FINALITÉ SANS FIN

FINALITY WITHOUT END

FINALITÉ SANS FIN

FINALITY WITHOUT END

« Ces rapports multipliés au sein de l'œuvre d'art, aux dépens de ceux qu'elle entretient avec le reste, l'élèvent à une plus grande puissance. Que ces rapports soient en rapport entre eux fait d'elle une entité qui existe en elle-même et par elle-même. Comme l'a dit définitivement Kant : **finalité** (interne) **sans fin** (externe) ; en d'autres termes, un objet absolu. »

Claude Lévi-Strauss, *Regarder écouter lire*, Paris 1993, p. 80

"These multiplied relationships within the heart of the work of art elevate it to a greater power at the expense of those it has with the rest. That these relationships should also be in relationships with one another makes it an entity which exists in and by itself. As Kant definitively stated: ***finality*** *(internal)* ***without end*** *(external); in other words, an absolute object."*

Claude Lévi-Strauss, Look, Listen, Read, *Paris 1993*

Une exposition BRUNEAF / *A BRUNEAF Exhibition*

Commissariat et Publication / *Curating and Publication*

par/*by* Serge Schoffel

Partner

DELEN
PRIVATE BANK

An exhibition insured by

Les auteurs / *Authors*

Viviane Baeke, Ph.D.
Viviane Baeke est docteur en Anthropologie sociale de l'Université libre de Bruxelles, où elle fut, de 1986 à 1990, l'assistante des professeurs Luc de Heusch et Pierre de Maret. De 1990 à mai 2015, date de sa retraite, elle fut conservatrice avec le titre de Chef de Travaux au sein de la section d'Ethnographie, puis du Service Patrimoine du Musée royal de l'Afrique centrale.
En 2004, elle publie sa thèse sous le titre Le Temps des Rites. Ordre du monde et destin individuel en pays wuli (Cameroun), Paris X, Nanterre.
Depuis plusieurs années, ses recherches portent sur le dialogue entre l'art et les systèmes symboliques et rituels en Afrique centrale.

Viviane Baeke received her doctorate in anthropology from the Université Libre de Bruxelles (Free University of Brussels) where she was an assistant to Professors Luc de Heusch and Pierre de Maret from 1986 to 1990. From 1990 to May of 2015, when she retired, she held the title of Head of Research as a curator first in the Ethnography Department and then in the Patrimony Service of the Musée Royal de l'Afrique Centrale at Tervuren.
In 2004, she published her thesis titled Le Temps des Rites. Ordre du monde et destin individuel en pays wuli (Cameroun) (The Time of the Rites. The Order of the World and Individual Destiny in Wuli Country (Cameroon), Paris X, Nanterre.
For the last several years, her research has dealt with the dialogue between art and the symbolic systems and rituals in Central Africa.

Frédéric Cloth
Frédéric Cloth , informaticien de formation, tente d'appliquer ses connaissances à la compréhension des arts premiers par le biais de méthodes statistiques, mathématiques et informatiques. Il a conçu les outils de la Yale University African Art Archive, et est le co-curateur d'une exposition consacrée aux Kota à la Pulitzer Arts Foundation de Saint Louis (USA).

Frédéric Cloth, a trained computer scientist, attempts to apply his knowledge to furthering the understanding of tribal art through statistical mathematical and computational methods. He developed the tools used by the Yale University African Art Archive, and was the co-curator of an exhibition devoted to the Kota at the Pulitzer Arts Foundation in Saint Louis (USA).

Serge Schoffel
Diplômé en anthropologie, Université de Vincennes, Paris 8
Fondateur de la galerie Serge Schoffel-Art Premier
Président de BRUNEAF

Degree in anthropology, University Paris 8-Vincennes
Founder of Serge Schoffel-Art Premier gallery
President of BRUNEAF

FINALITÉ SANS FIN 7
Par Serge Schoffel

FINALITY WITHOUT END *7*
By Serge Schoffel

BYERI *FANG* : SOUS LA PEAU DU JUGE, LA CHAIR D'UN GUÉRISSEUR 35
Par Frédéric Cloth

FANG *BYERI: UNDER THE JUDGE'S SKIN, THE FLESH OF A HEALER* 35
By Frédéric Cloth

FIGURES DE POUVOIR, FIGURES DE MÉMOIRE (SUD-EST DE LA RDC) 45
Par Viviane Baeke

FIGURES OF POWER, FIGURES OF MEMORY (SOUTHEASTERN DRC) 45
By Viviane Baeke

LA MORT N'EST PAS UNE FIN 99
LE RÔLE DE LA STATUAIRE SONGYE DANS LE CYCLE DE LA VIE
Par Viviane Baeke

DEATH IS NOT AN END *99*
THE ROLE OF SONGYE STATUARY IN THE CYCLE OF LIFE
By Viviane Baeke

DU SAVOIR THÉRAPEUTIQUE AU POUVOIR POLITIQUE 117
LA STATUAIRE RITUELLE DES YAKA ET DES SUKU DE LA RDC
Par Viviane Baeke

FROM THE THERAPEUTIC KNOWLEDGE TO POLITICAL POWER 117
THE RITUAL STATUARY OF THE YAKA AND THE SUKU OF THE DRC
By Viviane Baeke

Tête Sanwi
Région de Krinjabo Côte d'Ivoire
Terre cuite
17-18ème siècle
H. 18 cm ; L. 23,5 cm

Sanwi head
Krinjabo region, Ivory Coast
Terracotta
17-18th century
H. 18 cm; L. 23,5 cm

FINALITÉ SANS FIN

Par SERGE SCHOFFEL

Finalité sans fin : par ces mots, dans sa *Critique de la faculté de juger*, Immanuel Kant exprimait une relation entre l'émotion esthétique, le jugement de goût ressenti devant la beauté dans la nature qui, si elle a une fin, une raison d'être, ne nous est pas véritablement compréhensible, donc désintéressée, et la sensation, parfois analogue, éprouvée pour une œuvre d'art. L'ouvrage d'art est motivé dans sa conception en vertu d'une certaine utilité, qui peut faire l'objet d'une connaissance, il est donc intéressé. Quand le plaisir esthétique éprouvé pour une œuvre de la nature, une fleur, un paysage, est le même pour une œuvre d'art, alors celle-ci aussi est désintéressée, sans fin, une finalité sans fin.

Finalité sans fin est un terme, comme le soulignait Claude Lévi-Strauss, pour désigner l'objet d'art absolu. L'objectif de cette démarche, la présentation des 30 œuvres d'art premier qui composent notre exposition, issues forcément de régions bien éloignées de celle où Kant puisait son inspiration et sa pensée, est de mettre en évidence un lien historique et poétique entre ces artistes lointains et l'Occident qui contemple ces œuvres aujourd'hui. C'est à la faveur de l'esprit des Lumières, dont Kant est l'une des figures les plus représentatives, en exhortant à une prévalence de la raison, de la connaissance et de l'ouverture d'esprit, sur la paresse et la lâcheté intellectuelle générées par les dogmes. C'est un trait d'union entre de beaux esprits, très littéraires, les arts premiers étant une forme d'écriture qui, tel le mythème en mythologie, embrasse d'un seul coup un large concept dont l'élaboration obéissait à une sémiotique stricte, où chaque élément est un signe. Ces créations et ceux qui les ont réalisées, étaient imprégnés d'une tradition de la parole, littérature orale, ayant une portée dont nous soupçonnons rarement l'étendue, la puissance métaphorique et la poésie. Il est évident que cette sélection d'œuvres, ces finalités sans fin, offertes à la vue pendant notre exposition et par la publication qui l'accompagne, ont été créées dans un environnement d'émulation intellectuelle, où la force esthétique exprimait, comme Kant le dépeignait, une nature humaine désintéressée.

Finalité sans fin aussi en jouant sur la polysémie des mots, car les d'œuvres d'art premier données à voir, du Congo, du Gabon, de la Côte d'Ivoire, de la Nouvelle-Guinée et d'autres lieux encore, sont des finalités, des

Sculpture anthropozoomorphique
Kopar, région du Bas Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Bois, pigments, coquillages, fibres
19ème siècle
H. 70 cm

Anthropozoomorphic figure
Kopar, Lower Sepik area
Papua-New-Guinea
Wood, pigments, shells, fibers
19th century
H. 70 cm

FINALITY WITHOUT END

By SERGE SCHOFFEL

Finality without end*: with these words, Immanuel Kant, in his* Critique of Judgment*, expressed a relation between the aesthetic emotion, the judgment of taste felt before beauty in nature, which, if it does have an end or a raison d'être, is not really comprehensible to us, and is thus disinterested, and the sometimes analogous feeling experienced before beauty in a work of art. The latter is motivated in its conception by virtue of the fact that it has a certain utility, which can make the object a piece of knowledge, and it is thus interested. When the aesthetic pleasure derived from a work of nature's, like a flower, or a landscape, is the same as that derived from an artwork, then it is disinterested, without end – a finality without end.*

Finality without end *is, as Claude Lévi-Strauss emphasized, a term used to designate the absolute art work. The objective of this approach in the presentation of the thirty works of tribal art which constitute our exhibition, and which all of course come from places far away from where Kant developed his inspiration and thinking, is to reveal a historical and poetic connection between these artists from distant lands and those of the Western world, which nowadays has the opportunity to contemplate these works. It may be said in favor of the Enlightenment movement, of which Kant was one of the most representative figures, that it exhorted a prevalence of reason, of knowledge and of open mindedness, over the sloth, and intellectual laziness and cowardice that dogmas generated. It was a hyphen between great minds, very literary ones, the tribal arts being a form of writing which, like a mytheme in mythology, all at once embraces a large concept whose elaboration obeyed a strict semiotic, in which each element is a sign. These creations and those that produced them were impregnated with an oral tradition, and oral literature, which had an importance whose importance we seldom realize the extent of, as well as metaphorical and poetic powers. It is obvious that this selection of pieces, these finalities without end, on view here at our exhibition and in the accompanying catalog, were created in an environment of intellectual emulation, in which aesthetic force expressed, as Kant described it, a disinterested human nature.*

Finality without end *is also a play on the polysemy of words, because these displayed works of tribal art from the Congo, Gabon, Ivory Coast, and New Guinea, among*

aboutissements dans leur corpus original ancien et fini, révolu, où se mêlent perfection et tendre émotion, et qui sont peu ou pas connues encore du public. Elles sont une extension sur la fin d'un monde, des summums qui affirment, pour paraphraser encore une fois Lévi-Strauss, « qu'elles seules apportent l'évidence qu'au cour des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé ». Depuis Lascaux, pour ce qui nous en est connu, par ces évidences, cette gloire préservée rassure. Gardiens et passeurs, quelques éminents collectionneurs nous honorent de leur généreuse confiance en nous prêtant, le temps de BRUNEAF-CULTURES, ces fleurons qui tranquillement acquièrent le statut impérieux de patrimoine pour toute l'humanité. Leur histoire n'est pas finie.

Cette sélection embrasse en un seul geste l'hétérogénéité et la particularité, le sommet et la singularité, et met en évidence l'étonnante parenté entre les œuvres. Ce mouvement traverse certains territoires et s'attarde plus longuement sur quelques aires du Congo. Les textes qui accompagnent cette publication reflètent cette inclination. Quelques pensées générales sur l'art extirpées de l'œuvre de Kant, suivies de quelques clés de lecture se rapportant à la sculpture des *byeri* fang du Gabon présentés par Frédéric Cloth, et puis trois belles et instructives analyses sur la sculptures de ces quelques aires du Congo par Viviane Baeke, une anthropologue qui fut durant vingt-cinq ans conservatrice au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren.

Ce qui fait la spécificité de ses analyses, à propos des œuvres qu'elle décrit, c'est qu'elle recherche toujours l'ensemble des pièces du puzzle qui lui permettront de comprendre non seulement la fonction d'un objet, mais également les liens qui furent tissés entre les formes que le sculpteur lui conféra et les éléments du système de pensée dont cette œuvre se fait l'écho, sans oublier l'histoire de ceux qui la façonnèrent. En outre, les communautés africaines n'ont jamais constitué des unités isolées. Les différents systèmes de pensée des populations d'une même aire culturelle, comme celle des savanes méridionales de la RDC où vivent les Luba, font partie d'un vaste système de transformation, et leurs conceptions peuvent se compléter et se rendre intelligibles les unes par rapport aux autres. De la même manière, pour tenter de comprendre le sens des objets façonnés par une communauté, il est souvent important de les comparer aux œuvres qu'ont créées leurs voisins, surtout si l'histoire de la région démontre que de nombreux liens se sont tissés entre ces différentes communautés au cours du temps.

C'est ainsi que, même si des influences stylistiques se font sentir depuis le royaume luba jusque chez les Hemba, la sculpture luba est éminemment destinée à justifier le statut hiérarchique de celui qui la détient, tandis que les statues d'ancêtres hemba sont en premier lieu destinées à légitimer le droit d'une famille à posséder un territoire.

Une même réflexion se poursuit d'un texte à l'autre. Dans *Figures de pouvoir, figures de mémoire*, Viviane Baeke fait siennes les analyses de Pol Pierre Gossiaux, qui montrent pourquoi et comment les Bembe

other places, are finalities, completed works in their ancient and finished corpus, in which perfection and tender emotions are mixed, and which are still little or not at all known by the public. They are an extension of the end of a world, ultimate achievements that affirm, to paraphrase Claude Lévi-Strauss once again, that "they alone bear evidence that, among human beings, something actually happened during the course of time". Since Lascaux, through these manifestations, this preserved glory is reassuring. Guardians and transmitters that they are, several eminent collectors honor us with their generous confidence by lending us, for the duration of this year's BRUNEAF-CULTURES, these gems as they quietly acquire the status of a patrimony for all of mankind that they so richly deserve. Their story is not finished yet.

This selection embraces both heterogeneity and particularity at once – height and singularity – and sheds a light on the surprising relationship between the artworks. This movement crosses certain territories and lingers on some areas in Congo. The texts that accompany this publication reflect this tendency. First, a few general ideas on art after Kant's work, followed by some keys for the interpretation of sculptures of the byeri *fang in Gabon, presented by Frédéric Cloth. And then, three fine and instructive analyses on these areas in Congo written by Viviane Baeke, an anthopologist and the former curator of the Royal Museum of Central Africa in Tervuren for 25 years.*

She always researches all of the pieces of the puzzle that will allow her to understand both the use of the object, as well as the relationships between the shapes the sculptor used, and the different elements of the system of thought echoed by the artwork, as well as the story of those who shaped it. This is very specific of her analysis and about the works she describes. Moreover, African communities have never been isolated units. The different thought systems of populations in one cultural area, such as those of the southern savannas of the DRC where the Luba live, are part of one big transformation system. Their ideas can mutually be completed and made understandable to each other. It is, in the same way, often important to compare the objects to those created by neighbouring populations, as to understand their meaning. And even more if the history of a region shows that various relationships between communities have been created over time.

This is how Luba sculpture is eminently created to justify the hierarchical status of its owner, even though stylistic influences of the Luba Kingdom can be felt as far as the Hemba. However, ancestor statues of the Hemba are used to legitimise the right of a family to own a territory.

We can notice the same thought system in the other texts. In 'Figures of power, figures of memory', Viviane Baeke refers to the analysis by Pol Pierre Gossiaux. These studies show why and how the Bembé borrowed the art of funerary statues from the Bùyù. He remarks that the way these objects comprehended the dead, they were slowly ritualised. In the following text 'Death is not an end', Viviane Baeke compares the idea of 'person' in the Songye, Luba, Bùyù and Bembe tribes. The different ways of understanding reincarnation of the dead – between acceptance and refusal, positive fusion and

empruntèrent aux Bùyù l'art des statues funéraires, tout en remarquant qu'étant donné leur manière d'appréhender les défunts, ces statues se ritualisèrent peu à peu. Dans le texte suivant, *La mort n'est pas une fin*, en comparant la notion de personne chez les Songye, les Luba, les Bùyù et les Bembe, Viviane Baeke montre que les différentes manières d'appréhender la réincarnation des défunts - entre approbation et refus, fusion positive et ingérence monstrueuse – déterminent finalement la relation que les vivants entretiennent avec les représentations des défunts. Parfois sa signature si particulière ne se révèle qu'au travers d'un détail. Dans son texte sur la statuaire rituelle des Yaka et des Suku, elle décrit les visages de trois statues « au nez en forme de groin » en les considérant comme des variantes d'un jeu de transformation où selon trois modalités formelles différentes, le nez inhumain s'oppose à la bouche qu'il tente d'avaler, symbolisant le conflit entre l'odorat sauvage et la parole civilisée, la sorcellerie et la raison.

Et on se rend compte également que la beauté n'a pas de frontières, et que les codes esthétiques ne sont pas toujours ceux que l'on croit. Les figures rituelles songye, à l'aspect redoutable, sont en fait des médiateurs bienveillants entre les hommes et les grands ancêtres et favorisent la réincarnation des défunts. Par contre, les figures d'ancêtres des Bembe et des Bùyù, aux visages sereins et à l'allure parfois hiératique, représentent en fait des défunts redoutables, auxquels les vivants demandent certes de leur procurer fécondité et récoltes, mais surtout de ne pas revenir parmi les vivants, et même, chez les Bembe, de se faire oublier.

Que soient ici très chaleureusement remerciés tous ceux qui nous ont ouvert les bras et accordés leur confiance, apporté leur soutien ou offert leur travail : Marie Laure Alexandre Bernand, Anne Marie et Jan Calmeyn, Fatna et Johann Lévy, Anne et René Vanderstraete, Anne et Michel Vandenkerckhove, Alexia et Alain Freilich, ainsi que Anne-Sophie Delen, Arnaud van Doosselaere, Eric Hemeleers, Marguerite de Sabran, Alexis Maggyar, Marc Félix, Hughes Dubois, Frédéric Dehaen, Frédéric Cloth, David Rosenthal, Jean-Christophe Geluck, Thierry Suykens, Sophie Clauwaert, notre Comié de BRUNEAF : Thomas Bayet, Alexandre Claes, de nos partenaires de CULTURES : Jacques Billen and Arie Vos.

Mes remerciements vont aussi tout particulièrement à Viviane Baeke, qui s'est investie totalement dans ce projet, né seulement il y a deux mois et une semaine avant de le porter à l'imprimeur; sans elle et sa capacité de s'investir totalement dans la rédaction de textes, ce catalogue n'aurait pu voir le jour dans cette forme approfondie à laquelle nous tenons particulièrement.

Que soient également remerciés Guido Gryseels, Directeur du Musée royal de l'Afrique centrale, Els Cornelissen, chef du service Patrimoine et du service Gestion des Collections, Julien Volper, historien de l'art et conservateur, ainsi que An Cardoen, des archives photographiques, qui ont rouvert à Viviane Baeke les portes des réserves du musée et de leurs archives iconographiques, lui permettant de publier certaines de leurs précieuses photos anciennes.

monstrous interference – set the relationship that the living have with the representations of the dead.

Sometimes her special signature only reveals itself through a detail. In her text about Yaka and Suku ritual sculptures, she describes the faces of the three statues as « with the nose in the shape of a snout ». She sees them as variants of a transformation game where – according to three different modes – the non-human nose opposes itself to the mouth it tries to swallow, thus symbolising the conflict between wild sense of smell and civilised speech, between witchcraft and reason.

Therefore, we also notice that beauty has no boundaries and that aesthetic codes are not always those that we believe them to be. Songye ritual figures, who look fierceful, are in fact friendly mediators between men and important ancestors. They make the reincarnation of the dead more easy. The Bembe and Bùyù ancestor figures on the other hand, have serene faces and somewhat solemn looks, but represent fierceful deads. The living ask them for fertility and good harvests, and more especially not to come back amongst the living or even – in the Bembe tribe – to be forgotten.

I would like to warmly thank all those who have welcomed and trusted us, supported us or shared their work : Marie-Laure and Alexandre Bernand, Anne-Marie and Jan Calmeyn, Fatna and Johann Lévy, Anne and René Vanderstraete, Anne and Michel Vandenkerckhove, Alexia and Alain Freilich, as well as Anne-Sophie Delen, Arnaud van Doosselaere, Eric Hemeleers, Marguerite de Sabran, Alexis Maggyar, Marc Félix, Hughes Dubois, Frédéric Dehaen, Frédéric Cloth, David Rosenthal, Jean-Christophe Geluck, Thierry Suykens, Sophie Clauwaert, our BRUNEAF Committee : Thomas Bayet, Alexandre Claes, and our CULTURES partners : Jacques Billen and Arie Vos.

I would also like to especially thank Viviane Baeke, who put herself all into this project, created only two months and one week before it goes to the printer. Without her and her ability to put herself all into the writing of the texts, this catalogue would never have reach this thorough form which we hold very strongly.

Let us also not forget to thank Guido Gryseels, Director of the Royal Museum for Central Africa, Els Cornelissen, Chief of the Heritage service and the Collection Management service, as well as An Cardoen, from the photographic archives, who reopened the doors of the museum storerooms and iconographical archives to Viviane Baeke, and allowing her to publish some of their precious ancient photographs.

« La faculté de désirer, dans la mesure où elle peut être déterminée à agir seulement par des concepts, c'est-à-dire conformément à la représentation d'une fin, ce serait la volonté. Sont dits conformes à une fin un objet, un état d'âme ou une action, même si leur possibilité ne présuppose pas nécessairement la représentation d'une fin, du simple fait que leur possibilité ne peut être expliquée et comprise par nous que dans la mesure où nous supposons à leur fondement une causalité d'après des fins, c'est-à-dire une volonté qui les aurait ordonnés ainsi d'après la représentation d'une certaine règle. La **finalité** peut donc être **sans fin**, dans la mesure où nous ne plaçons pas les causes de cette forme dans une volonté, mais où, cependant, nous ne pouvons nous rendre intelligible l'explication de sa possibilité qu'en la dérivant d'une volonté. Or il ne nous est pas toujours nécessaire de comprendre par la raison tout ce que nous observons (quant à sa possibilité). Aussi pouvons-nous donc, à tout le moins, observer une finalité quant à la forme, même sans mettre à son fondement une fin (comme matière du *nexus finalis*), et remarquer cette finalité dans les objets, même si ce n'est que par la réflexion. »

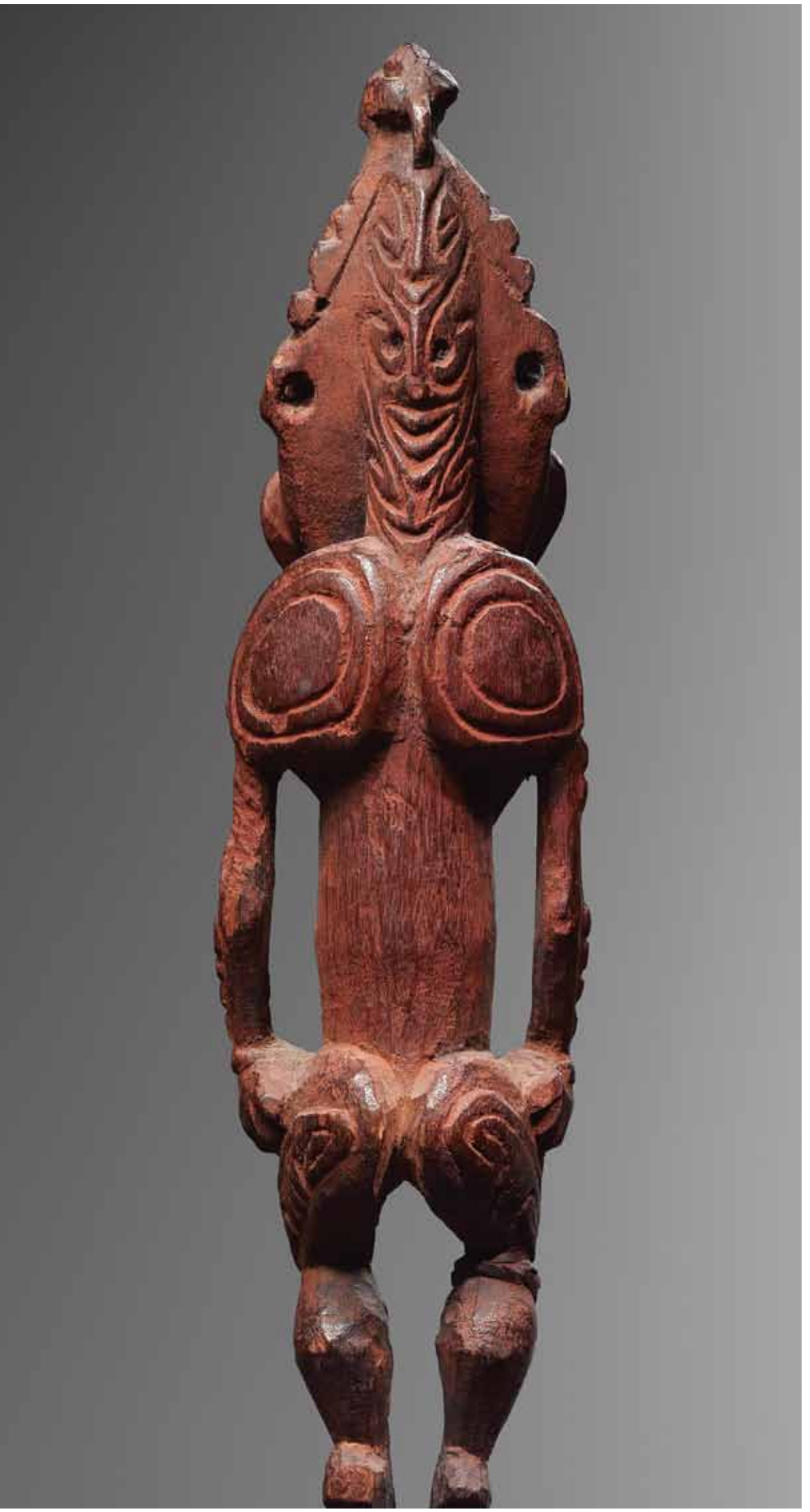
Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 10, (1790)

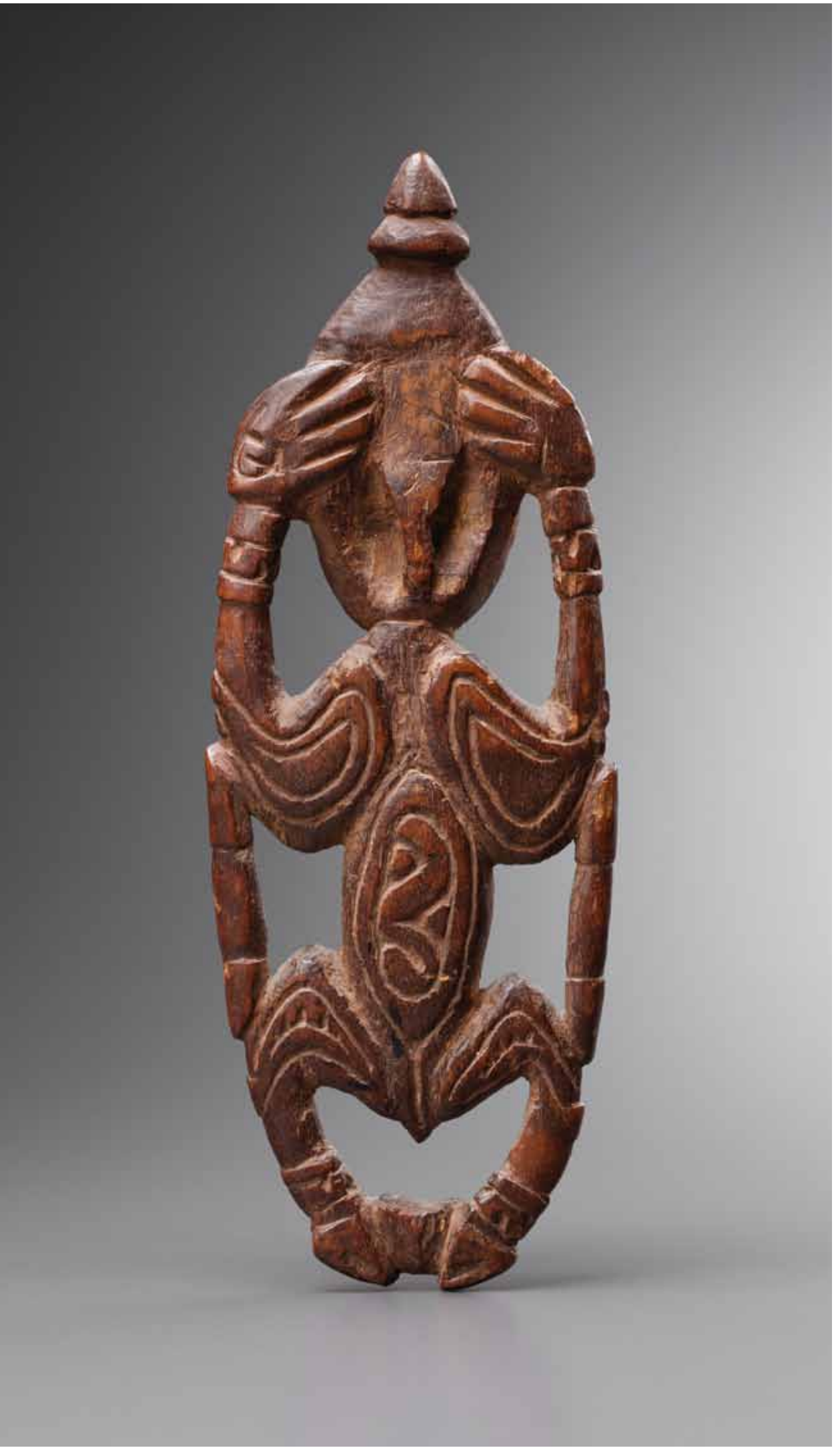
"The faculty of desire, so far as determinable only through concepts, i.e., so as to act in conformity with the representation of an end, would be the Will. But an object, or state of mind, or even an action may, although its possibility does not necessarily presuppose the representation of an end, be called final simply on account of its possibility being only explicable and intelligible for us by virtue of an assumption on our part of fundamental causality according to ends, i.e., a will that would have so ordained it according to a certain represented rule. Finality, therefore, may exist apart from an end, in so far as we do not locate the causes of this form in a will, but yet are able to render the explanation of its possibility intelligible to ourselves only by deriving it from a will. Now we are not always obliged to look with the eye of reason into what we observe (i.e., to consider it in its possibility). So we may at least observe a finality of form, and trace it in objects-though by reflection only-without resting it on an end (as the material of the nexus finalis*)."*

Immanuel Kant, Critique of Judgement*, § 10, (1790)*

Statuette masculine
Région du Bas Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Bois, pigments
19ème siècle
H. 26,5 cm

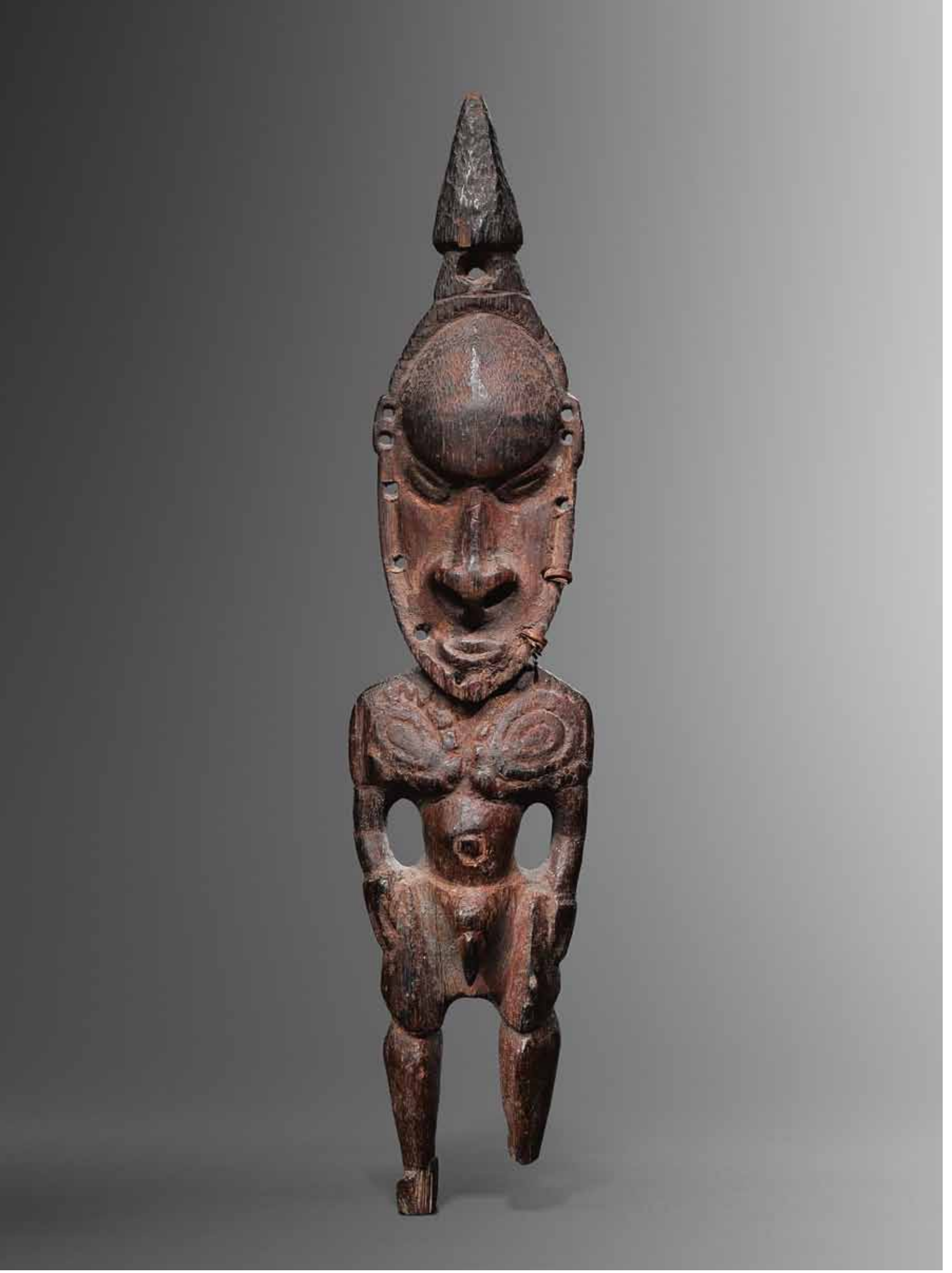
Male statuette
Lower Sepik area
Papua-New-Guinea
Wood, pigments
19th century
H. 26,5 cm





Amulette figurative
Région du Bas Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Bois, pigments
19ème siècle
H. 20,5 cm

Figurative amulet
Lower Sepik area
Papua-New-Guinea
Wood, pigments
19th century
H. 20,5 cm



« La finalité *objective* ne peut être connue que grâce à la relation du divers à une fin déterminée, et donc seulement par un concept. De cela seul, il suit déjà que le beau, dont le jugement et l'appréciation n'ont pour fondement qu'une finalité purement et simplement formelle, c'est-à-dire une **finalité sans fin**, est tout à fait indépendant de la représentation du bien, puisque ce dernier suppose une finalité objective, c'est-à-dire la relation de l'objet à une fin déterminée. »

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 15, (1790)

"Objective finality can only be cognized by means of a reference of the manifold to a definite end, and hence only through a concept. This alone makes it clear that the beautiful, which is estimated on the ground of a mere formal finality, i.e., a finality apart from an end, is wholly independent of the representation of the good. For the latter presupposes an objective finality, i.e., the reference of the object to a definite end."

