouvernement socialiste majoritaire et l'ancienne armée a finalement conduit à la rupture définitive avec le parti USPD. (Documents de la succession : Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg N38 cité dans Hoffmann, Florian ; *Okkupation und Militärverwaltung in Kamerun*. Teil II, Göttingen 2007, p. 128).

An Exceptional Bamum Royal Olifant Horn

Dr. Bettina von Lintig

This artwork, unique in its size, is charged with a historical significance that lends its intrinsic strong expression a special value.

What we know about this unusual horn, which is carved from a single elephant tusk, is that it was acquired in Cameroon by German Oberstleutnant (Lieutenant Colonel) Arnold Lequis (February 2, 1861 – February 16, 1949) while he was stationed there in 1908 and 1909.

It is said that this royal insignia was a gift from Njoya, the King of the Bamum, to a German officer – possibly to Arnold Lequis.¹

Lequis kept this memento well into his old age, but in 1947 Lore Kegel was able to purchase this magnificent instrument directly from him. After his return from Cameroon, Lequis rejoined the Prussian army. Later in his career, he attained the highest levels of the military hierarchy.²

Collection History

Arnold Lequis was appointed to the command of the so-called Schutztruppe (Protection Force) in

¹ Schaedler, Karl-Ferdinand; *Götter Geister Ahnen. Afrikanische Skulpturen in deutschen Privatsammlungen*. Munich, 1992, p. 164, ill. 131; oral communication Galerie Kegel-Konietzko & Dorn.

² Towards the end of the First World War, Lequis was appointed governor of Metz. He then returned to Berlin and played a leading role in the suppression of the communist unrest in Berlin. In December 1918, he was sworn in to serve the Republic by the Ebert government on behalf of his officers and men and temporarily acted as military governor of Berlin. He also played a role in the so-called "Christmas rebellion". The connection between the majority socialist government and the old army ultimately led to the final break with the USPD party. (Documents from the estate: Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg N38 quoted from Hoffmann, Florian; *Okkupation und Militärverwaltung in Kamerun*. Teil II, Göttingen 2007, p. 128).

11 janvier 1908, sans avoir formellement rejoint la force d'occupation militaire hiérarchiquement structurée.³ Du 3 décembre 1908 au 25 février 1909, il est également membre officieux du Reichsmilitärgericht (tribunal militaire du Reich).⁴ Nous ne connaissons pas les détails, mais l'intérêt de Lequis pour un séjour au Cameroun avait peut-être aussi des motivations privées.⁵

En février 1909, il est chargé de remplacer le commandant de la Schutztruppe pour le Cameroun, le major Puder, pendant les congés de ce dernier.⁶ Lequis entreprend un vaste voyage d'inspection dans la région forestière derrière la côte de Kribi et au Cameroun occidental.⁷

Il a écrit dans son rapport que le rayon d'action d'une compagnie d'expédition était limité à une distance de 200 à 300 kilomètres ou 10 à 15 jours de marche.⁸ Les actions non autorisées de dirigeants inexpérimentés, géographiquement isolés et surchargés ont souvent des conséquences graves. Et il y avait souvent un fort désaccord entre les commandants des stations militaires et le gouvernement civil.

the Reichskolonialamt (Imperial Colonial Office) on January 11, 1908 without formally joining the hierarchically structured military occupation force.³ From December 3, 1908 to February 25, 1909, he was also an unofficial member of the Reichsmilitärgericht (Reich Military Court).⁴ We do not know the details, but Lequis' interest in a stay in Cameroon may have had a private background, too.⁵

In February 1909, he was assigned to take over the commander of the Schutztruppe for Cameroon, Major Puder, during the latter's home leave.⁶ Lequis' undertook an extensive inspection trip to the forest country behind the Kribi coast and to Western Cameroon.⁷

He wrote in his report that the radius of action of an expedition company was limited to a distance of 200 to 300 kilometers or 10 to 15 days of marching.⁸ Unauthorized action by inexperienced, geographically isolated and overburdened station leaders often had serious consequences. And there often was strong disagreement between military station commanders and the civilian government.

3 Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 58.

4 Hoffmann, Florian ; *ibid.* p. 127 ; Lequis avait une fonction dans la Schutztruppe mais n'en était pas officiellement membre. Hoffmann, Florian ; *ibid.* p. 58.

5 Peut-être voulait-il en savoir plus sur la situation dans la colonie, car son jeune frère Ernst Lequis (3 octobre 1871 - 7 décembre 1900 à Akie), membre de la Schutztruppe et commandant de la station de Yaoundé à partir de 1900, a perdu la vie lors d'une expédition.

6 Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 128.

7 Le frère cadet d'Arnold Lequis, Ernst (3 octobre 1871 - 7 décembre 1900 à Akie), comme beaucoup d'autres qui avaient des obligations militaires au Cameroun, s'intéressait également à la culture du lieu où il vivait. Le père des deux frères, Josef Lequis, a fait don en 1902 au musée Rautenstrauch Joest de Cologne de 160 objets provenant de la région de Yaoundé, au Cameroun, dans le cadre de la succession de son fils. Parmi ces objets figurent une petite trompe en ivoire (26,1 cm) et plusieurs jeux de jetons en coquille de noix de coco utilisés pour le jeu de l'Abbia. Clara Himmelheber a eu la gentillesse de m'envoyer le fichier Kamerun_gesamt du RJM. Un grand merci à elle !

8 Lequis, *Aufgaben, Stärke, Organisation und Dislocation der bewaffneten Macht Kameruns* (Affectations, forces, organisation et dislocation au sein des forces armées au Cameroun), BA-MA Freiburg N 38/25, cité d'après Hoffmann, Florian, *ibid.* p. 22, note 89.

3 Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 58.

4 Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 127; Lequis had a function in the Schutztruppe but was not officially a member of it. Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 58.

5 Perhaps he wanted to find out more about the situation in the colony, because his younger brother Ernst Lequis (October 3, 1871 - December 7, 1900 in Akie), who was a member of the Schutztruppe and station commander of Jaunde beginning in 1900 lost his life while on an expedition.

6 Hoffmann, Florian; *ibid.* p. 128.

7 Arnold Lequis' younger brother Ernst (October 3, 1871 - December 7, 1900 in Akie) like many others who had military duties in Cameroon, was also interested in the culture of the place where he lived. The brothers' father, Josef Lequis, gave 160 objects from the Yaoundé region in Cameroon to the Rautenstrauch Joest Museum in Cologne in 1902 as a gift of his son's estate. These included a small ivory blowing horn (26.1 cm) and several sets of coconut shell tokens used for the Abbia game. Clara Himmelheber was kind enough to send me the Kamerun_gesamt file from the RJM. Thank you very much!

8 Lequis, *Aufgaben, Stärke, Organisation und Dislocation der bewaffneten Macht Kameruns* (Assignments, Strengths, Organization and Dislocation among the Armed Forces in Cameroon), BA-MA Freiburg N 38/25, quoted after Hoffmann, Florian, *ibid.* p. 22 , note 89.





Lequis critiquait le fait que la tâche pratique d'administrer et de pacifier la colonie était principalement confiée aux troupes.⁹

À la fin, il a démissionné de son commandement en toute autorité suite à un différend avec le gouverneur adjoint Hansen. Ce différend n'a été réglé qu'après le retour de Harry Puder.¹⁰

L'officier Harry (Franz Hugo) Puder (24 février 1862 – 18 décembre 1933), que Lequis avait remplacé comme commandant de la Schutztruppe pendant son congé à domicile, est représenté sur une photographie qui le montre debout à côté du capitaine Hans Glauning (29 janvier 1868 – 5 mars 1908),¹¹ le chef de la station Bamenda.

Après sa nomination officielle comme commandant, Puder a dirigé l'expédition Alkasom-Munci (également connue sous le nom d'expédition Munschi) dans la région frontalière occidentale du district de Bamenda au printemps 1908. Au cours de cet engagement à combattre les Tiv, le capitaine Glauning a été abattu dans une embuscade le 5 mars.

Sa mort frappa durement le roi des Bamum, Njoya. Njoya en fut si attristé qu'il fit réaliser pour Glauning une statue recouverte de perles et revêtue de l'habit royal des Bamum.¹²

Pour comprendre ce lien émotionnel avec un officier allemand, il convient de jeter un bref regard historique sur la situation politique.

Comme l'affirme un historien camerounais,¹³ la première rencontre entre la puissance impériale et

9 Comparé aux colonies d'autres puissances européennes, le « protectorat » du Cameroun manque de personnel militaire. Lequis propose de restructurer la Schutztruppe, qui compte à l'époque dix compagnies, en un régiment de trois bataillons. Sa proposition est ignorée. Lequis, *Aufgaben, Stärke, Organisation und Dislocation der bewaffneten Macht Kameruns* (Affectations, forces, organisation et répartition au sein des forces armées au Cameroun), BA-MA Freiburg N 38/25, cité d'après Hoffmann, Florian, *ibid.* p. 11-12, note 31.

10 Il serait probablement possible d'en savoir plus sur les itinéraires de Lequis au Cameroun dans les Archives militaires fédérales (Bundesmilitärarchiv) ou dans ses notes personnelles archivées. Archives fédérales, Bestandssignatur N 38.

11 Photo: Staatliche Museen zu Berlin. <http://id.smb.museum/object/616034>. The same photo exists without the African man in it: <http://id.smb.museum/object/492657>.

12 Northern, Tamara; *The Art of Cameroon*, 1984, #22, page 99.

13 Loumpet, Germain; *Le roi Njoya et l'affaire du Kamerunstadt ou le quiproquo d'une trahison orchestrée*; Février 2015, Academia.edu, page web consultée le 21 novembre 2024, page 1.

Lequis was critical of the fact that the practical task of administering and pacifying the colony was left mainly to the troops.⁹ In the end, he resigned from his command on his own authority following a dispute with Deputy Governor Hansen. This dispute was only settled after Harry Puder had returned.¹⁰

Officer Harry (Franz Hugo) Puder (February 24, 1862 – December 18, 1933), whom Lequis had replaced as commander of the Schutztruppe during the latter's home leave, is depicted in a photograph that shows him standing next to Captain Hans Glauning (January 29, 1868 – March 5, 1908),¹¹ the head of the Bamenda Station.

After his formal appointment as commander, Puder led the Alkasom-Munci expedition (also known as the Munschi expedition) into the western border area of the Bamenda district in the spring of 1908. During this commitment to fighting the Tiv Captain Glauning was shot in an ambush on March 5.

His death hit the king of the Bamum, Njoya, hard. Njoya was so saddened by this that he had a bead-covered statue made for Glauning in royal Bamum regalia.¹²

To understand this emotional bond to a German officer, a brief historical look at the political situation is appropriate.

As a Cameroonian historian states¹³, already the first encounter between the imperial power and the Bamum on July 6, 1902 gives an idea of the uniqueness of this historical confrontation, as the

9 Compared to the colonies of other European powers, the "protectorate" of Cameroon was militarily understaffed. Lequis proposed the restructuring of the Schutztruppe from ten companies at the time into a regiment with three battalions. His proposal was ignored. Lequis, *Aufgaben, Stärke, Organisation und Dislocation der bewaffneten Macht Kameruns* (Assignments, Strengths, Organization and Dislocation among the Armed Forces in Cameroon), BA-MA Freiburg N 38/25, quoted after Hoffmann, Florian, *ibid.* p. 11-12, note 31.

10 It would probably be possible to find out more about Lequis' travel routes in Cameroon in the Bundesmilitärarchiv (Federal Military Archives) or in his archived personal notes. Bundesarchiv, Bestandssignatur N 38.

11 Photo: Staatliche Museen zu Berlin. <http://id.smb.museum/object/616034>. The same photo exists without the African man in it: <http://id.smb.museum/object/492657>.

12 Northern, Tamara; *The Art of Cameroon*, 1984, #22, page 99.

13 Loumpet, Germain; *Le roi Njoya et l'affaire du Kamerunstadt ou le quiproquo d'une trahison orchestrée*; February 2015, Academia.edu, web page consulted on November 21, 2024, page 1.

les Bamoums, le 6 juillet 1902, donne déjà une idée de la singularité de cette confrontation historique, puisque les Bamouns n'opposent aucune résistance à l'expédition menée par Hans von Ramsay et Martin Sandrock, mais accueillent au contraire les Allemands avec faste et courtoisie. Njoya a réservé « un accueil philosophique aux troupes de Guillaume II, avec lesquelles il a choisi de s'entendre plutôt que de résister ».¹⁴

Des relations commerciales ont été établies et la construction d'un chemin de fer a été planifiée, ce qui devait faciliter le transport du caoutchouc et de l'ivoire. King Njoya a accueilli et facilité les projets allemands.

Le peuplement était limité : une station agricole a été mise en place à Kouti, à une quinzaine de kilomètres de Fouban; des commerçants sont venus ouvrir des usines dans la capitale; la mission de Bali, dont les représentants vivaient à Fouban en 1906, a mené des activités pendant neuf ans, et dont les objectifs étaient éducatifs et religieux, mais qui avaient des répercussions sur toute la vie de la société. Aucun poste administratif ne fut cependant créé dans le pays Bamum ; deux agents envoyés par Njoya se mirent en relation avec l'armée allemande à Bamenda, la capitale du district auquel le puissant royaume a été rattaché.¹⁵

La ville administrative de Bamenda s'était développée à partir d'une chefferie discrète appelée Mandankwe, qui n'était pas très éloignée à pied de Bali, où les colons allemands avaient établi leur première station à l'intérieur du Cameroun. De là, le chemin menait également à Njoya et aux Bamun. Le règne du roi Njoya a duré de 1887 à 1933 environ.¹⁶

En 1906, le capitaine allemand Hans Glauning lance une expédition contre le peuple Nso (Banso), qui s'oppose à la colonisation en cours. Le père de Njoya, Nsangu, était mort lors d'une bataille contre les voisins hostiles. Ces derniers possédaient encore la tête du roi, relique décisive du culte des ancêtres et légitimation du nouveau roi. Les Bamum étaient prêts à se battre aux côtés des Allemands et vice-versa. Ils réussirent à vaincre les Nso. Les Allemands récupèrent le crâne de Nsangu et, le 1er septembre de la même année,

Bamum offered no resistance to the expedition led by Hans von Ramsay and Martin Sandrock, but on the contrary received the Germans with pomp and courtesy. Njoya gave "a philosophical welcome to William II's troops, with whom he chose to get along rather than resist."¹⁴

Trade relations were established and the construction of a railway was planned. This was intended to facilitate the transport of rubber and ivory. King Njoya welcomed and facilitated the German projects.

Settlement was limited: an agricultural station was set up at Kuti, some fifteen kilometres from Fumban; traders came to open factories in the capital; the Bali mission, whose representatives lived in Fumban in 1906, carried out activities for nine years, the aims of which were educational and religious, but which had repercussions on the whole life of the society. No administrative post however was set up in Bamum country; two agents sent by Njoya liaised with the German military in Bamenda, the capital of the district to which the powerful kingdom had been attached.¹⁵

The administrative town of Bamenda had grown out of an inconspicuous chiefdom called Mandankwe, which was not too far on foot from Bali, where German colonials had established their first station in the interior of Cameroon. From there, the path also led to Njoya and the Bamun. King Njoya's reign lasted from around 1887 to 1933.¹⁶

In 1906, the German captain Hans Glauning launched an expedition against the Nso (Banso) people, who were opposed to the ongoing colonisation. Njoya's father Nsangu had died in a battle against the hostile neighbors. They still possessed the king's head, the decisive relic of ancestor worship and also legitimisation of the new king. Bamum were prepared to fight on the side of the Germans and vice versa. They succeeded in defeating the Nso. Germans recovered Nsangu's skull and, on 1 September of the same year, this relic was handed over to Njoya by Lieutenant von Weckenstein. The *Deutsche Kolonialblatt* of 1907 gives a detailed account of this ceremony:



10 | 14 « Le roi africain et le capitaine allemand » Barbier Mueller, page 44 - 15 Tardits, Claude ; *Le Royaume Bamoum*, Paris 1980, page 221. 16 Tardits, Claude; *Le Royaume Bamoum*; Paris 1980, page 202.

14 « Le roi africain et le capitaine allemand » Barbier Mueller, page 44 - 15 Tardits, Claude ; *Le Royaume Bamoum*, Paris 1980, page 221. 16 Tardits, Claude; *Le Royaume Bamoum*; Paris 1980, page 202.

cette relique est remise à Njoya par le lieutenant von Weckenstein. Le *Deutsche Kolonialblatt* de 1907 donne un compte rendu détaillé de cette cérémonie : « ... Sur le visage de Njoya se lisait clairement la question : 'Est-ce vraiment la bonne tête ? C'est avec un regard particulier, infiniment éloquent, que Njoya a regardé pendant une seconde le crâne que je lui avais tendu. Puis le grand et fort homme s'est effondré en sanglotant comme un enfant. Njoya a été relevé par ses grands-parents, qui pleuraient généralement profusément, et l'ont assis sur une chaise. Il fallut longtemps pour qu'il se calme un peu, puis il me demanda de lui donner la tête. Il a caressé la tête et l'a serrée contre lui en pleurant. Ensuite, il a donné l'ordre d'emballer le crâne avec les tissus dans un beau panier qu'il avait apporté. Les tissus étaient les restes des vêtements de Sango, qu'il avait portés lors de son expédition à Bansa. Njoya resta longtemps assis en silence, les yeux rivés sur le panier, puis il se retourna soudain et me serra vivement la main en disant : 'Je te remercie mille fois de m'avoir ramené la tête de mon père. Moi et mon peuple n'oublierons pas cela de l'homme blanc, et je te le dis franchement, c'est seulement maintenant que je vois vraiment que l'homme blanc me veut du bien. »¹⁷

Le capitaine Glauning faisait l'histoire de Bamoum. Cet officier resterait l'objet de la plus profonde gratitude de Njoya, qu'il exprimait par le nombre et la valeur des objets qu'il lui présentait.¹⁸ Un grand nombre des cadeaux que Njoya donna à Glauning et plus tard à d'autres officiers furent adressés à l'empereur allemand et finalement remis au Musée impérial d'ethnologie de la capitale allemande. D'autres ont ensuite trouvé leur place dans le commerce de l'art.

Puisque la trompette en ivoire, dont le texte tente de révéler l'arrière-plan culturel et la biographie sociale, était aussi un insigne royal et un cadeau dont le destinataire ne pouvait être qu'une personne très estimée, on se demande si Glauning n'a pas été le premier récipiendaire.