Immanuel Kant, Critique of Judgement, *§ 15, (1790)*

Statuette masculine
Région du Bas Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
Bois, pigments,
19ème siècle
H. 27 cm

Male statuette
Lower Sepik area
Papua-New-Guinea
Wood, pigments
19th century
H. 27 cm

« Seul ce qui comporte en soi-même la fin de son existence, à savoir l'*être humain*, qui peut déterminer lui-même ses fins par la raison ou qui, lorsqu'il lui faut les emprunter à la perception externe, peut les unir à des fins essentielles et universelles et aussi, dans ce cas, juger esthétiquement de cet accord : seul donc, parmi tout les objets existants dans le monde, cet *être humain* est susceptible d'un idéal de la *beauté*, de même qu'en sa personne, en tant qu'intelligence, l'humanité est seule susceptible d'un idéal de la *perfection*. »

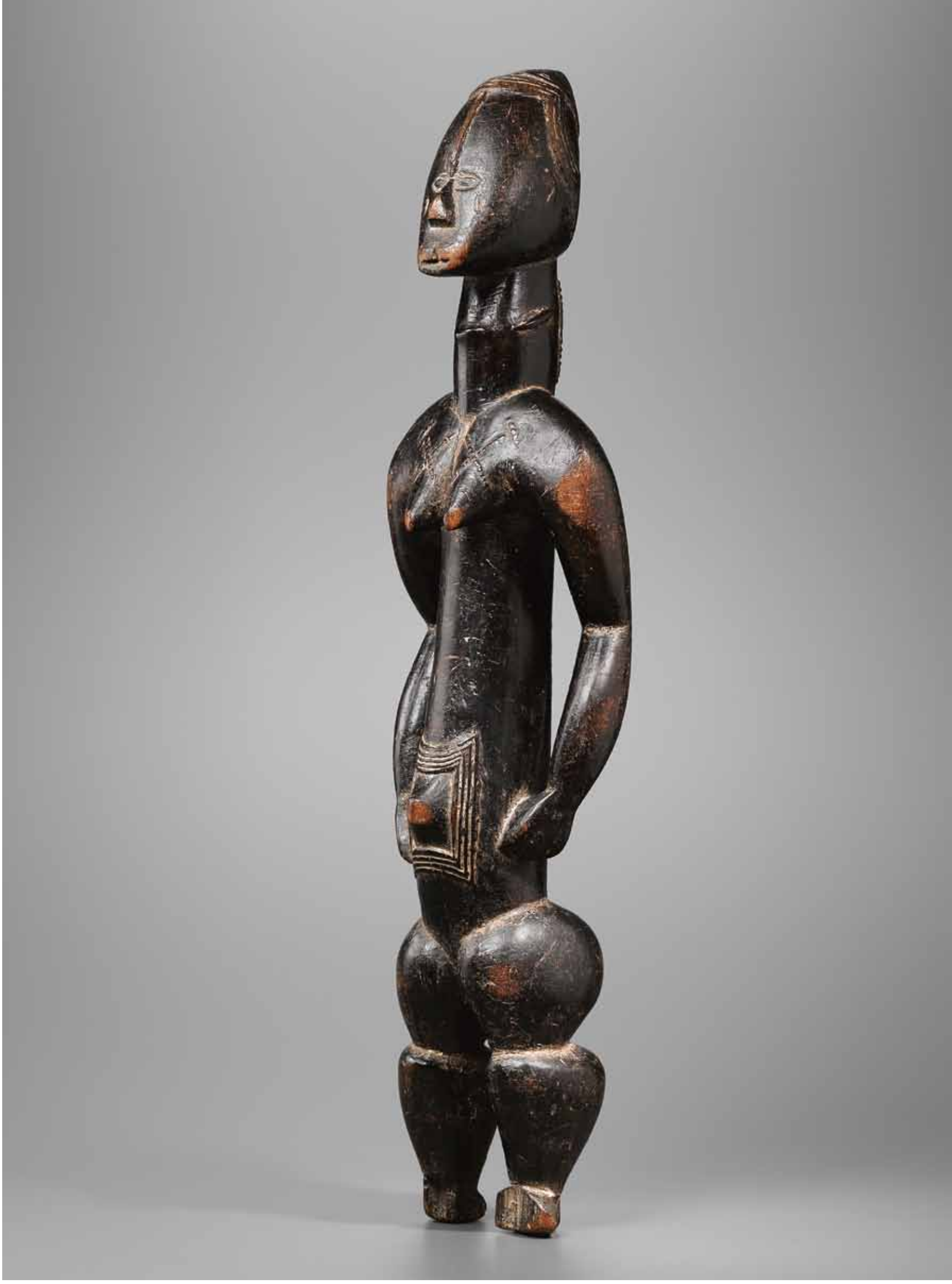
Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 17, (1790)

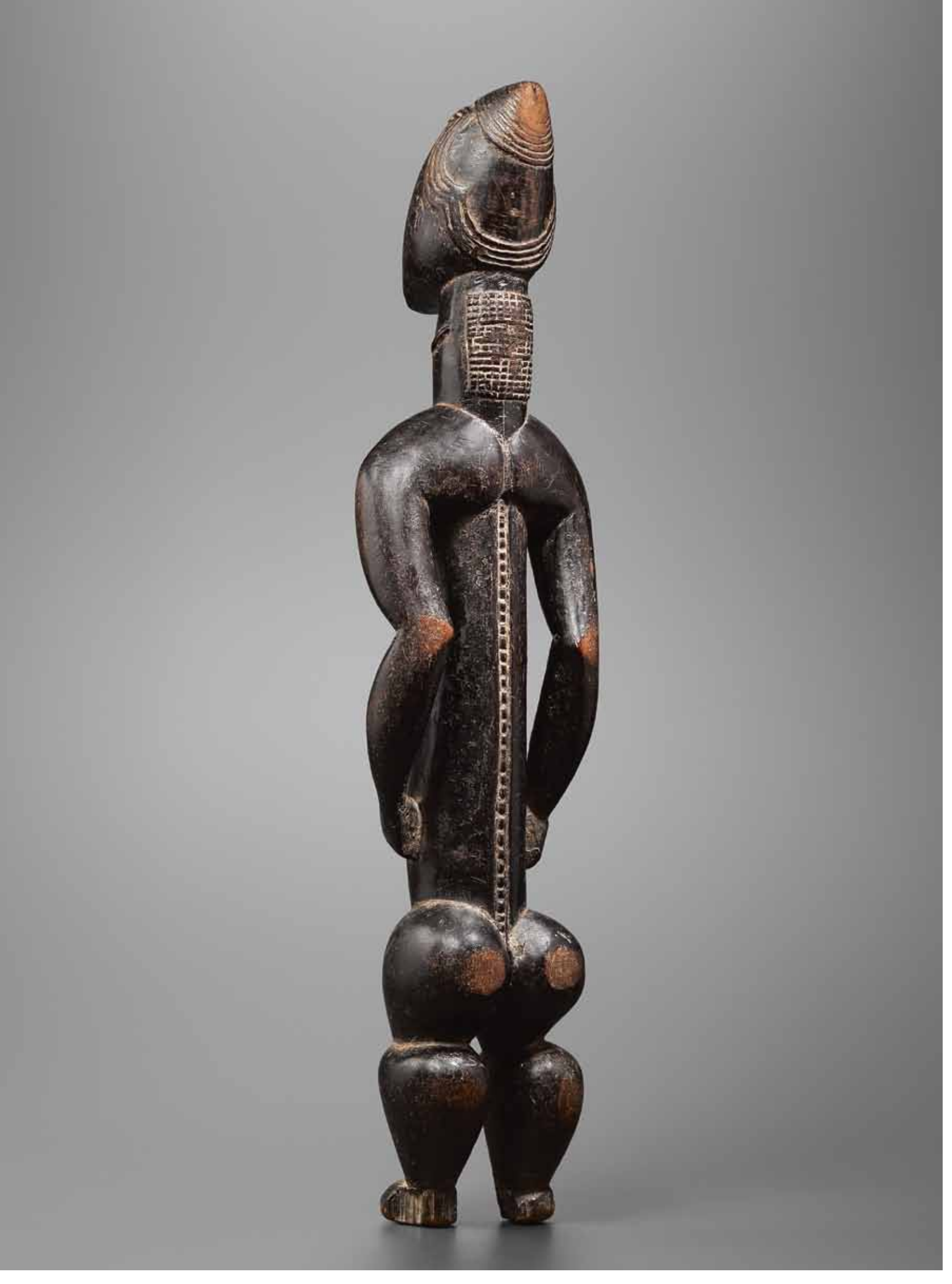
"Only what has in itself the end of its real existence-only man that is able himself to determine his ends by reason, or, where he has to derive them from external perception, can still compare them with essential and universal ends, and then further pronounce aesthetically upon their accord with such ends, only he, among all objects in the world, admits, therefore, of an ideal of beauty, just as humanity in his person, as intelligence, alone admits of the ideal of perfection."

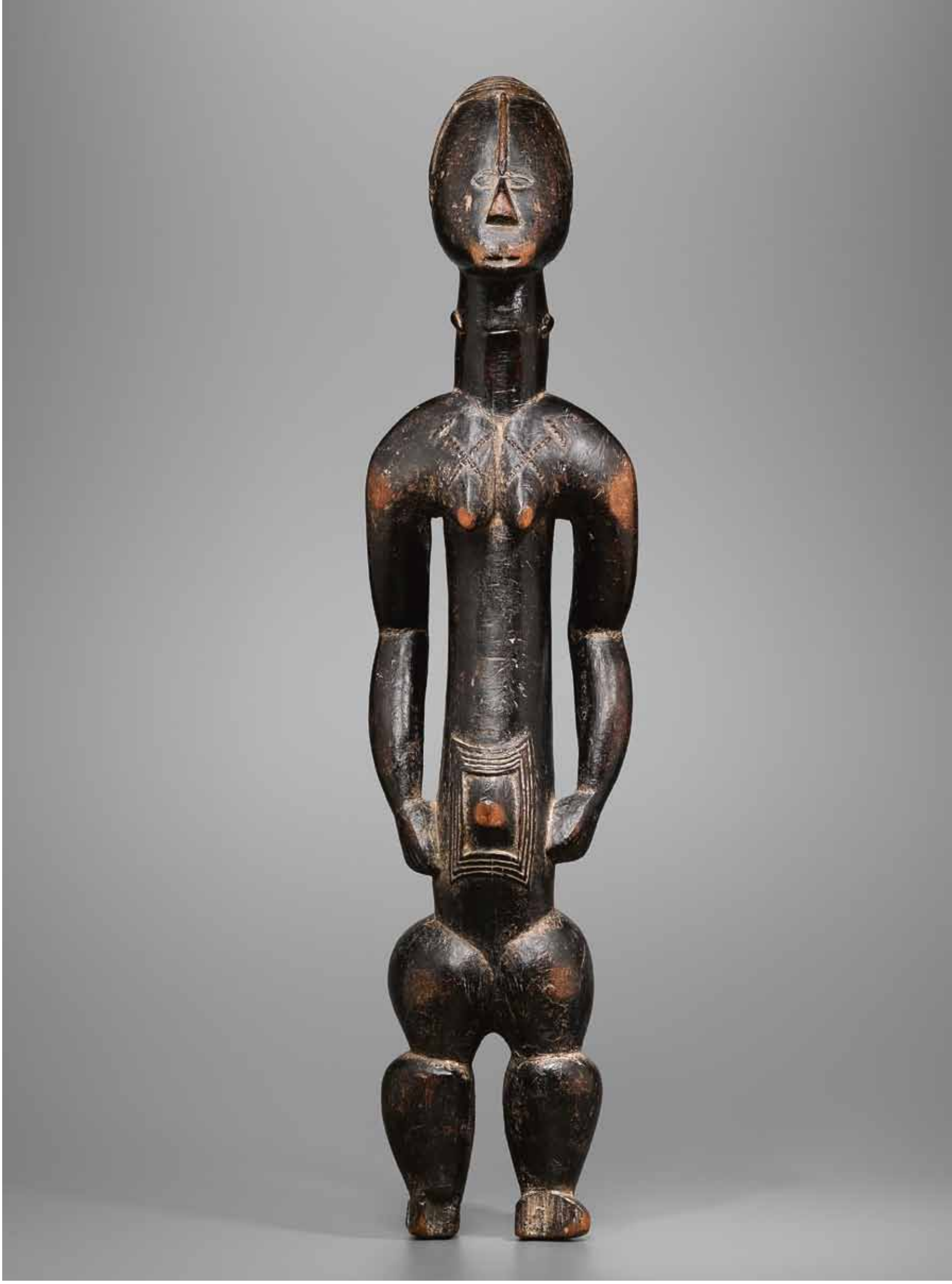
Immanuel Kant, Critique of Judgement, *§ 17, (1790)*

Figure féminine
Bété, Côte d'Ivoire
Bois, pigments
19ème siècle
H. 61 cm

Female figure
Bete, Ivory Coast
Wood, pigments
19th century
H. 61 cm







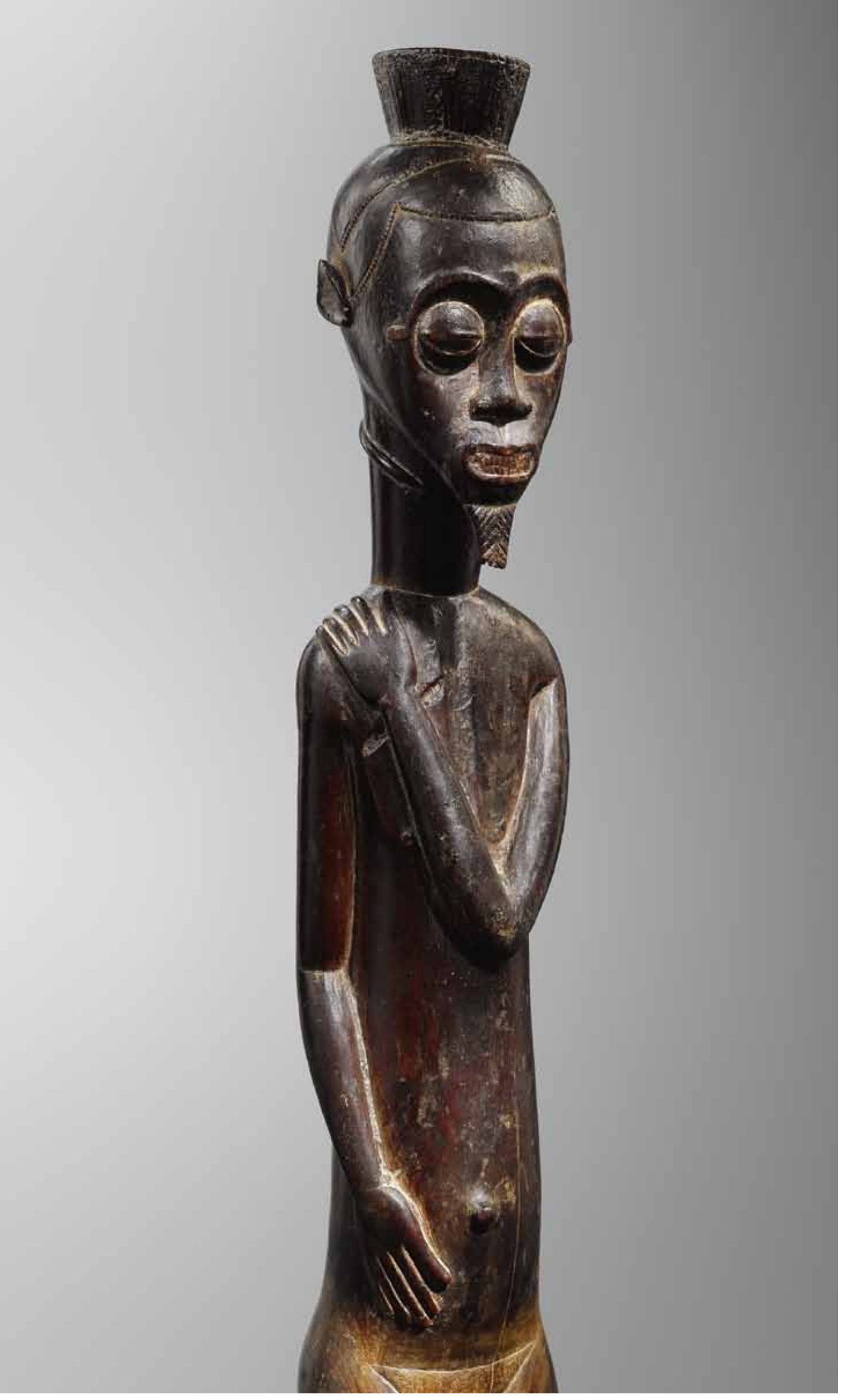
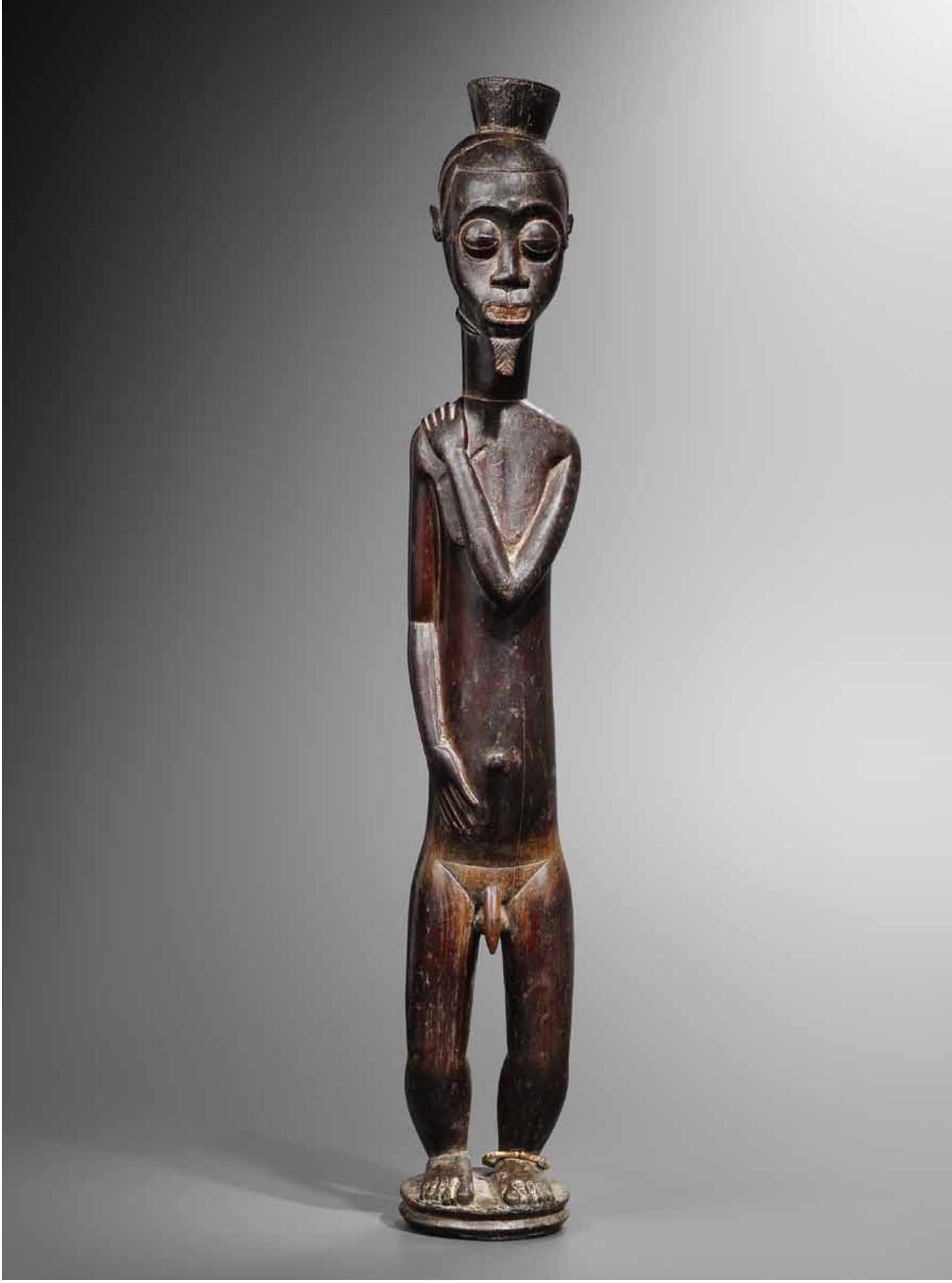


Figure masculine
Baoulé, Côte d'Ivoire
Bois
19ème siècle
H. 65 cm

Male figure
Baule, Ivory Coast
Wood
19th century
H. 65 cm



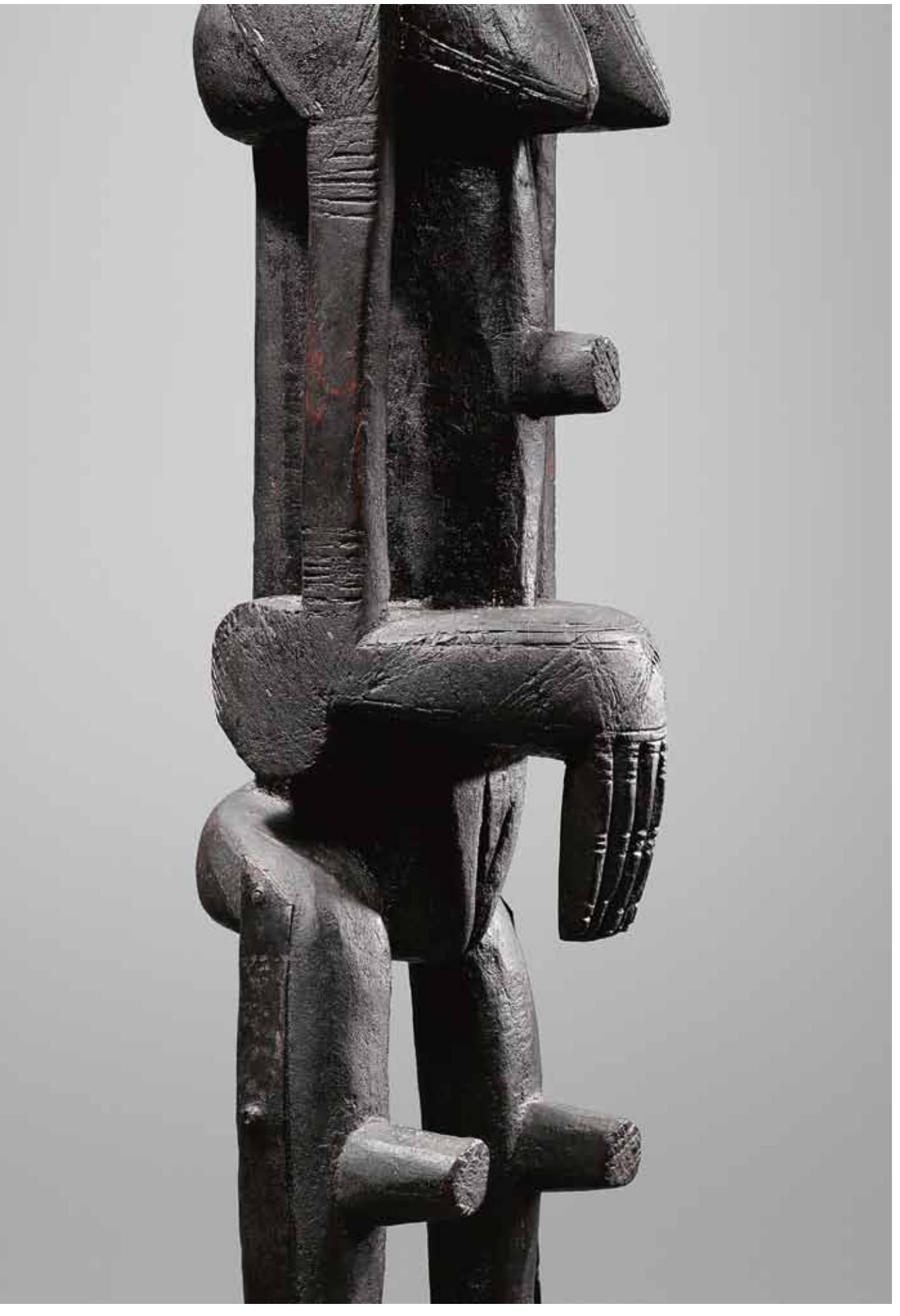


Figure féminine
Dogon, Mali
Bois, métal
19ème siècle
H. 65 cm

Female figure
Dogon, Mali
Wood, metal
19th century
H. 65 cm

« L'art est d'agrément lorsque sa fin est que le plaisir accompagne les représentations en tant que simples sensations ; les beaux-arts ont pour fin que le plaisir accompagne les représentations en tant que modes de connaissance. [...] les beaux-arts sont un mode de représentation qui est en soi conforme à une fin et, bien que ce soit sans finalité, qui stimule la culture des facultés de l'âme en vue de la communication en société. »

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 44, (1790)

"Art is agreeable when its end is that pleasure should accompany the representations as simple sensations. The purpose of the fine arts is that pleasure should accompany the representations as modes of knowledge [...]. The fine arts are a mode of representation which in itself conforms to an end, albeit without finality, which stimulates the culture of the faculties of the soul and enhances communication in society."

Immanuel Kant, Critique of Judgement, *§ 44, (1790)*

Masque
Krou, Côte d'Ivoire
Bois, verre, pigments
Fin 19ème - début 20ème siècle
H. 36,5 cm

Mask
Krou, Ivory Coast
Wood, glass, pigments
Late 19th – early 20th century
H. 36,5 cm

Masque
Idoma, Nigéria
Bois, pigments, fibres, tissus
19ème siècle
H 29 cm

Mask
Idoma, Nigeria
Wood, pigments, fibers, textile
19th century
H 29 cm

Masque
Oubi, Côte d'Ivoire
Bois, pigments, cheveux, fibres, tissus, métal, coquillage
Fin 19ème - début 20ème siècle
L. 53 cm ; H. 43 cm

Mask
Ubi, Ivory Coast
Wood, pigments, haïr, fibers, textiles, metal, shell
Late 19th – early 20th century
W. 53 cm; H. 43 cm

« Dans la partie esthétique, nous avons dit que nous *regardions la belle nature* avec faveur, en prenant à sa forme un plaisir entièrement libre (désintéressé). Car, dans ce simple jugement de goût, on ne tient pas compte de la fin pour laquelle ces beautés de la nature existent : si c'est pour susciter en nous une jouissance, ou bien si cela est sans rapport à nous-mêmes comme fins. Mais, dans un jugement téléologique, nous prêtons attention à ce rapport et nous pouvons alors considérer comme une *faveur de la nature* le fait qu'elle ait voulu promouvoir la culture par l'établissement de si nombreuses belles formes. »

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 67, (1790)

"In the aesthetic part, we have said that we saw beautiful nature favorably, *taking a completely free (disinterested) pleasure in its form. Because, in this simple judgment of taste, we do not take into consideration the end to which these beauties of nature exist: whether it is to arouse enjoyment in us, or whether it is without relation to us as ends. However, in a teleological judgment, we pay attention to this relationship and we can then consider the fact that it wished to promote culture through the establishment of so many beautiful forms as a* favor of nature."

Immanuel Kant, Critique of Judgement, *§ 67, (1790)*

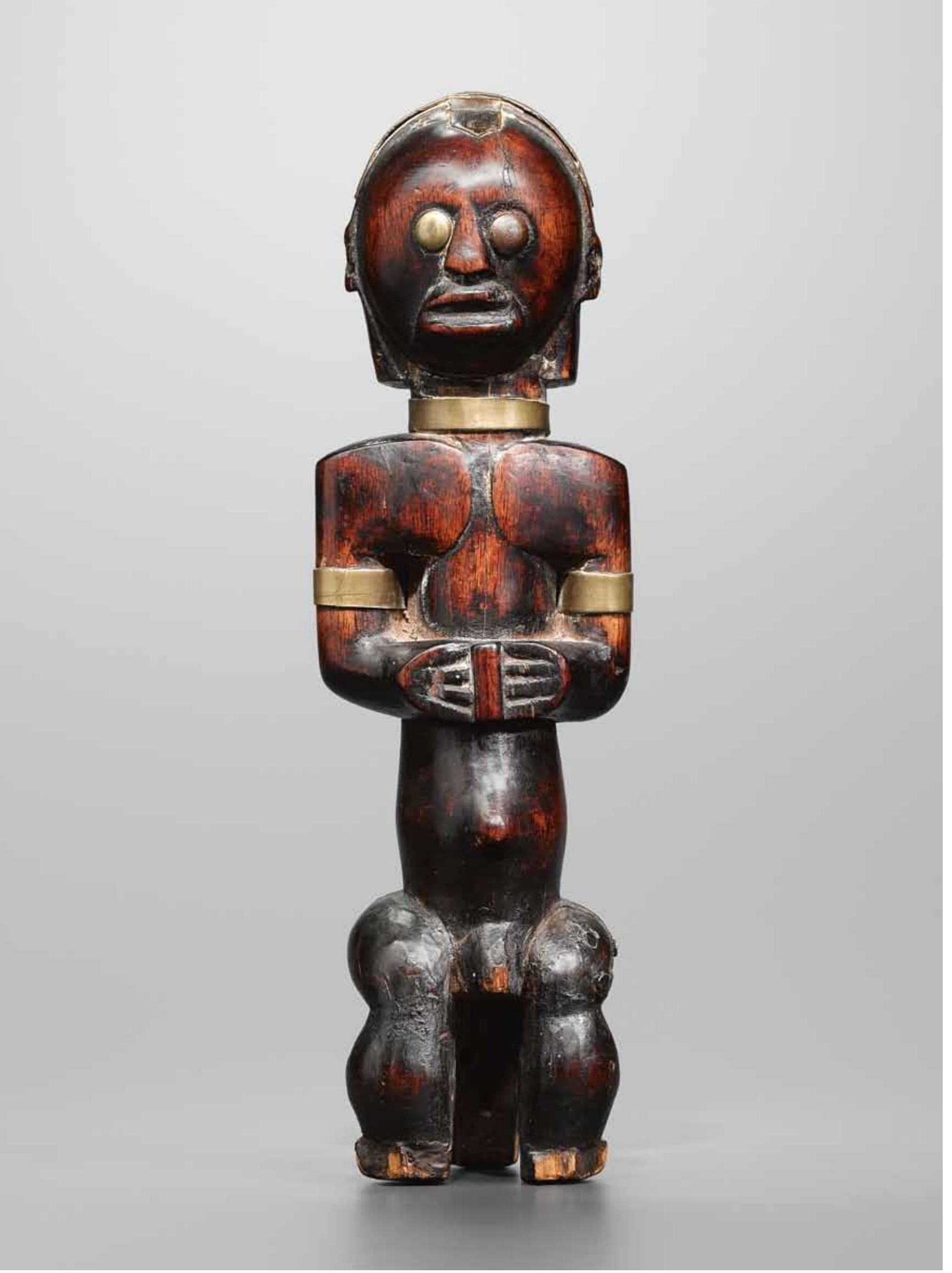
« Les beaux-arts et les sciences qui, par un plaisir se communiquant universellement et par la politesse et le raffinement de la société, rendent l'homme sinon meilleur moralement du moins plus civilisé, gagnent beaucoup de terrain sur la tyrannie du penchant sensuel, et préparent ainsi l'homme à une maitrise dans laquelle seule la raison doit avoir le pouvoir ; puisque les maux dont nous afflige en partie la nature, en partie l'intraitable égoïsme de l'homme, font en même temps appel aux forces de l'âme, les accroissent et les fortifient, pour qu'elles n'y succombent pas, et nous font sentir une aptitude à des fins plus élevées, qui est cachée en nous. »

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 83, (1790)

"The fine arts and the sciences, which are communicated universally through pleasure, and through the politeness and refinement of society, make man at least more civilized if not morally better, break the hold of the tyranny of sensual penchants, and thus help prepare man for a mastery in which only reason must have the power; because the evils with which nature in part afflicts us, including man's intractable egoism, also call on forces of the soul at the same time, and fortify them and make them grow so that they do not succumb, and they make us feel an aptitude for higher ends which is concealed within us."

Immanuel Kant, Critique of Judgement, *§ 83, (1790)*

Figure masculine	*Male figure*
Bwendé, République du Congo	*Bwende, Congo Republic*
Bois, clous de tapissiers, verroterie, résine	*Wood, upholstry nails, glass beads, resin*
19ème siècle	*19th century*
H. 21,5 cm	*H. 21,5 cm*



BYERI FANG : SOUS LA PEAU DU JUGE, LA CHAIR D'UN GUÉRISSEUR

Par FRÉDÉRIC CLOTH

Durant le XVIIIe siècle, les Peulhs connus jusque-là comme un peuple nomade plutôt pacifique se lancèrent dans de grandes opérations de conquêtes notamment au Soudan et, fin XVIIIe, franchirent également les frontières nord du Cameroun[1]. Ils finirent par y fonder une sorte d'état, le Boubandjidda, suite à la conquête des territoires Dama, Dourou, Mboum et Lakka.

Ces guerres de conquêtes des Peulhs aux frontières du Cameroun vont inciter bon nombre de populations à s'enfuir et à leur tour à bousculer d'autres populations. Ainsi les Yanghere se dispersent, s'entrechoquent avec les Baya qui à leur tour se mettent en mouvement pour buter sur les Pahouins, un vaste ensemble de populations divisés en trois grands groupes : les Betis, les Boulous et les Fangs.

Les Pahouins, quant à eux, mentionnent dans leur histoire orale avoir été pris en chasse par d'inquiétants *« hommes rouges »* (peut être les Baya ?) qui les repoussent vers un obstacle infranchissable : la rive nord de la Sanaga.

Là-bas, toujours suivant la même source, un miracle eut lieu : un python géant apparu en travers de la Sanaga qui leur permit de traverser à pied sec. Malheureusement, lors de cette traversée l'un des passants planta sa lance dans le dos de l'animal qui disparut dans les flots, laissant une partie des Pahouins au nord de la Sanaga. D'autres péripéties[2] (comme la traversée d'un tronc d'arbre *Adzap* géant qui leur barrait le chemin) finirent en un demi-siècle par mener les Pahouins jusqu'au Gabon où la littérature coloniale du XIXe siècle témoigne de leur arrivée progressive.

1 Nous pouvons renvoyer le lecteur qui serait surpris de voir les Peulhs intervenir au Cameroun a l'article de P. F. Lacroix : « Matériaux pour servir à l'histoire des Peulhs de l'Adamaoua », dans « Etudes Camerounaises », nr 37-38, Septembre-Décembre 1952.

2 Les épisodes du récit oral de la migration Fang, bien que largement fabuleux, font référence à des faits historiques réels : ainsi la traversée de l'arbre Adzap fait référence à des alliances entre Fang et Pygmées qui leur permirent de traverser les zones forestières de leur périple.

FANG BYERI: *UNDER THE JUDGE'S SKIN, THE FLESH OF A HEALER*

By FRÉDÉRIC CLOTH

In the course of the 18th century, the Peul, who had been known until then as a relatively peaceful nomadic group, embarked on a series of major conquests most notably in Sudan. Towards the end of the century, they also crossed the borders of Northern Cameroon.[1] They wound up founding a kind of state there, called Boubandjidda, after conquering the Dama, Dourou, Mboum and Lakka areas.

The Peul conquest wars along the Cameroonian border caused a number of populations to flee, and in turn to displace other groups. The Yanghere dispersed and came into conflict with the Baya, who in turn began to encroach on the Pahouin, a vast ensemble of groups divided into three main ones: the Beti, the Boulou and the Fang.

*In their oral history, the Fang tell of having been hunted by "*red men*" (possibly the Baya?) who pushed them towards an impassable barrier: the northern bank of the Sanaga River.*

There, again according to the same source, a miracle took place. A giant python appeared, stretched out across the Sanaga River, and enabled the people to cross the waterway on foot on its back. Unfortunately, in the course of the crossing, one of person planted a spear in the creature's back, and it disappeared into the depths, leaving a portion of the Pahouin north of the Sanaga. After a series of other adventures[2] (like the crossing of a giant Adzap *tree trunk that had sealed off their path) that took a half a century to unfold, the Pahouin had made their way to Gabon, where the colonial literature of the 19th century attests to their progressive arrival.*

1 We refer the reader who might be surprised to learn of the Peul's intervention in Cameroon to P.F. Lacroix's article: Matériaux pour servir à l'histoire des Peulhs de l'Adamaoua *in* Etudes Camerounaises, *nr 37-38,September-December 1952.*

2 The oral history stories of the Fang migrations, although largely legendary, do make reference to some real historical facts. The crossing of the Adzap *tree refers to alliances between the Fang and Pygmies, which allowed them to pass through the forested areas on their journey.*

Figure masculine de byeri
Fang, Gabon ou Guinée Equatoriale
Bois, métal
19ème siècle
H. 21 cm

Byeri male figure
Fang, Gabon or Equatorial Guinea
Wood, metal
19th century
H. 21 cm

Ils n'arrivent toutefois pas en droite ligne et en rangs serrés comme dans une procession biblique : c'est plutôt une suite de mouvements divers et erratiques de parties de populations parfois à l'Est, plus souvent à l'Ouest où se trouvent l'océan et les bateaux européens sources de richesses, et au Sud faute de pouvoir atteindre ces côtes. La population pahouine (au total environ un million d'individus, plus que la totalité de la population gabonaise qui compte pourtant des dizaines de peuples différents) est loin d'être homogène. On l'a dit, elle est constituée de trois grands groupes (Boulou, Beti et Fang) mais encore de nombreuses ethnies distinctes (Yezoum, Yebekolo, Omvang, Eton, Ewondo, Fang, Yangafuk, Manguissa, Ntumu, Ngoumba, Mvai,...). Toutefois, tous les pahouins semblent se retrouver autour du culte du *byeri*[3], un reliquaire constitué d'une boîte cylindrique en écorce (le nsekh *byeri*) contenant des restes d'ancêtres et surmonté d'une statue (l'*eyema byeri* : l'image du *byeri*).

Le culte du *byeri* préexistait à la migration sans le moindre doute[4]. Certaines figures de reliquaires ont été probablement ainsi transportées et c'est peut-être à ce grand brassage migratoire qu'on doit l'adoption généralisée du *byeri* par les Pahouins.

Au-delà de sa fonction évidente de reliquaire, on peut se poser la question de ce que la statue du *byeri* représente.

Elle est en général plutôt interprétée dans la littérature sur l'art Africain comme la représentation générique du concept d'ancêtre[5] et donc en quelque sorte comme une référence au contenu de la boîte.

Fernand Grébert, un missionnaire Suisse et féru de culture Fang, mentionne avoir collecté auprès du chef des Esibaña une statue de reliquaire dont le nom était Mba Baña, à savoir le nom de l'ancêtre de la tribu. Cela va dans le sens d'une représentation d'ancêtre tout en infirmant (au moins dans ce cas) le côté anonyme et générique de la représentation.

They did not however get there in a straight line or in close ranks like in a biblical procession. The nature of the migration was erratic and sporadic, in a series of population movements that came from the east, most often from the west where the ocean and the European ships were, and sometimes from the south when the coast was inaccessible.
The Pahouin population (about one million souls in all – more than the Gabonese population, which includes tens of different peoples) is far from homogeneous. As has been mentioned, it is made up of three main groups (Boulou, Beti and Fang), but it also includes many other distinct ethnic groups (including the Yezoum, Yebekolo, Omvang, Eton, Ewondo, Fang, Yangafuk, Manguissa, Ntumu, Ngoumba, and Mvai). Nonetheless, all of the Pahouin appear to share the cult of the byeri[3], *a reliquary made up of a cylindrical bark box (the* nsekh byeri*) containing ancestors' remains, with a figure (the* eyema byeri, *"the image of the* byeri*") perched on top of it.*

There is no doubt that the byeri *cult predated the migration.*[4] *Some of the reliquary figures were probably taken along and it may be that their dispersal through the migrations is what led to the* byeri *being generally adopted by the Pahouin.*

Above and beyond their obvious function as reliquaries, one may fairly ask what the byeri *statue represents.*

In the literature on African art, it is generally interpreted as the generic representation of the concept of ancestor[5]*, and thus as a kind of reference to the contents of the box.*

Swiss missionary and Fang culture aficionado Fernand Grébert mentions having obtained a reliquary statue called Mba Baña (the name of the tribe's ancestor) from the chief of the Esibaña. That does indicate that it was a representation of an ancestor, and also contradicts (at least in this case) the notion of an anonymous or generic representation.

Moreover, we observe several singularities that appear to have drawn very little attention. The iconography of the byeri *very often shows a figure holding an object in*

3 Il y a sans doute dans ce nom de *byeri* une idée d'abondance. *Byere* signifie « être posé en grand nombre », *Byeré* « donner beaucoup de choses en les jetant », *Byer* « puiser avec un ustensile à large ouverture »...

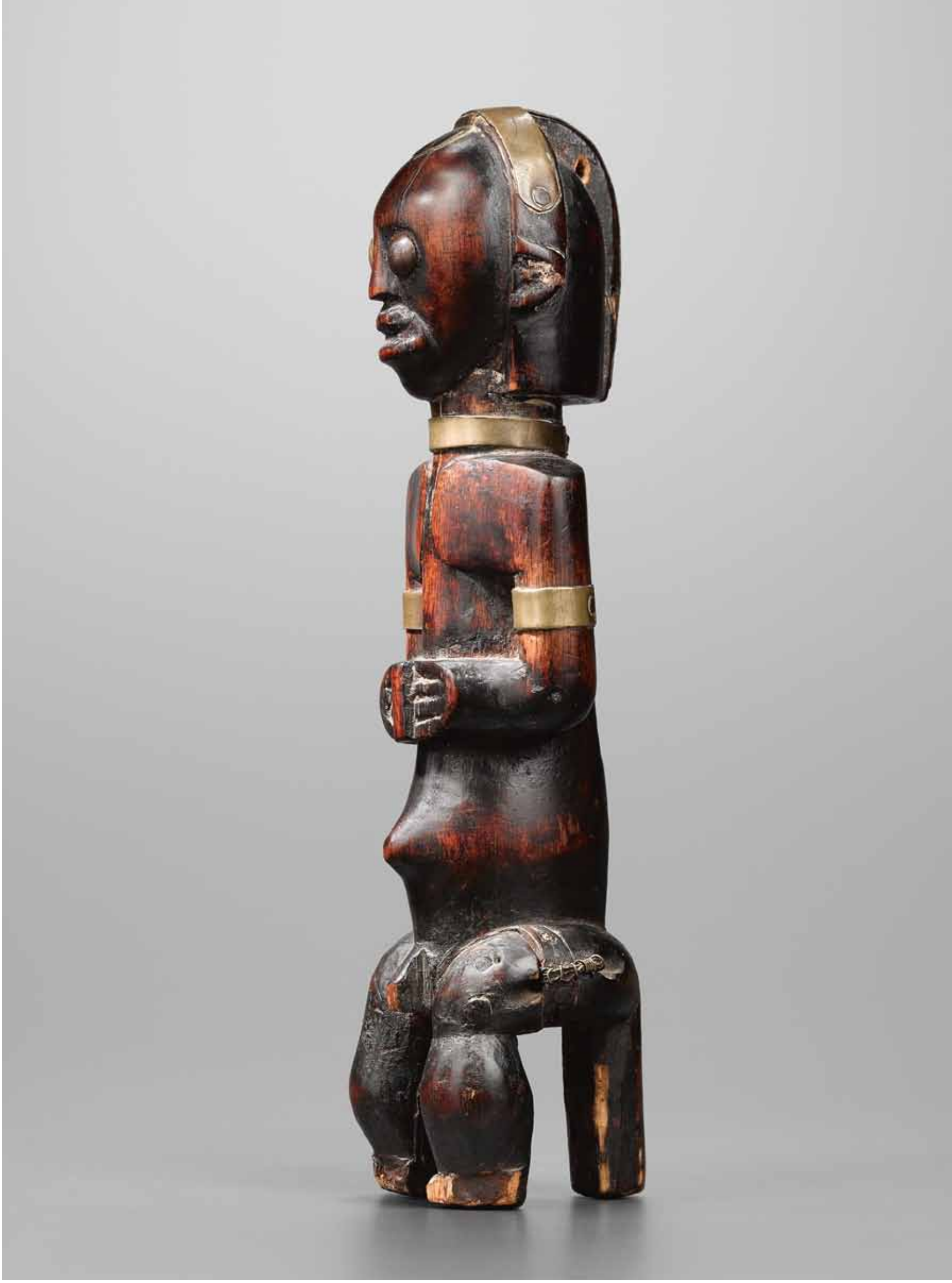
4 La datation de certains objets les font remonter assurément au XVIIIe.

5 On consultera sur cette interprétation les ouvrages publiés par Louis Perrois ainsi que ceux de James W. Fernandez, tout en notant que cette interprétation est largement antérieure à ces auteurs, puisqu'elle est mentionnée par exemple dans la monographie Die Pangwe de Günter Tessmann.

3 The notion of abundance is undoubtedly inherent in the term byeri. Byere *means "placed in large number",* byeré *means giving many tings by throwing them" and* byer *means to "draw with a utensil with a large opening".*

4 Certain objects have been dated to the 18th century with certainty.

5 In connection with this interpretation, one should consult works published by Louis Perrois, as well as others by James W. Fernandez, while noting that it predates these authors, and that it is mentioned, for instance in the Die Pangwe *monograph by Günter Tessmann.*



*F*igure féminine de byeri
Fang Ntoumou, Gabon
Bois, métal
19ème siècle
H. 41 cm

Byeri female figure
Fang Ntumu, Gabon
Wood, metal
19th century
H. 41 cm

De plus, on constate quelques singularités qui semblent n'avoir qu'assez peu attiré l'attention : l'iconographie des statues du *byeri* montre très souvent un personnage tenant dans ses mains un objet[6], cet objet étant presque toujours une coupe, une corne, une flûte ou une bouteille/calebasse. Or ces quatre objets jouent un rôle dans les rituels de détection de la sorcellerie. La coupe était utilisée pour administrer le poison d'ordalie permettant de révéler un sorcier. Plus rarement la coupe est remplacée par une bouteille ou une calebasse comme dans l'objet exposé ici (fig. pages 37-38) tout en décrivant vraisemblablement également cette action d'administrer le poison. Les cornes, dans le même esprit, étaient en général utilisées pour conditionner des « médicaments », et la flûte enfin trouvait un usage dans les cultes anti-sorciers ainsi que comme instrument de vengeance, l'*elong* ou *ekyema*, supposé lancer le malheur sur un individu.

Les yeux des eyema *byeri* sont très fréquemment rehaussés de métal : soit un clou de laiton, soit une rondelle (les deux objets de l'exposition illustrent ces options), soit même un dispositif plus complexe cachant une dent humaine. La littérature missionnaire du début du XXe décrit, d'une façon assez romantique il faut le dire, comment l'inquiétante lueur de ces yeux dans la pénombre de la case était sensée effrayer le jeune inconscient dont la curiosité aurait été attisée par le reliquaire.

En réalité, même un enfant savait parfaitement qu'un reliquaire n'était pas un jouet : le violer amenait de grands malheurs, mais aussi imposait pour tout le village la tenue de cultes coûteux pour restaurer l'équilibre. Si on peut douter de la réalité de la punition mystique du reliquaire, une punition bien réelle attendait également le profanateur.

Il y a donc fort à parier que ces yeux métalliques viennent plutôt renforcer l'idée de la capacité de jugement que les objets placés entre les mains de l'*eyema byeri* suggéraient déjà : pour bien détecter, il faut, si j'ose dire, un regard d'airain.

Le matériau même des statues du *byeri* n'est pas neutre : il s'agit souvent du bois d'*ekuk*[7] (Alstonia Congensis), un bois blanc assez facile à travailler et qui pourrait dès lors passer pour un choix purement technique, mais dont les propriétés médicinales sont impressionnantes.
La sève est un contrepoison de l'*onaï* (le poison utilisé pour les flèches), un purgatif (mélangé a quelques gouttes de la sève d'Anthostema Aubryanum), un remède contre le pian une fois séchée. L'écorce, quant à elle, est un remède contre la blennorragie, un vermifuge, un succédané de la quinine et prise en infusion fait allaiter les femmes. Si jamais un bois a pu écarter le mal, c'est sans doute celui-ci !

6 Étonnamment ce fait, pourtant patent et mentionné notamment par Louis Perrois dans sa thèse sur la statuaire Fan, ne semble avoir été remarqué que par Léon Sirotto.

7 *Ekukh* en lui-même est un nom intéressant puisqu'il évoque un ekuk, animal (le plus souvent) manipulé, « possédé » par l'esprit d'un être humain. *Ekuk* est de même le nom d'une grande classe de masques chez les Kwele, un peuple généralement perçu comme en partie « pahouinisé ».

its hands,[6] which is nearly always a bowl, a horn, a flute, or a bottle / calabash. All four of these objects were used in rituals performed to detect sorcery: the bowl or the calabash were used to administer the poison for the trial by ordeal that could unveil a sorcerer. Sometimes the bowl was replaced by a bottle or a calabash like the object shown here (fig. pages 37-38), very probably having the same function of administering poison. The horns were generally used to prepare the "medicines", and lastly the flute played a role as an instrument of vengeance, the elong *or the* ekyema*, deemed capable of casting spells and causing an individual misfortune.*

The eyes of the eyema byeri *are frequently highlighted with metal – either a brass nail, or a circular piece of brass (the two pieces in the exhibition illustrate these options), or even a more complex structure hiding a human tooth. The missionary literature of the early 20th century describes, quite romantically it must be said, these eyes glistening in the shadowy darkness of the houses and frightening the unconscious young novices, whose curiosity they had aroused.*

Even a child would perfectly know that a reliquary is not a toy. Violating it would bring upon great misfortune, and would oblige the village to organise costly worshipping as to restore the balance. The reliquary can undoubtedly cast a mystic punishment, but an even more real punishment would await the profaner.

It is thus very probable that these metal eyes support the idea of the capacity for judgment, which the objects placed in the hands of the elema byeri *already suggested: to detect well, one must, I dare say, have an iron gaze.*

The materials the byeri *sculptures are made of are not neutral.* Ekuk[7] *(*Alstonia Congensis*), a white wood which is fairly easy to work is often used. It could be the choice simply for technical reasons, but its medicinal properties are also impressive. The sap is an antidote to the* onaï *poison used on arrows, a purgative when mixed with a few drops of* Anthostema Aubryanum *sap, and a remedy for pian (a tropical disease) when dried. The bark is a cure for gonorrhea, a vermifuge, a substitute for quinine, and induces lactation in women when taken as an infusion. If ever there was a wood that could stave off evil, this would be the one.*

We also mention in closing that in some cases at least, the byeri *figures were made in couples:* "Our ancestors sculpted a man with his sexual organs, and a woman with hers. [...] My father had the esam melan,[8] and it was his brother from the same father, very near us, who kept the two statues. [...] The skulls were placed in a receptacle stored with the two statues; there were only two. We drew the woman with tresses, we used pieces

6 Surprisingly, this fact, while obvious and mentioned by Louis Perrois in his thesis on Fan statuary, had only been observed by Léon Sirotto.

7 Ekukh *is an interesting term because it evokes an* ekuk*, a most often manipulated animal which is "possessed" by a human spirit.* Ekuk *is also the name of a major class of mask among the Kwele, a people who are generally perceived to be part Pahouin.*

8 The cult place for the melan*, associated with the* byeri*.* Melan *is the name of an initiation drug similar to the* iboga *of the* bwiti*.*

On remarquera encore que dans un certain nombre de cas, au moins, les statues du byeri étaient fabriquées en couple : *« Nos ancêtres sculptaient un homme avec ses organes sexuels, une femme aussi avec tous ses organes. [...] Mon père même avait l'*esam melan[8] *et c'est son frère de même père, à côté de chez nous, qui conservait les deux statues.[...] On mettait les crânes dans leur étui avec les deux statuettes : il n'y en avait que deux. On dessinait la femme avec des tresses, on mettait des morceaux de fer à la place des yeux, on marquait très bien l'organe de l'homme. [...] Quand on a divulgué les secrets, un Père est venu tout prendre en présence de Herrmann Assiga, et a dû emmener ces statues à Minlaaba. »* (témoignage d'Apollinaire Ombga, enregistré en Février 1967 à Mitsangom). Dans un même ordre d'idée, il semble que dans certains cas, la statue principale était accompagnée de statuettes fixées sur le bord de la boîte *nsekh byeri*, sans qu'il ne reste, à ma connaissance, de traces d'une quelconque interprétation de ce fait.

Bien entendu, rien n'empêche un ancêtre de tenir le rôle de gardien-juge et les deux interprétations ne s'excluent pas forcément l'une l'autre, toutefois on a peut-être été un peu vite en décrivant ces objets comme ancêtres anonymes et conceptuels.

Pour terminer, il convient de mentionner que l'importance du culte du *byeri* chez les Pahouins en faisait en quelque sorte l'icône de l'appartenance à la « nation pahouine », et pour un individu la marque de son autorité. C'est ainsi que la figure de l'*eyema byeri* tendait à se retrouver également sur des objets qui ne font pas strictement partie du culte : cuillers, épingles à cheveux, « fétiches », cannes,... La présence d'une cavité dans le dos de la très jolie petite statuette fang de l'exposition laisse imaginer qu'on est dans ce contexte, possiblement la statuette d'un fétiche de guerre [9] dont la forme reproduisait celle d'un gardien de reliquaire mais en réduction.

8 Lieu du culte du *melan*, liè au *byeri* (*melan* est le nom d'une drogue initiatique similaire à l'*iboga* du *bwiti*).

9 Tessmann reproduit une de ces « médecine contre les balles ennemies » dans sa planche 62 (illustration d) du volume 2 de sa monographie « Die Pan gwe ».

of iron for eyes, and the man's genitalia were very clearly rendered. [...] When we divulged these secrets, a priest came and took everything in the presence of Herrmann Assiga, and he must have taken these sculptures to Minlaaba" *(testimony of Apollinaire Ombga, recorded in February of 1967 at Mitsangom). Along the same lines, it appears that in some cases, the main figure was accompanied by smaller ones attached to the edge of the* nsekh byeri *receptacle, but to my knowledge no interpretations of this phenomenon exist.*

Of course nothing prevents an ancestor from playing the role of a judge-guardian and the two interpretations do not necessarily exclude one another. Nonetheless, it may have been a rushed and too hastily made explanation to describe these objects as merely anonymous and conceptual ancestors.

To conclude, it is appropriate to mention that the importance of the byeri *cult among the Pahouin peoples made it a kind of icon of belonging to the Pahouin "nation", and it was the mark of an individual's authority. For that reason, the* eyema byeri *figure tended to appear on objects that were not strictly speaking part of the cult, like spoons, hairpins, "fetishes", and walking sticks among other things. The presence of a cavity in the back of the very beautiful little Fang figure in the exhibition allows us to speculate that we might be in the presence of a statuette of a war fetish[9] here, whose shape is that of a reduced version of a reliquary guardian figure.*

Bibliographie / *Bibliography*

*1913 - Tessmann (Günter): «*Die Pangwe*", Wasmuth (Berlin, Germany), 275 +392 pages.*

1928 - Grébert (Fernand): „Au Gabon*», Société des missions évangéliques de Paris (Paris, France), 228 pages.*

1958 - Alexandre (Pierre), Binet (Jacques): «Le groupe dit Pahouin», PUF (Paris, France), 152 pages and folding map.

1961 - Rasponda-Walker (André), Sillans (Roger): «Les Plantes Utiles du Gabon*», Editions Paul Lechevalier (Paris, France), 614 pages.*

*1964 - Galley (Samuel): "*Dictionnaire Fang-Français et Français-Fang suivi d'une grammaire Fang*", Henri Messelier (Neuchâtel, Switzerland), 588 pages.*

*1972 - Perois (Louis): "*La statuaire fan (Gabon)*", Mémoires ORSTOM no 59 (Paris, France), 420 pages.*

*1975 - Fernandez (James W.): «*Fang reliquary art: its quantities and qualities*", in "*Cahier d'Etudes Africaines*", nr 60, 1975, pp. 723-746.*

*1979 - Siroto (Leon): "*Witchcraft belief in the explanation of traditional African iconography*" in "*The Visual Arts, Plastic and Graphic*", Mouton Publishers, pp. 241-292.*

*1983 - Ombolo (Jean-Pierre): "*Elements de base pour une approche ethnologique et Historique des Fang-Beti-Boulou (Groupe dit Pahouin)*», Université de Yaoundé (Yaoundé, Cameroun), 308 pages.*

*1985 - Laburthe-Tolra (Philippe): «*Initiations et Sociétés secrètes au Cameroun, Essai sur la religion Beti*», Karthala (Paris, France), 437 pages.*

*1991 - Laburthe Tolra (Philippe), Falgayrettes-Leveau (Christiane), Tessmann (Günter): «*Fang*», Fondation Dapper (Paris,France), 324 pages*

*2006 - Perrois (Louis): "*Fang, vision d'Afrique*», 5 Continents, (Milano, Italie), 160 pages*

9 Tessmann reproduces one of these "medicines against enemy bullets" on plate 62 (illustration d) of volume 2 of his monograph Die Pangwe.