La courte période pendant laquelle Arnold Lequis a travaillé au Cameroun a été remarquable en termes de développements diplomatiques qui ont eu lieu

“... The question was clearly written on Njoya's face: 'Is it really the right head? It was a peculiar, infinitely meaningful look with which Njoya looked at the skull I held out to him for just a second. Then the strong, tall man collapsed, sobbing loudly like a child. Njoya was picked up by his grandparents, most of whom were crying profusely, and placed on a chair. It took a long time for him to calm down; then he asked me to give him his head. He stroked the head and pressed it to him in tears. He then gave the order to pack the skull with the cloths in a nice basket he had brought with him. The cloths were the remains of Sango's clothes, which he had worn on his war campaign to Bansa. Njoya sat there in silence for a long time, looking at the basket without looking back, then he suddenly turned around, squeezed my hand fiercely and said: 'I thank you a thousand times for bringing my father's head back to me. I and my people will not forget this to the white man, and I tell you frankly, only now do I really see that the white man means well with me.'”¹⁷

Captain Glauning was making Bamoum history. This officer would remain the object of Njoya's deepest gratitude, which he expressed by the number and value of the objects he presented to him.¹⁸ Many of the gifts that Njoya gave to Glauning and later to other officers were addressed to the German Emperor and were eventually handed over to the Imperial Museum of Ethnology in the German capital. Others later found their way into the art trade.

Since the ivory trumpet, whose cultural background and social biography this text attempts to uncover, was also a royal insignia, and a gift whose recipient could only be a highly esteemed person, we wonder whether Glauning may have been the first recipient.

The short period of time in which Arnold Lequis worked in Cameroon was remarkable in terms of the diplomatic developments that took place through the exchange of gifts. In 1908, a highlight of this “gift-giving diplomacy” was the handing over of King Njoya's Mandu Yenu throne to the German Emperor Wilhelm II. It is worth mentioning in connection with this that the exchange of political gifts between allied

17 « Der Kopf des Bamum Herrschers », *Deutsches Kolonialblatt* (DKB), 6, 1907, page 259 citée d'après Tardits, Claude : *Le Royaume Bamoum*; Paris 1980, page 963 b. – traduction française originale de ce texte dans Tardits *ibid.*, page 222/223.

18 « Le roi africain et le capitain allemand » Barbier Mueller, page 44 -

17 „Der Kopf des Bamum Herrschers,“ *Deutsches Kolonialblatt* (DKB), 6, 1907, Seite 259 quoted after Tardits, Claude: *Le Royaume Bamoum*; Paris 1980, page 963 b. – French translation of this text in Tardits *ibid.*, page 222/223.

18 « Le roi africain et le capitain allemand » Barbier Mueller, page 44 -



à travers l'échange de cadeaux. En 1908, le point culminant de cette « diplomatie des cadeaux » fut la remise du trône de Mandu Yenu par le roi Njoya à l'empereur allemand Guillaume II. Il convient de mentionner à cet égard que l'échange de cadeaux politiques entre les chefs alliés était une coutume locale bien avant l'arrivée des Allemands.

Le roi Njoya lui-même visita la station de Bamenda et sa mission avec son entourage sur son chemin vers la côte, où la passation du trône a eu lieu. Ce fait a été rapporté par Bernhard Ankermann à son supérieur à Berlin, Felix von Luschan, dans des lettres écrites en 1908 sur le voyage de recherche entrepris par ce premier ethnologue pour visiter les Grasslands du Cameroun. Le souverain bamum se rendit ensuite sur la côte pour rendre visite au gouverneur et subir une opération de l'œil car qu'il souffrait de cataracte. Il avait commandé une copie de son célèbre trône quelque temps auparavant. Comme cela n'était pas encore terminé peu de temps avant son départ prévu, son ami, le missionnaire Göhring, l'a persuadé de donner à l'empereur allemand le trône original et non la copie comme il l'avait initialement voulu, et le roi a pris la décision de le faire.^{19 20}

Njoya, le dirigeant tourné vers l'avenir, a non seulement donné le trône de ses ancêtres, mais de nombreux autres cadeaux royaux, qui sont maintenant dans les musées européens ou des collections privées. Des sources allemandes de l'époque disent que Njoya a bénéficié d'une grande reconnaissance à bien des égards.²¹

19 Ethnologische Museum Berlin, Akte, *Die Reise des Dr. Ankermann nach Kamerun. 1907-1909*. Ethn. Museum Archiv. Ident.Nr.: I/MV 0798; Ankermann Brief aus Bali an F.v.Luschan, 3. Fev. 1908 & Brief aus Bamum, 26. avril 1908.

20 En effet, même si le roi connaissait et avait tracé les contours de son empire, par exemple, ses idées sur le Cameroun dans son ensemble, et a fortiori sur l'empire colonial allemand, étaient certainement incomplètes et ses actions semblent naïves. La dynastie dont est issu Njoya continué néanmoins à régner sur le Bamum jusqu'à aujourd'hui, et il l'a finalement aidée à rester au pouvoir par ses actions. L'exposition *Cameroun. Art of the Kings*, qui présentait de nombreux objets, dont le trône de Mandu Yenu, généreusement offert par le roi Njoya à ses « amis » allemands, a été suivie à Zurich au printemps 2008, cent ans après le don, par le sultan de Bamum de l'époque, Ibrahim Mbombo Njoya, le petit-fils du roi Njoya, en tant qu'invité d'honneur. Il s'est approché du trône de ses ancêtres, recouvert de milliers de petites perles de verre, et y a pris place. Cependant, la famille de Njoya n'a jamais réclamé la restitution du trône, ni à l'époque ni aujourd'hui. Il en va de même pour l'olifant, dont l'histoire fait l'objet de ce texte. Il était également exposé à l'exposition de Zurich et a fait l'objet d'une grande admiration. Aucune demande de restitution n'a été formulée.

21 Tardits, Claude, *ibid.* page 963 c.

chiefdoms had been a local custom even well before the Germans arrived.

King Njoya himself visited the Bamenda station and mission with his entourage on his way to the coast, where the handover of the throne took place. This was reported by Bernhard Ankermann to his superior in Berlin, Felix von Luschan, in letters written in 1908 about the research trip undertaken by this first ethnologist to visit the Cameroon Grasslands. The Bamum ruler then traveled on to the coast to visit the governor and to undergo an eye operation as he was suffering from cataracts. He had commissioned a copy of his famous throne some time earlier. When this had not yet been completed shortly before his planned departure, his friend, the missionary Göhring, persuaded him to give the German emperor the original throne and not the copy as he had originally intended, and the king made the decision to do so.^{19 20}

Njoya, the forward-looking ruler, not only gave away the throne of his ancestors, but numerous other royal gifts, that are now in European museums or private collections. German sources from the time say that Njoya enjoyed high recognition in many respects.²¹

Through Ankermann's publicly accessible correspondence, it is known that not all of the objects in Glauning's estate were offered to the Berlin Ethnological Museum, his brother received them and some were obtained by several interested parties at higher prices than the museum in Berlin

19 Ethnologische Museum Berlin, Akte, *Die Reise des Dr. Ankermann nach Kamerun. 1907-1909*. Ethn. Museum Archiv. Ident.Nr.: I/MV 0798; Ankermann Brief aus Bali an F.v.Luschan, 3. Fev. 1908 & Brief aus Bamum, 26. April 1908.

20 This "gift process" has a problematic aspect however, since even though the king knew and had mapped the outline of his empire, for example, his ideas about Cameroon as a whole, let alone the German colonial empire, were certainly incomplete and his actions appear naïve. The dynasty from which Njoya descended nonetheless continues to rule Bamun to this day, and he ultimately helped it remain in power through his actions. The *Cameroun. Art of the Kings* exhibition, which featured many objects, including the Mandu Yenu throne, generously offered by King Njoya to his German "friends", was attended in Zurich in spring 2008, one hundred years after the gift had been made, by the then Sultan of Bamum Ibrahim Mbombo Njoya, the grandson of King Njoya, as a guest of honor. He strode up to the throne of his ancestors, which was covered with thousands of small glass beads, and took a seat on it. However, neither then nor now did Njoya's family make a demand for the return of the throne. The same is true of the olifant, whose story is the subject of this text. It was also on display at the exhibition in Zurich and was viewed with great admiration. No request was made for its restitution.

21 Tardits, Claude, *ibid.* page 963 c.

Grâce à la correspondance d'Ankermann accessible au public, on sait que tous les objets de la succession de Glauning n'ont pas été offerts au Musée ethnologique de Berlin, son frère en a reçus et certains ont été acquis par plusieurs parties intéressées à des prix plus élevés que le musée de Berlin ne pouvait dépenser.²² Lequis a-t-il reçu ce don singulier directement de Njoya, ou aurait-il acquis ce précieux souvenir de Glauning au Cameroun? Lequis a-t-il reçu ce cadeau singulier directement de Njoya, ou aurait-il pu acquérir ce précieux souvenir de la succession de Glauning au Cameroun ?

La signification culturelle de cette trompette sera expliquée plus en détail ci-dessous.

Description de l'Olifant, motifs, comparaison avec d'autres œuvres et sa fonction à la cour

Les gravures de surface et les sculptures en relief ont orné les défenses d'éléphant dans de nombreuses cultures depuis l'antiquité et le Moyen Âge. L'ivoire était autrefois un matériau aussi convoité que difficile à obtenir. Elle était également très prestigieuse au Bamoum et seuls les dirigeants étaient autorisés à posséder des insignes en ivoire. Dans le cas de l'impressionnant objet de prestige que Lequis rapporta en Europe du Cameroun, la pointe massive et conique de la grande défense, déjà très précieuse par elle-même, fut allégée en retirant du matériau à son extrémité, à la création même des figures. Le sculpteur a également aminci les épaisses parois de la défense pour rendre l'instrument moins lourd et améliorer sa résonance.

Deux exemples de défenses figuratives sculptées sont connus dans les collections des musées, qui sont en quelque sorte comparables. L'une d'elles se trouve au Forum Humboldt de Berlin et est 35 centimètres plus courte que notre défense. Une figure seule, probablement mâle, a été sculptée dans son extrémité massive au-dessus de l'orifice de l'instrument. L'exécution globale est moins précise et moins élaborée que celle observée sur notre olifant, mais la pièce est néanmoins très expressive (135 centimètres avec la courbure ; hauteur de la figure 35 centimètres ; inv. no. III C 25930). Le gouverneur Theodor Seitz a reçu la trompette du roi Njoya et l'a présentée au musée en 1910, où son inventaire la décrit comme un « cadeau du chef Joya de Bamum ».

22 Ankermann à Felix von Luschan, *loc. cit.*, lettre du 15 juillet 1909.

could spend.²² Did Lequis receive the singular gift directly from Njoya, or might Lequis perhaps have acquired his valuable memento from Glauning's estate in Cameroon?

The cultural significance of this trumpet will be explained in more detail below.

Description of the Olifant, Motifs, Comparison with Other Artworks, and its Function in the Court

Surface engravings and relief carvings have adorned elephant tusks in many cultures since antiquity and the Middle Ages. Ivory was once a material that was as coveted as it was difficult to obtain. It was also highly prestigious in Bamum and only the rulers were allowed to possess insignia made of ivory. In the case of the impressive status object that Lequis brought to Europe from Cameroon, the massive, conical tip of the large tusk, already very valuable in itself, was lightened by removing material at its extremity, thus creating the figures there. The carver also narrowed the thick walls of the tusk to make the instrument less heavy and to improve its resonance.

Two examples of figuratively carved tusks that are known in museum collections are somehow comparable. One of these is in the Humboldt Forum Museum in Berlin and is 35 centimeters shorter than this tusk. A free-standing, probably male, figure was carved out of its massive extremity above the instrument's blowhole. The overall execution is less precise and less elaborate than that observed on our olifant, but the piece is nevertheless very expressive (135 centimeters including the curvature; height of the figure 35 centimeters; inv. no. III C 25930). Governor Theodor Seitz received the trumpet from King Njoya and presented it to the museum in 1910, where its inventory entry describes it as a "gift from Chief Joya of Bamum".

A slender horn "collected" by Hans Glauning, 75 centimeters long and without figural carving, is also in the Humboldt Forum with inventory no. III C 23765.

Another large olifant from Bamum was donated to the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac by

22 Ankermann to Felix von Luschan, *loc. cit.*, letter of July 15, 1909.

Une trompe élancée « collectée » par Hans Glauning, longue de 75 centimètres et sans sculpture figurative, est également dans le Forum Humbolt avec le numéro d'inventaire III C 23765.

Un autre grand olifant de Bamum a été offert au Musée du Quai Branly - Jacques Chirac par Marc Ladreit de Lacharrière. Deux crocodiles sont représentés de son extrémité massive « ventre à ventre » (no inv. 70.2017.66.17 MQB). Un « officier allemand » non identifié, qui a obtenu cette trompe entre 1914 et 1918, est également cité comme source. Cette trompe impressionnante (dimensions 132x14x12 cm, 14680 g) servait à invoquer les ancêtres ou à signaler le début d'un festival. Elle date du XIX^e siècle.

L'olifant présenté ici se distingue comme un exemple particulièrement beau par son travail artistique aussi naïf qu'élaboré et raffiné.²³ Cette représentation d'un couple, portrait affectueux de deux personnes étroitement liées, est exceptionnellement délicate et semble unique.

Les personnages portent des vêtements typiques du XIX^e siècle. Pour les hommes, le vêtement principal était constitué d'un long morceau de tissu rectangulaire tiré entre les jambes et maintenu en place par une ceinture. Les hommes, et parfois aussi les femmes des classes supérieures, portaient des coiffes comme indiqué ici. Les pièces de tissu, les ceintures et les coiffes, surtout pour les hommes, étaient souvent élaborées lorsqu'elles étaient portées par le chef ou une personne proche de lui et haut placée dans la hiérarchie.

Au début de son règne, le chef Njoya a introduit des vêtements couvrant tout le corps, il s'était familiarisé avec par le contact avec les peuples islamiques comme les Fulbe. Lorsque les premiers Allemands sont arrivés à Bamum, presque tous les Bamum de rang supérieur portaient déjà des robes larges et fluides dans le style Hausa.

La coiffe de l'homme est ici ornée d'un motif bien connu dans l'iconographie Bamum, à savoir celui

23 Christraud Geary, spécialiste du Bamum, a photographié la pièce et l'a publiée sur <http://www.ahdrc.eu/>, ces archives Internet. Une recherche d'objet sur « ivory trumpet Cameroon » permet d'obtenir un certain nombre de vignettes d'olifants sans indication de taille, dont environ neuf avec des représentations de couples sur l'extrémité située au-dessus de l'embouchure. Le motif du couple n'est donc pas inconnu.

Marc Ladreit de Lacharrière. Two crocodiles were carved from its massive extremity and rendered "belly to belly" (No inv. 70.2017.66.17 MQB). An unidentified "German officer" who obtained the horn between 1914 and 1918 is also mentioned as the source. This impressive blowing horn (dimensions 132x14x12 cm, 14680 g) was used to invoke the ancestors or to signal the start of a festival. It dates back to the 19th century.

The olifant presented here stands out as a particularly fine example due to the as well naïv naturalistic as elaborate and refined artistic work it displays.²³ This depiction of a couple, an affectionate portrait of two closely connected people, is exceptionally delicate and appears to be unique.

The figures are depicted wearing clothing that was typical in the 19th century. For men, the main garment consisted of a long rectangular piece of cloth that was pulled between the legs and held in place by a waist belt. Men, and sometimes women of the upper classes as well, wore caps as shown here. Pieces of fabric, belts and headgear, especially for men, were often elaborate when worn by the chief or a person close to him and high up in the hierarchy.

At the beginning of his reign, Chief Njoya introduced full body clothing, which he had become familiar with through contact with Islamic people like the Fulbe. When the first Germans arrived in Bamum, almost all the higher-ranking Bamum were already wearing wide, flowing robes in the Hausa style.

The man's cap here is decorated with a motif well-known in Bamum iconography, namely that of an abstract frog (also known as a « toad motif ») rendered in relief on both sides of the cap as a symbol of fertility. The woman wears anklets and a necklace specifically for female chiefs or chiefs' wives. She has her hands placed on the shoulders of the man in front of her. He is playing a *sanza* (thumb piano). This suggests that a very private situation is being depicted. People with musical instruments are also seen in the sculpture of other West African groups but this is very rare. This depiction of a

23 Bamum expert Christraud Geary photographed the piece and posted it at <http://www.ahdrc.eu/>, this internet archive at an object search entry for "ivory trumpet Cameroon" brings up a number of thumbnails of olifants without size information, including around nine with renderings of couples on the extremity above the blowhole. The couple motif is therefore not unknown.



d'une grenouille abstraite (également appelée « motif crapaud ») ciselé en bas-relief de chaque côté de la coiffe comme symbole de fertilité. La femme arbore des bracelets de cheville et un collier spécifiques que seules portent les femmes chefs ou épouses de chef. Elle pose ses mains sur les épaules de l'homme devant elle. Il joue une sanza (piano à pouce). Cela suggère qu'une situation très privée est décrite. On voit aussi des personnes avec des instruments de musique dans la sculpture d'autres groupes ouest-africains, mais ceci est très rare. Cette représentation d'un couple ici pourrait être dérivée de la mythologie et pourrait possiblement faire allusion aux jumeaux Bamum *Ghane* et *Paansha*²⁴ plutôt qu'à une simple paire anonyme d'amants.

Deux grandes défenses encadrent le trône cérémoniel de Mandu Yenu à Bamum jusqu'à ce jour, écrit Christraud Geary dans un texte introductif à cette pièce.²⁵ Les artistes du palais travaillaient l'ivoire de diverses façons. Ils sculptaient des rangées de motifs royaux en relief dans les défenses. Ils ont également créé des cornes en ivoire avec des ouvertures latérales et des pommeaux sculptés, y compris cette pièce avec son couple de figures, dans le style typique du palais.²⁶ Des musiciens ont soufflé dans les olifants aux festivals pour accompagner les danseurs. Ils les ont aussi joués au début du XXe siècle dans des spectacles pour voyageurs et visiteurs allemands.

Aujourd'hui, il n'y a plus que quelques populations d'éléphants qui errent dans certaines régions du monde où ils étaient autrefois beaucoup plus communs. Il est généralement bien admis qu'ils ne devraient plus jamais être chassés pour leurs défenses ou toute autre partie de leur corps, et que les troupeaux restants doivent être protégés. En fin de compte, il y a clairement une certaine ambivalence ici : alors que nous déplorons le commerce brutal et désormais illégitime des parties du corps d'éléphants sauvages, nous reconnaissons et apprécions simultanément la valeur globale et la beauté d'une œuvre merveilleuse d'une époque révolue.

couple here could be derived more broadly from mythology and could conceivably allude to the Bamum twins *Ghane* and *Paansha*²⁴ instead of simply to an anonymous pair of lovers.