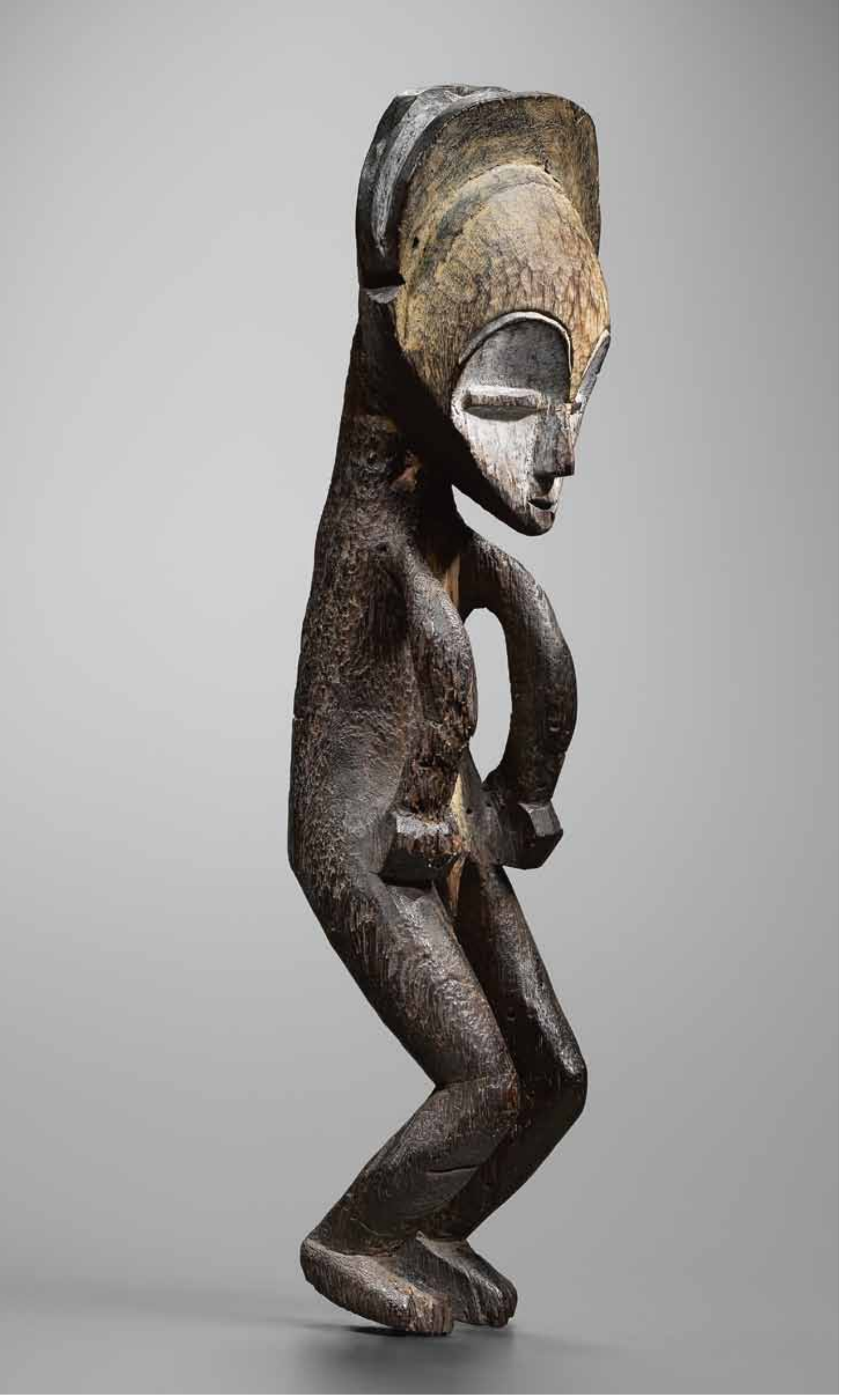
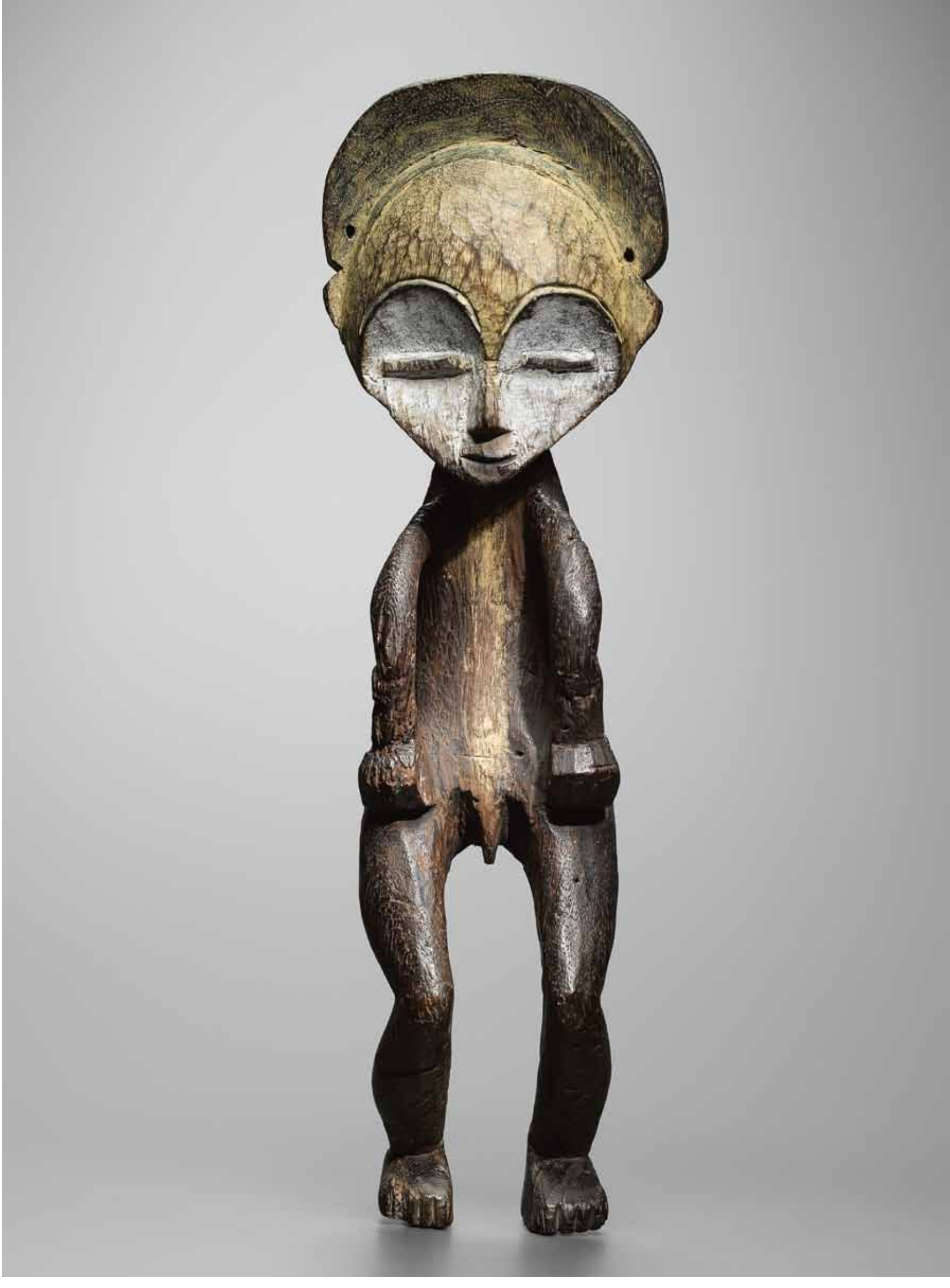
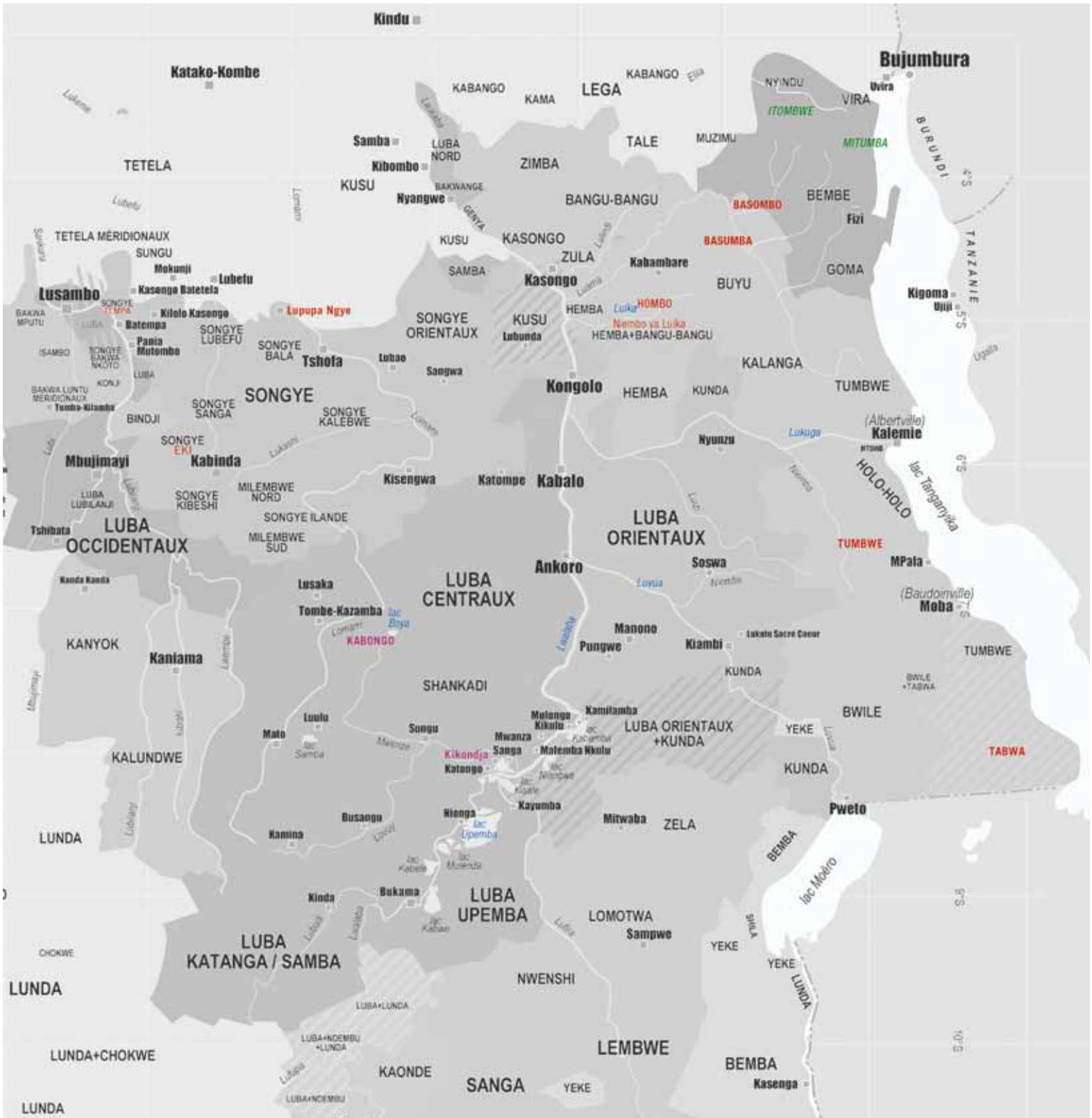


Figure masculine *ofika*
Mbole,
République Démocratic du Congo
Bois, pigments
19ème siècle
H. 43 cm

Ofika *male figure*
Mbole,
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. 43 cm





Carte du Sud-Est de la RDC. D'après la carte « aire Luba » in Volper 2012, p. 107 (avec l'aimable autorisation de Marc Felix)

Map of the South-East part of DRC. After the map 'Luba Area" in Volper 2012, p. 107 (with courtesy of Marc Felix)

FIGURES DE POUVOIR, FIGURES DE MÉMOIRE

(SUD-EST DE LA RDC)

Par VIVIANE BAEKE

1. Introduction

Luba, Hemba, Tabwa, Bùyù, Bembe… Les groupes ethniques d'où sont originaires les œuvres qui font l'objet de ce texte ont tous un point commun : ces communautés ont, à un moment ou l'autre de leur histoire, fait partie de la sphère d'influence du royaume luba, soit qu'elles en faisaient étroitement partie, soit qu'elles entretenaient avec cet Etat des liens d'allégeance, soit encore que leurs chefs se réclamaient d'un lien de parenté symbolique avec le roi sacré de ce prestigieux royaume. Lorsque l'on parle de l'emprise qu'ont pu exercer les Luba sur les populations avoisinantes, il semble plus approprié de parler d'influence plutôt que de pouvoir de subordination, et de prestige plutôt que d'autorité.[1]

Mais au sein même de ceux que l'on appelle Luba, il faut distinguer, d'ouest en est :

› les Luba occidentaux ou Luba-Kasaï, qui parlent le tchiluba et sont patrilinéaires, mais n'ont jamais connu l'institution de la royauté ;

› les Luba centraux, qui parlent le kiluba, sont patrilinéaires et ont constitué le royaume dont il est question dans ces pages ;

› les Luba orientaux[2], également appelés Luba-Hemba (le terme *hemba* connotant l'Est), qui parlent des variantes dialectales du kiluba, mais qui sont eux majoritairement matrilinéaires ; au contraire des Luba-Kasaï, ils furent fortement influencés par le royaume des Luba centraux.

Durant près de quatre siècles, ce royaume a exercé une telle influence, une telle attraction sur un ensemble de populations avoisinantes, qu'une sorte de nébuleuse « lubaïsée » s'est créée, qui par son étendue fut sans précédents en Afrique centrale. Peu d'entre eux furent conquis par les armes et durent payer tribut aux Luba ; la plupart, sans avoir été envahi militairement, conclurent des traités d'allégeance ou d'alliance avec le roi, d'autres encore furent séduits par le système politique luba et s'en inspirèrent pour édifier à leur tour de petits royaumes à la structure politico-rituelle semblable, se réclamant souvent d'une origine royale luba.

Mais quel était donc le secret de ce succès politique ? Il semble clair que si un petit Etat prospère a pu se former au cœur du territoire de ceux que nous appellerons, Les Luba centraux ou Luba *stricto sensu*[3], c'est sans doute grâce à la richesse du sol et du sous-

1 Nooter Roberts 1996 : 20

2 Dans le sens également où ils vivent à l'Est du Lualaba qui forme grosso-modo la frontière entre les Luba centraux et les Luba de l'Est.

3 Petit 1993, chapitre I et carte n° 4, p. 29 ; cf aussi la carte p.44.

FIGURES OF POWER, FIGURES OF MEMORY

(SOUTHEASTERN DRC)

By VIVIANE BAEKE

1. Introduction

Luba, Hemba, Tabwa, Bùyù, Bembe… The ethnic groups from among whom the objects this text is about originate have one thing in common: these communities were, at one point or another in their history, within the Luba Kingdom sphere of influence, whether they were very closely associated with it, or had relations of allegiance with it, or because their chiefs maintained they had symbolic family ties with the sacred king of this prestigious kingdom. When one speaks of the hold the Luba had on neighboring populations, it is more appropriate to speak of influence than of subjugation or subordination, and of prestige rather than of authority.[1] One must however make distinctions between peoples referred to as Luba, from west to east:

› The Western Luba or Luba-Kasaï, who speak Tchiluba and are patrilineal but have never known the institution of royalty.

› The Central Luba, who speak Kiluba, are patrilineal, and constituted the kingdom we examine in these pages.

› The Eastern Luba,[2] also called the Luba-Hemba (the term hemba *means east) who speak a variety of dialectical variants of Kiluba, but who are for the most part matrilineal. Unlike the Luba-Kasaï, they were heavily influenced by the Central Luba.*

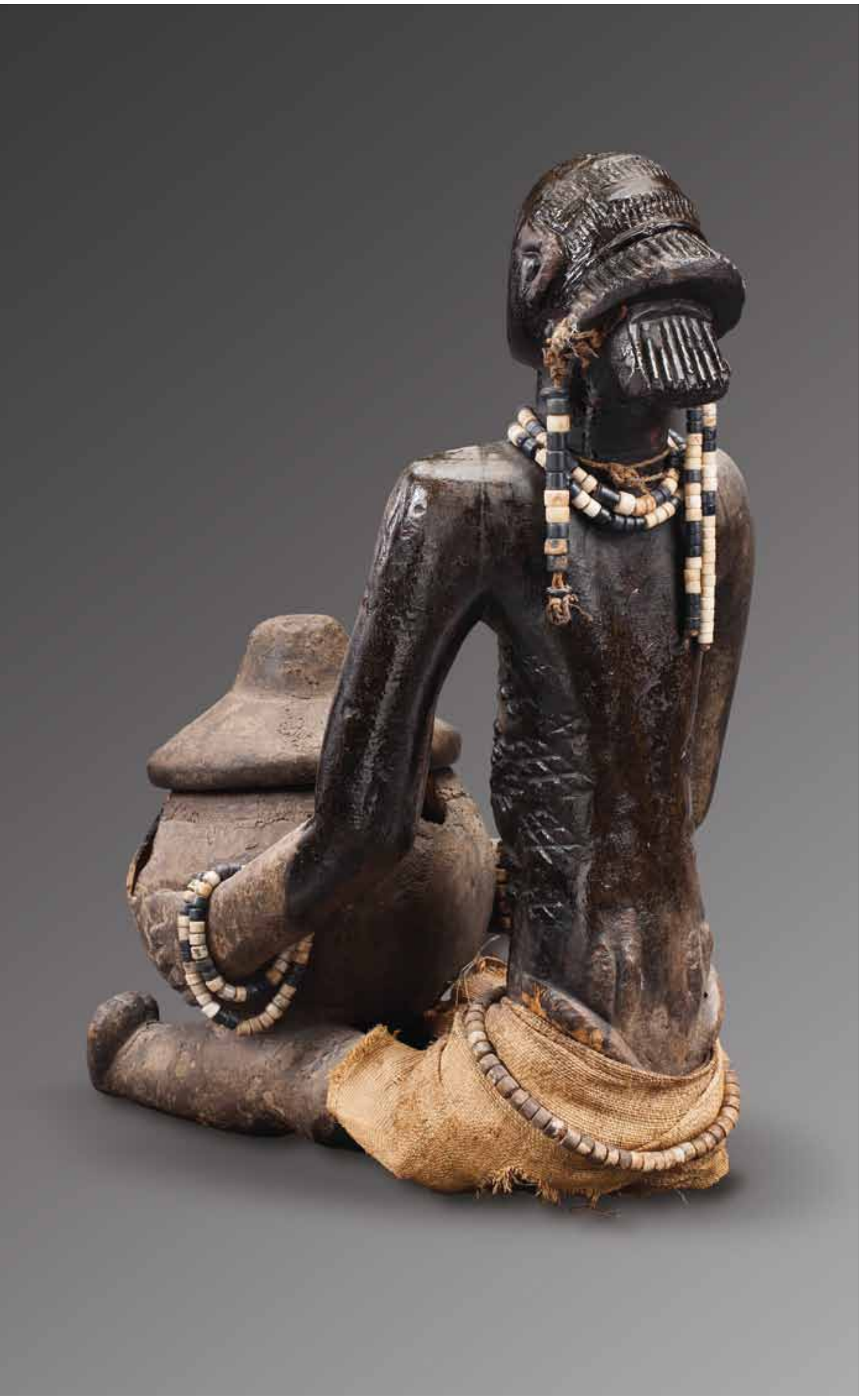
For nearly four centuries, this kingdom had such a powerful influence on, and attraction for, neighboring populations, that a vague kind of "Lubaization" came about, which was unrivaled in scope and without precedent in Central Africa. Few of them were conquered with weapons and had to pay tribute to the Luba. Most concluded treaties of allegiance or alliance with the king without having been invaded militarily, and others were seduced by the Luba political system, and in turn sufficiently inspired by it to create little kingdoms with similar political and religious structures, often proclaiming themselves to be of royal Luba origin. So what was the secret to this political success?

It would appear clear that if a small state was able to form in the heart of the territory of what we will call, the Central Luba or the Luba sensu stricto,[3] it was undoubtedly because of the richness of the soil and the subsoil, which is high in iron ore and salt, while the lakes and alluvia of the Upemba depression made good

1 Nooter Roberts 1996: 20.

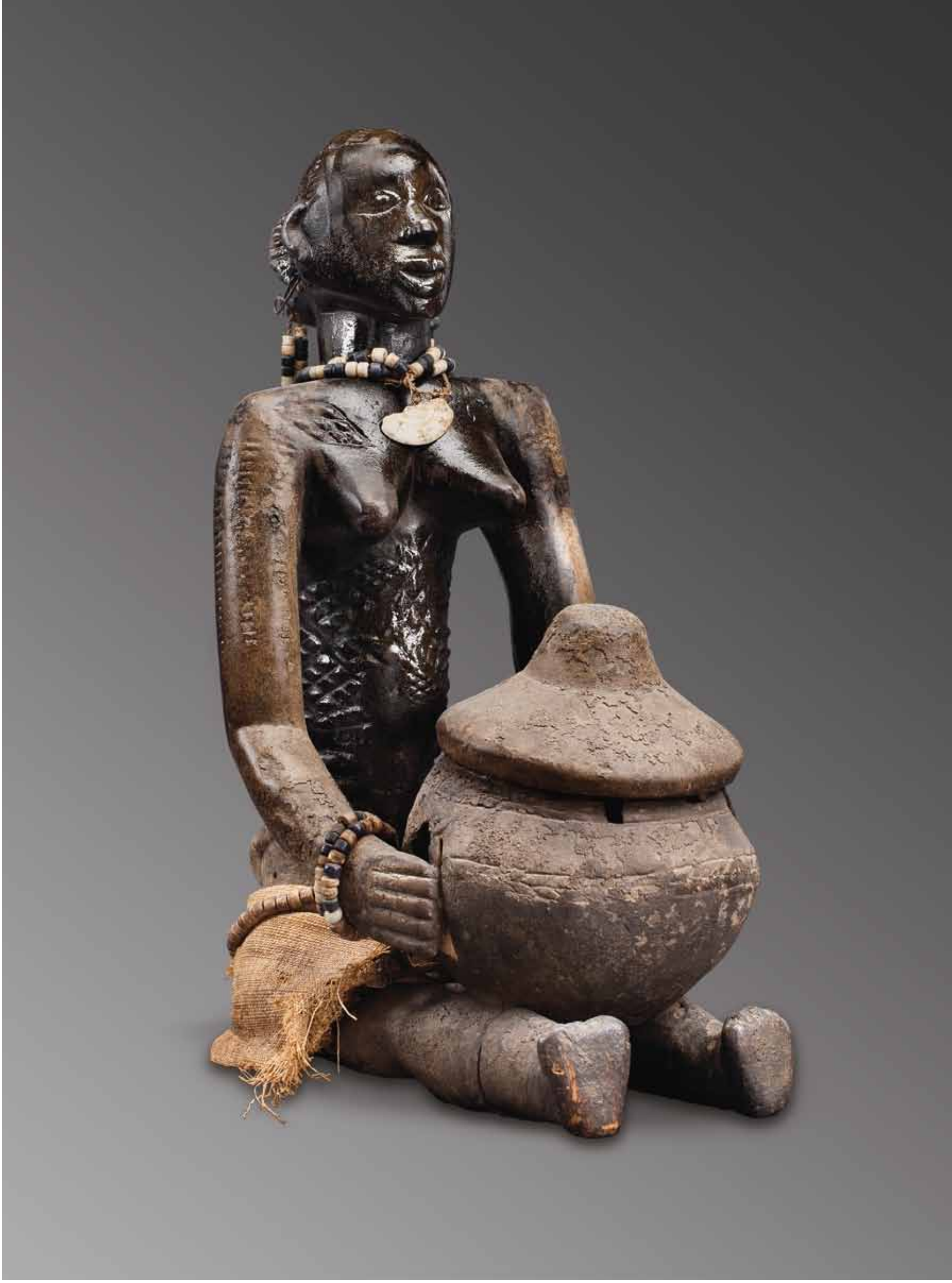
2 In the sense that they live east of the Lualaba, which is roughly speaking the border between the Central Luba and the Eastern Luba.

3 Petit, 1993, chapter I and map #4, p. 29. See also the map page 44.



Porteuse de coupe *mboko*
ou *kitumpo kya muchi*
Luba centraux, région du Centre-Est,
République démocratique du Congo
Bois, perles de verre, tissus, fibres,
coquillage, pigments
19ème siècle
H. 56 cm ; L. 43,5 cm ; l. 25, 5 cm

Bowl bearer mboko *or* kitumpo kya muchi
Central Luba, region of Centre-East,
Democratic Republic of Congo
Woods, glass beads, textile, fibers,
shell, pigments
19th century
H. 56 cm; L. 43,5 cm; W. 25, 5 cm



Histoire du royaume luba (d'après Reefe 1981)

Dès le VIIIème siècle après J.C., il semble qu'une certaine concentration du pouvoir existait dans la région de la dépression de l'Upemba, si l'on en croit les objets de prestige (poteries, haches cérémonielles, bijoux de cuivre et de fer), qui ornaient certaines des tombes seulement de l'époque kisalienne, une période bien connue, grâce aux fouilles de Pierre de Maret dans cette région.[1]

Au début du 16ème siècle, au sein d'un univers peuplé de petites chefferies à structure lignagère, et dans un environnement écologiquement favorable, serait né un petit état, avec à sa tête, si l'on en croit l'épopée royale, un certain Nkongolo Mwamba. C'est avec l'entrée en scène de ce premier souverain, brutal et grossier, que s'inaugure l'épopée royale qui raconte comment un nouvel ordre politique, empreint de de sacralité, de raffinement et d'interdits, se met en place et consacre le premier roi sacré, Kalala Ilunga, fils du chasseur Mbidi Kiluwe. …

La liste des rois qui se sont succédés après Kalala Ilunga comporte quelques treize noms dont seuls les six derniers semblent faire l'unanimité de l'ensemble des spécialistes de la mémoire royale. L'histoire émerge alors lentement de la brume mythique, avec les règnes historiques de Ilunga Sungu (ca. 1780- 1810), Kumwine Ngombe (ca. 1810-1840), Ilunga Kabale (ca. 1840-1870), le dernier souverain qui régna sur un royaume indivis. Après sa mort en 1870, le royaume se disloqua rapidement, bousculé de toutes parts par des envahisseurs ovimbundu, swahili, yeke, les révoltés dits Batetela et les Belges. En outre, les nombreux fils d'Ilunga Kabale se disputèrent le trône durant d'incessantes guerres de succession jusqu'à ce que la Belgique scinda le royaume entre les deux héritiers restants, Kabongo et Kasongo Nyembo, qui devinrent les deux « collectivités locales » du même nom.

Cet Etat connut une certaine expansion vers l'Est au cours du 18ème siècle, aire d'influence qui atteignit son apogée dans la première partie du 19ème siècle.

Le *mulopwe* ou roi des Luba centraux désignait des résident luba qui le représentaient sur place et étaient chargés des relations entre la périphérie et le centre du royaume ; une configuration politique et symbolique qui ne devint jamais ce que certains appelèrent erronément « empire luba » ; mais le « cœur » de ce royaume, l'univers des Luba centraux patrilinéaires, porté par la popularité de sa geste de fondation, exerça certainement une influence sur les systèmes de pensée et l'art des Luba-hemba, des Tabwa, ainsi que des Hemba et des Bùyù, même si ces deux derniers groupes sont toujours restés politiquement indépendants.

Durant le règne de Ilunga Sungu (ca. 1780- 1810), le royaume luba réussit à placer sous son influence culturelle plusieurs groupes luba-hemba vivant entre la Luvua et la Lukuga ; les Luba arrivèrent jusqu'aux rives du lac Tanganyica, où plusieurs chefs tumbwe importants, comme Mwenge ou Mulenga, firent allégeance au roi luba. Sopola, parent d'un de ces chefs tumbwe, reçut le feu culturel de la royauté, et devint symboliquement le « fils » du roi luba[2] sous le nom de Sopola Kyombo. Le « maître de la Cour de Sopola » sculpta quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'art des Luba orientaux.

Au 19ème siècle, durant le règne de Kumwine Ngombe (ca. 1840-1870), l'extension de l'influence luba atteignit la partie occidentale des Hemba, ainsi qu'une partie du territoire Songye. On retient de cette période l'existence du puissant Etat de Buki, allié des Songye[3] et le renforcement de l'influence luba chez les Tabwa. Les Hemba (entre la Lukuga et la Luika et jusqu'à la Lulindi) restèrent politiquement indépendants.

1 De Maret 1978.
2 Reefe 1981: 124
3 Reefe 1981: 130

History of the Luba Kingdom (according to Reefe 1981)

From the 8th century AD onwards, there was apparently a concentration of power in the region of the Upemba Depression. This is suggested by the prestige objects (pottery, ceremonial axes, copper and iron ornaments) that decorated some tombs of the Kisalian period, well known thanks to Pierre de Maret's excavation work in the area.[1]

At the beginning of the 16th century, in the middle of a universe peopled by small chiefdoms with lineage structures and in an ecologically favorable environment, a small state was apparently born, and it was, if one is to give credence to the royal epic story, ruled by a certain Nkongolo Mwamba. With the appearance on the scene of this brutal and abusive sovereign, the epic royal tale begins and tells how a new political order, imbued with sacredness, and characterized by refined concepts and interdictions became established and led to the consecration of a first sacred king, Kalala Ilunga, son of the hunter Mbidi Kiluwe.

The list of kings who succeeded Kalala Ilunga includes some thirteen names of which only the last six are unanimously agreed upon by the specialists in the royal memory. History begins to emerge from the fog of myth at that time, with the reigns of Ilunga Sunga (circa 1780-1810), Kumwine Ngombe (circa 1810-1840), and Ilunga Kabale (circa 1840-1870), the last sovereign who ruled over an undivided kingdom. After his death in 1870, the kingdom was quickly dismembered, and pressured on all sides by Ovimbundu, Swahili and Yeke invaders, as well as by rebels called the Batetela and the Belgians. Moreover, Ilunga Kabale's many sons disputed their right to the throne with incessant succession wars until Belgium divided the kingdom between the two remaining heirs, Kabongo and Kasongo Nyembo, who became the leaders of the two eponymous local communities.

This state expanded eastward in the course of the 18th century, and its area of influence reached its apogee in the first part of the 19th century.

The mulopwe, *or king of the Luba designated Luba residents as his representatives and assigned them the task of maintaining relations between the center and the periphery of the kingdom. This political and symbolic configuration never became what certain people have erroneously referred to as the "Luba Empire", but the "heart" of this kingdom, the universe of the patrilineal Central Luba, carried and propelled by the popularity of the myth of its founding, certainly did exert an influence on the art and the thought systems of the Luba-Hemba, the Tabwa, as well as the on the Hemba and the Bùyù, even if the latter two groups always remained politically independent.*

During the reign of Ilunga Sungu (circa 1780-1810), the Luba Kingdom successfully affirmed its cultural influence on several Luba-Hemba groups who lived between the Luvua and the Lukuga. The Luba went as far as the shores of Lake Tanganyika, where several important Tumbwe chiefs, like Mwnege and Mulenga, swore allegiance to the Luba king. Sopola, the relative of one of these Tumbwe chiefs, received the cultural fire of the royalty, and symbolically became the "son" of the Luba king[2]*, bearing name Sopola Kyombo. The "Master of Sopola's Court" sculpted several of the great masterpieces of Eastern Luba art.*

In the 19th century, during the reign of Kumwine Ngombe (circa 1840-1870), Luba influence reached as far as the western part of the Hemba area, as well as into a part of Songye territory. During the period, the powerful state of Buki, an ally of the Songye,[3] *was also flourishing and Luba influence among the Tabwa strengthened further. The Hemba (between the Lukuga and Luika and as far as the Lulindi) remained politically independent.*

1 De Maret 1978.
2 Reefe 1981: 124
3 Reefe 1981: 130

sol, où le minerai de fer et le sel abondent, tandis que les lacs et alluvions de la dépression de l'Upemba, ont permis une pêche abondante et une agriculture prospère[4]. Mais beaucoup d'autres écosystèmes favorables en Afrique n'ont pas pour autant conduit à une centralisation du pouvoir aussi importante.
Sans doute la réussite qu'a connu le royaume luba repose-t-elle en partie aussi sur la sacralité du pouvoir royal, ainsi que sur la renommée qu'a connu le mythe d'origine de cette royauté, et qui en constitue véritablement la charte, garantissant la légitimité du pouvoir royal. Or ce récit mythique fut littéralement « fixé » en une épopée de fondation en grande partie grâce à l'association du Mbudye, qui gravitait autour de la cour du roi, et dont les membres assuraient la mémoire historique du royaume (ill. 1).

fishing and prosperous agriculture possible.[4] Still, many other favorable ecosystems in Africa did not give rise to such a significant centralization of power.

Undoubtedly, the success that the Luba Kingdom achieved was due partly to the sacred nature of royal power, as well as to the fame of the royalty's creation myth, rooted practically as a charter of the kingdom, and a guarantee of the legitimacy of its royal power. This mythical story was moreover "fixed" in a founding epic thanks mainly to the mbudye *association, which gravitated around the king's court, and whose members preserved the historical memory of the kingdom (ill. 1).*

ill. 1 Membres de l'association *Mbudye*. Village de Tombe-Kazamba, territoire de Kabongo.
ill. 1 Members of the Mbudye society. Village Tombe-Kazamba, territory of Kabongo.
EP.0.0.194, collection MRAC Tervuren ; photo H. Goldstein, c. 1949, Sofam ©

Bien sûr, ce récit mythique se transforma au cours du temps, et au gré des nécessités du royaume, mais les *bambudye*, en tant qu' « historiens de la Cour » et détenteurs officiels de la mémoire du royaume, en garantissaient à chaque fois l'authenticité[5].
Enfin, et nous y reviendrons évidemment, l'art luba a joué, et joue encore, un rôle essentiel au sein des rituels liés à la Cour royale. Au point que la plupart des *regalia* détenus par le roi acquièrent leur légitimité parce qu'ils « sont » symboliquement ceux qui ont appartenu aux fondateurs mythiques de la royauté ; quant à ceux que les notables et les chefs subordonnés détiennent, ils ne valent que parce que le roi luba les leur a confiés. Certains objets, par leurs caractéristiques formelles,

Of course, this mythical story changed over time, and according to the kingdom's necessities, but the bambudye*, as the "court historians" and official keepers of the memory of the kingdom continued to guarantee its authenticity.[5]*

Lastly, and we will revisit this point of course, Luba art played, and still plays, an essential role in the rituals associated with the royal court. This was true to such an extent that most of the king's objects of regalia *acquired their legitimacy because they "were" symbolically those which belonged to the mythical founders of the royalty. Objects of this kind held by notables or sub-chiefs only had value because the Luba king entrusted them to*

4 Reefe 1981 : 83-85
5 Reefe 1981 : 41

4 Reefe 1981: 83-85.
5 Reefe 1981 : 41.

rappellent divers épisodes de la geste de fondation du royaume ou de l'histoire des différents souverains qui se sont succédés. D'autres encore s'utilisent lors de l'intronisation des rois et des chefs, ou sont les auxiliaires indispensables des spécialistes rituels qui gravitent autour du roi (Petit 1993 ; Roberts-Nooter 1996)

La richesse symbolique de cette épopée est telle que Luc de Heusch a pris comme point de départ les différentes variantes qui en ont été publiées pour mener la première de ses études comparatives sur la mythologie de l'Afrique centrale et australe. Une analyse structuraliste du corpus mythique de cette vaste partie de l'Afrique se justifie car une grande partie des groupes humains qui l'occupent sont les héritiers d'une ancienne culture commune, celle des premiers locuteurs de langues bantoues qui, originaires des plateaux du Cameroun et du Nigéria, quittèrent ce berceau pour occuper, au terme d'une expansion rapide de près de deux mille ans, la majeure partie de l'Afrique centrale et australe. Sous le titre *Le roi ivre ou l'origine de l'Etat*, il s'efforça de dégager la cohérence de l'un des grands ensembles sémiologiques issus de ce noyau commun et plus précisément celui des épopées ou « chartes de fondation de la royauté sacrée », une institution qui naquit au sein des « civilisations de la savane, au sud de la grande forêt congolaise. » [6] ...et notamment chez les Luba.
Il existe plusieurs versions de ce mythe, et toutes sont importantes de par les nuances ou les épisodes que seules certaines introduisent. Faisant mienne la règle d'or de Claude Levi-strauss, disant qu'un mythe n'est autre chose que la somme de ses variantes, voici une relation de cette geste qui reprend l'essentiel des différentes versions que Luc de Heusch a analysées en 1972[7], y ajoutant même certaines précisions contenues dans les versions publiées plus récemment par Womersley et Thomas Reefe. Ce dernier auteur, dans son précieux ouvrage *The rainbow and the kings* (1981), a d'ailleurs procédé de la même manière, tout en découpant le récit en épisodes, comme autant de mythèmes pertinents[8].

La naissance de la royauté sacrée *bulopwe*

Le premier chef qui par ses conquêtes réussit à former un état luba, fut appelé Nkongolo (Arc-en-ciel) parce que sa peau était fort claire et rouge ; tout ce qu'il touchait, le sol, les rochers, l'eau, les plantes, virait au rouge. C'était un chef cruel et incestueux; il régnait en tyran sur le territoire qui s'étend du Lualaba à l'est jusqu'à la rivière Lwembe à l'ouest. Un prince étranger, Mbidi Kiluwe (Mbidi le Chasseur), en provenance des montagnes situées au-delà de la rive orientale du fleuve[9], franchit un jour le Lualaba, là où la rivière Lovoï s'y jette, proche du lac Kisale et au cœur de la dépression

6 De Heusch 1972 : 9-14

7 De Heusch 1972 : 19-30) ; Colle 1913 : 353-359 ; Verhulpen 1936 : 89, 92-93 et 97 ; Makonga 1948, n°10 : 304-316 ; d'Orjo de Marchovelette 1950: 354-359; Sendwe 1954 : 113-116 ; Theews 1962: 202-209. Burton 1961 : 3-12

8 Womersley 1984 ; Reefe 1981 : 24-31

9 Certaines versions disent qu'il venait de Mwenge, en pays kunda (Verhulpen 1936 : 97) Les Kunda sont des « Luba orientaux », proches des Bùyù (de Heusch 1972 : 16)

them. By virtue of their formal characteristics, some objects remind of certain episodes in the founding of the kingdom or of stories related to the sovereigns who succeeded one another. Yet others were used at the inaugurations for kings and chiefs, or were indispensable tools for the ritual specialists who gravitated around the king (Petit 1993; Roberts-Nooter 1996).

The symbolic richness of this epic is such that Luc de Heusch used the different variants that were published of it as a starting point for the first of his comparative studies on the mythology of Central and Southern Africa. A structuralist analysis of the corpus of myths from this vast part of Africa is justified because a large part of the human groups that inhabit the area are the heirs of a common ancient culture, that of the first Bantu language speakers, who, originally from the plateaus of Cameroon and Nigeria, left that cradle, and, in the course of a rapid nearly two thousand year long expansion, came to occupy most of Central and Southern Africa. In his work Le roi ivre ou l'origine de l'Etat, *he strives to demonstrate the coherence of one of the great semiological ensembles that came from this nucleus, and more specifically the one of the epics "or founding charters of the sacred kingdom", an institution born in the heart of the "civilizations of the savanna, south of the great Congolese forest"[6]... and notably among the Luba.*
There are several versions of this myth, and all are important by virtue of nuances and episodes that only certain ones introduce. Appropriating Claude Lévi-Strauss' golden rule stating that a myth is nothing else but the sum of its variants, here is a relation of this tale which includes the essential parts of the different versions that Luc de Heusch analyzed in 1972,[7] and adds some details contained in versions published recently by Womersley and Thomas Reefe. The latter, in his fine work The Rainbow and the Kings *(1981), proceeded in the same way, moreover cutting the story into episodes, like a series of pertinent mythemes.[8]*

The birth of the sacred bulopwe *royalty*

The first chief who succeeded in forming a Luba state through his conquests was named Nkongolo (Rainbow) because his skin was very light and reddish. Everything he touched - the earth, the rocks, the water, the plants – tended to turn red. He was a cruel and incestuous chief, and reigned as a tyrant over the area which extends from the Lualaba in the east to the Lwembe River in the west. Mbidi Kiluwe (Mbidi the hunter), a foreign prince from the mountains beyond the east shore of the river[9] crossed the Lualaba one day, where the Lovoï River runs into it, near Lake Kisale and in the heart of the Upemba Depression.[10] While this was

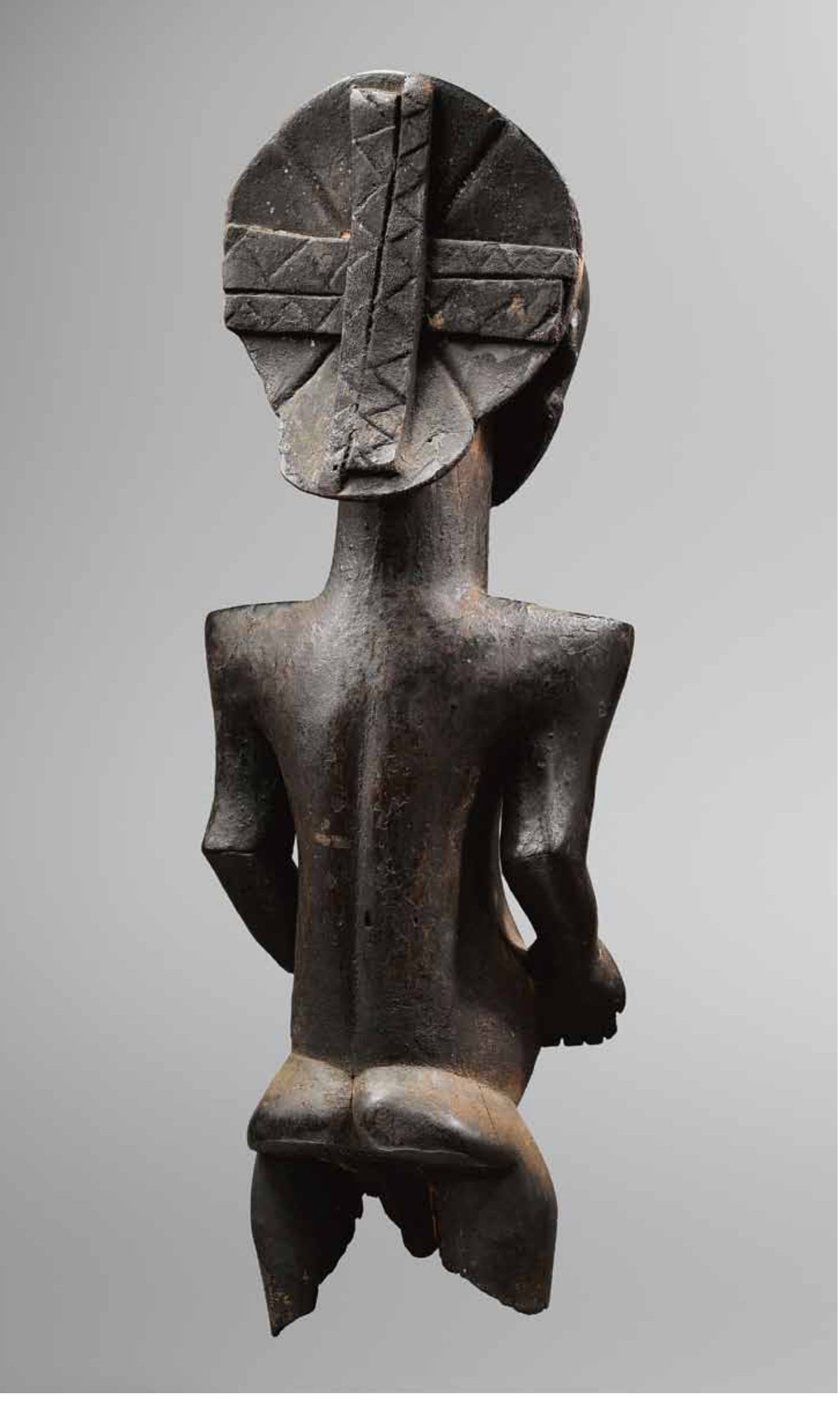
6 De Heusch 1972: 9-14.

7 De Heusch 1972: 19-30); Colle 1913: 353-359; Verhulpen 1936: 89, 92-93 and 97; Makonga 1948, n°10: 304-316; d'Orjo de Marchovelette 1950: 354-359; Sendwe 1954: 113-116; Theews 1962: 202-209. Burton 1961: 3-12.

8 Womersley 1984; Reefe 1981: 24-31.

9 Some versions say he came from Mwenge, in Kunda territory (Verhulpen 1936: 97). The Kunda are Eastern Luba, and close to the Bùyù (de Heusch 1972: 16).

10 Harold Womersley is the only one who gives a detailed account of Mbidi Kiluwe's itinerary, as well as of the exact places where he may have crossed the Lualaba (1984), and this itinerary appears to be corroborated by Burton's version, which states that he went up the Lovoï River after having crossed the Lualaba (Burton 1961: 4).



Statue d'ancêtre *lusingiti*
Hemba, Niembo de la Luika
République démocratique du Congo
Bois, pigments
19ème siècle
H. 63 cm

Ancestor figure lusingiti
Hemba, Niembo of the Luika
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. 63 cm

de l'Upemba[10]. Pendant ce temps, le devin Mizibu[11] prévient Nkongolo que « le pouvoir arrive ». Mbidi, se rapprochant de la résidence de Nkongolo, aide les deux sœurs de ce dernier, Bulanda et Mabela, à relever leurs nasses de pêche. Nkongolo accueille son hôte avec inquiétude, et se demande pourquoi cet étranger refuse de manger en public. Mizibu lui répond qu'il faut se réjouir car le chasseur apporte les usages de la royauté sacrée *bulopwe*. Ce chasseur habile, à la peau très noire, est en effet porteur d'un nouvel ordre aristocratique, aux moeurs raffinées, lesquelles se traduisent par des manières de table empreintes d'interdits, alors que Nkongolo, un chef rustre et grossier, ignore tout des règles royales qu'incarne Mbidi Kiluwe. Le prince chasseur épouse Mabela et Bulanda. Mais bientôt, lassé des injures de son beau-frère Nkongolo, il retourne vers le royaume oriental de son père, de l'autre côté du Lualaba, confiant ses deux épouses enceintes au devin Mizibu, ainsi qu'une flèche particulière qu'il lui demande de remettre à son futur fils lorsque ce dernier voudra venir le rejoindre. Lors de son passage du fleuve, à Kiluba, il enjoint le passeur d'interdire à Nkongolo le Rouge la traversée du Lualaba, mais il le prie en revanche de faire franchir l'obstacle à son propre fils s'il se présente, lequel sera nécessairement un homme à la peau très noire comme lui.

Bulanda donne bientôt naissance à un fils au teint noir, Kalala Ilunga (Ilunga le Conquérant). En grandissant, ce valeureux et habile guerrier fait rapidement ombrage à son oncle maternel. La mère de Nkongolo se moqua de son fils, lui faisant remarque que bientôt Kalala s'emparerait du pouvoir ; faché, Nkongolo enterra sa mère vivante dans une fosse qu'il creusa lui-même. Jaloux de son neveu, il décide de le tuer en lui proposant de participer à un concours de danse. En réalité, Nkongolo l'attire vers un piège mortel constitué d'une fosse hérissée de lames et dissimulée sous une natte. Mais grâce aux indications du devin Mizibu, et aux messages codés du tambourineur, Kalala Ilunga découvre la ruse, perce le piège de sa lance, puis fuit vers le Lualaba en emportant la pointe de flèche que son père avait confiée au devin. Il traverse sans encombres le fleuve à Kiluba, là où Mbidi son père l'avait précédé, grâce au même passeur. Par contre, lorsque Nkongolo le Rouge, parti à sa poursuite, parvient sur les rives du fleuve, le passeur, obéissant aux recommandations de Mbidi Kiluwe, prétend que sa pirogue a été volée (ou la cache parmi les roseaux, selon d'autres versions). Furieux, Nkongolo tente de traverser le fleuve à l'aide de radeaux fragiles, ou encore d'un barrage de pierres. Mais toutes ses tentatives échouent et nombre de ses hommes se noient. Nkongolo, devant l'impossibilité de traverser le fleuve, se résigne à retourner vers l'ouest et à rejoindre sa capitale. Mais auparavant, il demande au devin Mizibu et au tambourineur de grimper dans un arbre gigantesque et d'user de leurs instruments pour rappeler Kalala Ilunga. Il retire ensuite l'échelle de corde, les obligeant à rester dans l'arbre jusqu'à ce que son neveu revienne ou que mort s'en suive. Le devin,

10 Harold Womersley est le seul qui détaille l'itinéraire suivi par Mbidi Kiluwe, ainsi que les lieux exacts où il aurait traversé le Lualaba (1984), et cet itinéraire semble corroboré par la version de Burton qui précise qu'après avoir traversé le fleuve, il remonte la rivière Lovoï (Burton 1961 :4).

11 Plusieurs auteurs l'orthographient Mijibu. Je me réfère ici à la graphie utilisée par Pierre Petit (1993)

happening, Mizibu[11] the diviner alerted Nkongolo that "the power is arriving". As he neared Nkongolo's residence, Mbidi helped the latter's two sisters, Mabela and Bulanda, haul out their fishing traps. Nkongolo greeted his guest with some trepidation, and wondered why the stranger refused to eat in public. But Mizibu said to him that rejoicing was in order, because the hunter was bringing the ways of the sacred bulopwe *royalty. This skilled hunter, with very dark skin, would indeed be the harbinger of a new aristocratic order, with refined mores, including new table manners, and Nkongolo, a rustic and uncouth chief, was completely ignorant of all the royal ways that Mbidi Kiluwe incarnated. The hunter prince married Mabela and Bulanda. But soon, discouraged by the insults of his new brother-in-law, he began to make his way back to his father's eastern kingdom on the other side of the Lualaba, entrusting his two pregnant wives to the care of Mizibu the diviner, along with a special arrow which he asked him to give to his future son when the latter would want to come and join him. When he crossed the river at Kiluba he enjoined the ferryman to forbid Nkongolo the Red to cross the Lualaba, but conversely to allow passage to his own son, who would necessarily have very dark skin like he himself did, when he would one day present himself.*

Bulanda soon gave birth to a dark-skinned baby, Kalala Ilunga (Ilunga the conqueror). As he grew up, this valiant and skilled warrior came into conflict with his maternal uncle. Nkongolo's mother berated and mocked her son, and told him Kalala would soon seize power. The irate Nkongolo then buried his mother alive in a hole he dug himself. Jealous of his nephew, he decided to kill him as well, and tried to lure him into a dance contest. In reality, Nkongolo sought to attract him to a lethal trap consisting of a ditch with pointed blades in it, covered by a mat. However, thanks to the diviner Mizibu's intervention, and to the coded messages he received from the drummer, Kalala Ilunga discovered the ruse, pierced the trap with his spear, and fled towards the Lualaba carrying the arrow point his father had left with the diviner. He crossed the river at Kiluba without any problem, where his father Mbidi had preceded him, thanks to the same ferryman. However, when Nkongolo the Red, now in pursuit of Kalala, arrived at the banks of the river, the ferryman, respecting the instructions he had received from Mbidi Kiluwe, pretended his canoe had been stolen (or hid it in the reeds according to some versions). The furious Nkongolo tried to cross the river on fragile rafts, or across a stone dam, but all of his attempts failed, and a number of his men drowned. Now faced with the impossibility of crossing the river, Nkongolo resigned himself to return to the west and headed back to his capital.

Before he did, he asked the diviner Mizibu and the drummer to climb an enormous tree and to use their instruments to call back Kalala Ilunga. When they had reached the top of the tree, Nkongolo pulled away the rope ladder they had climbed it with, which would force them to remain in the tree until his nephew would save them or until they perished there. Using magic, that is to say by causing himself to be possessed by his vidye *spirit,[12] the diviner succeeded in escaping and crossing the river with*

11 Several authors use the spelling Mijibu. I use the spelling given by Pierre Petit (1993).

12 Petit 1993: 437

usant de magie, c'est-à-dire en se faisant posséder par son esprit-vidye[12], réussit à s'échapper en franchissant le fleuve d'un bond gigantesque, mais le musicien ayant refusé de s'accrocher à sa ceinture meurt d'inanition dans l'arbre.
Entre-temps, Kalala Ilunga retrouve son père qui lui octroie une armée pour retourner vers l'ouest et conquérir le royaume de Nkongolo. Il traverse à nouveau sans encombres le Lualaba et part à la poursuite de son oncle maternel. Ce dernier s'enfuit vers l'ouest et traverse la rivière Lomami grâce à un passeur complice. Il se réfugie alors dans l'une des cavernes de Kaye, proches des gorges de la rivière Lwembe, limite occidentale de son territoire. Pendant ce temps, Kalala Ilunga traverse la Lomami , retrouve Nkongolo, grâce à la complicité de Bulanda et Mabela, et le tue, séparant sa tête de son corps. Mais un nouveau prodige s'accomplit. La tête de Nkongolo, placée dans un panier, disparaît soudainement, engloutie et emportée vers le haut par une termitière qui croît à une vitesse prodigieuse. Son corps décapité est par contre enterré par ses frères sous le lit d'une rivière. Kalala Ilunga succéda ainsi à son oncle et réunit dans sa personne l'autorité *bufumu* et le sang sacré, *bulopwe*. Il devient ainsi le premier *mulopwe* des Luba sous le nom de Mwine Munza.

Le *mboko*, le kaolin royal et les esprits Mpanga et Banze

Pour notre propos, qui est avant tout de cerner la signification de certaines œuvres d'art luba, et particulièrement la superbe porteuse de coupe illustrée pages 46-47, il est intéressant de démarrer cette analyse en remarquant qu'à côté des trois héros principaux du mythe, Nkongolo, Mbidi Kiluwe et Kalala Ilunga, un autre acteur important se révèle tout au long du récit : le devin Mizibu qui, par sa magie qu'il exerce essentiellement en faveur de Mbidi et de son fils Kalala, joue un rôle clé dans l'éclosion de la nouvelle royauté inaugurée par ces deux héros.
Comme l'aperçoit très bien Pierre Petit, « la royauté sacrée *bulopwe*, représentée par Kalala, et le pouvoir de divination *bulumbu* représenté par Mizibu, sont étroitement solidaires dans la victoire. »[13]
Et, disent les exégètes luba, c'est ce devin mythique qui est à l'origine d'une nouvelle technique divinatoire appelée *bulumbu*, la possession par un esprit *vidye*[14] (ill. 2 et ill. 10), une méthode qu'il utilise d'ailleurs pour s'échapper de l'arbre dans le mythe. Or, ce type de divination s'effectue à l'aide d'un *mboko*, récipient contenant du kaolin et quelques objets rituels (ill. 2), un dispositif auquel se joint parfois une porteuse de coupe sculptée contenant également du *mpemba*.
Outre les devins *bilumbu*, ce sont principalement le roi et les chefs qui possédaient jadis des porteuses de coupes sculptées avec art.

a gigantic leap, but the musician, who had been unwilling to attach himself to his belt, succumbed to starvation in the tree.

In the meanwhile, Kalala Ilunga had found his father, who had granted him an army to go back to the west and conquer Nkongolo's kingdom. He crossed the Lualaba without any problems again, and continued in pursuit of his maternal uncle. The latter fled westward and crossed the Lomami River thanks to a ferryman there who helped him. He then took refuge in the caverns of Kaye, near the Lwembe River gorges, at the extreme western limit of his territory. During this time, Kalala Ilunga also crossed the Lomami and found Nkongolo, thanks to the help of Bulanda and Mabela, killed him and separated his head from his body. Then another astounding thing occurred. Nkongolo's head, which had been placed in a basket, suddenly disappeared, enveloped by a termite mound that grew upwards at prodigious speed. His decapitated body was nonetheless buried by his brothers in a riverbed. Kalala Ilunga thus succeeded his uncle, and the authority of the bufumu *and the sacred* bulopwe *blood were united in his person. This is how he became the first* mulopwe *of the Luba, named Mwine Munza.*

The mboko*, the royal kaolin and the spirits Mpanga and Banze*

For our purpose, which is above all to identify the significance of certain Luba artworks, and in particular that of the magnificent bowl-bearing female figure illustrated on pages 46-47, it is interesting to begin the analysis with the observation that, along with the three main heroes in their myths – Nkongolo, Mbidi Kiluwe and Kalala Ilunga – there was a fourth character who is ubiquitous in the narrative – that of the diviner Mizibu, who through the practice of his magic, in a way which essentially favors Mbidi and his son Kalala, plays a key role in making the new royalty inaugurated by these two heroes blossom.
As Pierre Petit very clearly observed, "the bulopwe *sacred royalty represented by Kalala, and the* bulumbu *divination power represented by Mizibu, are in close solidarity in victory".[13]*
The Luba exegetes also maintain that it was the mythical diviner who introduced a new divination technique called bulumbu*, the possession by a* vidye *spirit[14] (ill. 2 and 10), a method which we have seen he also used to escape from the tree in the myth. This type of divination was performed with the help of an* mboko*, a receptacle containing kaolin and a few ritual objects (ill. 2), and sometimes with a sculpted bowl-bearing female figure that contained* mpemba *as well.*
Apart from the bilumbu *diviners, it was primarily the king and the chiefs who possessed the artfully sculpted bowl-bearing figures in former times.*

12 Petit 1993 : 437

13 Petit 1993 : 440

14 Petit 1993 : 444 ; Burton 1961 : 3 ; Womersley 1984 : 5.
Les *bavidye* (sg. *vidye*) sont les esprits de personnages importants, héros, grands devins et rois défunts, le plus généralement liés à l'histoire ancienne, comme Mbidi kiluwe ou Nkongolo. Ces esprits puissants s'opposent aux esprits *bafumu* (sg. *mfumu*) des personnes ordinaires et dont le décès remonte à une époque connue, ainsi qu'aux esprits *mikishi* (sg. *mukishi*), qui sont des génies d'origine non humaine, des esprits de la nature (Petit 1993 72-79)

13 Petit 1993: 440

14 Petit 1993: 444; Burton 1961: 3; Womersley 1984: 5. The bavidye *(singular* vidye*) are the spirits of important individuals associated with ancient history, like Mbidi kiluwe or Nkongolo. These powerful spirits are opposed to the* bafumu *(singular* mfumu*) spirits of ordinary people whose deaths occurred at a known past time, as well as to* mikishi *(singular* mukishi*) spirits, who are nature spirits of non-human origin (Petit 1993 72-79).*

Si l'arrivée de cette nouvelle catégorie de devins par possession[15] semble coïncider avec l'avènement de la royauté sacrée *bulopwe*, certaines sources font naître cet art divinatoire plus précisément durant le règne de Kalala Ilunga, comme le raconte cet autre mythe, qui chronologiquement se situerait après la geste de fondation ci-dessus. Voici un résumé du mythe d'origine des Esprits royaux Mpanga et Banze, suivi de la description du rituel présidant à l'obtention de la calebasse contenant le kaolin sacré.

a. Le mythe

Voici comment Mpanga et Banze sont devenu les esprits protecteurs de la royauté sacrée (*bulopwe*).
Anciennement, il n'y avait pas de devin par possession (*kilumbu*), il n'y avait que des mediums *kitobo*[16]. Kalala Ilunga, le premier roi, dépêcha un nommé Banze auprès d'un kitobo célèbre afin d'obtenir un *mboko*.[17] Sur la route du retour vers la capitale, il s'arrêta dans un village où il s'éprit vivement de la belle Mpanga. Il voulut passer la nuit avec elle, mais elle lui fit remarquer que c'était impossible puisqu'il portait un mboko, et devait donc rester chaste durant tout son voyage. En outre, elle déclara qu'elle était inapprochable puisqu'elle avait ses règles. Banze passa outre à ce double interdit. Ils firent l'amour et de ce fait moururent. A l'endroit de leur mort, un lac se forma. Leurs esprits rentrèrent dans leur région d'origine, sur la rive orientale du lac Upemba, à l'Est du fleuve Lualaba, et là, ils « épousèrent » (*kusònga*) c'est-à-dire prirent possession de deux femmes[18]. Celles-ci furent alors entraînées par leurs *bavidye* Mpangu et Banze au lac de Kalui[19] et commencèrent à y exercer leur fonction de devineresses *bilumbu*. Kalala Ilunga décréta alors que les deux esprits Banze et Mpanga, et les deux femmes possédées par eux, seraient au service exclusif de la famille royale. L'approche du lac magique fut interdit à tous, y compris au roi. Seuls ses messagers pouvaient aller interroger les devineresses de Mpanga et Banze. Les deux femmes possédées par les esprits royaux fournissaient également au roi le kaolin royal nécessaires aux rites. [20]
Suivons donc le déroulement de ce rite tel qu'il fut relaté à Pierre Petit par Kyoni Kumwimba, l'inhumateur du dernier grand roi luba, Kabongo 1er[21].

b. La quête du kaolin [22]

« Quand le *mpemba*, le kaolin royal vient à manquer, le dignitaire *twite* de de la cour, un devin *kitobo*, medium officiel des esprits Mpanga et Banze qu'il va consulter pour toutes les questions touchant à la royauté, se rend dans la région du lac de Kalui. Le roi l'accompagne jusqu'aux limites de ce territoire dans lequel il ne peut pas pénétrer, et attend là. Le *twite* va dans le village de Bwadi. Il y reste deux jours soumis à une rude épreuve : deux belles jeunes femmes élégamment tatouées s'occupent de son ménage et cuisinent pour lui ; par

15 appelés bilumbu s'il s'agit d'hommes et *bifikwa*, s'il s'agit de femmes (sg. *kilumbu* et *kifikwa*),

16 Le devin *kitobo* ne se fait pas posséder par un esprit *vidye* ; il l'interroge sur les rive du lac. Le terme *kitobo* vient du verbe –*toba*, bruire (Van Avermaet 1954 : 701)

17 Le *mboko* dont il est question ici est la calebasse remplie de kaolin sacré destinée aux rites royaux.

18 Theuws 1962 : 223

19 Ce petit lac est situé à 80 Km au sud-est de Kabongo et constitue en quelque sorte une réplique du lac Upemba puisque les esprits vidye Mpangu et Banze sont originaires de ce dernier. (Petit 1993 : 445)

20 Un mythe publié par Theews (1962 : 222-223) et traduit par Luc de Heusch (1972 : 195-196) et Pierre Petit (1993 : 429 ; 1995 : 119) et en anglais par Michael Novy (Petit 1995 : 119)

21 Petit 1993 : 379

22 D'après Petit 1993 : 427-428 et Petit 1995 : 116

ill. 2 Un devin *kilumbu* usant d'une calebasse *kitumpo*
ill. 2 A kilumbu *diviner with a* kitumpo *gourd*
AP.0.2.3145, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, 1928

Caption:While the arrival of this new category of diviners by possession[15] seems to coincide with the advent of the sacred bulopwe *royalty, some sources date the birth of this divinatory art more exactly to Kalala Ilunga's reign, as this other myth, which is chronologically situated after the founding myth discussed above, suggests. What follows is a synopsis of the myth of origin of the royal spirits Mpanga and Banze, and then a description of the ritual attendant to the procurement of the calabash with the sacred kaolin inside it.*

a. The myth

*Here is how Mpanga and Banze became the protective spirits of the sacred royalty (*bulopwe*).*
*In olden times, there was no divination by possession (*kilumbu*), and there were only* kitobo *mediums.[16] Kalala Ilunga, the first king, sent an envoy named Banze to a famous* kitobo *in order to obtain an* mboko.[17] *On his way home to the capital, he stopped in a village where he became enamored with the lovely Mpanga. He wanted to spend the night with her, but she pointed out to him that that would be impossible because he was carrying an* mboko*, and would thus have to remain chaste throughout his entire journey. She also stated that she was unapproachable because she was menstruating. Banze disregarded these proscriptions. They made love, and they consequently died. A lake formed at the place of their death. Their spirits returned to their region of origin on the eastern shore of Lake Upemba, east of the Lualaba River, and they "married" (*kusònga*) there, which is to say they took possession of two women.[18] These were then taken by their* bavidye *Mpangu and Banze to Lake Kalui[19], where they began to exercise their functions as female* bilumbu *diviners. Kalala Ilunga decreed that the two spirits Banze and Mpanga and the two women*