Two large tusks frame the Mandu Yenu ceremonial throne in Bamum to this day, writes Christraud Geary in an introductory text to this piece.²⁵ The palace artists worked the ivory in various ways. They carved rows of royal motifs in relief into the tusks. They also created ivory horns with lateral blowhole openings and variously carved pommels, including this piece with its pair of figures, in typical palace style.²⁶ Musicians played olifants at festivals to accompany the dancers. They also played them at the beginning of the 20th century in performances for German travelers and visitors.

Today, there are only a few elephant populations that roam in this parts of the world where they were formerly much more common. It is widely acknowledged that they should not be hunted for their tusks or any other body parts, and that the remaining herds must be protected. Ultimately, there is clearly a certain ambivalence here: while we deplore the brutal and now rightfully illegal trade in the body parts of wild elephants, we simultaneously recognize and appreciate the holistic value and beauty of a marvelous artwork from a bygone era.

Sculptors from Bamum, and from the Cameroonian Grasslands in general, produced works that depict gestures, and bodies in motion, or in reverent bows²⁷ or affectionate poses. They show movement frozen in time, in contrast to the static and almost always frontally aligned and vertically standing figures of the Dogon or the Baule, for example, and most other West African traditional works, although there are exceptions here too.

This couple is depicted here in a real-life situation, and rendered with an expressiveness that only a

Les sculpteurs de Bamum, et des prairies camerounaises en général, ont produit des œuvres qui représentent des gestes, des corps en mouvement, des révérences²⁷ ou des poses affectueuses. Elles montrent un mouvement figé dans le temps, contrairement aux figures statiques et presque toujours alignées frontalement et verticales des Dogon ou des Baoulé, par exemple, et de la plupart des autres œuvres traditionnelles ouest-africaines, bien qu'il y ait aussi des exceptions.

Ce couple est représenté ici dans une situation réelle, et exprimé avec une expressivité que seul un sculpteur d'ivoire très talentueux a pu leur apporter. De nombreux détails, comme les yeux ronds et les oreilles saillantes, la conception du chapeau et l'iconographie dans son ensemble sont représentatifs du style palatial de Bamum, lequel s'est développé dans les ateliers d'artistes situés à proximité du palais. Leurs sculpteurs et artisans provenaient de groupes ethniques soumis par les Bamum au cours du XIX^e siècle.

Pour les peuples des Grasslands camerounais, l'éléphant personnifiait les qualités royales comme la force et la puissance, et seuls les chefs et les rois avaient le droit de posséder son ivoire ou toute autre partie de son corps. Lequis, Glauning ou tout autre officier qui avait pu recevoir un don de cette envergure devait être certain qu'il était destiné à être reçu comme un gage de paix très important.

highly talented ivory carver would have been able to impart to them. Many details, such as the round eyes and protruding ears, the design of the cap and the iconography as a whole are representative of the Bamum palace style, which developed in the artists' workshops that were located in the vicinity of the palace. Their sculptors and craftsmen came from ethnic groups that were subjugated by the Bamum in the course of the 19th century.

For the peoples of the Cameroonian Grasslands, the elephant embodied royal qualities like strength and power, and only chiefs and kings were entitled to possess its ivory or any other part of its body. Lequis, Glauning or any another officer who might have received a gift of this magnitude should have been certain that it was meant to be construed as a highly significant peace offering.

24 Geary, Christraud. « Trônes et tabourets Bamum », *African Arts*, vol. 14, no. 4, 1981, pp. 32-88. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3335758>. Consulté le 29 nov. 2024, page 43.

25 Geary, Christraud; Kat. 24 / *Trompete mit Figuren paar*. Bamum, 19th century, ivory, Height 167 cm. in *Kamerun. Kunst der Könige*. Ed. Lorenz Homberger; catalogue d'exposition, Museum Rietberg, Zurich 2008, page 142.

26 *Loc. cit.* page 142.

24 Geary, Christraud. 'Bamum Thrones and Stools', *African Arts*, vol. 14, no. 4, 1981, pp. 32-88. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3335758>. Accessed 29 Nov. 2024, page 43.

25 Geary, Christraud; Kat. 24 / *Trompete mit Figuren paar*. Bamum, 19th century, ivory, Height 167 cm. in *Kamerun. Kunst der Könige*. Ed. Lorenz Homberger; exhibition catalog, Museum Rietberg, Zurich 2008, page 142.

26 *Loc. cit.* page 142.

27 An example is the late 19th century wooden figural pair from Bamun (height 31 cm and 28 cm) in the Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Inv.-Nr. IV Af 4903.

27 Un exemple est la paire de figurines en bois de Bamum de la fin du XIX^{ème} siècle (hauteur 31 cm et 28 cm) conservée au Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Inv.-Nr. IV Af 4903.

Bibliographie/bibliography

- Akte „ Die Reise des Dr. Ankermann nach Kamerun“ 1907-1909. Ethnologisches Museum Archiv. Ident. Nr.: I/MV 0798
- Geary, Christraud. Katalog Nr. 24: „Trompete mit Figurenpaar. Bamum, 19. Jhd.“; in *Kamerun. Kunst der Könige*. Ausstellungskatalog, Hrsg. Lorenz Homberger; Museum Rietberg, Zurich 2008
- Geary, Christraud. „Bamum Thrones and Stools.“ *African Arts*, vol. 14, no. 4, 1981, pp. 32–88
- Hoffmann, Florian. *Okkupation und Militärverwaltung in Kamerun*. Teil II, Göttingen 2007
- Loumpet, Germain. *Le roi Njoya et l'affaire du Kamerunstadt ou le quiproquo d'une trahison orchestrée*; February 2015, Academia.edu; consulted on November 2024
- Northern, Tamara. *The Art of Cameroon*, Washington D.C. 1984
- Perrois, Louis. « Le roi africain et le capitain allemand », in: *Arts Royaux du Cameroun*, Musée Barbier-Mueller, Genève, 1994.
- Schaedler, Karl-Ferdinand. *Götter Geister Ahnen. Afrikanische Skulpturen in deutschen Privatsammlungen*. Muenchen, 1992.
- Tardits, Claude. *Le Royaume Bamoum*, Paris, 1980.





MASQUE PORTRAIT *NDOMA*

Yaouré
Côte d'Ivoire
Fin XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, pigments, clous de tapissiers, rotin, cordelette
H. 34 cm ; L. 17 cm

Provenance:
► Hans Schneckeburger, Munich, Allemagne



NDOMA PORTRAIT MASK

Yaure
Ivory Coast
Late 19th or early 20th century
Wood, pigments, upholstery nails, rattan, cord
H. 34 cm; W. 17 cm

Provenance:
► Hans Schneckeburger, Munich, Germany

FIGURE MASCULINE

Baoulé
Côte d'Ivoire
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 52 cm

Provenances :

- ▶ Hélène et Philippe Leloup, Paris/New York, France/U.S.A.
- ▶ Gail et George Feher, New York, U.S.A.
- ▶ Alain de Monbrison, Paris, France
- ▶ Collection privée, France, acquis auprès de ce dernier en 1990
- ▶ Collection privée européenne

Ventes publiques :

- ▶ Sotheby's Londres, *Important Tribal Art*, le 3 juillet 1989, lot 88.
- ▶ Christie's Paris, *Shape(s), L'univers des Formes, African and Oceanic Arts*, le 3 décembre 2020, lot 62.

Publié dans :

- ▶ Vogel, Susan et Nooter, Robert et Nancy, *The Art of collecting African Art*, The Center for African Art, New York, 1988, p. 19.

Exposition :

- ▶ *The Art of collecting African Art*, The Center for African Art, New York, du 13 mai au 9 octobre 1988.

MALE FIGURE

Ivory Coast
Baule
19th or early 20th century
Wood
H. 52 cm

Provenances:

- ▶ Hélène et Philippe Leloup, Paris/New York, France/U.S.A.
- ▶ Gail and George Feher, New York, U.S.A.
- ▶ Alain de Monbrison, Paris, France
- ▶ Private European collection

Auctions:

- ▶ Sotheby's London, *Important Tribal Art*, on July 3rd, 1989, lot 88.
- ▶ Christie's Paris, *Shape(s), L'univers des Formes, African and Oceanic Arts*, on December 3rd, 2020, lot 62.

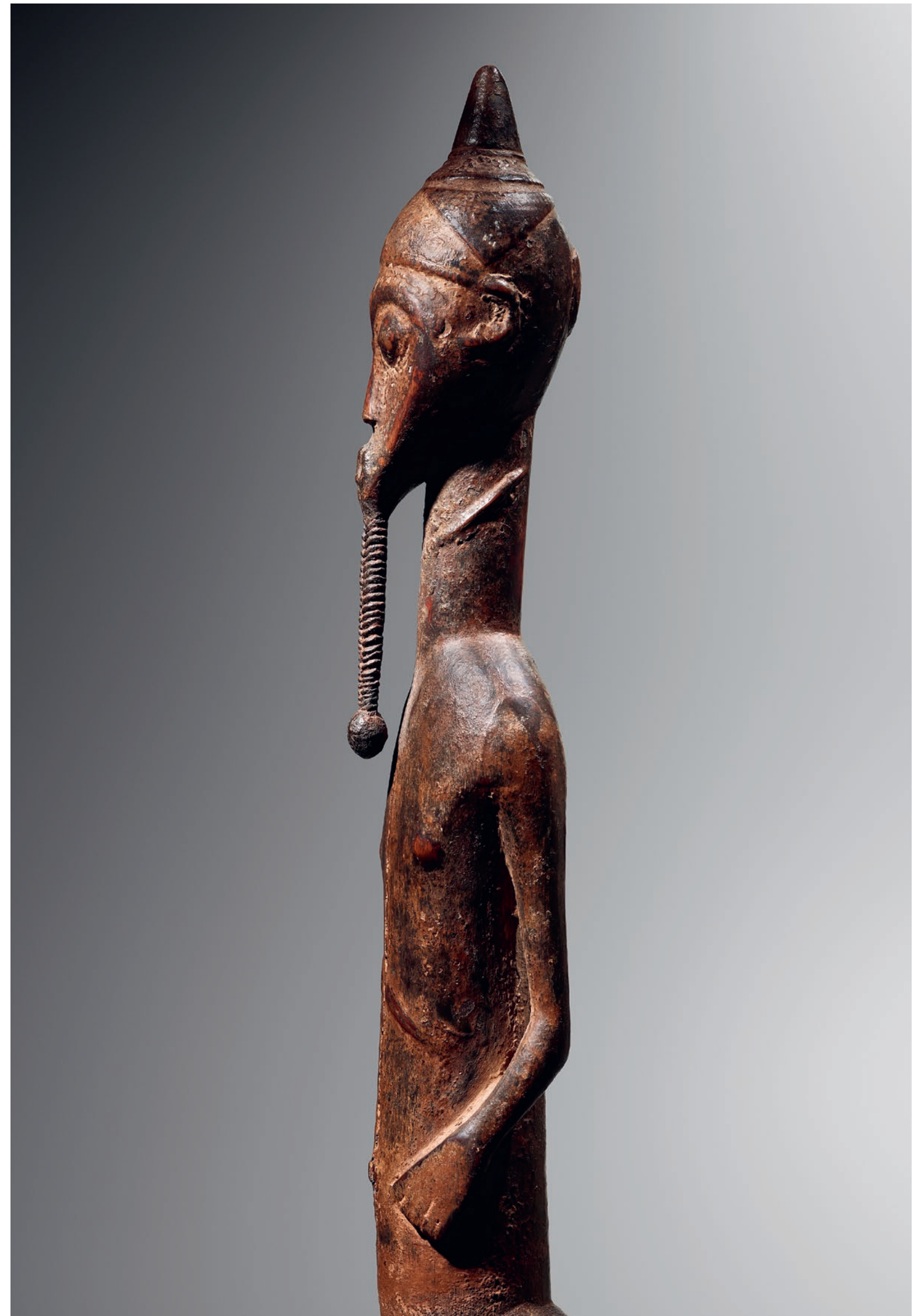
Published in:

- ▶ Vogel, Susan and Nooter, Robert and Nancy, *The Art of collecting African Art*, The Center for African Art, New York, 1988, p. 19.

Exhibition:

- ▶ *The Art of collecting African Art*, The Center for African Art, New York, from May 13th until October 9th, 1988.







MASQUE *GYÉ*
PAR LE MAÎTRE DE GONATE

Guro-Bété
Côte d'Ivoire
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 34 cm ; L. 19,5 cm

Provenance :

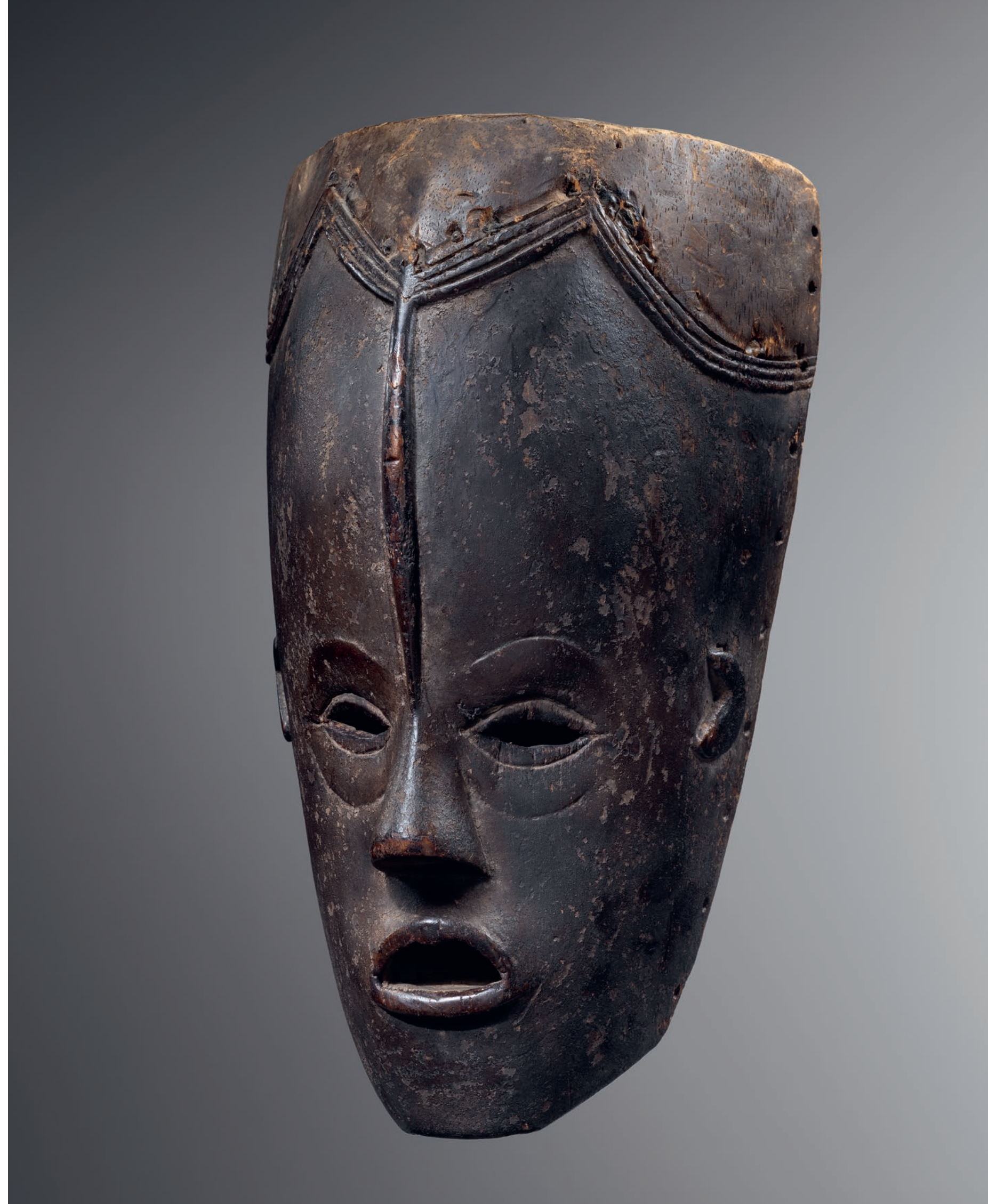
► Joseph Melloul [ancienne Galerie Annamel,
place des Vosges (1984-1994), Paris 3^e], France

GYÉ MASK
BY THE MASTER OF GONATE

Guro-Bete
Ivory Coast
19th or early 20th century
Wood
H. 34 cm; W. 19.5 cm

Provenance:

► Joseph Melloul [former Galerie Annamel,
place des Vosges (1984-1994), Paris 3^e], France



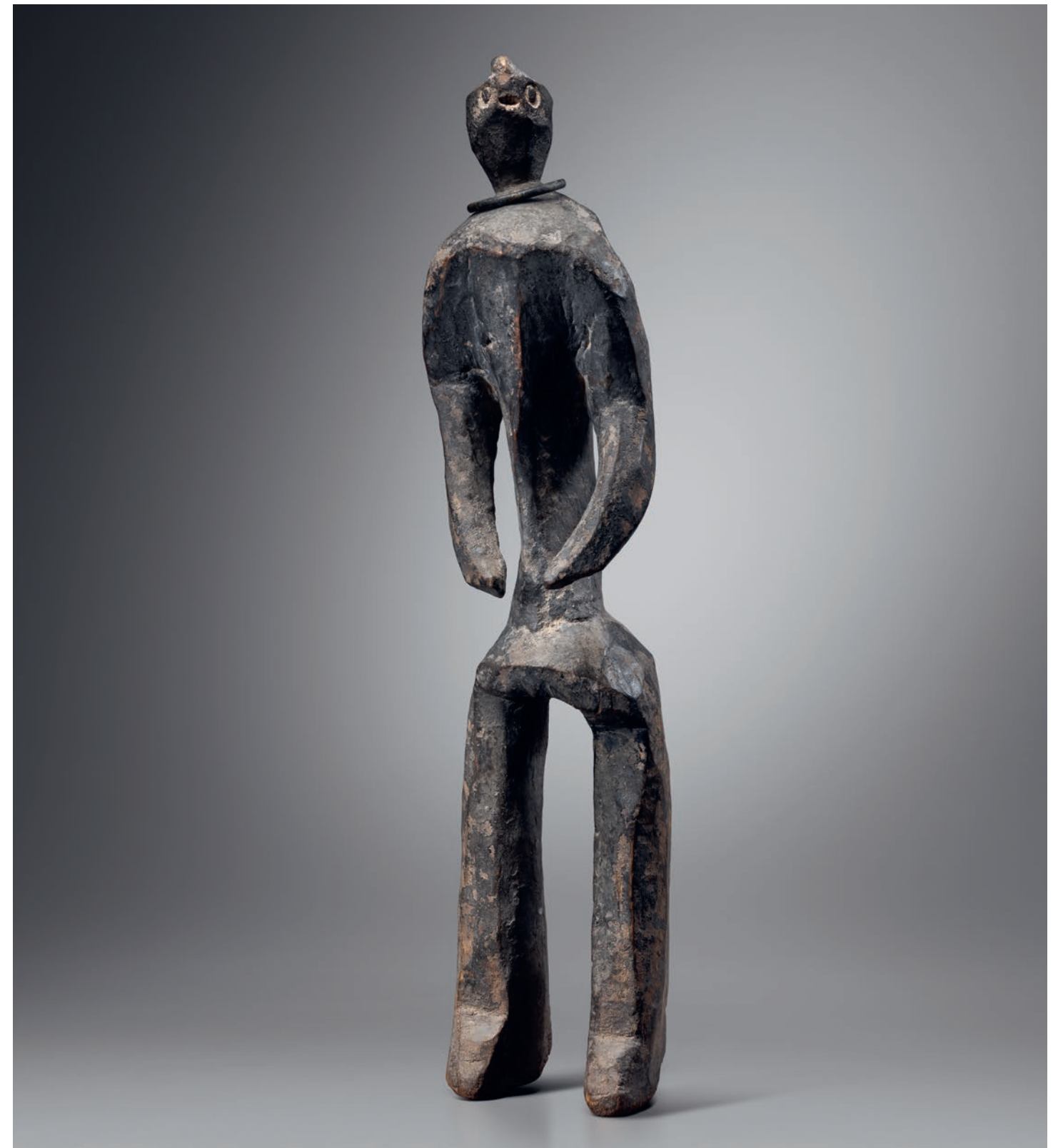


FIGURE DEBOUT

Mumuye
Nigéria
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, métal
H. 66 cm

Provenance :

► Jean-Michel Huguenin, Paris, France -
collectée *in situ* en 1969

Exposition :

► Jean-Michel Huguenin a proposé cette œuvre lors de
la première exposition de statues Mumuye en Europe,
en sa propre galerie parisienne, la Galerie Majestic.

STANDING FIGURE

Mumuye
Nigeria
19th or early 20th century
Wood, metal
H. 66 cm

Provenance:

► Jean-Michel Huguenin, Paris, France -
collected *in situ* in 1969

Exhibition:

► Jean-Michel Huguenin offered this artwork at the first
Mumuye statuary exhibition in Europe,
in his own Parisian gallery, Galerie Majestic.

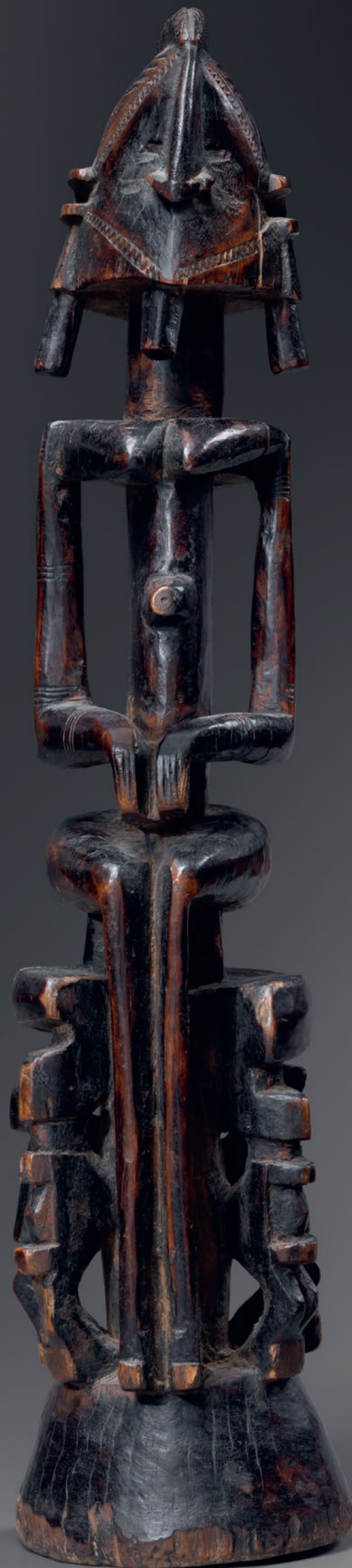


FIGURE FÉMININE ASSISE

Dogon Bombou-Toro
Mali
19^{ème} siècle ou antérieur
Bois
H. 51 cm

Provenances :

- ▶ René Rasmussen, Paris, France
- ▶ Collection privée européenne

Publiée dans :

- ▶ *Dege, L'Héritage Dogon*, Hélène Leloup, Musée des Beaux Arts, Nantes, 1995, p. 18, fig. 17.

Exposition :

- ▶ *Dege, L'Héritage Dogon*, Musée des Beaux Arts, Nantes, du 21 juin au 18 septembre 1995.

SEATED FEMALE FIGURE

Dogon Bombu-Toro
Mali
19th century or earlier
Wood
H. 51 cm

Provenances:

- ▶ René Rasmussen, Paris, France
- ▶ European private collection

Published in:

- ▶ *Dege, L'Héritage Dogon*, Hélène Leloup, Musée des Beaux Arts, Nantes, 1995, p. 18, fig. 17.

Exhibition:

- ▶ *Dege, L'Héritage Dogon*, Musée des Beaux Arts, Nantes, from June 21st until September 18th, 1995.

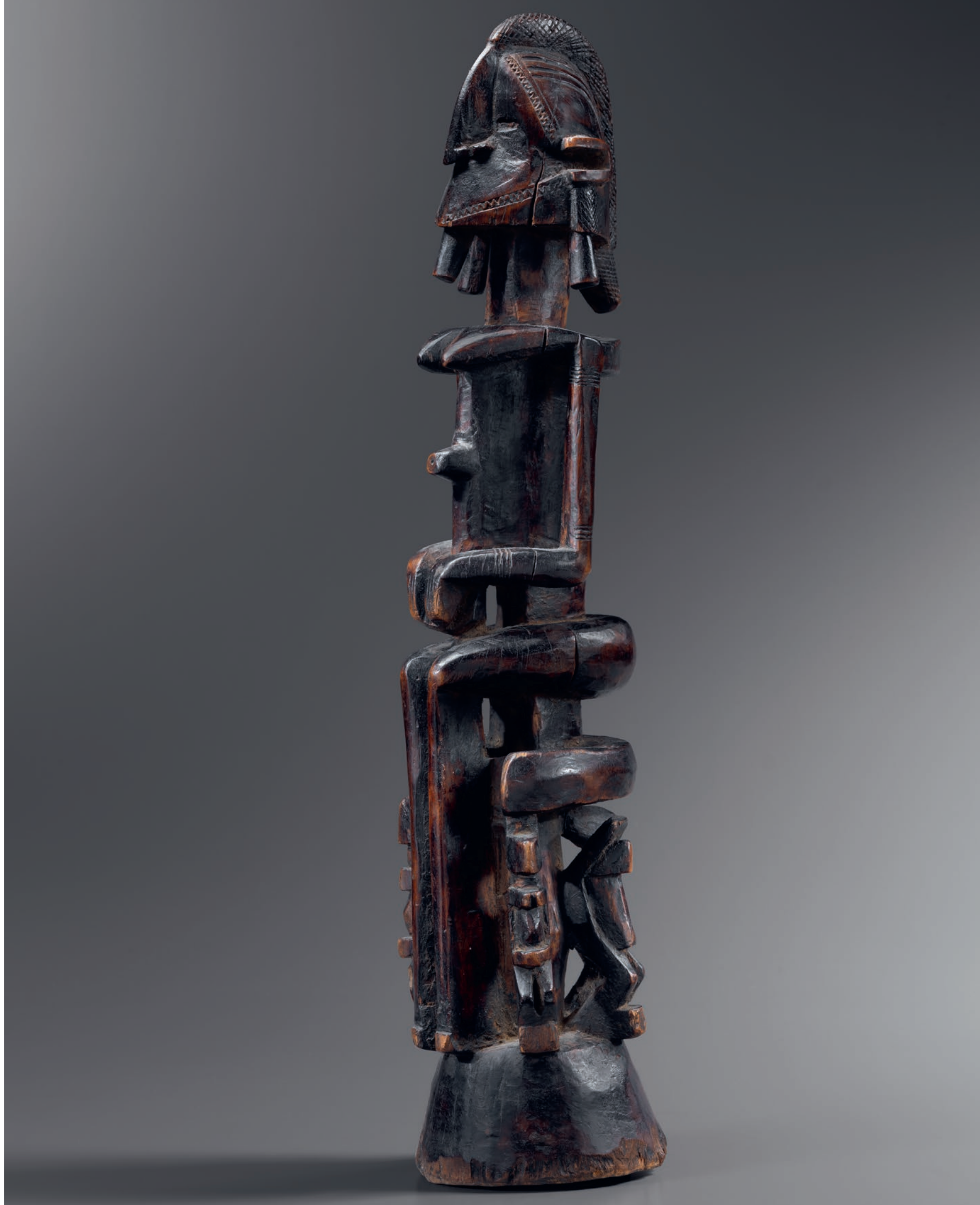
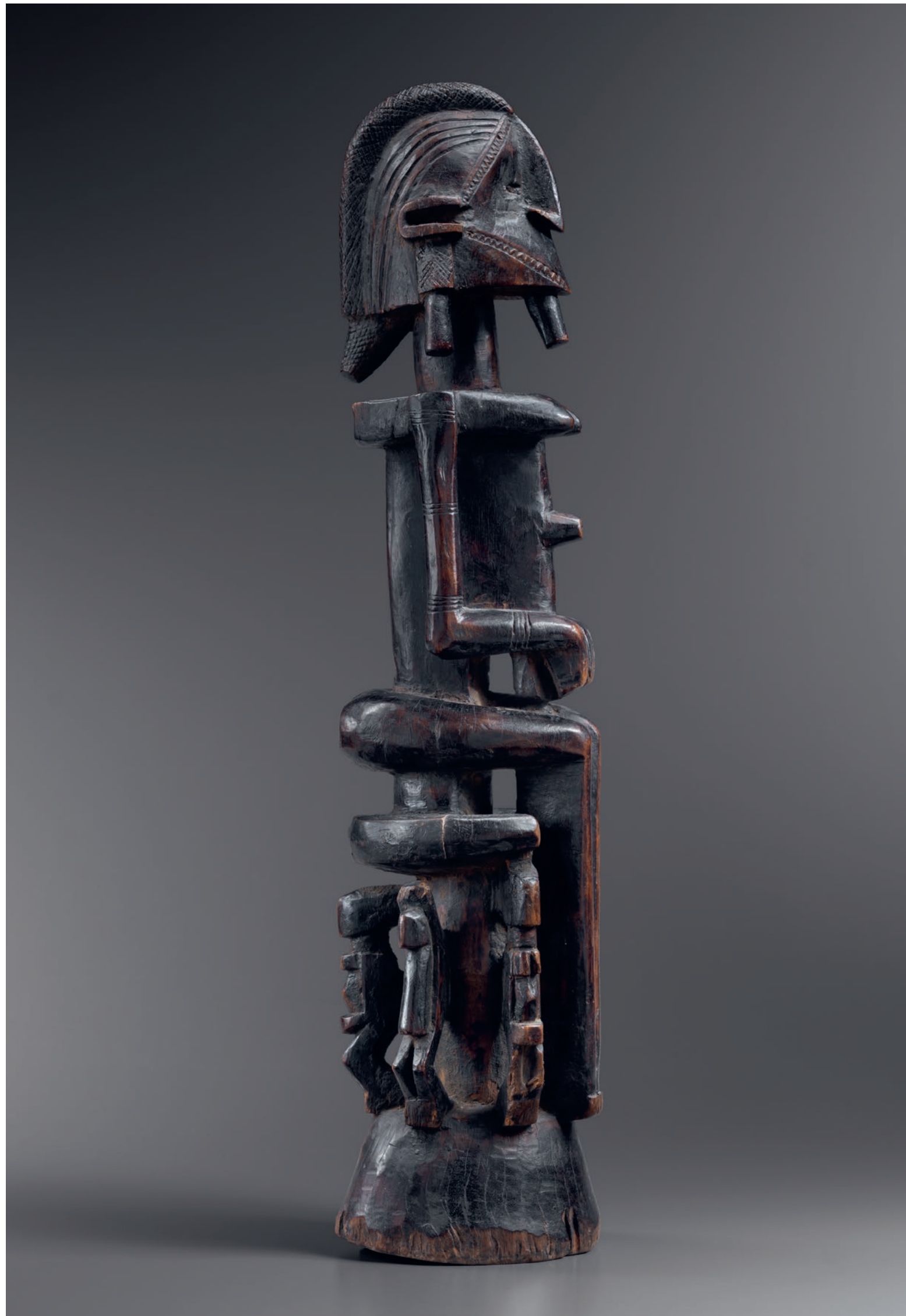




FIGURE DE RELIQUAIRE

Kota Obamba
Gabon
XIX^{ème} siècle
Bois, cuivre, laiton
H. 37 cm

Provenances :

- ▶ Anthony Innocent Morris, dit Père Moris (1866-1951), Paris, France
- ▶ Bernard et Bertrand Bottet, Nice, France
- ▶ Vente Loudmer, *Arts Primitifs*, Paris, 23 Juin 1995, lot 49.
- ▶ Vente Loudmer, *Importants Tableaux Modernes et Contemporains - Arts Primitifs*, Paris, le 15 décembre 1997, lot 231.
- ▶ Marceau Riviere, Paris, France – 2003

RELIQUARY FIGURE

Kota Obamba
Gabon
19th century
Wood, copper, brass
H. 37 cm

Provenances:

- ▶ Anthony Innocent Morris, alias Père Moris (1866-1951), Paris, France
- ▶ Bernard and Bertrand Bottet, Nice, France
- ▶ Loudmer auction, *Arts Primitifs*, Paris, 23 June 1995, lot 49.
- ▶ Loudmer auction, *Importants Tableaux Modernes et Contemporains - Arts Primitifs*, Paris, on December 15th, 1997, lot 231.
- ▶ Marceau Riviere, Paris, France – 2003



FIGURE MASCULINE DEBOUT
MAYAMA

Téké
République du Congo
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, boutons de porcelaine
H. 40 cm

Provenance :
▶ Collection privée française

Publiée dans :
▶ Ladislav Segy, *African sculpture speaks*, New York 1975
[première édition 1952], fig. 376, p. 251.

MAYAMA MALE STANDING FIGURE

Teke
Republic of Congo
19th or early 20th century
Wood, porcelain knobs
H. 40 cm

Provenance:
▶ French private collection

▶ Segy, Ladislav, *African sculpture speaks*, New York 1975
[first edition 1952], fig. 376, p. 251.



Masque d'initiation yaka *Ndeemba* ou *Kholuka*

Dr. Viviane Baeke

Les masques qui dansaient lors de la clôture des rites de circoncision et du retour des jeunes initiés au village formaient un ensemble de cinq *persona* qui entraient en scène par ordre d'importance croissante: un couple de figures zoomorphes appelés *Tsekedye*, deux masques anthropomorphes nommés *Ndeemba* et un important masque anthropomorphe, le *Kholuka*, appelé également *Mbala*. Alors que les quatre premiers étaient couronnés d'une structure en osier non figurative, le visage du *Kholuka* était surmonté soit d'une marionnette anthropomorphe ou zoomorphe, soit d'une sorte de maison, soit encore d'une scène suggestive, telle un accouchement ou une scène d'amour. Le jeune novice qui était le premier à être circoncis portait le nom de *Mbala* et avait le droit de porter ce masque.

La composante faciale du masque est toujours en bois, et celle-ci est notablement ancienne, la scénette qui la surmontait, faite de matériaux beaucoup plus périssables, ne lui a pas subsistée, on ne peut donc préciser s'il s'agissait d'un *Ndeemba* ou d'un *Kholuka*. Les rites de circoncision yaka étaient placés sous le signe de la fécondité masculine, et le symbole de cette virilité est le nez recourbé qui caractérise nombre de sculptures yaka et représente la trompe d'un éléphant. Les masques dont le visage est encadré d'un carré plutôt que d'un cercle sont par contre extrêmement rares.

Le masque proprement dit n'était pas attaché au reste du costume et la poignée qui prolonge le masque par dessous permettait aux jeunes circoncis de découvrir leur visage après la danse, et d'être salués pour leur prestation.

MASQUE D'INITIATION *NDEEMBA* OU *KHOLUKA*

Yaka
République Démocratique du Congo
Début du XX^{ème} siècle
Bois, pigments
H. 25,5 cm ; L. 14,8 cm

Provenances:
» Huguette Van Geluwe, Bruxelles, Belgique
» Collection privée belge

Masque d'initiation yaka *Ndeemba* ou *Kholuka*

Dr. Viviane Baeke

The masks that danced at the completion of the circumcision rites, at the return of the young initiates to the village, formed a set of five *persona* that entered the stage in order of increasing importance: a pair of zoomorphic figures called *Tsekedye*, two anthropomorphic masks called *Ndeemba* and one important anthropomorphic mask, the *Kholuka*, also called *Mbala*. While the first four were crowned with a non-figurative wicker structure, the *Kholuka's* face was surmounted either by an anthropomorphic or zoomorphic puppet, a house of some kind, or a suggestive scene, such as childbirth or a love scene. The young novice who was the first to be circumcised was given the name *Mbala* and was allowed to wear this mask.

The mask's facial component is always made of wood, and this one is notably old. The scene that topped it, made of much more perishable materials, has not survived, so it's not clear whether it was a *Ndeemba* or a *Kholuka*.

Yaka circumcision rites were placed under the sign of male fecundity, and the symbol of this virility is the curved nose that characterizes many Yaka sculptures and represents the trunk of an elephant. Masks in which the face is framed by a square rather than a circle are extremely rare.

The mask itself was not attached to the rest of the costume, and the handle extending the mask from underneath allowed circumcised youngsters to uncover their face after the dance, and be praised for their performance.