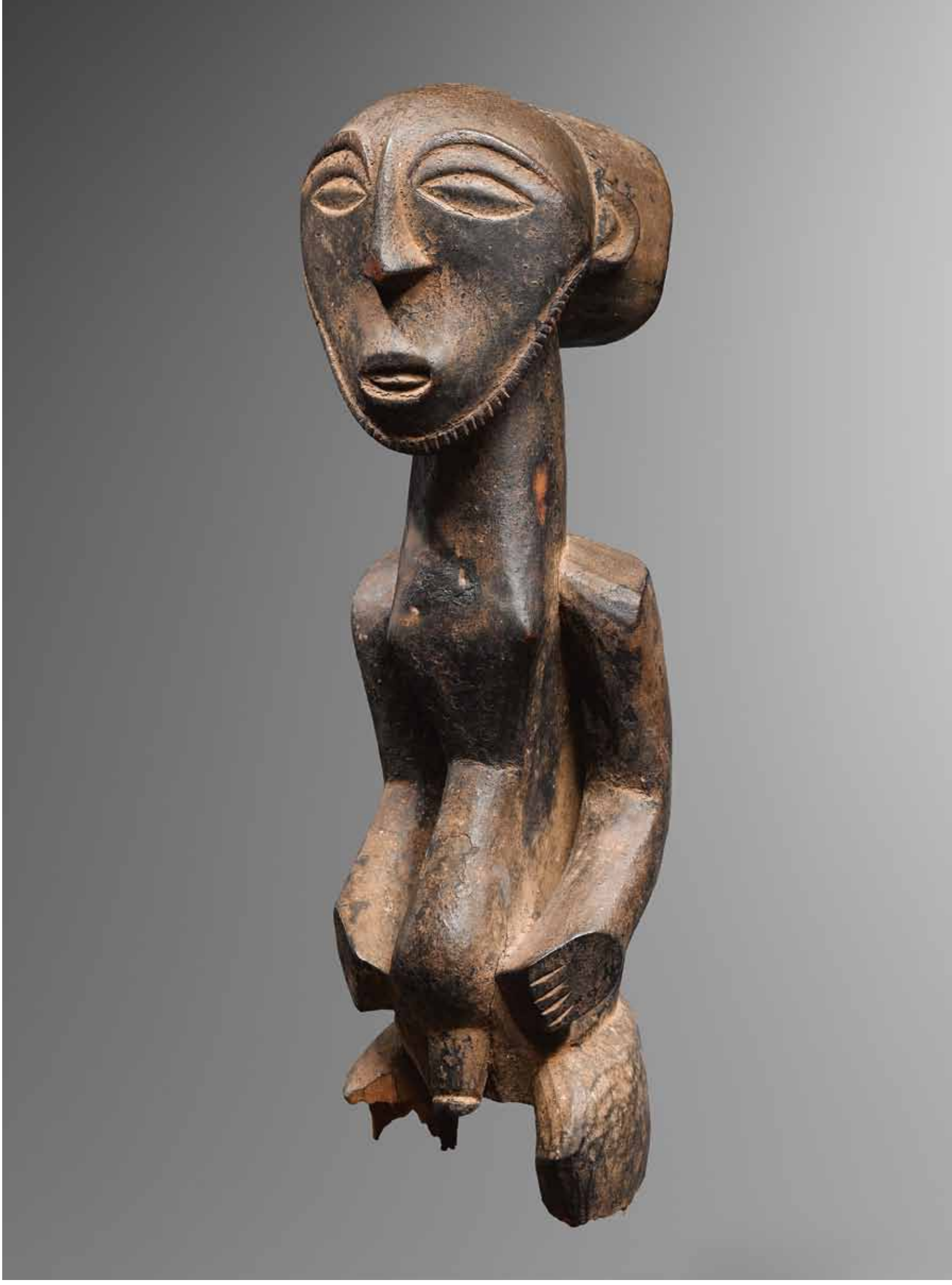
15 *Called* bilumbu *when they are male, and* bifikwa *when female (singulars* kilumbu *and* kifikwa*).*

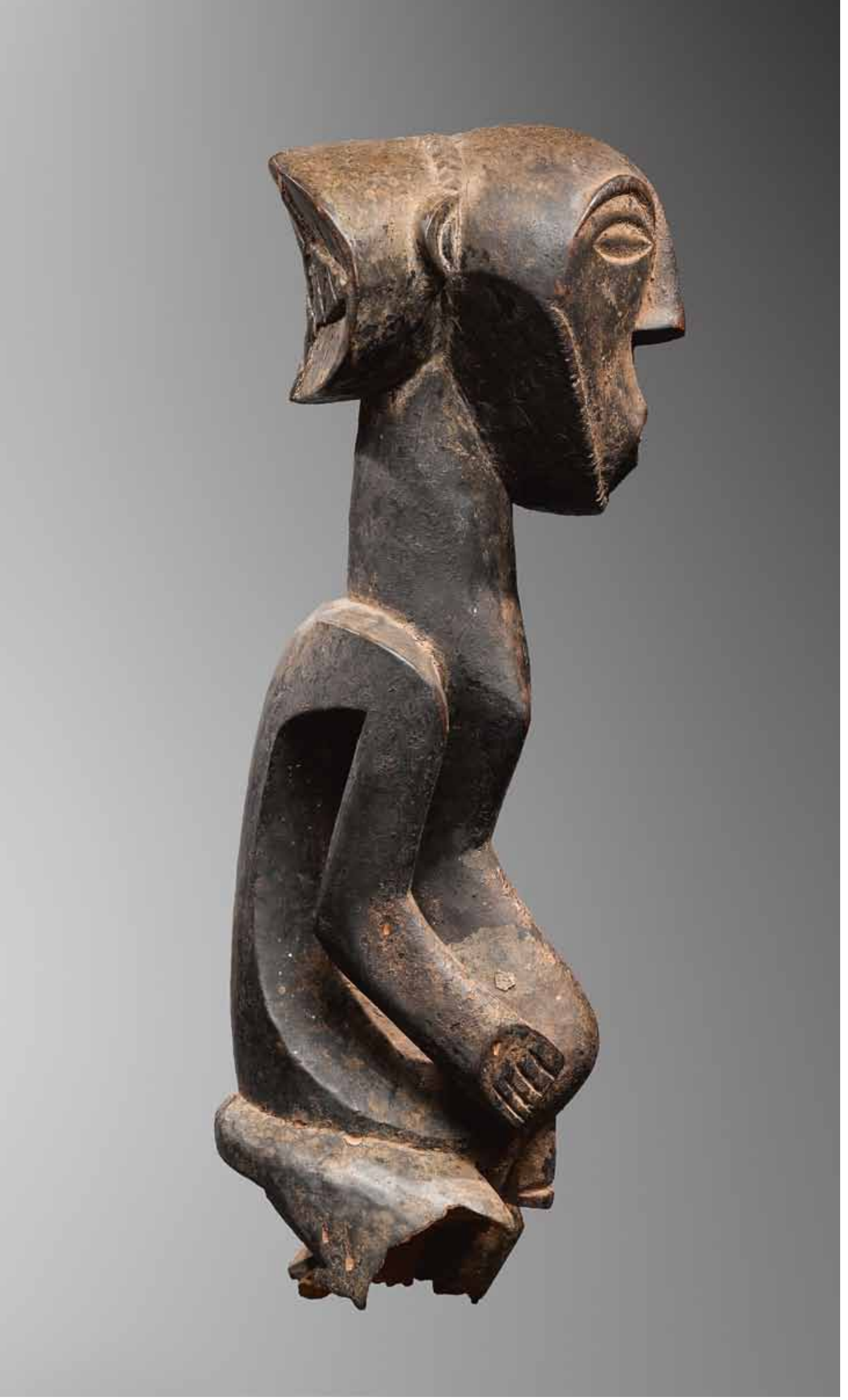
16 *The* kitobo *diviner is not possessed by a* vidye *spirit. He questions it on the shores of the lake. The term* kitobo *comes from the verb* –toba*, "to rustle".*

17 *The mboko in this case is the kaolin-filled calabash intended for use in royal rites.*

18 *Theuws 1962: 223*

19 *This little lake is located about 80 kilometers southeast of Kabongo and is a kind of replica of Lake Upemba because the* vidye *spirits Mpangu and Banze originated in the latter. (Petit 1993 : 445)*





Statue d'ancêtre *lusingiti*
Hemba (Muhona ou Nkuvu ?)
République démocratique du Congo
Bois, pigments
19ème siècle
H. 32,5 cm

Ancestor figure lusingiti
Hemba (Muhona or Nkuvu ?)
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. 32,5 cm

leurs allées et venues incessantes, elles le soumettent au supplice de la tentation. Le *twite* doit résister à leurs avances, prouvant qu'il est un homme « dur », un digne membre de la société *mbudye*. Supposons qu'il ait résisté au charme féminin. Il se rend avec le chef local au lac, où deux devins interrogent les *bavidye* Mpanga et Banze et leur demandent si le roi vivra longtemps encore ou s'il mourra jeune ; si la première possibilité est la bonne, les deux esprits font alors sortir du lac le *mboko*, une calebasse contenant le kaolin sacré. Le *mboko* est censé glisser de lui-même durant deux jours jusqu'à la capitale, en traçant une petite ornière sur son passage. Le roi, on s'en souvient, attendait à la frontière du territoire de Kalui ; quand le *mboko* apparaît, il suit sa trace, qui le ramène à sa capitale et son enclos rituel (*mbala*). La calebasse est alors placée dans les bras d'une statue représentant une femme avec des scarifications. La calebasse *kipulu* est la manifestation de Banze, l'esprit masculin, tandis que la statue *nkishi* représente Mpanga, sa contrepartie féminine. »

Comme le fait remarquer Pierre Petit, le récit de la description du rituel lié à l'obtention du kaolin sacré se fait étrangement l'écho du mythe de l'apparition du couple d'esprits royaux Mpanga et Banze, mais en outre, il jette une lueur décisive sur la signification des porteuses de coupe qui contiennent le précieux kaolin.[23] On remarquera que l'existence du mboko contenant le kaolin sacré, existait à la cour du roi, avant même que le couple transgresseur ne se transforme en *bavidye* royaux.[24] On peut d'ailleurs aussi voir la calebasse *mboko* et surtout la porteuse de coupe, comme un véritable substitut du lac habité par les esprits.[25]

Rappelons-nous que l'accès au lac de Kalui est prohibé à tous, y compris le roi, et que seuls les spécialistes rituels comme les devins y ont accès. Il y a cependant une exception « royale » à cette interdiction. Lors de la mort d'un *mulopwe*, ses fils, héritiers potentiels, vont devoir se se livrer bataille pour lui succéder. Mais avant même d'entamer cette « guerre de succession », les prétendants au trône, doivent subir un rite qui a valeur d'ordalie : « chacun des candidat à la succession tente d'arriver le premier sur les lieux pour 'faire la divination (*kutoba*) dans le lac' Le premier arrivé est enduit de kaolin par le spécialiste rituel local. Au crépuscule, il pénètre dans le lac, jusqu'à être complètement immergé. Il ressort ensuite de l'eau, et si la terre blanche reste collée à sa peau, c'est un bon présage pour la lutte qui va s'ensuivre ; le candidat laissera d'ailleurs le *mpemba* sur son corps dans les jours qui suivent pour galvaniser ceux qui défendent sa cause. »[26]

On l'a compris, le kaolin, est par excellence le moyen de communication entre les esprits *bavidye* et les vivants… qu'il s'agisse des rois défunts et de leurs successeurs, ou des grands esprits *bavidye* et des devins *bilumbu*. Qui plus est, son surgissement du lac constitue un signe favorable à la royauté, que ce soit sous la forme d'une calebasse qui le contient, ou sous la forme d'une peinture corporelle recouvrant le prétendant au trône, et qui la conserve sur sa peau après son immersion dans l'eau.

23 Petit 1993 : 428

24 A noter que dans certaines parties du pays luba, d'autres couples d'esprits royaux sont honoré, comme Umbe et Monga, deux fils de Banze Mpuya, et dont l'un, que le mythe a retenu sous le nom de Muleya Monga n'est autre que le père de Nkongolo (Burton 1961 : 4 ; Theuw 1962 : 223-225). Ils sont censés hanter un lac proche du village de Kalamba

25 Le devin *kitobo*, qui ne peut entrer en transe de possession, doit lui se rendre sur les berges du lac pour interroger les *bavidye*.

26 Petit 1993 : 425-426 ; d'après Womersley 1984 : 67-68

they possessed would be in the exclusive service of the royal family. Approach to the magical lake was forbidden to all, including the king. Only his messengers could go there to question the female diviners Mpanga and Banze. The two women possessed by the royal spirits also supplied the king with the kaolin that was needed for the rites.[20]

Let us follow the unfolding of this ritual, as it was related to Pierre Petit by Kyoni Kumwimba, who buried the last Luba king, Kabongo the 1st.[21]

b. The quest for kaolin [22]

"When the mpemba*, the royal kaolin, is lacking, the* twite *dignitary at the court, who is a* kitobo *diviner and the official medium of Mpanga and Banze whom he consults on all questions having to do with royalty, goes to the Lake Kalui area. The king accompanies the twite to the edges of this territory, which he is forbidden from entering, and waits there. The* twite *enters the village of Bwadi. He stays there for two days and endures a difficult test: two beautiful and elegantly tattooed women take care of his needs and cook for him. Their constant comings and goings submit him to the torment of temptation. He must resist their advances, and prove himself to be a "hard" man, and a worthy member of the* mbudye *society. In the event that he successfully resists the female charms, he goes with the local chief to the lake, where two diviners interrogate the* bavidye *Mpanga and Banze, and ask them if the king will live for a long time or whether he will die young. If the answer is the former possibility, the two spirits cause an* mboko*, a calabash containing the sacred kaolin, to emerge from the lake. The* mboko *is supposed to make its own way to the capital over a period of a couple of days, leaving a little rut as evidence of its passage. The king, as we recall, is still waiting at the edges of the Kalui territory. When the* mboko *appears, he follows its trace, which takes him back to his capital and to his ritual enclosure (*mbala*). The calabash is then placed in the arms of a statue which represents a woman with scarifications. The* kipulu *calabash is the manifestation of Banze, the male spirit, while the* nkishi *statue represents Mpanga, its female counterpart".*

As Pierre Petit observes, the story of the description of the ritual associated with the obtaining of kaolin strangely echoes the myth of the apparition of the royal spirit couple Mpanga and Banze. Moreover, it sheds clear light on the significance of the bowl-bearing figures that hold the precious kaolin.[23]

One notes that the mboko *containing the sacred kaolin existed in the king's court even before the transgressing couple were transformed into royal* bavidye.[24] *One can moreover also see the* mboko *calabash, and especially the bowl-bearing figure, as a real substitute for the lake inhabited by the spirits.*[25]

20 A myth published by Theews (1962: 222-223) and translated by Luc de Heusch (1972: 195-196) and Pierre Petit (1993: 429; 1995: 119), and in English by Michael Novy (Petit:1995: 119).

21 Petit 1993 : 379

22 According to Petit 1993: 427-428 and Petit 1995: 116.

23 Petit 1993: 428.

24 It is to be noted that in some parts of Luba country, other royal spirit couples are revered, like Umbe and Monga, the two sons of Banze Mpuya, one of whom, named Muleya Monga in the myth, is none other than Nkongolo's father (Burton 1961: 4; Theuw 1962: 223-225). They are believed to haunt a lake near the village of Kalamba.

25 The kitobo *diviner, who cannot enter into a trance of possession, has to go to the shores of the lake to interrogate the* bavidye.

Selon Van Avermaet, le « *mbòko* » est censé assurer au chef la fidélité de ses femmes, le loyalisme de ses sujets, le succès à la chasse, il doit le prémunir contre tout danger, toute maladie, et lui donner la victoire sur ses ennemis. »[27]

Le roi et les chefs sacrés, ainsi que les devins détiennent donc un *mboko* en calebasse contenant le kaolin et certains possèdent également une porteuse de coupe recelant la précieuse poudre blanche.
Dans la chefferie luba de Ngoy Mani, le *mulopwe* Noy Katemo confia à Pierre Petit que son kaolin sacré était conservé dans une simple calebasse placée dans le petit sanctuaire *tubafu* dédié aux esprits, et que les porteuses de coupe étaient réservées aux mediums et « n'étaient pas pour les chefs . » [28]
On le devine, en matière des différentes formes qu'ont prises les récipients destinés au kaolin, un certain système de transformation fut à l'œuvre au cours du temps et à travers l'espace du royaume et des différentes chefferies qui le composent, donnant naissance à plusieurs variantes. Ce récipient fut sans doute à l'origine une simple calebasse ; et dans la région de Kabongo, la capitale, là où le mythe situe la naissance de la royauté sacrée *bulopwe*, cette calebasse était déposée, dans les bras d'une figure rituelle, selon les informations recueillies par Pierre Petit (cf. ci-dessus). Cet auteur ajoute que dans la chefferie de Bunda, proche du fleuve Lualaba et de Mwanza, ce fut sans doute également le cas, comme en témoigne la photo prise par Burton à la cour du chef Bunda, où on voit une calebasse déposée sur les genoux d'une effigie féminine (ill. 3).

ill. 3 Une figurine assise portant une calebasse de kaolin *mboko*, chefferie de Bunda, près de Mwanza
ill. 3 A figure holding a mboko *gourd with kaolin, chiefdom of Bunda, near Mwanza*
EP.0.0.3449, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, c. 1936

Une variante de ce dispositif consistait à déposer le *mboko* dans le récipient faisant corps cette fois avec la figure féminine, comme le décrit le R. P. Theuws : « le symbole sacré du *vidye wa bulopwe* (l'esprit de la royauté sacrée) consiste en un *mboko*, une calebasse, généralement coupée en deux, ou une statue, une figure féminine agenouillée qui porte un récipient etre ses bras et dans lequel la calebasse est placée. Elle contient le kaolin sacré, quelques petits objets et des perles. »[29]

27 Van Avermaet 1954 : 77
28 Petit 1995 : 117
29 Theuws 1962 : 229 (traduit du néerlandais)

We remind here that access to Lake Kalui was forbidden to all, including the king, except for ritual specialists like the diviners. There was one "royal" exception to this rule. Upon the death of a mulopwe, *his sons, the potential heirs, would have to fight to succeed him. But before this "war of succession" could get underway, the pretenders to the throne would have to undergo a ritual that functioned like a trial by ordeal: "Each candidate for the throne tries to be the first to arrive at the place where he can 'make a divination (*kutoba*) in the lake'. The first to arrive is smeared with kaolin by a local ritual specialist. At dusk, he wades into the lake until he is completely submerged. He subsequently emerges from the water, and if the white earth remains stuck to his skin, it is a good omen for the conflict that will follow. The candidate will moreover leave the* mpemba *on his body in the following days, in order to galvanize those who support his cause".*[26]

Kaolin, we have seen, is the ultimate means of communication between the bavidye *spirits and the living… whether between deceased kings and their successors, or major* bavidye *spirits and* bilumbu *diviners. What is more, its emergence from the lake is a favorable sign for royalty, whether it is in the form of a calabash which holds it or as the body painting remaining on a pretender to the throne when he comes out of the water.*
According to Van Avermaet, "the "mbòko" *is supposed to ensure the chief of his wives' fidelity as well as of the loyalty of his subjects, and of success in hunting. It is also supposed to warn him of all impending dangers, and of illnesses, and to give him victory over his enemies".*[27]

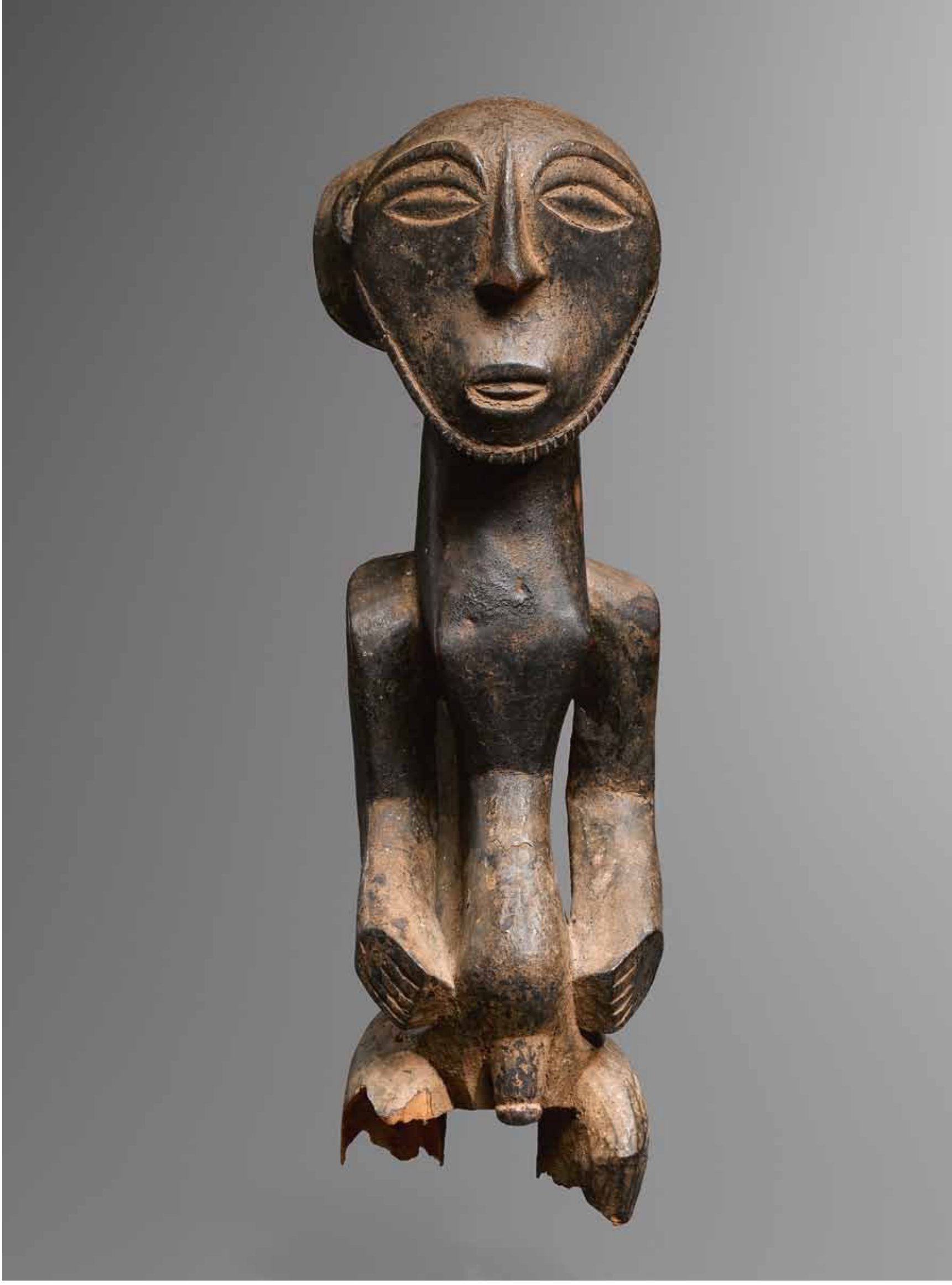
The king, the sacred chiefs and the diviners thus all have an mboko *calabash containing kaolin, and some of them also have a bowl-bearing figure that holds the precious white powder.*

In the Luba chiefdom of Ngoy Mani, the mulopwe *Noy Katemo told Pierre Petit that his sacred kaolin was kept in a simple calabash placed in the little* tubafu *sanctuary that was dedicated to the spirits, and that the bowl-bearing figures were reserved for mediums, and were "not for chiefs".*[28]

The receptacles for kaolin took on different forms, and as one might surmise, a certain system of transformation was operative through space and time in the kingdom and the different chiefdoms it was made up of that gave rise to a number of variants. Originally, the receptacle was undoubtedly just a simple calabash, and in the area of Kabongo, the capital, where the myth situates the birth of the sacred bulopwe *royalty, this calabash was placed in the arms of a ritual figure, according to information received by Pierre Petit (see above). He adds that this was undoubtedly the case in the Bunda chiefdom, near Mwanza and the Lualaba River, as a photograph taken by Burton at the Bunda court shows a calabash placed on the knees of a female effigy (ill. 3).*

A variant of this consisted of placing the mboko *in a recipient that was part of the female figure's body, as described by R.P. Theuws: "The sacred symbol of the* vidye wa bulopwe *(spirit of the sacred royalty) consisted of an* mboko, *a calabash generally split in*

26 Petit 1993: 425-426;according to Womersley 1984: 67-68.
27 Van Avermaet 1954: 77.
28 Petit 1995: 117.



Theuws a recueilli la plupart de ses informations dans la région de Kamina, chez les Luba-Samba.
Enfin, selon Van Avermaet, à Kabondo, une chefferie située au sud-ouest de celle de Kasongo Nyembo, il n'y a pas de calebasse-*mboko* et le kaolin était directement contenu dans la « coupe » que portait la figure féminine [30], ce qui constitue une troisième variante de l'usage rituel de la « porteuse de coupe ».

La superbe figure illustrée pages 46-47 porte une coupe suffisamment grande pour qu'on y ait jadis déposé une petite calebasse remplie de kaolin, les *mboko* à usage rituel pouvant être de dimensions relativement modeste. Mais il est évident qu'on a pu aussi y déverser directement le *mpembe*, comme les quelques traces blanches qui tapissent ses parois en témoignent. Si l'on prend en considération les récits des dignitaire du royaume, la première option, celle d'un *mboko* posé dans la coupe, semble dénoter d'un usage peut-être plus ancien que la seconde.

Le personnage féminin adopte une attitude altière, au dos bien droit ; le corps soigneusement tatoué, elle arbore certains attributs de chef ou de notable, comme le collier de perles orné d'un segment de coquillage blanc. Appelé *mpande*, ce type de coquillage est réservé au roi, aux membres de sa famille, aux notables de la Cour, aux membres du *mbudye*, aux devins *bilumbu* royaux ainsi qu'aux chefs. Le nombre de coquillages qui ornent leurs colliers est strictement codifié et dépend de leur rang dans la hiérarchie. Et si un *mulopwe* ou grand chef peut en arborer jusqu'à douze, accompagnées de dents de léopard, ses notables, comme le kyoni, en portent généralement moins, et sans dents de félin (ill.4 et ill.5), tandis que les colliers des chefs de villages dépendant de la cour, ne comportent souvent qu'un seul *mpande*.[31]

two, or a figure, a kneeling female carrying a receptacle in her arms, inside of which the calabash is placed. It contains the sacred kaolin, as well as a few other objects and some beads."[29] Theuws obtained most of his information in the Kamina region, among the Luba-Samba.

Lastly, according to Van Avermaet, in Kabondo, a chiefdom southwest of that of Kasongo Nyembo, there is no mboko *calabash and the kaolin was placed directly into the "bowl" which the female figure held.[30] That constitutes a third variant for the ritual use of the "bowl-bearing female figure".*

The superb figure illustrated pages 46-47 carries a bowl that is sufficiently large to have once held a small calabash filled with kaolin, and the mboko *for ritual use could be of relatively modest size. It is however obvious that the* mpembe *could have been put directly into it, and a few traces of white on the bowl walls suggest that that did in fact occur. If one considers the accounts given by the kingdom's dignitaries, it would appear that the first option, that of an* mboko *placed in the bowl, predates the second one.*

The female figure has a haughty expression, and her back is straight. Her body is meticulously tattooed, and she has certain attributes of a chief or a notable, like a bead necklace decorated with a white shell segment.

This type of shell, called mpande, *is reserved for use by the king, the members of his family, the notables at court, the members of the* mbudye, *the royal* bilumbu *diviners and the chiefs. The number of shells that can decorate these necklaces is strictly codified and depends on an individual's rank in the hierarchy.*

Ill. 4 Le chef Pianimbaya et ses conseillers, chefferie de Mwanza
Ill. 4 Chief Pianimbaya and his counselors; Mwanza chiefdom
AP.0.2.3197, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, 1928

La célèbre gravure publiée en 1881 par Cameron[32]. montre quatre devins *bilumbu* ; chacun d'eux possède une calebasse de divination *mboko* posée devant lui et dissimulée par la multitude de petites cloches qui ornent son pourtour (ill. 6) [33], tandis que deux des mediums ont à leur droite une porteuse de coupe.

A mulopwe *or a great chief may wear as many as twelve, accompanied by leopard teeth, but his notables, like the* kyoni, *typically wear fewer, and without the addition of feline teeth (ill. 4). The necklaces of the chiefs of villages that depend on the court often only have one single* mpande *on them.[31]*
The famous engraving published by Cameron[32] in 1881

30 Van Avermaet 1954 : 77

31 Nooter Roberts et Roberts 1996 : 92

32 Cameron 1881 : 347

33 Ce « rideau » de clochettes masque parfois tellement bien la calebasse qu'il entoure, que l'auteur de la gravure semble n'avoir vu et dépeint que les clochettes.