NDEEMBA OR *KHOLUKA* INITIATION MASK

Yaka
Democratic Republic of the Congo
Early 20th century
Wood, pigments
H. 25.5 cm; W. 14.8 cm

Provenances:
» Huguette Van Geluwe, Brussels, Belgium
» Belgian private collection





FIGURE FÉMININE YITEKI

Yaka
 République démocratique du Congo
 XIX^{ème} siècle
 Bois, pigments, clous de tapissier, tissu, fibres,
 pièces de monnaie, perles de verre
 H. 32 cm

Provenances :

- ▶ Irwin et Marcia Hersey, New York, U.S.A.
- ▶ Sotheby's New York, *Important Tribal Art*, le 10 mai 1988, lot 73.
- ▶ Armand Fernandez / Arman, New York, U.S.A.
- ▶ Galerie Tambaran, New York, U.S.A.
- ▶ Martin Lerner, New York, U.S.A. - acquis auprès de la galerie ci-dessus en 1993.

Publiée dans :

- ▶ Robbins, Warren et Nooter, Nancy Ingram, *African Art in American Collections*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1989, p. 412, n° 1046.
- ▶ Herreman, Frank (ed.), *To Cure and Protect - Sickness and Health In African Art*, New York, 1997, cat. no. 63.

Expositions :

- ▶ The Museum for African Art, New York, *To Cure and Protect - Sickness and Health in African Art*, 7 février - 31 août 1997.
- ▶ National Museum of Health and Medicine, Washington, D.C., *To Cure and Protect: Sickness and Health in African Art*, 18 février - 23 août 1999.
- ▶ QCC Art Gallery, New York, *The Art of the Yaka and Suku, Dr. Arthur P. Bourgeois Memorial*, 17 novembre 2022 - 19 septembre 2023.

YITEKI FEMALE FIGURE

Yaka
 Democratic Republic of the Congo
 19th Century
 Wood, pigments, upholstery nails, cloth, ciber,
 coin, glass beads
 H. 32 cm

Provenances:

- ▶ Irwin and Marcia Hersey, New York, U.S.A.
- ▶ Sotheby's New York, *Important Tribal Art*, on May 10th 1988, lot 73.
- ▶ Armand Fernandez / Arman, New York, U.S.A.
- ▶ Tambaran Gallery, New York, U.S.A.
- ▶ Martin Lerner, New York, U.S.A. - acquired from the above in 1993

Published in:

- ▶ Robbins, Warren and Nooter, Nancy Ingram, *African Art in American Collections*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1989, p. 412, no. 1046.
- ▶ Herreman, Frank (ed.), *To Cure and Protect - Sickness and Health In African Art*, New York, 1997, cat. no. 63.

Exhibition:

- ▶ The Museum for African Art, New York, *To Cure and Protect - Sickness and Health in African Art*, February 7th - August 31st, 1997.
- ▶ National Museum of Health and Medicine, Washington, D.C., *To Cure and Protect: Sickness and Health in African Art*, February 18th - August 23rd, 1999.
- ▶ QCC Art Gallery, New York, *The Art of the Yaka and Suku, Dr. Arthur P. Bourgeois Memorial*, November 17th, 2022 - September 19th, 2023

Figure *yiteki* Yaka

Dr. Viviane Baeke

Cette splendide statue féminine est entourée de treize figurines qui lui sont rattachées au moyen de cordelettes passant respectivement par deux orifices au niveau des aisselles.

Cette harmonieuse association se révèle cependant symboliquement plus complexe qu'il n'y paraît. La grande figure centrale possède la plupart des caractéristiques des sculptures appartenant à l'association rituelle *Khosi*, autant par sa taille et sa charge rituelle située entre les seins, que par les traces de peinture corporelle qui l'ornent, la moitié droite de son corps est enduit de blanc tandis que la partie gauche est teintée de rouge. Par contre, les petites figurines, elles, font indubitablement partie du culte d'affliction du *Mbwoolu*.

Le *Khosi* est un culte essentiellement lié à la lutte contre la sorcellerie et peut infliger (ou guérir) la fièvre, la démence, des fractures, des hémorragies, voire la mort. Le *Mbwoolu*, dont certains sanctuaires peuvent contenir jusqu'à une vingtaine de figurines, a pour vocation de guérir les personnes victimes, entre autres afflictions, de handicaps moteurs ou d'impuissance sexuelle. Les patients, associés à une forme d'incomplétude, d'inachèvement, sont métaphoriquement identifiés à certains poissons, comme le silure *leembwa* (*Chrysichtys cranchii*). Certaines figurines sont ornées de rayures, droites ou torsadées, qui font clairement référence aux arêtes de ce poisson.

L'association matérielle entre une figure du *Khosi* et des figurines du *Mbwoolu* forme une configuration rare car le premier est un culte agnatique lié au patrilignage, tandis que le second est intimement lié à la transmission matrilineaire, utérine.¹

1 Les Yaka, jadis matrilineaires, pratiquent en effet la double descendance, un héritage de leur rencontre au 18^{ème} siècle avec un groupe luanda patrilinéaire, les Luwa, avec lesquels ils ont fusionné.

Yiteki Figure Yaka

Dr. Viviane Baeke

This splendid female statue is surrounded by thirteen figures attached to it by cords passing through two respective armpit holes.

This harmonious association is, however, symbolically more complex than it appears. The large central figure has most of the characteristics of sculptures belonging to the *Khosi* ritual association, by its size, by the ritual charge between its breasts, and by the traces of body paint that adorn it, white tinted on its right half and red tinted on its left half. The small figurines, on the other hand, are undoubtedly part of the *Mbwoolu* affliction cult.

The *Khosi* cult is essentially linked to the fight against witchcraft and can inflict (or cure) fever, insanity, fractures, hemorrhages and even death. The *Mbwoolu*, whose shrines can contain up to twenty figures, is intended to heal people suffering from, among other afflictions, physical disabling and sexual impotence. Patients, associated with a form of incompleteness, are metaphorically identified with certain fish, such as the *leembwa* catfish (*Chrysichtys cranchii*). Some figurines are adorned with stripes, straight or twisted, which clearly refer to the bones of this fish.

The material association between a *Khosi* figure and *Mbwoolu* figurines forms a rare configuration, as the former is an agnatic cult linked to patrilineage, while the latter is intimately linked to matrilineal, uterine transmission.¹

The owner of this exceptional sculpture was undoubtedly both a *Mbwoolu* ritualist within his uterine filiation, and a *Khosi* initiate within his patrilineal segment. And the close material links between these two types of object perhaps show the importance this important ritual specialist attached to harmony and good understanding between his uterine kin and his agnatic lineage.

1 The Yaka, once matrilineal, practice double descent, a legacy of their 18th-century encounter with a patrilineal Luanda group, the Luwa, with whom they merged.



Le détenteur de cette exceptionnelle sculpture était sans doute à la fois un ritualiste du *Mbwoolu* dans le cadre de sa filiation utérine, et un initié du *Khosi* au sein de son segment patrilinéaire. Et les liens matériels étroits noués entre ces deux types d'objets montre peut-être l'importance que ce grand ritualiste vouait à l'harmonie et la bonne entente entre sa parentèle utérine et sa lignée agnatique.

The holder of this exceptional sculpture was undoubtedly both a *Mbwoolu* ritualist within the framework of his uterine filiation, and an initiate of *Khosi* within his patrilineal segment. And the close material links established between these two types of objects perhaps show the importance that this great ritualist devoted to harmony and good understanding between his uterine relatives and his agnatic lineage.

Bibliographie/Bibliography

- Baeke, V.
2015a. « Que dansent les masques ! Circoncision chez les Yaka, Suku et Nkanu du Sud-ouest de la RDC. » in Volper, J. (éd) *Masques géants du Congo. Patrimoine ethnographique des Jésuites de Belgique*, Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 59-79.
- 2015b. « Quand les sculptures deviennent poissons. Rites thérapeutiques chez les Yaka du Sud-ouest de la RDC. » in Volper, J. (éd) *Masques géants du Congo. Patrimoine ethnographique des Jésuites de Belgique*, Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 81-87.
- 2017. « Du savoir thérapeutique au pouvoir politique. La statuaire rituelle des Yaka et des Suku de la RDC », in Schoffel S. (éd.), *Finalité sans fin*, catalogue de l'exposition Bruneaf, pp. 117-133.
Bourgeois, A.P.
- 1979. « Mbwoolo Sculpture of the Yaka ». *African Arts* 12 (3) : 58-61 & 96.
- 1984. *Art of the Yaka and Suku*. Meudon, Éditions A. & F. Chaffin.
- 1985. *The Yaka and Suku*. Institute of Religious Iconography. Leiden : State University Groningen
- 2003. « Sculpture khosi chez les Yaka et leurs voisins ». *Tribal Art* VIII (4) : 64-79.
- 2014. *Yaka*, Cinq Continents, Visions D'Afrique.
Devisch, R.
- 1990. « From Physical Defect Towards Perfection: Mbwoolu Sculptures for Healing Among the Yaka ». In *Iowa Studies in African Art: The Stanley Conferences at the University of Iowa*, vol. III, The University of Iowa, pp. 63-90.
- 1993. *Weaving the Threads of Life : the Khita Gyn-Eco-Logical Healing Cult among the Yaka*. Chicago : University of Chicago Press, 344 p.





MONTANTS DE PORTE BÉBÉ

Kayan
Kalimantan, Indonésie
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 35 cm chacun

Provenances:

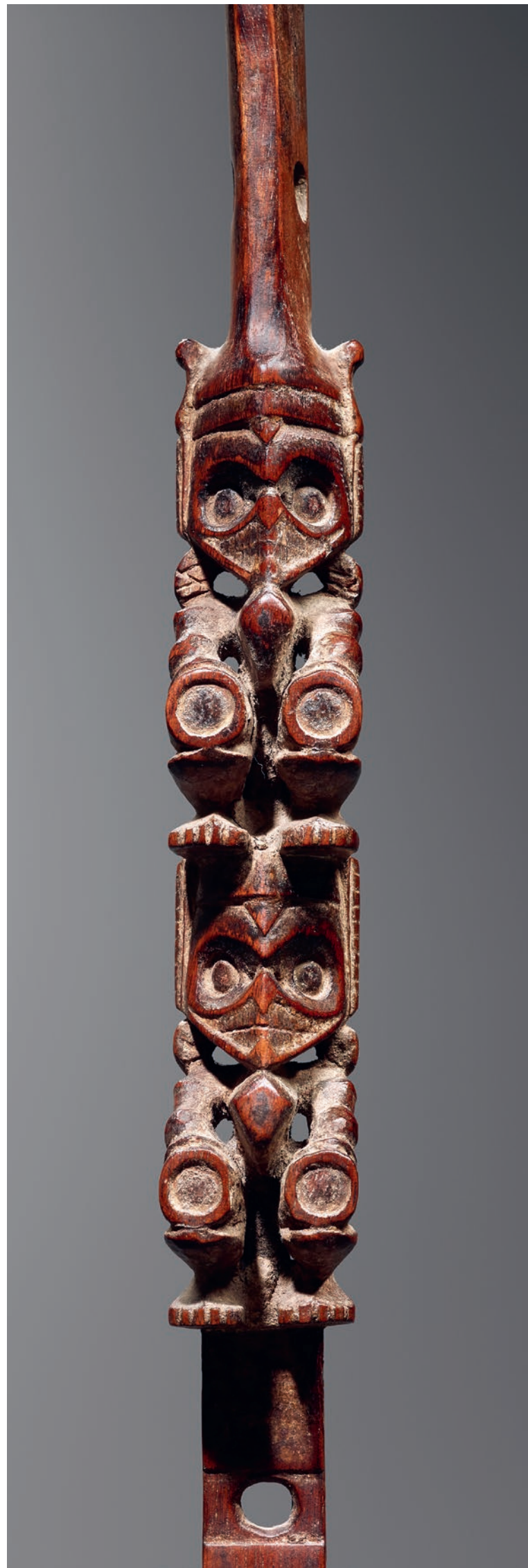
- ▶ Roberto Gamba, Parme, Italie
- ▶ Davide Manfredi, Paris, France
- ▶ Philipp Konzett, Vienne, Autriche
- ▶ Collection privée Européenne

BABY CARRIER SUPPORT STRUTS

Kayan
Kalimantan, Indonesia
19th or early 20th century
Wood
H. 35 cm each

Provenances:

- ▶ Roberto Gamba, Parma, Italy
- ▶ Davide Manfredi, Paris, France
- ▶ Philipp Konzett, Vienna, Austria
- ▶ European private collection





Sculpture au corps évidé du Bas-Sepik

Dr. Christian Coiffier

Cette sculpture de Papouasie Nouvelle-Guinée, collectée dans le village de Singerin (peuple Kopar), présente diverses caractéristiques des mystérieux objets collectés au début du XX^{ème} siècle dans les villages situés proches de la station administrative d'Angoram, et dans les divers hameaux du village de Magendo situés à la confluence de la rivière Keram avec le fleuve Sepik. Ces villages ne sont pas très éloignés de la station missionnaire SVD de Marienberg. Cette station ayant été créée en 1913, les habitants de ces villages ont donc été christianisés depuis les premières années du XX^{ème} siècle. Les villageois parlent une langue de la famille linguistique *nor-pondo* (Laycock, 1973 : 34 et 69). Cette langue est pratiquée dans les villages riverains du bas Sepik, de Kanduanum jusqu'à Marbuk. Certains objets du type de celui présenté ici ont été collectés dans des villages situés plus en aval du fleuve, comme Singerin, dans le delta du fleuve Sepik, dont les habitants parlent une langue plus proche de celle des Murik que de celle de Magendo. Cependant, il existait de nombreux échanges commerciaux et culturels entre tous ces différents villages voisins.

La sculpture au corps évidé, que nous présentons ici, a une hauteur qui correspond à la moyenne de toutes celles connues (de 50 à 100 cm). Sa vue de profil laisse apparaître une légère courbure qui contribue à son esthétisme. Cette pièce est sculptée dans un

FIGURE CULTUELLE

Village de Singarin, Kopar, région du Bas-Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Fin XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, pigments, fibres végétales, numérotation,
vieille étiquette
H. 89 cm

Provenances:

- Révérend Père Ehmer, Recteur de St-Paul
- Steyler Mission, Haus der Völker und Kulturen, Sankt Augustin, Allemagne – numéro d'inventaire 91-2

Sculpture with hollowed-out body from Lower Sepik

Dr. Christian Coiffier

This sculpture from Papua New Guinea, collected in the village of Singerin (Kopar people), displays various characteristics of the mysterious objects collected at the beginning of the 20th century in villages close to the administrative station of Angoram, and in the various hamlets of the village of Magendo located at the confluence of the Keram River with the Sepik River. These villages are not far from the Marienberg SVD mission station. This station was established in 1913, so the inhabitants of these villages have been Christianized since the early years of the 20th century. The villagers speak a language from the *Nor-Pondo* language family (Laycock, 1973: 34 and 69). This language is spoken in the villages along the Lower Sepik, from Kanduanum to Marbuk. Some objects of the type shown here were collected in villages further down the river, such as Singerin, in the Sepik River delta, whose inhabitants speak a language closer to that of the Murik than to that of Magendo. However, there were many commercial and cultural exchanges between all these different neighboring villages.

This sculpture, with its hollowed-out body, has a height that corresponds to the average of all known sculptures (50 to 100 cm). Viewed from the side, it shows a slight curvature that contributes to its aesthetic appeal. This piece is carved from a

CULT FIGURE

Singarin village, Kopar, Lower-Sepik area
Papua New Guinea
Late 19th or early 20th century
Wood, pigments, vegetable fibers, numbering, old label
H. 89 cm

Provenances:

- Reverend Father Ehmer, Rector of St. Paul
- Steyler Mission, Haus der Völker und Kulturen, Sankt Augustin, Germany – Inventory number 91-2

bois relativement tendre¹. Elle se présente sous la forme d'un personnage à la fois anthropomorphe et zoomorphe avec une tête se prolongeant par un nez en forme de bec d'oiseau (*morup*)². Le torse est inexistant, ce qui n'est pas le cas pour toutes les sculptures de ce type. Les membres de cette sculpture sont filiformes, les bras prenant naissance à l'arrière de la tête et le haut des jambes faisant corps avec le bassin, les pieds reposent sur un socle de quelques centimètres. Ainsi, il est possible d'imaginer que le sculpteur a souhaité représenter la conception surnaturelle locale d'un esprit. Les oiseaux et les chauves-souris sont souvent considérés comme des esprits en Nouvelle-Guinée. Le « visage » se prolonge par une sorte de nez ou bec descendant jusqu'à la base de la sculpture. Cette particularité d'un appendice démesurément long est une caractéristique de nombreuses figures et masques de la région du bas-Sepik. Des crochets anciens du village de Magendo, ayant cessés d'être fabriqués dès la fin du XIX^{ème} siècle, présentent le même visage doté d'un très long nez et une polychromie similaire à notre sculpture (Peltier et al., 2015 : 192). Mais celle-ci présente deux originalités peu communes ; d'une part, son allongement nasal s'élargit en forme de losange dans sa partie centrale et, d'autre part, il s'agrémente d'un petit disque à sa partie supérieure sous la face. Ce losange situé au niveau du pubis et relié à ce dernier et se présente comme un second visage, voire comme un ventre³. La tête de la sculpture présente un crâne globuleux surmonté par un chignon⁴ qui pouvait servir à y fixer une coiffe de plumes ou de fibres, comme on peut le voir sur certains exemplaires de ces statuette (Greub, 1985 : 154, Bounoure, 1992 : 139, Schoffel, 2017 : 6, Conru, 2019 : 191). Les yeux sont situés dans un enfoncement entre le bas de la face et le front, et sont traités en forme d'amandes, ce qui est souvent considéré comme l'attribut des esprits chez divers peuples du Sepik. On distingue, sous la partie supérieure allongée du bec une extension représentant éventuellement, soit la partie inférieure de ce dernier, soit la langue. Les lobes des oreilles

relativement soft wood.¹ It takes the form of a figure that is both anthropomorphic and zoomorphic, with a head extended by a nose in the shape of a bird's beak (*morup*).² The torso is non-existent, which is not the case for all sculptures of this type. The limbs of this sculpture are spindly, the arms originating at the back of the head and the upper legs become one at the pelvis, the feet resting on a base a few centimeters high. It is thus possible to imagine that the sculptor wished to represent the local supernatural conception of a spirit. Birds and bats are often regarded as spirits in New Guinea. The "face" is extended by a sort of nose or beak that reaches down to the base of the sculpture. This feature of a disproportionately long appendage is characteristic of many figures and masks from the Lower Sepik region. Old hooks from the village of Magendo, which ceased to be made at the end of the 19th century, feature the same face with a very long nose and a polychromy similar to our sculpture (Peltier et al., 2015: 192). But this one has two uncommon original features: firstly, its nasal elongation widens in a diamond-shape in its central part and, secondly, it is adorned by a small disk in its upper part under the face. This lozenge, located at pubic level and connected to the pubis, appears as a second face, or even as a belly.³ The sculpture's head features a globular skull surmounted by a bun⁴ that could have been used to attach a feather or fiber headdress, as can be seen on some examples of these figures (Greub, 1985: 154, Bounoure, 1992: 139, Schoffel, 2017: 6, Conru, 2019: 191). The eyes are located in a recess between the lower face and the forehead, and are treated in the shape of almonds, which is often considered to be the attribute of spirits among various Sepik peoples. Under the elongated upper part of the beak, there is an extension that may represent either the lower part of the beak or the tongue. The slightly marked earlobes and the edge of the "beak" are not pierced as on other known sculptures (Rousseau, 1951: 74,

1 La majorité des descriptions de ce type de sculpture évoque une fabrication dans un bois tendre. Il est possible que, comme dans d'autres régions du Sepik, les bois tendres étaient utilisés pour la fabrication des objets associés aux lignages maternels.