29 Theuws 1962: 229 (translated from the Dutch).

30 Van Avermaet 1954: 77.

31 Nooter Roberts and Roberts 1996: 92.

32 Cameron 1881: 347.

Ill. 5 Le *twite* Kululwea sculptant un appui-tête. Le *twite* est un des dignitaires les plus importants de la cour, comme en témoigne le nombre de coquillages de son collier. Il jouait jadis un rôle important comme chef de guerre et lors de l'intronisation d'un nouveau *mulopwe*.
Ill. 5 The twite *Kululwea sculpting a headrest. The* twite *is one of the most important dignitaries in the court, as the number of shells on his necklace indicates. In former times, he played an important role as war chief, and at the enthronements of new* mulopwe
EP.0.0.3439, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, c.1936

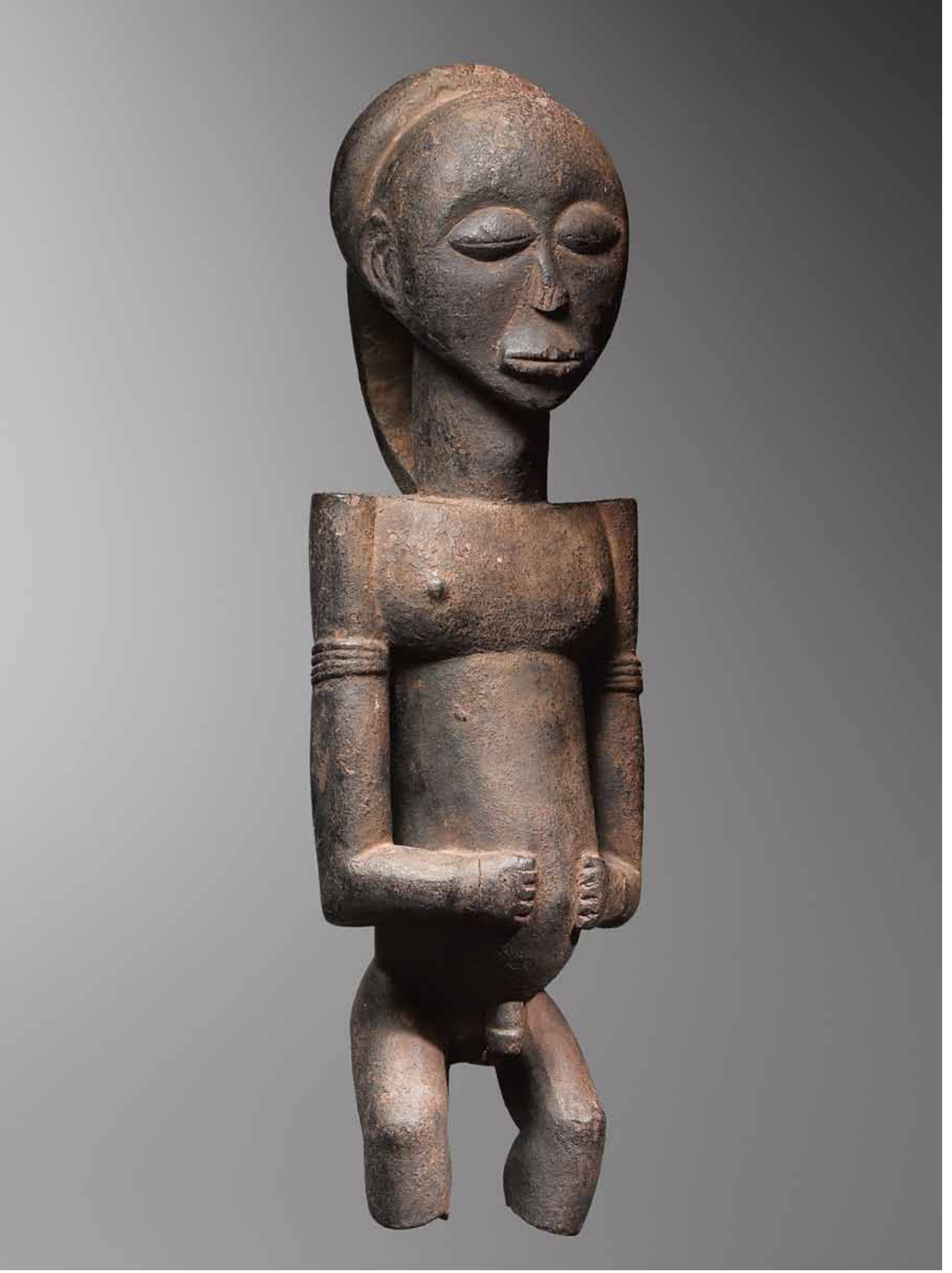
ill. 6 Une scène de divination observée par V. L.Cameron en 1874 à Kohouedi.
ill. 6 A scene of divination observed by V. L. Cameron in 1874 at Kohouedi
Gravure/engraving "The musicians" (Cameron 1881: 347)

L'auteur précise que « lorsque les devins ne pouvaient répondre, les idoles étaient consultées ; l'un des féticheurs, un habile ventriloque, donnait alors la solution attendue .. »[34]. Et Petit souligne que « la description que donne Cameron de l'usage des porteuses de coupe, principalement associées à la divination, correspond parfaitement à son usage réel,

shows four bilumbu *diviners. Each of them has an* mboko *divination calabash in front of him, hidden by a multitude of bells attached to its edges (ill. 6).*[33] *Two of the mediums have a bowl-bearing figure at their right. The author explains that "when the diviners could not reply, the idols were consulted. One of the fetish*

34 Cameron 1881 : 347-349, cité par Petit 1995 : 121

33 This "curtain" of bells sometimes conceals the calabash it surrounds so completely that the author of the engraving appears to have only seen and depicted the bells.



un usage cependant différent des calebasses mboko. »[35] Mais il ne nous livre pas de précisions sur les usages respectifs de ces deux « récipients » divinatoires qui, on le voit sur la gravure de Cameron, semblent avoir été utilisés simultanément lors d'une même séance.

Burton par contre, distingue trois types de récipients divinatoires, qu'ils nomme de manière générique *kitumpo*. L'un, appelé simplement *kitumpo*, sert à la divination en général. Le second, *kitumpo kya kipulu*, est une calebasse particulière qui contient, outre le kaolin, notamment la tête d'une chouette, pour favoriser les rêves prophétiques, et des perles en cadeau aux esprits ; ce *kitumpo*-là est une sorte d'outil d'ordalie, puisqu'il sert à dénoncer ou innocenter un suspect.[36] Enfin, le troisième type de récipient divinatoire décrit par Burton, est le *kitumpo kya muchi*, « une affaire bien plus élaborée et sérieuse » ; elle est sculptée en forme de femme enceinte et tient dans les mains un récipient muni d'un couvercle. On croit, ajoute-t-il que l'esprit familier y réside. Personne ne peut soulever le couvercle, en dehors du devin, et beaucoup hésitent à l'appeler *kitumpo*, préférant user du terme plus familier de *mboko*. Le devin place sa porteuse de coupe au pied de son lit et l'emmène partout avec lui ; lorsqu'il part avec son *mboko*, sa femme est soumises à des interdits alimentaires, de crainte que l'esprit ne s'échappe et ne revienne jamais.[37]

Selon Nooter Roberts et Roberts, le personnage féminin représente l'épouse de l'esprit *vidye* qui a pris possession du devin, soulignant ainsi le pouvoir que possèdent les femmes comme réceptacles des esprits.[38] A cet égard, il convient de noter que si actuellement les mediums luba sont en majorité des hommes, jadis la plupart étaient des femmes, à l'instar des deux devineresses du lac de Kalui, mediums des *bavidye* royaux Mpanga et Banze.

Neyt, qui a tenté de localiser stylistiquement les ateliers dont sont originaires les différentes porteuses de coupe luba connues, attribue cette œuvre-ci aux ateliers de Mwanza, principalement sur base de la coiffure formée des cinq chignons en éventail typiques de la région de Kabongo, et dont « le quatrième élément s'élargit en en couronne semi-circulaire, enveloppant le dernier chignon court, de forme polygonale. » [39]
Je voudrais cependant remarquer que par la noblesse de son port, la douceur des trait du visage et l'élégance naturelle qui se dégage du personnage, elle se distingue fortement d'une série de figures que Neyt attribue également aux ateliers de Mwanza, et dont les « coupes » sont toutes surmontée d'un couvercle orné d'une tête féminine. Le musée de Tervuren en possède quatre ou cinq exemplaires qui tous se ressemblent fort[40]. Or, comme le fait remarquer Pierre Petit, une photo de Burton prise dans la chefferie de Nkulu datant de la période 1927-1935 montre Kitwa Biseke, le sculpteur attitré d'un chef, en train de sculpter une porteuse de coupe identique à celles de Tervuren.[41] L'origine

35 Petit 1995 : 121

36 Selon Nooter Roberts et Roberts, ce type de calebasse servant d'ordalie s'appellait *kilemba* (1996 : 302), mais les auteurs se réfèrent à Burton (1961 : 70), qui de la p.68 à 72 décrit effectivement des ordalies, mais ne fait absolument pas mention de ce type d'ordalie-là.

37 Burton 1961 : 59

38 Nooter Roberts et Roberts 1996 : 196

39 Neyt 1993 : 22 et 29

40 Petit 1993 : 124, fig. 13

41 Petit 1995 : 124, citant Nettleton 1992 : 54. La photo de ce sculpteur est reproduite dans ce catalogue *The Collection of W. F. P. Burton*, p. 54 et dans Nooter Roberts et Roberts 1996, p. 198, fig. 192.

manipulators, a skilled ventriloquist, then provided the awaited solution… ".[34] Petit emphasizes that "the description Cameron gives of the bowl-bearing figures, which are mainly associated with divination, corresponds perfectly with their real use, a use which nonetheless differs from that of the mboko *calabashes".[35] He does not however supply us with information on the respective uses of these two divinatory "receptacles", which, as may be seen on Cameron's engraving, appear to have been used simultaneously at a same séance.*

Burton on the other hand distinguishes between three different kinds of divinatory receptacles, which he generically calls kitumpo. *The first, called simply* kitumpo, *is used for divination in general. The second, called* kitumpo kya kipulu, *is a particular kind of calabash which, in addition to kaolin, contains an owl's head, which promotes prophetic dreams, and beads as gifts for the spirits. This kind of* kitumpo *is a kind of tool in trials by ordeal because it can identify or exonerate a suspect.[36] Lastly, the third type of divination receptacle which Burton describes is called* kitumpo kya muchi, *and is "a far more serious and elaborate affair". It is sculpted in the shape of a pregnant woman and holds a receptacle equipped with a lid. It is believed, he adds, that the family spirit lives in it. No one except the diviner may lift the lid, and many hesitate to call it* kitumpo, *preferring instead to refer to it with the more familiar term* mboko. *The diviner places his bowl-bearing figure at the foot of his bed and takes it with him wherever he goes. When he leaves with his* mboko, *his wife is subject to certain dietary interdictions for fear that the spirit will escape and never return.[37]*

According to Nooter Roberts and Roberts, the female figure represents the wife of the vidye *spirit that possessed the diviner, thus underscoring the power that women have as receptacles of spirits.[38] In connection with this, it is important to mention that while Luba mediums are now primarily men, most used to be women in earlier times, like the two female diviners of Lake Kalui, the mediums of the royal* bavidye *Mpanga and Banze.*

Neyt, who attempted to localize the workshops that produced the different known types of Luba bowl-bearing figures stylistically, attributes this work to the workshops of Mwanza, mainly on the basis of its coiffure made up of five chignons in a fan shape, which is typical of the Kabongo region, and of how "the fourth element enlarges into a semi-circular crown, which envelops the last and shorter polygon-shaped chignon".[39]

I would nonetheless like to make the observation that by virtue of the nobility of her carriage, the gentleness of her facial traits and the natural elegance she exudes, she is very different from a series of figures which Neyt also attributes to the Mwanza workshop, whose "bowls" all have a lid decorated with a female head on it. The Tervuren Museum has four or five examples

34 Cameron 1881: 347-349, cited by Petit 1995: 121.

35 Petit 1995: 121

36 According to Nooter Roberts and Roberts, this type of calabash that was used in trials by ordeal was called kilemba *(1996: 302), but the authors refer to Burton (1961: 70), who does describes trials by ordeal on pages 68 through 72, but makes absolutely no mention of this type of trial by ordeal.*

37 Burton 1961: 59.

38 Nooter Roberts and Roberts 1996 : 196

39 Neyt 1993: 22 and 29.

de ce type de porteuses de coupe à « deux têtes » devrait donc davantage se situer au sud de Mwanza, dans la chefferie de Nkulu. Quelle que soit l'origine géographique de cet atelier, il convient, me semble-t-il, de ne pas y associer cette remarquable figure qui même si elle arbore le même type de coiffure, me paraît être sortie de mains infiniment plus talentueuses que celles qui ont façonnées, presque en série, les porteuses de la chefferie de Nkulu.

Si la statuaire luba est essentiellement féminine, c'est probablement, parce que les femmes possèdent une bien meilleure capacité à servir d'intermédiaire entre les vivants et les esprits *bavidye*, voire à devenir les réceptacles de ces derniers au cours de séances divinatoires durant lesquelles elles entrent en transe, possédées par un *vidye*. Un talent qui les a amenées à jouer des rôles prépondérants au sein du royaume. Jadis la plupart des devins *bilumbu*, lesquels étaient possédés par les esprits royaux, étaient des femmes. C'était elles aussi qui étaient les gardiennes des *bizila*, les interdits que le roi et la cour devaient observer, et dont la transgression pouvait provoquer toutes sortes de malheurs ; une responsabilité féminine symbolisée par les mains posées sur les seins. Lors de son intronisation, le roi arborait une coiffure féminine, mettant ainsi l'accent sur l'aspect duel de la personne du roi, investi du pouvoir sacré *bulopwe*. Plus important encore, lorsque le roi mourait, c'était une femme, généralement une de ses épouses, qui se faisait posséder par son esprit *vidye*, et devenait sa *mwadi* (gardienne) ; elle régnait désormais sur sa capitale « fantôme », entourée de certains des dignitaires du souverain décédé, tandis que le *mulopwe* nouvellement intronisé fondait une nouvelle capitale.
Enfin j'ajouterai que l'attrait sexuel que pouvaient exercer les femmes aux corps superbement scarifiés ne devait pas être étranger à l'attirance qu'elles étaient supposées exercer auprès des esprits, une séduction qui se traduit d'ailleurs par la beauté, voulue, des représentations féminines. On sait que la porteuse de coupe forme un couple mythique : le récipient symbolise l'esprit d'un homme, et la porteuse celui d'une femme, tous les deux morts d'avoir transgressé un interdit et succombé au désir sexuel.

L'art des Luba-Hemba matrilinéaires, même s'il possède ses propres caractéristiques stylistiques, s'apparente, quant aux types d'objets et à leurs fonctions, aux œuvres qu'ont sculptées les Luba centraux patrilinéaires. Comme chez ces derniers, les représentations féminines dominent entre la Luvua et la Lukuga. Ici aussi, il s'agit essentiellement de porteuses de coupe, de sièges caryatides, de cannes et de porte-flèches, infiniment plus nombreux que la statuaire en pied[42].
Mais lorsque nous nous dirigeons vers le nord-est et franchissons la Lukuga, pour entrer dans le territoire des Hemba, jusqu'à la Luika et au-delà, cette configuration artistique change du tout au tout…

42 Les figures en pied, généralement de taille moyenne à modeste (entre 45 et 20 cm) semblent d'ailleurs avoir été l'apanage quasi exclusif des rituels d'initiation de l'association secrète du *mbudye* où elles étaient disposées le long du chemin initiatique parcouru par les novices lors de l'initiation au 2ème grade de l'association ; chacune des nombreuses figurines montrées représentait un titre particulier au sein de la hiérarchie royale et de celle du *mbudye* ; certaines de ces figure sont hermaphrodites, soulignant, selon Nooter Roberts, la nature duelle du pouvoir (Nooter Roberts et Roberts 1996 : 121-122, fig. 109 et cat. 47- 48)

which all resemble one another very closely.[40] As Pierre Petit observed, a photo taken by Burton in the Nkulu chiefdom between 1927 and 1935 shows Kitwa Biseke, a chief's designated sculptor, in the act of creating a bowl-bearing figure identical to those in Tervuren.[41] The origin of this type of "two-headed" bowl-bearing figure ought thus in fact lie further south of Mwanza, in the Nkulu chiefdom. Whatever the geographic location of this workshop, it does not seem appropriate to me to associate this remarkable figure with it, even if it does have the same type of coiffure. The present figure appears to me to have been fashioned by far more talented hands than those that produced the Nkulu chiefdom's bowl-bearing figures as a series and in an almost automated manner.

If Luba statuary is essentially female, it is because women have a decidedly more developed capacity for serving as intermediaries between the living and the bavidye *spirits, and to become the latter's receptacles in the course of divinatory séances during which they enter into trances, possessed by a* vidye. *This is a talent which led them to play preponderant roles in the kingdom. In former times, most of the* bilumbu *diviners who were possessed by the royal spirits were women. It was they who were the guardians of the* bizila, *the interdictions that the king and the court had to observe, whose violation could provoke all kinds of misfortunes. This female responsibility was symbolized by the gesture of the hands placed on the breasts. When a king was inaugurated, he wore a female coiffure, thus emphasizing the dual aspect of the king's persona, invested with the sacred* bulopwe *power. Even more importantly, when a king died, it was a woman, generally one of his wives, who became possessed with his* vidye *spirit, and became his* mwadi *(guardian). She reigned henceforth over his "phantom" capital, surrounded by several of the deceased's dignitaries, while the newly inaugurated* mulopwe *founded a new capital.*

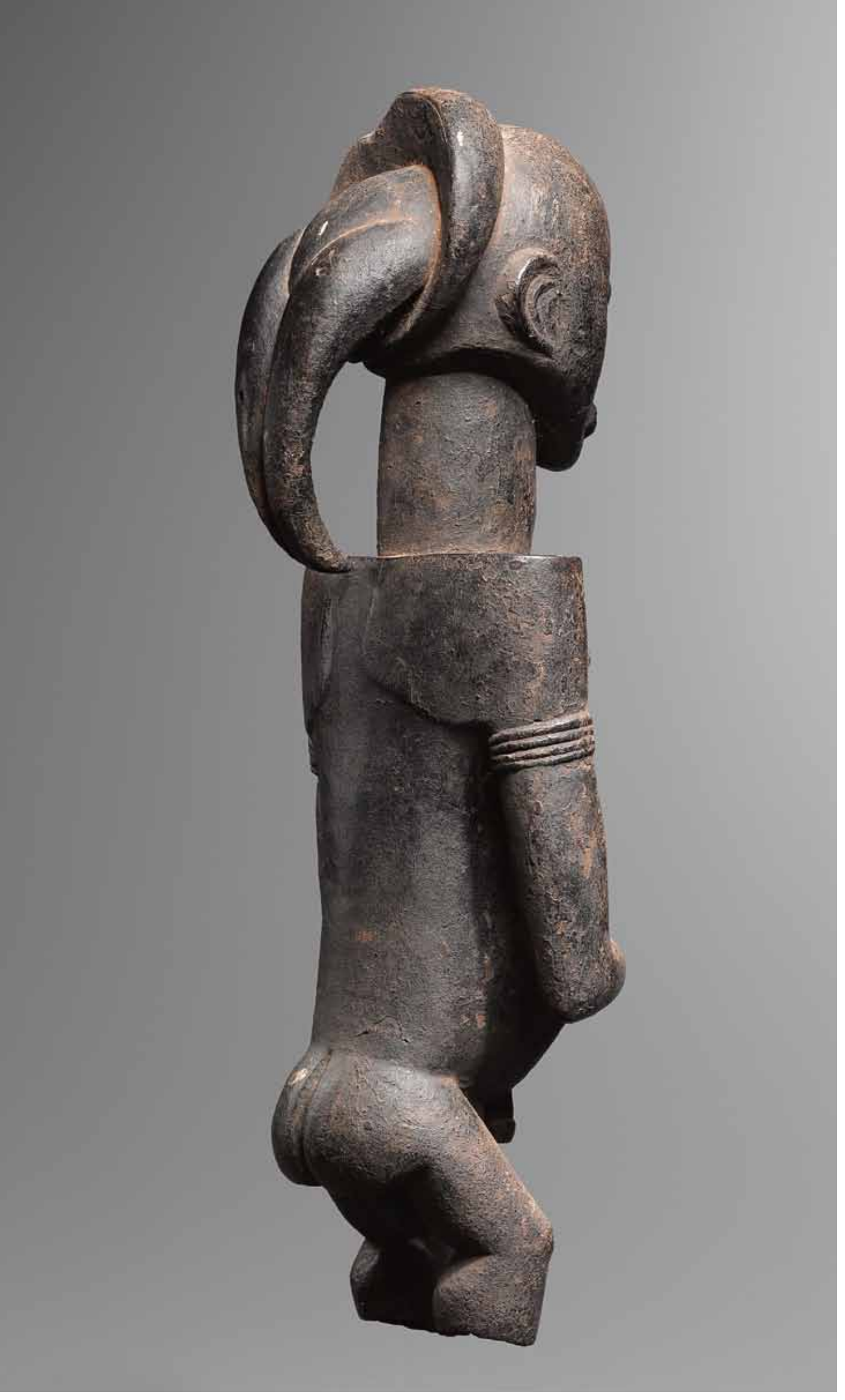
Lastly, I would add that the power of sexual attraction that women with their superbly scarified bodies could exercise would not have been separate from the attraction they were believed to exert on the spirits, an attraction which is moreover translated by the deliberately produced beauty of representations of females. We know that the bowl-bearing figure symbolizes a mythical couple: the receptacle symbolizes the spirit of a man, and the figure that of a female, both having died after having violated an interdiction and succumbed to sexual desire.

Even if it has its own stylistic characteristics, the art of the matrilineal Luba-Hemba is related, where the types of objects and their functions is concerned, to the works which the patrilineal Central Luba sculpted. Like among the Central Luba, the female representations are predominant between the Luvua and the Lukuga. There are also far more bowl-bearing figures, caryatid stools, canes and bow stands than there are standing figures.[42]

40 Petit 1993: 124, fig. 13.

41 Petit 1995: 124, citing Nettleton 1992: 54. The photo of this sculptor is reproduced in The Collection of W. F. P. Burton *catalog, p. 54 and in Nooter Roberts and Roberts 1996, p. 198, fig. 192.*

42 Standing figures, generally of modest size (between 20 and 45 centimeters) moreover seem to have been equipment used exclusively for the initiation rituals of the mbudye *secret society in which they were used all along the novices' initiation path at the rites marking entry to the second grade. Each of the many figures shown represented a particular title in the royal hierarchy and the* mbudye. *Some of these figures were hermaphroditic, which according to Nooter Roberts, can be taken as an indication of the dual nature of power (Nooter Roberts and Roberts 1996: 121-122, fig. 109 and cat. 47- 48).*



Statue d'ancêtre *lusingiti*
Hombo ?
République démocratique du Congo
Bois et pigments
19ème siècle
H. 43 cm

Ancestor figure lusingiti
Hombo ?
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. 43 cm

Úbatízha, le regard des figures d'ancêtres hemba

En comparant l'art luba à celui des Hemba, Alan Roberts relève un paradoxe intéressant. Les Luba centraux, qui sont patrilinéaires, ont surtout sculpté des figures féminines, tandis que les Hemba, qui sont matrilinéaires (ou à double filiation), ont principalement façonné des figures d'ancêtres masculines appelées *singiti* (sg. *lusingiti*) (p. 53). Nous avons déjà noté les raisons pour lesquelles les Luba privilégient les figures féminines, qu'ils soient du reste patrilinéaires (Luba centraux) ou matrilinéaires (Luba orientaux).
Mais pourquoi les Hemba ne représentent-ils quasi jamais leurs aïeules ? Alan Roberts remarque que « si les figures féminines luba tiennent leurs seins, se référant ainsi aux secrets qu'elles y recèlent, les figures masculines des populations périphériques [dont les Hemba] ont une main (ou les deux) qui pointe vers le nombril [donc le cordon ombilical qui relie un homme à sa mère] soulignant ainsi la descendance au travers des femmes.[43] » Cette remarque, quoique pertinente, ne répond pas vraiment à la question : pourquoi les Hemba ont-ils sculpté des figures d'ancêtres exclusivement de sexe masculin ?
Tentons de répondre à cette question en analysant plus profondément ce que représente respectivement les figures féminines luba et les statues masculines hemba, et quelles sont leurs fonctions. On peut sans conteste affirmer qu'une figure luba ne représente pas à proprement parler un ou une ancêtre, du moins dans le sens d'une représentation d'un ascendant de celui qui détient l'objet. Il semble évident que les personnages féminins qui figurent sur les *regalia* des rois et des chefs représentent avant tout de grands esprits *bavidye*, ceux des anciens souverains ou d'autres héros importants de l' épopée royale, comme Kalaka Ilunga ou encore la mère de Nkongolo, etc. Et leur rôle essentiel est de garantir la légitimité du pouvoir de leurs détenteur, au travers des esprits *bavidye* importants qu'ils symbolisent. La preuve en est qu'un chef qui fait allégeance au roi doit - pour qu'il puisse acquérir le statut rituel qui fera de lui à son tour un chef sacré, un *mulopwe*, un « fils du roi » - recevoir du souverain un *mboko* contenant le kaolin sacré[44], ainsi que l'un ou l'autre *regalia* légitimant son statut, lequel est souvent une canne sculptée ; toutes les cannes appartenant aux différents chefs investis sont d'ailleurs considérées comme les « copies » de celle que Mbidi Kiluwe a léguée à Kalala Ilunga, et doivent être « sanctifiées » par le souverain.[45] Les personnages féminins qui ornent les cannes représentent soit un roi, au travers de son esprit *vidye*, soit encore un couple d'esprits royaux, comme Banze et Mpangu, qui sont invoqués par les mediums *bilombo* en transe. Le siège royal *kipona* est toujours le réceptacle de l'esprit d'un roi défunt, voire d'un grand initié du *mbuye*.

Une statue *lusingiti* hemba, par contre, représente bel et bien un ancêtre familial, dans l'acception habituelle du terme. Et en général, un chef de famille détenait une série de figures ancestrales dont chacune portait le nom d'un ancêtre précis se situant au sein de la lignée des défunts. Or, les Hemba possèdent un système de filiation relativement complexe, en ce sens qu'ils sont organisés en lignages et clans patrilinéaires (*kitofu*), un système qui se double, au plan

43 Roberts 1996 : 216 (ma traduction)

44 Comme l'écrit Van Avermaet, « un chef intronisé en envoie à un collègue qui va être investi » (1954 : 76)

45 Nooter Roberts et Roberts 1996 : 164-165 ; Petit 1993 : 65-66 ; Reefe 1981 : 91-92.

When we direct our attention further north, cross the Lukuga and enter into Hemba territory as far as the Luika and beyond, this artistic configuration changes completely...

Úbatízha, *the gaze of the Hemba ancestor figures*

In his comparison of Luba art and Hemba art, Alan Roberts notes an interesting paradox. The Central Luba, who are patrilineal, sculpted mainly female figures, while the Hemba, who are matrilineal (or bilineal), mainly made male ancestor figures called singiti *(singular* lusingiti*) (p. 53). We have already examined the reasons for which the Luba favored female figures, whether they were partilineal (Central Luba) or matrilineal (Eastern Luba).*

But why do the Hemba nearly never make representations of their female ancestors? Alan Roberts remarks that "If Luba female figures often hold their breasts, referring to the potent secrets held there, male figures of peripheral peoples [thus the Hemba] often point to or touch their navels with one or both hands [in other words the umbilical cord that connects a man to his mother] to emphases descent through the matriline".[43] This remark, although pertinent, does not really answer the question: why did the Hemba only sculpt male ancestor figures?

Let us attempt to answer this question by undertaking a deeper analysis of what female Luba figures and male Hemba figures respectively represent, and of what their functions are. We can definitely affirm that a Luba figure does not properly speaking represent a specific male or female ancestor, at least to the extent that it does not represent the forebear of the person who possesses the object. It would appear obvious that the female figures that are part of the regalia of chiefs and kings above all represented the great bavidye *spirits, those of former sovereigns and important heroes of the royal epic, like Kalaka Ilunga or Nkongolo's mother, etc. Their essential role was to guarantee the legitimacy of the power of those who held them through the important* bavidye *spirits they symbolized. The proof is that in order to acquire the status that will make him in turn a* mulopwe*, a sacred chief, or "son of the king", a chief who pledges allegiance to the king must receive an* mboko *containing the sacred kaolin[44] from the sovereign, as well as some other piece of regalia that can legitimize his status. That object is often a sculpted cane, and all canes that belong to the invested chiefs are considered "copies" of the one that Mbidi Kiluwe gave to Kalala Ilunga. They must moreover be sanctified by the sovereign.[45] The female figures that decorate these canes represent either a king, through his* vidye *spirit, or a couple of royal spirits like Banze and Mpangu, who are invoked by the* bilombo *mediums when they are in a state of trance. The royal* kipona *seat is always the receptacle of the spirit of a deceased king, or a great initiate of* mbuye.

A lusingiti *Hemba figure on the other hand, most definitely does represent a family ancestor in the habitual sense of the term. Moreover, the head of a family generally had a series of ancestor figures each of which carried the name of a specific ancestor in*

43 Roberts 1996: 216.

44 Van Avermaert write: "An established chief sends one to a peer who will be invested" 1954: 76).

45 Nooter Roberts and Roberts 1996: 164-165; Petit 1993: 65-66; Reefe 1981: 91-92).

social, de la reconnaissance d'une lignée matrilinéaire (*kilongo*)[46]. Un chef pouvait donc en théorie détenir des statues représentant ses ancêtres patrilinéaires, ou matrilinéaires [ex-note de bas de page 50 supprimée]; en pratique, la société étant patrilocale, chaque segment patrilinéaire se concentrait nécessairement en un même lieu ou village, tandis que les membres d'un matrilignage vivaient dispersés sur le territoire, ce qui favorisait certainement la détention en un seul sanctuaire de statues ancestrales patrilinéaires. Cependant, chez les Niembo méridionaux, les Yambula et les Kayungu du nord-ouest, le pouvoir cheffal s'hérite au sein du matrilignage, ce qui a probablement conduit à la dispersion en plusieurs lieux des statues représentant les ancêtres matrilinéaires du chef.[47]
La société hemba, plutôt politiquement acéphale, est organisée sur des bases beaucoup plus égalitaires que les Luba, et ignore toute concentration de pouvoir au-delà du clan ou du village. L'institution de la royauté sacrée y est inconnue, ainsi que toute la hiérarchie des titres politiques qui accompagnent le vaste édifice social du royaume luba[48]. De sorte que les figures d'ancêtres que détenaient les chefs de famille, de lignage ou de clans, ne pouvaient évidemment pas servir à légitimiser leur statut politique, généralement semblable à celui d'autres chefs de famille, de lignage ou de clan. En revanche, comme chez leurs voisins septentrionaux les Bùyù et les Bembe, j'y reviendrai, la profondeur généalogique dont témoignait cet ensemble de statues apparentées, servait de preuve en « droit foncier » : la présence de ces ancêtres de bois légitimait le droit du groupe familial à vivre sur le territoire qu'ils occupaient, en témoignant qu'ils en étaient les premiers occupants. Comme l'écrit Neyt, « Les arbres généalogiques sont bien connus, essentiels notamment pour justifier la propriété du sol. Ils remontent allègrement à huit, dix, voire quinze générations. »[49] Et l'auteur insiste ailleurs sur l'importance de la possession de nombreuses effigies pour un clan, car celles-ci, surtout pour des segments de clans éparpillés dans plusieurs villages, constituent « des jalons essentiels d'une généalogie » et confirment la possession du sol.[50]
Et nous pouvons maintenant répondre à la question formulée plus haut. Pourquoi les *singiti* représentent-ils toujours des hommes ? Que la transmission des biens et des titres se fasse en ligne matrilinéaire ou patrilinéaire, les « jalons » qui légitiment et témoignent de l'appartenance d'une communauté à un territoire, sont les chefs qui s'y sont succédés et ceux-ci étant toujours de sexe masculin, les statues qui les symbolisent sont façonnés à leur image.
Chez les Luba, la légitimation du pouvoir politique s'obtient par la transmission et la détention d'une figure féminine symbolisant la communication avec les esprits des rois défunts. Chez les Hemba, la légitimation du droit de propriété sur le sol s'édifie progressivement par la détention d'une série de figures ancestrales. Ces effigies, véritables métaphores de la profondeur généalogique d'une grande famille, témoignent du statut de ces ancêtres fondateurs comme premiers occupants de la terre.

46 Blakely & Blakely 1994 : 400 ; Neyt 1977 : 25

47 Neyt 1977 : 38

48 Quelques innovations politiques ont cependant pénétré la société hemba, comme le titre de *twite*, lequel existe aussi au sein des chefferies *tchite*.