2 Tous les noms vernaculaires cités dans ce texte appartiennent à famille linguistique *nor-pondo*. Une fiche de la collection Korriganne indique que l'oiseau pourrait être une roussette *pekep*. Les mythes de femmes ou d'hommes oiseaux sont nombreux en Océanie, comme par exemple le mythe de *Mandawa* chez les latmul voisins.

3 Dans la région du Sepik, des losanges évoquent fréquemment le ventre de nombreuses sculptures anthropomorphes ou zoomorphes avec un point central désignant le nombril.

4 Les hommes de cette région regroupaient leurs cheveux en un chignon porté un peu en l'arrière de leur tête.

1 The majority of descriptions of this type of carving refer to softwood. It is possible that, as in other regions of the Sepik, soft woods were used to make objects associated with maternal lineages.

2 All vernacular names quoted in this text belong to the *Nor-Pondo* linguistic family. An entry in the Korriganne collection indicates that the bird may be a *pekep* flying fox. There are many myths of bird women or men in Oceania, such as the myth of *Mandawa* among the neighboring latmul.

3 In the Sepik region, lozenges frequently evoke the belly in numerous anthropomorphic or zoomorphic sculptures, with a central point designating the navel.

4 The men of this region gathered their hair in a bun worn slightly on the back of their head.





légèrement marqués et la bordure du « bec » ne sont pas percés comme sur d'autres sculptures connues (Rousseau, 1951 : 74, Phelps, 1976 : 229, Schoffel, 2017 : 6, Conru, 2019 : 190 et 191). Les bras repliés se terminent par des mains tenant le long appendice comme s'il s'agissait d'une flûte. Les jambes sont légèrement fléchies comme sur d'autres sculptures. Les pieds reposent sur un socle qui n'est pas sculpté. En effet, les pieds d'autres exemplaires reposent parfois sur une petite tête humaine (Conru, 2019 : n°98), soit animale : crocodile (*varami*), cochon (*nembren*), poisson⁵ (Craig and Al. 2015 : 123). L'exemplaire conservé au *Metropolitan Museum of Art* de New York présente une tête de serpent (?) dont le corps correspond au long appendice. Après avoir appartenu à la collection de Stephen Chauvet, cette sculpture est passée dans la collection d'un peintre et écrivain surréaliste d'origine autrichienne Wolfgang Paalen, qui avait apprécié l'originalité de cette création (Chauvet, 1995 : 101, Newton, 1967 : 43, Kjellgren, 2007 : 98). Ces représentations animales étaient peut-être les marques de totems (*amenake*) familiaux. L'arrière de la tête de notre sculpture présente un petit orifice agrémenté d'une traverse qui permettait d'y passer une ligature pour l'accrocher. D'autre part, des cavités sont ménagées entre les épaules et sur le postérieur du personnage de cette sculpture. Il est probable que ces creusements avaient pour fonction d'y caler un tube de bambou ligaturé à l'aide de cordelettes végétales comme diverses informations l'ont précisé (Rousseau, 1951 : 74, Newton, 1967 : fig. 43, Greub, 1985 : 154). La partie basse de ce bambou, dépassant du socle de la sculpture, pouvait alors être fixée sur le dos d'un homme pour être transportée durant un rituel (Schmitz, 1963 : 42 et 52).

Si les couleurs de cette sculpture, avec une prédominance de motifs formant des cernes blancs et ocre-rouge sur fond noir, sont en partie effacées, on constate qu'elles sont similaires à celles de la majorité des pièces identiques connues. Mais, c'est parfois la couleur rouge qui domine sur certaines pièces (Craig et Al. 2015 : 123). Des traces de pigments rouges subsistent par endroits sur le visage et une paire d'ocelles noires surmonte les yeux. La couleur blanche domine sur la partie basse de la face, sur le disque situé à la partie supérieure de l'appendice et sur son élargissement en forme de losange. Sur ce dernier est peint une sorte de motif floral à quatre pétales de couleur noire cernée de rouge. Nous n'avons pas trouvé d'autres sculptures de ce type présentant cette

⁵ L'*Australian Museum* de Sydney conserve une sculpture au corps évidé avec une représentation de requin à sa base.

Phelps, 1976: 229, Schoffel, 2017: 6, Conru, 2019: 190 and 191). The folded arms end in hands holding the long appendage as if it were a flute. The legs are slightly bent, as on other sculptures. The feet rest on a base that is not carved. Indeed, the feet of other examples sometimes rest on a small human (Conru, 2019: n°98) or animal head: crocodile (*varami*), pig (*nembren*), fish⁵ (Craig and Al. 2015: 123). The specimen in the Metropolitan Museum of Art of New York features a snake (?) head whose body corresponds to the long appendage. After belonging to the collection of Stephen Chauvet, this sculpture passed into the collection of an Austrian-born surrealist painter and writer Wolfgang Paalen, who appreciated the originality of this creation (Chauvet, 1995: 101, Newton, 1967: 43, Kjellgren, 2007: 98). These animal representations may have been the marks of family totems (*amenake*). The back of our sculpture's head features a small hole with a crosspiece through which a ligature could be passed to hang it. There are also hollow spaces between the shoulders and on the posterior of the figure in this sculpture. It is probable that the function of these hollow spaces was to hold a bamboo tube tied with vegetable cords, as indicated in various reports (Rousseau, 1951: 74, Newton, 1967: fig. 43, Greub, 1985: 154). The lower part of this bamboo, protruding from the base of the sculpture, could then be attached to a man's back to be held during a ritual (Schmitz, 1963: 42 and 52).

Although the colors of this sculpture, with a predominance of motifs forming white and ochre-red circles on a black background, are partly faded, they are similar to those of the majority of known identical pieces. However, it is sometimes the red color that dominates on certain pieces (Craig and al. 2015: 123). Traces of red pigment remain in places on the face, and a pair of black ocelli surmount the eyes. White dominates the lower part of the face, the disk at the top of the appendage and its diamond-shaped widening. On the latter is painted a kind of four-petal floral motif in black with a red border. We have not found any other sculptures of this type with this characteristic, but this four-lobed motif is found, on the other hand, on various ancient objects from the Sepik region (Peltier and al., 2015: 246). Thus, the majority of known examples are entirely painted with alternating stripes of three colors, derived from black, white (*din*), red (*ikur*) and sometimes ochre-yellow mineral pigments. The head

⁵ The Australian Museum in Sydney preserves a sculpture with a hollow body with a shark representation at its base.

caractéristique, mais ce motif quadrilobé se retrouve, par contre, sur divers objets anciens de la région du Sepik (Peltier et al., 2015 : 246). Ainsi, la majorité des exemplaires connus sont entièrement peints de rayures alternées de trois couleurs, provenant de pigments minéraux noirs, blancs (*din*), rouges (*ikur*), et parfois ocre-jaunes. La tête est en générale peinte de motifs linéaires blancs sur fond noir, ayant parfois des formes végétales comme sur certaines peintures fasciales locales. Ces caractéristiques correspondent aux informations recueillies par le missionnaire Henry Aufenanger (1975 : 147) comme quoi les visages des défunts étaient peints généralement avec ces trois couleurs ; noire, blanche et rouge.

Cette sculpture présente de petites ligatures végétales autour des chevilles, mais divers exemplaires connus sont agrémentés de plumes ou de nombreuses ligatures de fibres de palmier sagoutier nouées autour de leurs membres, passés dans les lobes percés des oreilles et sur les ailes du « bec » (Schlaginhaufen, 1910 : 14, Reche, 1913 : pl. LXXV5, Greub, 1985 : 154, Craig et Al. 2015 : 123). De petits coquillages *Nassarius sp.* étaient parfois ligaturés avec ses fibres pour agrémenter la sculpture et en augmenter sa valeur (Rousseau, 1951 : 74, Bounoure, 1992 : 139, Schoffel, 2017 : 6, Conru, 2019 : 191).

Des sculptures similaires, comme celle présentée par Serge Schoffel en 2017 (pages 6, 10 et 11) donnent à voir un élément supplémentaire concernant le long appendice. La partie basse de ce dernier représente, en position inversée, un animal (lézard ou crocodile ?) dont les deux pattes avant s'appuient sur le haut des cuisses de la figure principale et la tête en constitue le socle. Cette particularité se retrouve sur trois sculptures présentées par Kevin Conru (2019 : 190 et 191), sur trois sculptures publiées par Heinz Kelm (1968 : 60, 61 et 62) et sur celle collectée par Paul Preuss en 1912 (Peltier et al., 2015 : 179). Trois autres sculptures, provenant du même village de Kambaramba, situé non loin des villages de Magendo, et également publiées par Heinz Kelm (1968 : 63, 64 et 65), présentent curieusement deux paires de bras superposés dont les mains saisissent l'appendice. L'opposition frontale et inversée de deux animaux, l'oiseau et le reptile, pouvait être une évocation de la position de l'humain entre les deux parties du cosmos local, le ciel et la terre.

La sculpture publiée par Serge Schoffel en 2017 (pages 6, 10 et 11) est dotée au milieu de son appendice d'un élément de forme ovale tressé en éclisses de rotin⁶

is generally painted with linear white motifs on a black background, sometimes with vegetal forms, as on certain local fascial paintings. These features are consistent with information gathered by missionary Henry Aufenanger (1975: 147) that the faces of the deceased were generally painted in these three colors: black, white and red.

This sculpture features small plant ligatures around the ankles, but various known examples are embellished with feathers or numerous ligatures of sago palm fibers tied around their limbs, passed through the pierced ear lobes and over the side parts of the “beak” (Schlaginhaufen, 1910: 14, Reche, 1913: pl. LXXV5, Greub, 1985: 154, Craig and Al. 2015: 123). Small *Nassarius sp.* shells were sometimes tied with its fibers to embellish the sculpture and increase its value (Rousseau, 1951: 74, Bounoure, 1992: 139, Schoffel, 2017: 6, Conru, 2019: 191).

Similar sculptures, such as the one presented by Serge Schoffel in 2017 (pages 6, 10 and 11), provide further evidence of the long appendage. The lower part of the latter represents, in an inverted position, an animal (lizard or crocodile?) whose two front legs rest on the upper thighs of the main figure and whose head forms the base. This feature is found on three sculptures presented by Kevin Conru (2019: 190 and 191), on three sculptures published by Heinz Kelm (1968: 60, 61 and 62) and on the one collected by Paul Preuss in 1912 (Peltier et al., 2015: 179). Three other sculptures, from the same village of Kambaramba, not far from the Magendo villages, and also published by Heinz Kelm (1968: 63, 64 and 65), curiously feature two pairs of superimposed arms with hands grasping the appendage. The frontal and inverted opposition of two animals, the bird and the reptile, could be an evocation of the human position between the two parts of the local cosmos, heaven and earth.

The sculpture published by Serge Schoffel in 2017 (pages 6, 10 and 11) has an oval-shaped element in the middle of its appendage, woven from rattan⁶ splints set with *Nassarius sp.* shells. The same oval wooden element is found at the center of another sculpture, called a flute decoration, brought back by the La Korrigane expedition⁷ (Roudillon, 2012: 10).

⁶ The same rattan element is found on a sculpture at the Museum Victoria in Melbourne (Craig et al., 2015:123).

⁷ This French expedition included five members and a crew of eight sailors. She sailed around the world for more than two years (1934-



serties de coquillages *Nassarius sp.*. Cet élément ovale, mais en bois, se retrouve au centre d'une autre sculpture, dénommée décor de flûte et rapportée par l'expédition de *La Korrigane*⁷ (Roudillon, 2012 : 10). Ces deux exemples peuvent être mis en relation avec l'élément en forme de losange de la sculpture ici présentée et d'un petit plat à pigment encadré par deux figures opposées symétriquement (Conru, 2019 : 188-189). Ces figures opposées (humaines ou animales) se retrouvent sur deux sculptures l'une de l'ancienne collection du musée missionnaire de Teteringen (Bounoure, 1992 : 139), l'autre provenant du village de Magendo, collectée par Paul Preuss en 1912, ces deux sculptures n'ont pas de corps et leur tête est supportée par les seuls bras comme notre exemplaire (Peltier et al., 2015 : 179).

Divers musées d'ethnographie possèdent un ou plusieurs exemplaires de sculptures au corps évidé ou filiforme. Ainsi, une des sept conservées au musée d'ethnographie de Berlin (Kelm, 1968 : 58-65) présente un élargissement⁸ de son appendice (n°58-59) similaire à notre sculpture. Ces sculptures évidées et filiformes existent également dans les collections privées, comme les quatre exemplaires présentés par Kevin Conru (2019 : 188 et 190-191) dans son ouvrage « *Sepik Ramu Art* ». Ce sont les membres de la Südsee-expédition qui collectèrent de 1908-1910 les premières sculptures de ce type (Reche, 1913 : pl. LXXV). Otto Schlaginhausen (1910 : 15) fait une première description de ces statuettes en bois collectées dans les villages d'Olem et Pagem⁹. Otto Reche (1913 : 391-392) note de son côté qu'il n'a pu recueillir aucun nom local de ces figures, mais cependant il donne le terme, *ulitamâno* ou *uritamâno*, pour les figures en bois en général. Il note cependant le nom d'une d'entre-elles, *koràn* et précise qu'elle était enveloppée dans des palmes. Ce qui pourrait indiquer que cet objet ne devait être vu que dans un contexte particulier. Le nom *koràn* est proche du nom *loran* recueilli¹⁰ un quart de siècle plus tard par l'expédition de *La Korrigane* (Coiffier, 2001). Lors de

These two examples can be related to the diamond-shaped element of the sculpture shown here and a small pigment dish framed by two symmetrically opposed figures (Conru, 2019: 188-189). These opposing figures (human or animal) are found on two sculptures, one from the former collection of the Teteringen missionary museum (Bounoure, 1992: 139), the other from the village of Magendo, collected by Paul Preuss in 1912, both of which have no body and their heads are supported by the arms alone like our example (Peltier et al., 2015: 179).

Various ethnographic museums possess one or more examples of sculptures with hollowed-out or thread-like bodies. For example, one of the seven in the Berlin Museum of Ethnography (Kelm, 1968: 58-65) has an enlarged appendage⁸ (nos. 58-59) similar to our sculpture. These hollowed-out, filiform sculptures also exist in private collections, such as the four examples presented by Kevin Conru (2019: 188 and 190-191) in his book “*Sepik Ramu Art*”. The first sculptures of this type were collected by members of the Südsee expedition between 1908 and 1910 (Reche, 1913: pl. LXXV). Otto Schlaginhausen (1910: 15) first described the wooden statuettes collected in the villages of Olem and Pagem.⁹ Otto Reche (1913: 391-392) notes that he has not been able to collect any local names for these figures, but nevertheless gives the term, *ulitamâno* or *uritamâno*, for wooden figures in general. He does, however, note the name of one of them, *koràn*, and specifies that it was wrapped in palms. This could indicate that this object was only to be seen in a particular context. The name *koràn* is close to the name *loran* collected a quarter of a century later by the La Korrigane expedition¹⁰ (Coiffier, 2001). On their way up the Sepik River in September 1935, the members of this expedition collected two sculptures during their stop-over in the village of Magendo, which their sellers called *loran*. One of them, bought for 3 shillings from an inhabitant named Tembit,¹¹ features pig's teeth and small *Nassarius sp.* shells on either side

sa remontée du fleuve Sepik au mois de septembre 1935, les membres de cette expédition collectèrent durant leur escale au village de Magendo, deux sculptures que leurs vendeurs dénommèrent *loran*. L'une d'entre elles, achetée pour 3 *shillings* à un habitant nommé Tembit¹¹, présente de chaque côté du nez des dents de cochon et des petits coquillages *Nassarius sp.* (Rousseau, 1951 : 74). L'autre, achetée pour 2 shillings à un habitant nommé Abar, est ornée de tresses de cheveux humains (*wapir*) et de ligatures de fibres végétales fixées à divers endroits. Des hommes révélèrent aux membres de l'expédition que ces sculptures étaient des représentations d'esprits qui, avant l'arrivée des missions catholiques, étaient remisées dans la maison des hommes (*tambanggor*) et jouaient un rôle dans les cérémonies d'initiation. Ces informations correspondent à celles collectées vingt ans plus tôt par Otto Reche (cf. *supra*).

Ce type de sculpture pouvait être fixé sur un bambou comme on peut encore le voir sur l'exemplaire de l'Übersee-Museum de Bremen (Greub, 1985 : 154) et sur celui provenant de *La Korrigane* (Rousseau, 1951 : 74). L'ensemble était porté dans le dos d'un danseur durant les rituels d'initiation ou brandi à la main (cf. Schmitz, 1963 : 42 et 52). Des plantes, ou substances « magiques », étaient-elles placées à l'intérieur de ce bambou ? Cela n'est pas impossible. Par contre, on ne connaît pas quelle était la fonction exacte de ce type de sculpture durant ces initiations. Lors de leur redescente du fleuve Sepik, les membres de l'expédition de *La Korrigane* collectèrent dans le village de Singerin trois sculptures au corps évidé désignées comme des décors de flûtes pour *sing sing kaibek* (Roudillon, 2012 : 10). Mais nous ne savons pas en quoi consistait le rituel *kaibek*. Selon leurs informations ces décors de flûtes étaient sculptés dans du bois de *nimbit* (?). Ces sculptures étaient-elles fixées sur des flûtes en bambou ? quelle était alors leur fonction ? Des éléments de réponses existent peut-être dans les écrits des missionnaires SVD qui évangélisèrent ces populations. Selon Aufenanger (2015 : 146), les habitants des villages de langue *nor-pondo* respectaient autrefois un être créateur nommé *Taksanmari*, personnifié par le soleil et considéré comme le premier homme, *pando kepano*. Les informateurs du missionnaire (2015 : 156) lui apprirent que l'esprit, comme l'ombre, d'une personne vivante était appelée *kanggane* et qu'à la mort de cette personne, son *kanggane* se transformait en *manbrangguno*.

11 L'existence du nom Tembit nous a été confirmé en 2010 par nos informateurs du village de Magendo, comme étant bien le nom d'un ancien habitant de ce village.

of the nose (Rousseau, 1951: 74). The other, bought for 2 shillings from an inhabitant named Abar, is adorned with braids of human hair (*wapir*) and ligatures of plant fibers attached in various places. Men told the expedition that these sculptures were representations of spirits which, before the arrival of the Catholic missions, were stored in the men's house (*tambanggor*) and played a role in initiation ceremonies. This information corresponds to that collected twenty years earlier by Otto Reche (see above).

This type of sculpture could be fixed on a bamboo as we can still see on the example from the Übersee-Museum in Bremen (Greub, 1985: 154) and on the one from La Korrigane (Rousseau, 1951: 74). The ensemble was carried on the back of a dancer during initiation rituals or brandished by hand (cf. Schmitz, 1963: 42 and 52). Were plants, or “magical” substances, placed inside this bamboo? This is not impossible. On the other hand, we do not know what the exact function of this type of sculpture was during these initiations. During their descent from the Sepik River, the members of the La Korrigane expedition collected in the village of Singerin three sculptures with hollow bodies designated as decorations for flutes for *sing sing kaibek* (Roudillon, 2012: 10). But we don't know what the *kaibek* ritual involved. According to their information, these flute decorations were carved from *nimbit* (?) wood. Were these carvings attached to bamboo flutes? What was their function? Answers may be found in the writings of the SVD missionaries who evangelized these populations. According to Aufenanger (2015: 146), the inhabitants of *Nor-Pondo*-speaking villages once respected a creator being named *Taksanmari*, personified by the sun and regarded as the first man, *pando kepano*. The missionary's informants (2015:156) told him that the spirit, like the shadow, of a living person was called *kanggane* and that when that person died, his *kanggane* transformed into *manbrangguno*.

It is very likely that the sculptures from the Singerin region were slightly different from those from the Magendo region and did not have exactly the same function. The obliteration of the trunk is also found on a sculpture called *Jawik* from the Wantoat valley (Rubin, 1985: 9). The openwork treatment of these sculptures evokes that of certain *malagan* from New Ireland which present an anthropomorphic figure facing a slender animal (Rubin, 1985: 54) or certain Asmat sculptures from West Papua, which

7 Cette expédition française comprenait cinq membres et un équipage de huit marins. Elle fit le tour du monde durant plus de deux ans (1934-1936) sur un yacht nommé *La Korrigane*. Ces membres collectèrent plus de 2 500 objets dans les archipels océaniques (Coiffier, 2001).

8 Cet élargissement se retrouve sur d'autres sculptures de ce type (Stöhr, 1987 : 321, n°82).

9 Les noms Olem (ou Wolem) et Pagem sont les anciens noms des villages actuels d'Angoram et de Magendo.

10 Les membres de l'expédition de *La Korrigane* n'étaient pas des linguistes et les transcriptions phonétiques des noms donnés par leurs vendeurs peuvent avoir été mal enregistrés.

1936) on a yacht named La Korrigane. These members collected more than 2,500 objects from the Oceanic archipelagoes (Coiffier 2001).

8 This enlargement is found in other sculptures of this type (Stöhr, 1987: 321, n°82).

9 The names Olem (or Wolem) and Pagem are the ancient names of the present villages of Angoram and Magendo.

10 The members of the La Korrigane expedition were not linguists and the phonetic transcriptions of the names given by their vendors may have been misregistered.

11 The existence of the name Tembit was confirmed to us in 2010 by our informants from the village of Magendo, as being indeed the name of a former inhabitant of this village.



Il est fort probable que les sculptures de la région de Singerin étaient légèrement différentes de celles de la région de Magendo et qu'elles n'avaient pas exactement la même fonction. L'oblitération d'une partie du corps, en l'occurrence du tronc, se retrouve dans une sculpture appelée *Jawik* de la vallée de Wantoat (Rubin, 1985 : 9). Le traitement ajouré de ces sculptures évoque aussi celui de certains *malagan* de Nouvelle-Irlande qui présentent une figure anthropomorphe opposée frontalement à un animal longiligne (Rubin, 1985 : 54), ou encore certaines sculptures Asmat de Papouasie occidentale, qui étaient réalisées à l'occasion de cérémonies funéraires. Par contre, l'allongement de l'appendice nasale rappelle les masques *mwai* des Iatmul qui sont des supports d'esprits claniques. Si ces sculptures au corps évidé emblématiques du Bas-Sepik ne représentent pas des ancêtres, mais plutôt un esprit particulier, il n'est pas exclu qu'elles évoquent par leur formes significatives les ossements des ancêtres d'un clan, raison pour laquelle certains collectionneurs allemands (Stöhr, 1987 : 321-322) leurs donnent le nom de *skelettfiguren*, soit « sculptures squelettiques » en français. De nos jours, l'artiste Bruno Catalano réalise des sculptures qui relèvent d'un même concept, l'ablation d'une partie du corps.

Bibliographie/Bibliography

- AUFENANGER, Henry, 1975. *The Great Inheritance in Northeast New Guinea, A Collection of Anthropological Data*, St Augustin, Anthropos Institute.
- BOUNOURE, Vincent, 1992. *Vision d'Océanie*, Paris, Editions Dapper.
- CHAUVET, Stephen, 1995. *Les Arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Bangkok, SDI Publications, Deluxe Edition.
- COIFFIER, Christian, 2001. *Le voyage de La Korrigane dans les mers du Sud*, Paris, Hazan/Museum national d'histoire naturelle.
- CONRU, Kevin, 2019. *Sepik Ramu Art*, Brussels, Conru Editions.
- CRAIG, Barry, Ron VANDERWAL et Christine WINTER, 2015. *War Trophies or Curios? The War Museum Collection in Museum Victoria 1915-1920*, Melbourne, Museum Victoria Publishing.
- GREUB, Suzanne, 1985. *Art of the Sepik River*, Basel, Edition Greub, Tribal Art Centre.
- KELM, Heinz, 1968. *Kunst vom Sepik III*, Berlin, Des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 15, Abteilung Südsee VII.
- KJELLGREN, 2007. *Oceania: Art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art/New Haven and London, Yale University Press.
- LAYCOCK, Donald, 1973. *Sepik Languages Checklist and Preliminary Classification*, Pacific Linguistics, Series B - n°25, Canberra, The Australian National University.
- NEWTON, Douglas, 1967. *New Guinea Art in the collection of the Museum of Primitive Art*, New-York, The Museum of Primitive Art Handbooks, Number Two.
- PELTIER, Philippe, Markus SCHINDLBECK et Christian KAUFMANN, 2015. *Sepik. Arts de Papouasie Nouvelle-Guinée*, Paris, Editions Skira/Musée du quai Branly.
- PHELPS, Steven, 1976. *Art and Artifacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Hooper Collection*, London, Hutchinson & Co.
- RECHE, Otto, 1913. *Der Kaiserin-Augusta-Fluss*, Hamburg, L. Friederichsen & CO.
- ROUDILLON, Jean, 2012. *Collection océanienne du voyage de La Korrigane*, Rennes, Catalogue de vente Rennes enchères, lundi 20 février 2012.
- ROUSSEAU, Madeleine, 1951. *L'art Océanien, sa présence*, Paris, APAM, Collection « Le musée vivant ».
- RUBIN, William, 1985. *"Primitivism" in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 2 vol.
- SCHOFFEL, Serge, 2017. *Finalité sans fin. Finality without end*, Bruxelles, Serge Schoffel, une exposition Bruneaf.
- SCHLAGINHAUFEN, Otto, 1910. *Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafluss in Neuguinea*, Leipzig, Druck und Kommissionsverlag von B. G. Teubner.
- SCHMITZ, Carl A., 1963. *Wantoat. Art and Religion of the Northeast New Guinea Papuans*, The Hague, Paris, Mouton & CO, Publishers.
- STÖHR, Waldemar, 1987. *Kunst und Kultur aus der Südsee. Sammlung Clausmeyer Melanesien*, Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde.

were made on the occasion of funerary ceremonies. On the other hand, the elongation of the nasal appendage recalls the *mwai* masks of the Iatmul which are supports of clan spirits. If these hollow body sculptures emblematic of the Lower Sepik do not represent ancestors, but rather a particular spirit, it cannot be excluded that their significant shapes evoke the bones of the ancestors of a clan, which is why certain German collectors (Stöhr, 1987: 321-322) give them the name *skelettfiguren*, or "skeletal sculptures" in English. Nowadays, the artist Bruno Catalano creates sculptures that relate to the same concept, the removal of a part of the body.

BOUCLIER

Mappi, région du fleuve Digul
Papouasie-occidentale
Indonésie
Début du XX^{ème} siècle
Bois, pigments
H. 128 cm ; L. 29,5 cm

Provenance :

► Collection privée européenne

SHIELD

Mappi, Digul river area
West Papua
Indonesia
Early 20th century
Wood, pigments
H. 128 cm; W. 29.5 cm

Provenance:

► European private collection





FIGURINE AMULETTE

Aire stylistique du Bas-Sépik, du fleuve Ramu
ou du lac Murik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments, vieille étiquette
H. 15,5 cm

Provenance :

► Ancienne collection privée allemande



AMULET FIGURINE

Lower-Sepik, Ramu River or Murik Lake stylistic area
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments, old label
H. 15.5 cm

Provenance:

► Old German private collection

TAMBOUR À MAIN *KUNDU*

Mimika
Papouasie-occidentale
Indonésie
Début du XX^{ème} siècle
Bois, peau de reptile
H. 61,5 cm ; L. 17 cm

Provenance :
► Collection privée européenne

KUNDU HAND DRUM

Mimika
West Papua
Indonesia
Early 20th century
Wood, reptile skin
H. 59.5 cm; W. 17 cm

Provenance:
► European private collection





HACHE-OSTENSOIR
GI OKONO OU NBOUET

Canaque
Nouvelle-Calédonie, France
XIX^{ème} siècle
Bois, néphrite, coquille de noix de coco,
cordelettes tressées en poils de roussettes teintées ocre,
coquillages, écorce battue, vieille numérotation A 265
H. 64 cm ; D. pierre ca. 21 cm

Provenance :
► Alexander Kubetz, Munich, Allemagne

GI OKONO OR NBOUET ADZE

Kanak
New Caledonia, France
19th century
Wood, nephrite, coconut shell, braided cords made from
ocher-tinted flying fox fur, shells, beaten bark,
old numbering A 265
H. 64 cm; D. Stone ca. 21 cm

Provenance:
► Alexander Kubetz, Munich, Germany



Brève introduction à la typologie du Crucifix de Douleur gothique

Dr. Sara Cavatorti

Le passage du XIII^e au XIV^e siècle a été marqué par la diffusion dans toute l'Europe d'une nouvelle typologie de crucifix en bois que Geza de Francovich a définie, dans une étude riche et inégalée de 1938, comme le Crucifix de Douleur gothique (sur l'origine de la typologie, voir également Mühlberg 1960, sur le sujet en général, voir von Alemann-Schwartz 1976; Hoffmann 2006). La nouvelle iconographie du Christ, bien adaptée à la spiritualité des ordres mendiants, contrastait avec l'image, véhiculée jusqu'alors, de Dieu triomphant sur la croix et véhiculait avec beaucoup de dramatisme l'idée d'une douleur excessive, celle subie par Jésus crucifié. L'un des témoignages les plus significatifs est le crucifix de l'église Santa Maria in Campidoglio de Cologne, considéré par De Francovich (1938) et Margrit Lisner (1970) comme le « géniteur » des Crucifix de Douleur. Ce crucifix, dont l'exécution peut être datée des toutes premières années du XIV^e siècle grâce à un document de 1304 qui atteste de sa consécration (Hoffmann 2001, pp. 54-56; Id. 2006; Mor 2010a, p. 186 ont remis en question cet ancrage chronologique, mais les spécialistes estiment qu'une date au début du XIV^e siècle est plausible), manifeste son puissant pouvoir expressif dans la composition de la figure en « Y » avec le corps lourdement « accroché » à la croix; dans les détails iconographiques sanglants comme les plaies saignantes qui parcourent le torse; dans le rendu du visage presque déformé par la douleur.

CHRIST

Piémont, Italie
Sculpteur allemand
Epoque présumée : mi-XIV^e siècle
Bois, polychromie
H. 79 cm

Provenance :

► Adrianus de Bruijn, Hilvarenbeek, Pays-Bas

Brief introduction to the typology of the Sorrowful Gothic Crucifix

Dr. Sara Cavatorti

The transition from the 13th to the 14th century is marked by the spread throughout Europe of a new type of wooden crucifix that Geza de Francovich called, in a rich and unsurpassed 1938 study, the Sorrowful Gothic Crucifix (on the origin of the typology see also Mühlberg 1960, on the subject in general see von Alemann-Schwartz 1976; Hoffmann 2006). The new iconography of Christ, which was well suited to the spirituality of the mendicant orders, contrasted with the image, conveyed up to that time, of God triumphant on the cross, and conveyed with great drama the idea of excessive pain, that suffered by the crucified Jesus. One of the most significant testimonies is the Crucifix in the church of Santa Maria in Campidoglio in Cologne, judged by De Francovich (1938) and Margrit Lisner (1970) to be the 'progenitor' of the sorrowful crucifixes. This crucifix, whose execution can be dated to the very first years of the 14th century thanks to a document from 1304 that attests to its consecration (Hoffmann 2001, pp. 54-56; Id. 2006; Mor 2010a, p. 186 have questioned this chronology, but experts believe that a date in the early 14th century is plausible), it manifests its powerful expressive force in the composition of the 'Y'-shaped figure with the body heavily 'hung' on the cross; in the bloody iconographic details such as the bleeding that run over the torso; in the rendering of the face almost deformed by pain.

CHRIST

Piedmont, Italy
German sculptor
Presumed date: mid-14th century
Wood, polychromy
H. 79 cm

Provenance:

► Adrianus de Bruijn, Hilvarenbeek, The Netherlands



Des exemples similaires se trouvent dans plusieurs églises de Cologne (St Severin, St George, Allerheiligenkapelle, St Maria vom Frieden, Schnütgen Museum) mais aussi dans les environs (Kendenich, Andernach, Coesfeld, Paderborn, Kassel, Colmar, Bocholt). La concentration de ces sculptures en Rhénanie et en Westphalie a renforcé l'hypothèse de l'origine du prototype gothique de la douleur dans ces zones géographiques. Cependant, on ne peut ignorer le fait que de nombreux crucifix pleureurs teutoniques sont également répandus en Italie, à tel point que l'hypothèse – peu partagée (Mor 2010a ; *Id.* 2010b ; Ameri 2015) – de faire remonter l'origine de la typologie au contexte toscan, en attribuant un rôle prépondérant aux crucifix de Giovanni Pisano (Kalina 2003) : on pense aux exemples de San Giorgio dei Teutonici à Pise (Tomasi 2000) – datable d'environ 1315 et significativement similaire au Crucifix de San Lamberto à Coesfeld –, de Santa Maria Maddalena à Gênes (A. Galli, in *La Sacra Selva* 2004), de Saint Honorius à Fabriano, de Saint Catervo à Tolentino (Casciaro 2002), de Saint Dominique à Orvieto (Lunghi 2000, pp. 55-61), de Santa Maria Novella à Florence, de Sainte Agnès à Montepulciano, de Sainte Margherita à Cortona (*Ibid.*, pp. 68 ss.), de la cathédrale de Palerme, de la cathédrale d'Andria, de la cathédrale de Lucera. Cette concentration en Italie de Crucifix de Douleur gothiques d'origine rhénane et westphalienne peut s'expliquer par la migration des maîtres du Nord vers la Péninsule ou par la circulation des sculptures au cours du XIV^e siècle.

Un chapitre à part est constitué par les Crucifix de Douleur de Sardaigne qui, à partir de celui d'Oristano, ont fait l'objet d'études spécifiques, notamment pour leur rapport avec le langage sculptural espagnol (Franco Mata 1989 ; Sari 2015, Gandolfo 2019).

L'affirmation de la typologie du Crucifix de Douleur est un phénomène européen qui se traduit par une influence généralisée des langages stylistiques : l'adhésion au modèle iconographique et typologique inventé en Allemagne se produit en France (Perpignan, voir Durliat 1956 ; Jubal-Poisson 2001), en Espagne (Puente la Reina, voir Vazquez de Parga 1943 ; Muruzàbal Aguirre 1995 ; Fernández Mateos 2008-2009), en Dalmatie (Split, voir De Francovich 1938, pp. 171-172 ; Belamarié 1995), en Italie (Tomasi 2000) et a déterminé une adaptation du langage des sculpteurs locaux au code stylistique des exemples allemands, caractérisés par un réalisme dur et poignant.

Ce crucifix fragmentaire en bois, malgré l'absence des membres supérieurs et inférieurs, communique toute sa puissance expressive dans l'articulation du visage,

Similar specimens can be traced in several churches in Cologne (St. Severin, St. George, Allerheiligenkapelle, St. Maria vom Frieden, Schnütgen Museum) but also in surrounding areas (Kendenich, Andernach, Coesfeld, Paderborn, Kassel, Colmar, Bocholt). The concentration of these carvings in the Rhineland and Westphalian areas has strengthened the hypothesis of the origin of the Gothic Sorrowful prototype in these geographical areas. However, one cannot overlook the fact that numerous Teutonic mournful crucifixes are also widespread in Italy, so much so that the hypothesis – little shared (Mor 2010a; *Id.* 2010b; Ameri 2015) – of tracing the origin of the typology in the Tuscan context, attributing a leading role to the crucifixes of Giovanni Pisano (Kalina 2003): think of the specimens of San Giorgio dei Teutonici in Pisa (Tomasi 2000) – datable around 1315 and significantly assimilable to the Crucifix of San Lamberto in Coesfeld –, of Santa Maria Maddalena in Genoa (A. Galli, in *La Sacra Selva* 2004), St. Honorius in Fabriano, St. Catervo in Tolentino (Casciaro 2002), St. Dominic in Orvieto (Lunghi 2000, pp. 55-61), Santa Maria Novella in Florence, St. Agnes in Montepulciano, St. Margaret in Cortona (*Ibid.*, pp. 68ff.), Palermo Cathedral, Andria Cathedral, and Lucera Cathedral. This concentration in Italy of Gothic Sorrowful Crucifixes of Rhenish and Westphalian matrix can be justified either by the migration of northern masters to the Peninsula or by the circulation of carvings during the 14th century.

A separate chapter is constituted by the Sorrowful Crucifixes of Sardinia, which, starting with the one from Oristano, have been the subject of specific studies, especially for their relation to Spanish sculptural language (Franco Mata 1989; Sari 2015, Gandolfo 2019).

The affirmation of the typology of the Sorrowful Crucifix is a Europe-wide phenomenon from which a widespread influence of stylistic languages also flows: adherence to the iconographic and typological model coined in Germany occurs in France (Perpignan, see Durliat 1956; Jubal-Poisson 2001), in Spain (Puente la Reina, see Vazquez de Parga 1943; Muruzàbal Aguirre 1995; Fernández Mateos 2008-2009), in Dalmatia (Split, see De Francovich 1938, pp. 171-172; Belamarié 1995), in Italy (Tomasi 2000), and determines an adaptation of the language of local sculptors to the stylistic figure of German specimens, characterized by a harsh and poignant realism.

This fragmentary wooden Crucifix, despite the absence of the upper and lower limbs,



dans la contraction de la figure – presque repliée sur elle-même à hauteur du ventre – et dans l’extrême minceur des flancs. Mais ce n’est pas tout. La sculpture démontre, sans être affectée par son état fragmentaire, son haut niveau de qualité dans le jeu rythmique des profondes découpes présentes dans le pagne et dans le modelé sensible de la zone abdominale. La polychromie – bien qu’il ne soit pas possible d’établir l’originalité de la couche picturale, on peut supposer que, si elle n’est pas originale, elle a été reprise de la précédente –, contribue à accentuer le sentiment de pathos véhiculé par la sculpture, en simulant des gouttes et des ruisseaux de sang qui coulent sur le buste et le visage.

La sculpture peut être comparée à un certain nombre de crucifix du grand groupe rhéno-westphalien que De Francovich a échelonné chronologiquement entre le début et le milieu du XIV^e siècle. Ce groupe, comme nous l’avons mentionné, est principalement réparti entre Cologne et ses environs (De Francovich 1938, pp. 183-195), bien que de nombreuses œuvres se trouvent sur le sol italien. Ce qui permet le plus de rapprocher la sculpture au groupe allemand est la conformation du thorax, très nettement marqué par le sternum et les os des côtes qui dessinent une sorte de « M » au niveau de la poitrine. La région abdominale présente une musculature accentuée et contractée, tandis que près du nombril, le ventre est détendu. Pour ces particularités, la sculpture peut être comparée au Crucifix du Musée Schnütgen de Cologne, provenant de Borkum en Westphalie, que De Francovich a daté vers 1360-1370 (1938, pp. 190-191). Les deux sculptures diffèrent par le traitement du drapé et le rendu physiognomique. Bien que la manière de tisser le tissu soit similaire dans les deux crucifix – deux rabats sur les côtés et de larges plis centraux – le spécimen de Cologne n’a pas les traits aigus et profondément clairs-obscur de notre crucifix. Des plis similaires sont visibles, par exemple, dans le crucifix du milieu du XIII^e siècle de la cathédrale de Sens.

Le visage de notre Crucifié ne semble d’ailleurs pas transfiguré par la douleur : les yeux sont encadrés par une large arcade sourcilière et ne sont pas contractés ; la bouche entrouverte est à peine arquée vers le bas. Le sens du drame est plutôt évoqué par la finesse et l’angularité du visage, dilué toutefois par les grandes oreilles, les cheveux et la barbe aux douces boucles stylisées. Une caractérisation physiognomique similaire peut être observée dans le crucifix de l’église de Sant’Agnese à Montepulciano qui, selon de Francovich, présente des éléments stylistiques qui « trahissent une formation artistique différente chez le sculpteur de Montepulciano » (1938, p. 210).

communicates all its powerful expressive charge in the articulation of the face, the contracture of the figure – almost folded in on itself at belly level – and the extreme thinness of the side. Not only that. The sculpture demonstrates, unaffected by its fragmentary condition, its high level of quality in the rhythmic play of deep undercuts present in the loincloth and in the sensitive modeling of the abdominal area. The polychromy – although it is not possible to establish the originality of the pictorial film, it can be assumed that, if it was not original, it was taken right over the previous one – contributes to accentuate the sense of pathos conveyed by the sculpture, simulating drops and rivulets of blood that run throughout the bust and face.

The sculpture can be compared with some of the crucifixes in the large Rhenish-Westphalian group that De Francovich scaled chronologically between the early 1300s and the late middle of the century. This group, as noted above, is mainly distributed between Cologne and the surrounding areas (De Francovich 1938, pp. 183-195), although numerous works can be found on Italian soil. What most allows the carving to be likened to the German group is the conformation of the chest, marked very clearly by the sternum and rib bones that draw a kind of ‘M’ at chest level. The abdominal area shows a pronounced and contracted musculature, while near the navel the belly relaxes. For these peculiarities the carving can be compared with the Crucifix in the Schnütgen Museum in Cologne, from Borkum in Westphalia, which De Francovich dated around 1360-1370 (1938, pp. 190-191). The two sculptures differ, however, in their treatment of drapery and physiognomic rendering. Although the manner of weaving the fabric is similar in both crucifixes – two flaps on the sides and wide central folds – the sharp, deeply chiaroscuro features of our Crucifix are not present in the Cologne specimen. Similar folds can be seen, for example, in the mid-13th-century Crucifix in the Cathedral of Sens.

The face of our Crucified, moreover, does not appear transfigured by grief: the eyes are framed by a wide eyebrow arch and are not contracted; the half-open mouth is barely arched downward. Rather, the sense of drama is evoked by the thinness and angularity of the face, and is diluted, however, by the large ears, hair, and beard, which have gentle stylized curls. A similar physiognomic characterization can be seen in the Crucifix of the church of Sant’Agnese in Montepulciano, which, according to de Francovich, shows stylistic elements that “betray in the Montepulciano carver a different artistic formation” (1938, p. 210).

En raison de toutes ces particularités, on peut supposer que l’auteur de notre crucifix est un sculpteur allemand qui a influencé le modèle rhéno-westphalien du Crucifix gothique de douleur avec d’autres influences, peut-être françaises.

For all these peculiarities, it is possible to assume that the author of our Crucifix is a German sculptor who was influenced by the Rhenish-Westphalian model of the Sorrowful Gothic Crucifix and with other inductions, possibly from France.

Bibliographie/Bibliography

- G. De Francovich, *L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 1938 (II), pp. 143-261.
- M. Durliat, *Le Dévot Christ de Perpignan*, in “Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 1956, Vol. 18, pp. 132-142.
- L. Vázquez de Parga, *El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina*, in “Príncipe de Viana”, 1943 (IV), 12, pp. 307-313.
- F. Mühlberg, *Crucifixus dolorosus. Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes*, in “Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 1960, Vol. 22, pp. 69-86.
- M. Lisner, “*Der Crocifisso Doloroso*”, in Eadem, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toscana (1300-1500)*, München 1970, pp. 31-32.
- M. von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1973, Bonn 1976.
- M.A. Franco Mata, *El cucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, in “Boletín del Museo e Istituto Camón Aznar”, 1989 (XXXV), pp. 5-64.
- J. Belamaric, *Un intagliatore gotico ignoto sulla sponda orientale dell’Adriatico*, in *Gotika v Sloveniji*, atti del convegno a cura di J. Hofler (Ljubljana, Narodna galerija, 20-22 ottobre 1994), Ljubljana 1995, pp. 147-157.
- J.M. Muruzábal Aguirre, *Una noticia reveladora sobre el Crucifijo Doloroso de Puente la Reina*, in “Príncipe de Viana”, 1995 (LVI), 204, pp. 9-20.
- E. Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000.
- M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del “Crocifisso doloroso”*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisadal XII al XV secolo*, catalogo della mostra curata da M. Burrelli (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), Milano 2000, pp. 57-76.
- Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno a cura di U. Bergmann (Colonia, 26 novembre 1999), München 2001.
- I. Despéramont, O. Poisson, *Der Dévôt-Christ von Perpignan. Beobachtungen anlässlich der Restaurierung von 1995*, in *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno a cura di U. Bergmann (Colonia, 26 novembre 1999), München 2001, pp. 74-88.
- G. Hoffmann, *Der Crucifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol zu Köln - Neue Funde*, in *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno a cura di U. Bergmann (Colonia, 26 novembre 1999), München 2001, pp. 47-56.
- R. Casciaro, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria*, in *Nuovi contributi alla cultural lignea marchigiana*, atti del convegno a cura di M. Giannatiempo Lopez, A. Iacobini (Matelica, 20 novembre 1999), Sant’Angelo in Vado 2002, pp. 31-56.
- P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the origin of the crucifixi dolorosi*, “*Artibus et Historiae*”, 2003 (XXIV), 47, pp. 81-101.
- A. Galli, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di F. Boggero, P. Donati (Genova, Sant’Agostino, 27 novembre 2004-25 febbraio 2005), Milano 2004, pp. 120-122 cat. 7.
- C. Di Fabio, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di F. Boggero, P. Donati (Genova, Sant’Agostino, 27 novembre 2004-25 febbraio 2005), Milano 2004, p. 124 cat. 8.
- G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006.
- R. Fernández Mateos, *Imaginería gótica de los siglos XIII y XIV en los valles del Tera y de Vidriales (Zamora). El crucifijo y el calvario*, in “*Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus Tierras*”, 2008-2009, 18-19, pp. 217-235.
- L. Mor^a, *Il ‘Crocifisso gotico doloroso’ di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo-20 giugno 2010), Bolzano 2010, pp. 184-191.
- L. Mor^b, *Il crocifisso ligneo della collezione Longari. Argomenti e note tecniche per un’inedita scultura gotica*, in L. Mor, G. Tigler, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010, pp. 9-36.
- C. Di Fabio, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in “*Studi medievali e moderni*”, 2011 (XV), 1-2, pp. 115-136: 126-136.
- G. Ameri, *Corpo “doloroso” e corpo “vero”: riflessioni su committenza e figura dei Crocifissi lignei di Giovanni Pisano*, in *Medioevo, natura, figura*, atti del convegno a cura di A. C. Quintavalle (Parma, 20-25 settembre 2011), Milano 2015, pp. 561-574.
- A. Sari, *Crocifissi dolorosi della Sardegna. Il Nicoldemo di Oristano*, Ghilarza 2015.
- L. Gandolfo, *Il crocifisso di Nicodemo a Oristano: aspetti e problemi di una scultura lignea medievale*, in “*Abside. Rivista di Storia dell’Arte*”, 2019 (I), pp. 75-89.

« PALMA » REPRÉSENTANT UN AIGLE HARPIE

Vera Cruz
Mexique
600-900 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 40,5 ; L. 21,5 cm

Provenances:

- ▶ *Ostasiatische Kunst – Exotische Waffen – Mexikanische Kunst*,
Auktion 78 am 9 Dezember 1957, Dr. Ernst Hauswedell,
lot 291, plate X, Hambourg, Allemagne
- ▶ Collection privée Zurichoise, acquise en 1957

Publiée dans :

- ▶ *Ostasiatische Kunst – Exotische Waffen – Mexikanische Kunst*,
Auktion 78 am 9 Dezember 1957, Dr. Ernst Hauswedell,
Nummer 291, Tafel X, Hambourg, Allemagne





“PALMA”
REPRESENTING A HARPY EAGLE

Vera Cruz
Mexico
600-900 A.D.
Basalt stone
H. 40.5; W. 21.5 cm

Provenances:

- ▶ *Ostasiatische Kunst – Exotische Waffen – Mexikanische Kunst*, Auktion 78 am 9 Dezember 1957, Dr. Ernst Hauswedell, lot 291, plate X, Hamburg, Germany
- ▶ Zurich private collection, acquired in 1957

Published in:

- ▶ *Ostasiatische Kunst – Exotische Waffen – Mexikanische Kunst*, Auktion 78 am 9 Dezember 1957, Dr. Ernst Hauswedell, Nummer 291, Tafel X, Hamburg, Germany

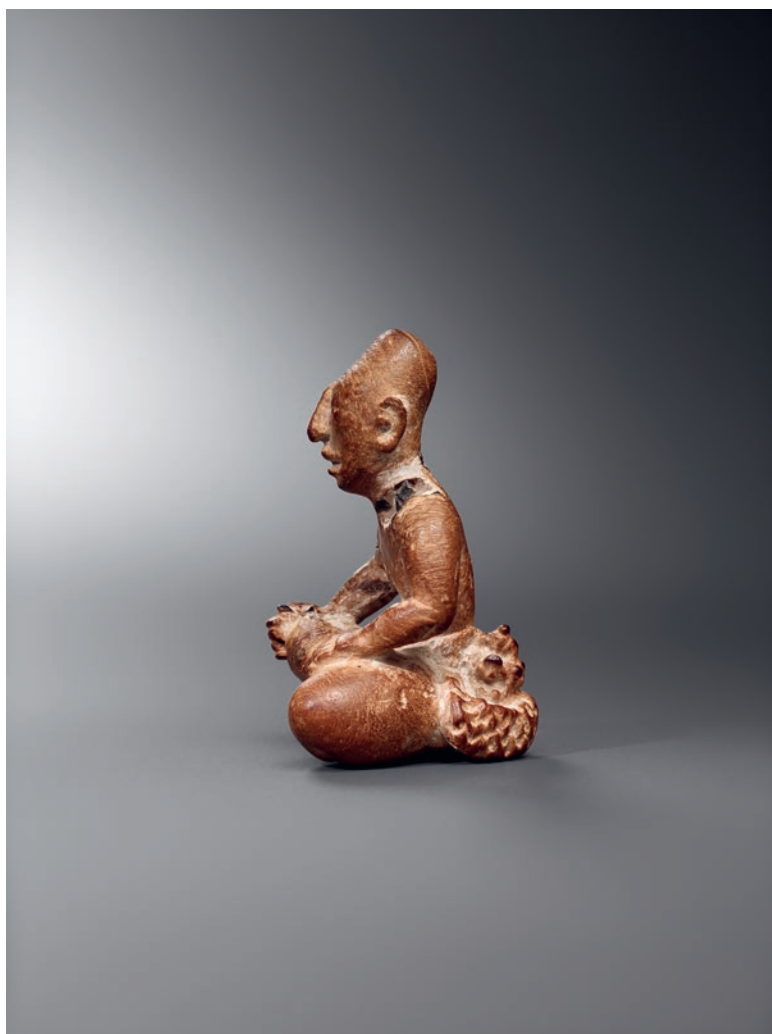


FIGURE MASCULINE ASSISE

Maya
Mésomérique
Période classique tardive
Bois
H. 5,8 cm

Provenances:

- ▶ Everett Rassiga, New York/Budapest/Genève
- ▶ James et Marilyn, Chicago, U.S.A.
- ▶ Christie's Paris, *Art précolombien*, le 20 juin 2020, lot 38.



SEATED MALE FIGURE

Maya
Mesoamerica
Late classic period
Wood
H. 5.8 cm

Provenances:

- ▶ Everett Rassiga, New York/Budapest/Geneva
- ▶ James and Marilyn, Chicago, U.S.A.
- ▶ Christie's Paris, *Art précolombien*, on June 20th, 2020, lot 38.





« HACHA »

Izapa ou Cotzumalguapa
Mexique/Guatemala (Mésomérique)
Classique ancien ca. 300-500 après J.C.
Pierre
L. 32 cm ; H. 24 cm

Provenance :
► Collection privée française

“HACHA”

Izapa or Cotzumalguapa
Mexique/Guatemala (Mesoamerica)
Early classic ca. 300-500 A.D.
Stone
W. 32 cm; H. 24 cm

Provenance:
► French private collection

LES AUTEURS

Dr. Viviane Baeke

Docteur en Anthropologie sociale, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Ancienne 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

Doctor of Social Anthropology, Université Libre de Bruxelles, Belgium
Former Curator and Head of the Ethnography Section,
then of the Heritage Department of the Royal Museum for Central Africa (now AfricaMuseum) in Tervuren, Belgium

Dr. Sara Cavatorti

Doctorat, Université de Pérouse, Italie
Spécialisée dans l'étude de la sculpture en bois du Moyen-Âge et de la Renaissance, elle a publié des articles, des essais
et des monographies sur ce sujet, en particulier sur Giovanni Teutonico, un sculpteur allemand actif en Italie au XV^e siècle.

PhD, University of Perugia, Italy
Specialized in the study of Medieval and Renaissance wooden sculpture, she has published articles, essays and monographs
on this topic, in particular on Giovanni Teutonico, a German sculptor active in Italy in the 15th century.

Dr. 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
Chargé de recherches au Musée du quai Branly-Jacques Chirac jusqu'en 2013
Actuellement attaché honoraire au Muséum national d'Histoire Naturelle, Paris, France

Doctorate in Social and Cultural Anthropology from EHESS in Paris
Appointed Senior Lecturer in 1996 at the Muséum d'Histoire Naturelle, Paris, France
Head of the Oceania Art Department at the Musée de l'Homme, Paris, France
Research associate at the Musée du quai Branly-Jacques Chirac until 2013
Currently honorary attaché at the Muséum national d'Histoire Naturelle, Paris, France

Dr. Bettina von Lintig

Anthropologie sociale, histoire de l'art africain, philosophie et journalisme.
Université Ludwig-Maximilian, Munich.
Ex-membre du programme de recherche collaborative en sciences humaines de Bayreuth « Local Action in Africa in the Context
of Global Influences»
Elle est chercheuse indépendante et a publié plusieurs livres et de nombreux articles.

Social anthropology, art history of Africa, Philosophy and journalism.
Ludwig-Maximilians-University, Munich.
Former Member of the Bayreuth based Humanities Collaborative Research Program "Local Action in Africa in the Context of
Global Influences"
She has been working as an independent researcher for some time now and published books and many essays.

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteu, 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



DU 13 AU 20 MARS 2025

PHOTOGRAPHIES

Photographies de Frédéric Dehaen - Studio Asselberghs:
22, 23, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 45, 69, 73, 74, 75, 77, 79, 83, 84, 88, 89

Photographies de Hughes Dubois:
Cover, iv, 5, 3, 4, 7, 8, 11, 13, 17, 25, 26, 27, 38, 40, 42, 43, 46, 49, 51, 52, 54,
55, 56, 59, 60, 63, 66, 70, 71, 86, 87

GRAPHISME

Geluck-Suykens & Partners

IMPRESSION

Drifosett, Bruxelles