49 Neyt 1977 : 25

50 Neyt 1977 : 489

*the lineage of the deceased. The Hemba also have a quite complex system of filiation, insofar as they are organized in patrilineal lineages and clans (*kitofu*), which are however complemented by the recognition, on a social level, of a matrilineal lineage (*kilongo*).*[46]
A chief could thus in theory have figures representing either or both his patrilineal or matrilineal ancestors. In practice, since the society is patrilocal, each patrilineal segment necessarily concentrated itself on a same place or village, while the members of a matrilineage lived dispersed all over the territory, and that certainly favored the holding of the patrilineal ancestor figures in a single sanctuary location. However, among the Southern Niembo, the Yambula and the Northwest Kayunga, chiefly power was inherited through the matrilineage, which probably led to the dispersal to several places of the figures that represented the chief's matrilineal ancestors.[47]

Hemba society, which is politically more or less acephalous, is organized along far more egalitarian lines than Luba society, and has no concentration of power beyond that of the clan or the village. The institution of sacred royalty is unknown, as is the entire hierarchy of political titles that are part of the vast social edifice of the Luba kingdom.[48]
The ancestor figures held by heads of families, lineages or clans, could thus obviously not serve to legitimize their political status, which was generally more or less the same as that of other heads of families, lineages or clans. On the other hand, just as it did among their northern Bùyù and Bembe neighbors, and I will come back to this, the genealogical depth of this ensemble of related figures was a support to a kind of basic property right. The presence of these wooden ancestors legitimized the right of the family group to occupy the land they were on, and attested to the fact that they were its first inhabitants. As Neyt writes: "The genealogical trees are well-known, and they are essential to justify title to the land. They allegedly go back ten, twelve and even fifteen generations."[49] *Elsewhere the author again insists on how important it is for a clan to have numerous effigies, because, especially when segments of clans are spread out in several villages, they constitute "the essential markers of a genealogy" and confirm title to the land.*[50]

And now we can answer the question we asked above. Why are the singiti *always representations of men? Whether the transmission of goods and titles takes place matrilineally or patrilineally, the "markers" which legitimize and attest to a community's right to a territory are the chiefs who succeeded one another, and since they were always males, the figures that symbolize them are as well. Among the Luba, the legitimization of political power is obtained by the transmission and possession of a female figure that symbolizes communication with the spirits of deceased kings. Among the Hemba, the legitimization of the right to property is built up progressively as a series of ancestral figures accumulates. These effigies are thus true metaphors for the genealogical depth of a great family, and attest to the status of the founding ancestors as the first occupants of the land.*

Among the Muhona ya Kadishia, at Nonge, a muvela *tree (*Chlorofora excelsa*) stands in the middle of the chief's*

46 Blakely & Blakely 1994: 400; Neyt 1977: 25.

47 Neyt 1977: 38.

48 Some political innovations did penetrate into Hemba society, like the title of twite*, which also exists in Songye* tchite *chiefdoms.*

49 Neyt 1977: 25.

50 Neyt 1977: 489.

Chez les Muhona ya Kadishia, à Nongé, au centre de la maisonnée du chef est érigé un arbre *muvela* (*Chlorofora excelsa*) qui symbolise la présence des ancêtres au sein de la communauté.[51] Et c'est, d'après Alisa LaGamma, avec cette même essence que sont sculptées les figures d'ancêtres *singiti*.[52]
Les artistes hemba travaillaient la plupart du temps à partir d'un modèle, qu'il s'agisse d'une autre statue, ou d'une personne vivante, la famille proposant « un de ses membres ressemblant le plus au défunt que l'on veut honorer. »[53]

Mais ces statues énigmatiques ne sont pas que de simples portrait mémoriels, elles sont au centre d'un culte des ancêtres extrêmement important. Les funérailles peuvent, aujourd'hui encore, durer plusieurs mois et ces rites de deuil, ainsi que ceux destinés à communiquer avec les aïeux, constituent les deux complexes rituels les plus importants de la société hemba[54], si l'on excepte les activités des associations telles que le *bambuli*. Cette société est l'équivalent du *mbudye* luba, d'où elle est originaire, mais ~~qui,~~ tout en restant basée sur la possession par des esprits, elle revêt ici une structure fort différente ; dégagée des aspects politiquement hiérarchisés qui caractérise cette institution dans le royaume luba, elle s'emploie, entre autre, à établir des liens d'entraide et d'amitié entre les différents segments de lignages matrilinéaires et patrilinéaires.[55]

Les défunts, généralement bienveillants, sont censés faire bénéficier leurs descendant de leurs pouvoirs consistant à maintenir les gens en bonne santé et à rendre les femmes fécondes, les champs fertiles et le gibier abondant.
Et pour cela, les chefs, intermédiaires privilégiés entre les défunts et les vivants, entretiennent une relation continue avec leurs ancêtres, faite de demandes verbales, de prières et d'exhortations, accompagnées de libations de vin de palme et de sacrifices d'animaux.

C'est peut-être à la croisée de ces deux intentions distinctes qui gouvernent la création d'une statue d'ancêtre que se situe le secret de la beauté intérieure qui émane de ces imposantes figures : d'une part le souci de l'artiste de représenter les traits réels de la personne dont il sculpte l'effigie, d'autre part le désir des vivants de communiquer avec le défunt *múfú* (pl. *báfú*) en procurant à son esprit une demeure digne de lui.
Une figure d'ancêtre hemba constitue en effet l'archétype de ce que doit idéalement exprimer les traits d'une personne polie, raffinée, respectueuse, courtoise, attentionnée, et qui de surcroît désire engager le dialogue. La bouche close, les sourcils non levés et les lèvres dissimulant bien les dents est la règle générale, en dehors de la prise de parole ; et même en ce cas, la bouche se doit de ne pas s'ouvrir trop fort, sous peine de paraître effrayante, bestiale, grotesque, inappropriée ; nous y reviendrons à propos d'une autre œuvre hemba (pages 73-75).
Par ailleurs, la norme de conduite, lorsqu'on communique avec quelqu'un au sens large du terme, est de regarder (*to gaze*) longuement son interlocuteur, sans ciller, avec calme et sans hâte ; éviter quelqu'un

51 Neyt 1977 : 482, fig. 78

52 LaGamma 2011 : 228. Le *lusingiti* de Tervuren provenant de la région des Mahundu (inv. EO.1992.28.1) a bien été sculpté dans ce bois. (Trésors d'Afrique, Tervuren 1995 : 368)

53 Neyt et de Strycker 1975 : 14

54 Blakely & Blakely 1994 : 407

55 Blakely & Blakely 1994 : 401-402

house and symbolizes the presence of the ancestors in the heart of the community.[51] According to Alisa LaGamma, it is with this same essence that the singiti *[52] ancestor figures are sculpted.*
The Hemba artists usually worked from a model, be it another statue, or a living person. The family might propose that "one of its members most resembling the deceased one it wished to honor"[53] be used in that capacity.

But these enigmatic statues are not just simple memorial portraits – they are at the core of an extremely important ancestor cult. Funerary rites, still today, can last for several months, and the mourning rites, and those performed to communicate with the ancestors, are the two most important ritual complexes in Hemba society,[54] with the exception of the activities of associations like the bambuli. *The latter is the equivalent of the Luba* mbudye, *from which it derived, and while it remains based on possession by spirits, its structure is very different. Free of the politically hierarchical aspects which characterize the institution in the Luba Kingdom, it is used, among other ways, to establish connections of mutual help and to cement bonds of friendship between different segments of both matrilineal and patrilineal lineages.[55]*

The deceased, who are generally benevolent, are supposed to use their powers for the benefit of their descendants and help keep people in good health, make the earth and the women fertile, and ensure the abundance of game.
In order to make this happen, the chiefs, privileged intermediaries between the dead and the living, maintain a continuing relationship with the ancestors that includes verbal communications and requests, and prayers and exhortations accompanied by palm wine libations and animal sacrifices.

It is perhaps at the intersection of these two distinct intentions governing the creation of an ancestor figure that the secret of the interior beauty that these imposing figures emanate lies: on the one hand there is the artist's concern for rendering the traits of the person whose effigy he is sculpting accurately, and on the other the desire of the living to communicate with the deceased múfú *(plural* báfú*) and to find an abode for his spirit which is worthy of him.*

A Hemba ancestor figure is in fact an archetype of what the traits of a polite, refined, respectful, courteous, considerate person who is also interested in dialogue, should express. The mouth is closed, the eyebrows are not raised and the lips conceal the teeth as a rule, except when engaged in speech. Even then, the mouth must not be opened too wide, as that might cause one's appearance to be frightening, bestial, grotesque or inappropriate. We will revisit this in connection with another Hemba work (pages 73-75).

Moreover, the rules of normal conduct dictate that when one is communicating with someone else in the broadest sense of the word, one should gaze intently at one's interlocutor, without blinking, and remain calm and unhurried. Avoiding someone's look, according

51 Neyt 1977: 482, fig. 78.

52 LaGamma 2011: 228. The lusingiti *at Tervuren coming from the Mahundu region (inv. EO.1992.28.1) was also sculpted of this wood (Trésors d'Afrique, Tervuren 1995: 368).*

53 Neyt and de Strycker 1975: 14.

54 Blakely & Blakely 1994: 407.

55 Blakely & Blakely 1994: 401-402.

du regard ou ne lui accorder qu'un rapide coup d'œil, voire détourner trop vite les yeux, sont des attitudes grossières et peuvent être considérées comme des affronts ou des insultes. Au sommet de la perception visuelle se situe le verbe ú*batízha* qui signifie « regarder quelqu'un ou quelque chose jusqu'à en acquérir une profonde connaissance » ; cette manière de regarder s'assimile à une « contemplation pleine de dignité » (*dignified contemplation*) [56]; Alisa LaGamma associe à juste titre le verbe *úbatízha* avec la sérénité, la tranquille assurance, ou encore la dignité contenue que les sculpteurs hemba (*noongoo*) ont voulu conférer aux figures d'ancêtres.[57]
Les trois œuvres illustrées ici (pages 53, 57, 64) possèdent toutes, avec des intensités diverses, ce regard tourné vers la contemplation d'un monde intérieur.
Selon l'étude stylistique de François Neyt, qui a répertorié près de 120 effigies hemba, la statue illustrée page 53 provient de la région des Niembo de la Luika[58] (cf. carte p. 44). Son attitude hiératique, tout en retenue, son visage aux yeux en amandes, aux pupilles discrètes et à la bouche scellée, reflètent toute l'attention et la compréhension que cet ancêtre est censé prodiguer aux vivants, ainsi que le pouvoir qu'il détient d'exaucer les prières des hommes.
Cette autre figure à la coiffure en croix (p. 57) est considérée par Neyt comme atypique, quoique comportant des « analogies avec les styles muhona et nkuvu. »[59]
La coiffure en croix des deux figures précédentes rappelle symboliquement que durant les déplacement d'un territoire à l'autre, les chefs portaient, enfuis dans leur coiffe, les graines destinées à relancer l'agriculture sur leurs nouvelles terres.
L'effigie de la page 64 arborant une longue tresse, est considérée également par Neyt comme atypique ; elle fut apparemment récoltée au sud de Makutano ; l'auteur semble vouloir l'attribuer, avec un point d'interrogation il est vrai, aux Hombo.[60] (cf. carte p. 44) Les coiffures s'étirant en une longue tresse sont cependant typiques des Mamwe, comme le souligne l'auteur lui-même, même si ces derniers connaissaient aussi la coiffure en croix.[61]

Nonobstant le talent des sculpteurs et la beauté qui en a résulté, ces figures n'était pas destinées à être vues ou admirées. Alisa LaGamma, se référant à Louis de Strycker, relève que le lieu où elle étaient gardées n'était pas secret puisque leur sanctuaire était érigé devant la résidence du chef, mais que ces effigies ne sortaient qu'en de très rares occasions rituelles ; et citant de Strycker, elle ajoute : « Dans ce sombre décor, placées à l'arrière de cet obscur intérieur, reposaient les ancêtres fondateurs du clan, sereins et tranquilles. »[62]
Ce qui fonde réellement l'existence matérielle de ces statues est d'assurer la pérennité de la société et de son terroir. Quant à la beauté qui s'en dégage – en ce qu'elle exprime et traduit les principes idéaux de la communication visuelle conduisant au savoir – elle constitue, dans le sens philosophique de l'expression, « une finalité sans fin », un aboutissement absolu : cette

56 Blakely & Blakely 1987 : 31-32 ; Blakely 1981 : 6-7 ;

57 LaGamma : 230

58 Neyt 1977 : 221, n° V-17

59 Neyt 1977 : 63, n° 28-30, et p. 371 ; en 1986, il confirme cette attribution, tout en relevant la parenté existante entre le bandeau curviligne coiffant le front et certaines coiffures tabwa (1986 : 71)

60 Neyt 1977 : 60, n° 17-18 et p. 370

61 Neyt 1977 : 442

62 LaGamma 2011 : 266 (ma traduction de l'anglais) citant De Strycker (1974-75 : 124)

them just a quick glance, or averting one's eyes too quickly are rude behaviors which may be taken as affronts or insults. The verb úbatízha *describes the apex of visual perception, and means "to look at someone or something until a profound knowledge of them or it has been acquired". This manner of seeing is tantamount to* dignified contemplation.[56] *Alisa LaGamma rightly associates the verb* úbatízha *with serenity, quiet assurance, and the feeling of reserved dignity which Hemba sculptors (*noongoo*) strive to impart to their ancestor figures.*[57]

With varying intensities, all three of the works illustrated here (pages 53, 57, 64) display this introverted gaze of contemplation directed at an interior world. According to François Neyt's stylistic study, which included some 120 Hemba effigies, the figure illustrated on page 53 comes from the Niembo of the Luika[58] *(see map p. 44). Its hieratic and restrained attitude, its face and the almond-shaped eyes with discrete pupils, and its closed mouth, all reflect the attention and the comprehension that this ancestor is supposed to impart to the living, as well as the power he holds to grant their wishes.*

Neyt considers the other figure with its coiffure in a cross page 57 to be atypical, although it has some features "in common with the Muhona and Nkuvu styles".[59]

The coiffure in a cross of those two figures symbolically reminds that during the movements from one area to another, the chiefs carried the seeds for restarting agriculture on their new lands hidden in their hair.

Neyt considers the effigy with a long tress on page 64, to be atypical as well. It was apparently collected south of Makutano. The author appears to want to attribute it to the Hombo, but expresses some doubt.[60] *The elongated coiffures which extend into a tress are nonetheless typical of the Mambwe, as the author himself states, even if they were also familiar with the coiffure in a cross.*[61]

Notwithstanding the sculptors' talent and the beauty it produced, these figures were not intended to be viewed or admired. Alisa LaGamma, referring to Louis de Strycker notes that although the place where they were kept was not secret, as the sanctuary they were in was immediately in front of the chief's residence, the effigies were brought out only on very rare ritual occasions. Quoting Strycker, she adds: "In this somber setting, placed in the back of the dark interior, the tranquil, meditative founding chiefs of the clan lived on."[62]

The real basis for the material existence of these statues is the assurance they provide for the permanence of society and its environment. As for the beauty which they emanate - insofar as it expresses and translates the main ideas of visual communication that lead to knowledge – it constitutes, in the philosophical sense of the expression, a "finality without end", an absolute outcome: this perfection does not need to be shown

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

57 LaGamma: 230

58 Neyt 1977: 221, n° V-17.

59 Neyt 1977: 63, n° 28-30, and p. 371. He confirmed this attribution in 1986, while noting the existence of a relatedness between the curvilinear headband on the forehead and certain Tabwa coiffures (1986: 71).

60 Neyt 1977: 60, n° 17-18 and p. 370.

61 Neyt 1977: 442.

62 De Strycker 1974-75: 124, cited by LaGamma 2011: 266.

statue (fragment) d'ancêtre
lusingiti ?
Hemba, République
démocratique du Congo
Bois, pigments
19ème siècle
H. 32 cm

Fragment of an Ancestor figure
lusingiti *?*
Hemba
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. 32 cm

perfection ne doit pas être montrée ou vue pour exister, elle est. Une inversion symbolique des codes du regard se dessine également. Les Hemba, dont le code de conduite habituel est de s'entreregarder attentivement dans la vie quotidienne, n'éprouvent pas la nécessité de croiser sans cesse le regard de leurs ancêtres; et ces derniers « lisent » le monde des hommes en baignant dans l'obscurité d'un sanctuaire : leur regard façonné par le sculpteur n'a nul besoin d'accrocher celui des vivants pour pouvoir les contempler et les comprendre : úbatízha.

La tête illustrée page 73 [63] et qui a dû jadis appartenir à une effigie, constitue une énigme.
Par sa bouche clairement prognathe, elle rappelle le masque *miisi gwa so'o,* qui danse lors d'un des derniers épisodes des rites funéraires qui ont lieu plusieurs semaines ou mois après l'enterrement du défunt. Or ce masque, de par les caractéristiques de son visage, constitue l'antithèse d'un *lusingiti*. Pour commencer, sa bouche zoomorphe dans un visage par ailleurs parfaitement humain, le transforme en un personnage composite mi-homme, mi-chimpanzé, faisant de ce masque anthropo-zoomorphe une machine à effrayer. Les Hemba, loin de le trouver souriant, ainsi que les Occidentaux le déchiffrent parfois, considèrent sa large bouche ouverte comme « une grotesque courbure, un étirement inapproprié, une ouverture béante »[64] Cette bouche inconvenante, ainsi que les sourcils fortement relevés vers les tempes, expriment l'antithèse du comportement calme et réservé que tout Hemba doit observer idéalement, et auquel se conforme également les statues ancestrales, comme nous l'avons déjà noté ci-dessus. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un masque funéraire (qui lui est explicitement destiné à choquer), mais de la tête d'une statue, une effigie dont le visage revêt étrangement, quoique de manière atténuée, les traits d'un masque *so'o*. Julien Volper décrit un autre masque simiesque hemba, le *Mbombo ya nso*, lequel, d'après Pol Pierre Gossiaux, ne représente pas un chimpanzé mais un gorille ; or, ce masque-là « dansait en l'honneur des ancêtres et même renvoyait directement à eux», ce qui pourrait, suggère l'auteur, le rapprocher des rares figures d'ancêtres *singiti* arborant des traits également simiesques, telle que celle-ci. [65] S'agit-il du fragment d'une effigie représentant un défunt qui fut réputé comme porteur de ce masque ? En l'absence d'exégèse ou d'information recueillies sur le terrain, il est impossible d'en cerner davantage la signification.

Les statues *singiti* incarnent à la perfection le processus religieux qui veut que la matérialisation de l'esprit d'un défunt, sous la forme d'une image le représentant, peut lui donner vie. Blakely & Blakely confirment que ces figures ancestrales, comme d'autres objets rituels tel le poteau céphalomorphe *lágálá*, appartiennent à la catégorie des *miisí*, des « objets investis par un esprit » (*spirit-invested objects)* [66]. Pourtant, aucune substance magique, aucun ajout fait d'ingrédients de toutes sortes, ne vient troubler les courbes pures de ces figures. Nous ne sommes manifestement pas en présence d'un objet du même type qu'un *nkishi* songye.

63 Neyt 1977 : 337, nº XI-1. D'après cet auteur il provient du nord-est de l'aire hemba, au-dessus de Makutano, peut-être hembo.

64 Blakely & Blakely 1987 : 30

65 Volper 2016 : 238

66 Blakely & Blakely 1994 : 407

or seen to exist – it just is. A symbolic inversion of the codes of visual perception is also operative. The Hemba, whose normal codes of conduct dictate that one should look at a one another attentively in everyday interactions, do not feel the need to be continually trading gazes with their ancestors. The latter "read" the world of men while bathing in the obscurity of a sanctuary. Their eyes, created by the sculptors that made them, do not need to cross those of the living in order to contemplate and understand: úbatízha.

The head here page 73 [63] *which must once have been part of an effigy, constitutes an enigma.*
By virtue of its decidedly prognathous mouth, it reminds of the miisi gwa so'o *mask which is danced at one of the last funerary rites for a deceased individual and takes place several weeks after his burial. Moreover, with the facial characteristics it has, this mask is the antithesis of a* lusingiti. *To begin with, its zoomorphic mouth within an otherwise perfectly human face, transforms it into a half-human half chimpanzee composite figure that makes this anthropozoomorphic object absolutely frightening. The Hemba, far from finding it smiling like Westerners sometimes do, see the large wide-open mouth as "an enormous and grotesque curvature, an inappropriately stretching, gaping opening".*[64] *This unseemly mouth, along with the eyebrows strongly raised towards the temples, express the antithesis of the calm and reserved deportment that every Hemba person should ideally have, and which, as has been noted, is that of the ancestor figures as well. However, this is not a funerary mask (which is explicitly designed to shock), but the head of a figure, an effigy whose face strangely displays, albeit in an attenuated way, the traits of a* so'o *mask. Julien Volper describes another simian Hemba mask, the* Mbombo ya nso, *which according to Pol Pierre Gossiaux represents a gorilla rather than a chimpanzee. It was moreover "danced in honor of the ancestors, and even directly associated with them", which could, the author suggests, connect them with the rare* singiti *ancestor figures that also have simian traits, like this one.*[65] *Is it perhaps the rendering of a deceased individual who had a reputation as a wearer of this type of mask? In the absence of exegesis or of information obtained in situ, it remains impossible to know more about its significance, and especially about its function.*

The singiti *figures perfectly incarnate the religious process that intends by materializing the spirit of the deceased in the form of an image that represents it to give it life. Blakely & Blakely confirm that these ancestor figures, like other ritual objects such as the cephalomorphic* lágálá *posts, belong to the category of the* miisí, *or "spirit-invested objects".*[66] *But here no magic substance, no addition of an amalgam of ingredients disturbs or interrupts these figures' pure line. We are manifestly not in the presence here of objects of the same type as the Songye* nkishi.
The absence of ingredients of this kind is moreover consistent with the fact that another ritual figure that does contain fearsome charms is needed to activate the singiti*'s powers. The prayers are addressed to the ancestors that reside in the figures, but the ritual's*

63 Neyt 1977: 337, nº XI-1. According to this author it comes from the northeastern part of the Hemba area, above Makutano, possibly Hembo.

64 Blakely & Blakely 1987: 30.

65 Volper 2016: 238.

66 Blakely & Blakely 1994: 407.

D'ailleurs, cette absence d'ingrédients rituels est congrue avec le fait que pour activer les pouvoirs des *singiti*, une autre figure rituelle est indispensable, qui elle contient des charmes redoutables. Les prières s'adressent bien aux ancêtres siégeant dans les statues, mais l'efficacité du rituel passe nécessairement par l'utilisation d'un *kabeja makua* auquel les sacrifices sont *in fine* destinés[67] (ill. 7).

ill. 7 Figurine janus *kabeja makua*, Kusu, RDC, Bois, H. 32,5 cm
ill. 7 Kabeja makua *janus figure, Kusu, DRC, Wood, H. 32,5 cm*

Et si un chef de famille peut détenir plusieurs figures d'ancêtres, il ne pourra jamais posséder qu'une seule figurine de ce type. Il s'agit d'une statuette qui à première vue représente deux personnages de sexe différent, accolés dos à dos ; les deux têtes, également soudées, sont surmontées d'une ouverture destinée à recevoir des charmes. Selon Neyt, cette figure janiforme symboliserait un être monstrueux ne possédant qu'un seul tronc, mais affublé de deux têtes, quatre jambes et quatre bras. Un fragment de mythe accompagne cette représentation étrange : jadis, une femme (*abeja*) et un homme (*makua*) auraient donné naissance à un enfant anormal : deux têtes, quatre bras et quatre jambes. Sans doute pourrait-on y voir l'image de jumeaux siamois de sexes différents, accolés par la colonne vertébrale, une anomalie biologiquement improbable. Elle est cependant évoquée de manière étonnamment semblable dans la mythologie d'autres population de l'Afrique centrale, comme chez les Wuli du Cameroun.[68] François Neyt qui évoque ce court fragment de mythe, ajoute que « Par ailleurs, les Hemba sacrifiaient les

67 L'orthographe correcte, que je me borne ici à signaler, est pour les figures d'ancêtres síngití (sg. lúsíngití) et pour la statuette double « 'abezhá 'a mákúwá » (Blakely & Blakely 1994 : 407)

68 Baeke 2006 et 2010

efficiency necessarily depends on the use of a kabeja makua *to which the sacrifices are made (ill. 7).*[67]

*While a head of family may have several ancestor figures, he may never have more than one figure of this type. It is a statuette which at first glance represents two addorsed figures of opposite sex. The two heads are also fused and there is an opening atop them intended for the introduction of charms. According to Neyt, this janiform figure symbolizes a monstrous being which has only one trunk but two heads, four legs and four arms. A myth fragment accompanies this strange representation: once upon a time, a woman (*abeja*) and a man (*makua*) gave birth to an abnormal child – it had two heads, four arms and four legs. One is tempted to think this could be a reference to Siamese twins of opposite sexes, joined together at the spine, an improbable anomaly. It is however evoked in a startlingly similar way in the mythologies of other Central African peoples, like that of the Wuli of Cameroon.*[68]

François Neyt mentions this short myth fragment, adding that "the Hemba sacrificed their abnormal children and burned their bodies. They buried the different parts of the body at different locations to prevent the reappearance and rebirth of the abnormal child in another body".[69]

Here we are manifestly witness to a way of thinking and of resolving the threat that abnormal births present that is very similar to the perception of it that the Bembe have. In his last work, Babembe, L'art funéraire *(2016), Pol Pierre Gossiaux analyzed this aspect of the notion of the person among the Bembe and the Bùyù, as well as its repercussions on funerary art, particularly thoroughly and well. The ancestor figures of the Hemba's close neighbors will now be the subject matter of the pages which follow.*

Bisusany'o*: the funerary statuary of the Bembe*

The coexistence of two major distinct sculptural styles among the Bembe has made a lot of ink flow and given rise to some frankly crazy ideas explaining the origins of their funerary statuary, in a style so different from that of the ritual objects associated with the bwamè *initiation association. Daniel Biebuyck believed that a mysterious pre-Bembe people of hunters, of who the Basikasingo were the only descendants, were the originators of this imposing art.*[70]

Pol Pierre Gossiaux, who shows that this theory contradicts all of the substantiated information we have on the pre-colonial history of this region, proposes an image of the past that differs greatly from that imagined by Biebuyck, who had unfortunately relied on the biased investigations of the colonial administration for the construction of his "pre-Bembe hunters" hypothesis.

The truth is that the Bembe adopted the Bùyù's[71] *funerary art,*[72] *and that they had had none before that. Here is how and why.*

67 The correct spelling is síngití *(singular* lúsíngití*) for the ancestor figures and* 'abezhá 'a mákúwá *for the double statuette (Blakely & Blakely 1994: 407).*

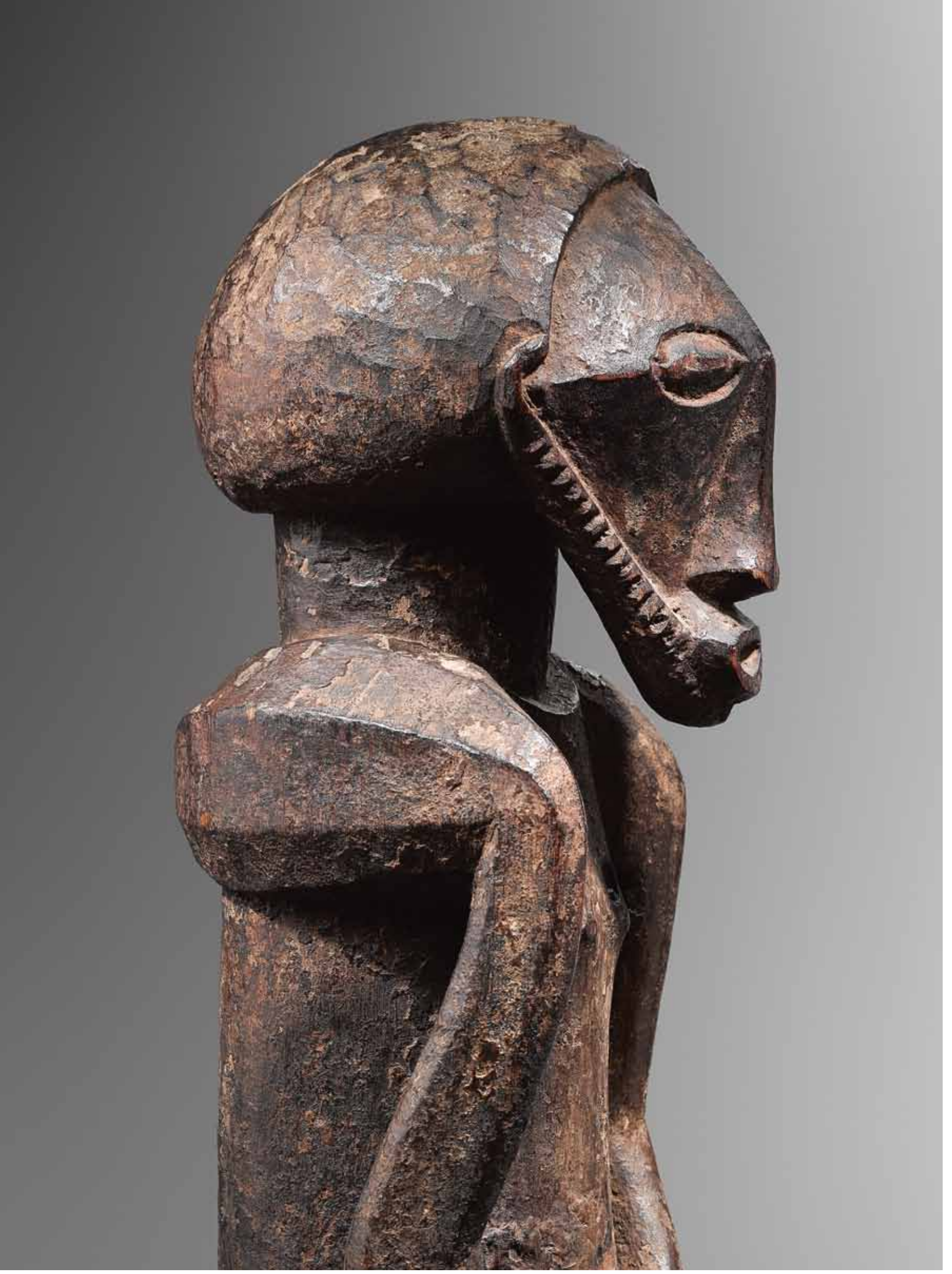
68 Baeke 2006 and 2010.

69 Neyt 1977: 485.

70 Biebuyck 1981; Gossiaux 2016 : 127-128.

71 In reality, the Bembe were also influenced by Zoba/Sanze funerary statuary, but this development should take a long time to unfold, and must remain outside the purview of this article.

72 Whose functions, if not styles, were fairly similar to those of the Hemba statuary just mentioned.



enfants anormaux et brûlaient leurs corps. Ils enterraient les différentes parties du corps à des endroits dispersés pour éviter que l'enfant anormal ne naisse à nouveau dans un autre corps. »[69]
Nous sommes manifestement devant une manière de penser et de résoudre la menace que représente les naissances anormales fort proche de la vision qu'en ont les Bembe. Pol Pierre Gossiaux dans son dernier ouvrage *Babembe, L'art funéraire* (2016), a particulièrement bien analysé cet aspect concernant la notion de personne chez les Bembe et les Bùyù ainsi que ses répercussions sur l'art funéraire. Les figures d'ancêtres de ces proches voisins des Hemba vont d'ailleurs faire l'objet des pages qui suivent.

Bisusany'o : **la statuaire funéraire des Bembe**

La coexistence de deux grands styles sculpturaux distincts chez les Bembe a fait couler beaucoup d'encre et suscité les plus folles suppositions quant à l'origine de leur statuaire funéraire, au style si différent de celui des objets rituels appartenant à l'association initiatique du *bwamè*. Daniel Biebuyck a cru voir en un mystérieux peuple de chasseurs pré-Bembe, dont les Basikasingo eussent été les uniques descendants, l'origine de cet art imposant[70] .
Pol-Pierre Gossiaux, en opposant à cette théorie l'ensemble des données avérées sur l'histoire précoloniale de cette région, propose une image du passé bien différente de celle imaginée par Biebuyck, lequel malheureusement s'était reposé sur les enquêtes biaisées de l'administration coloniale pour échafauder son hypothèse des « chasseurs pré-bembe ».
La vérité est que les Bembe ont adopté des Bùyù[71] un art funéraire[72] qu'ils ignoraient auparavant. Voici pourquoi et comment.
Entre le 17ème et la moitié du 19ème siècles, selon les régions, une série d'événements ont marqué la région où vivent actuellement les Bùyù et les Bembe[73] qui ont fait que chaque groupe de parenté, bembe, bùyù, zoba ou autre, s'est trouvé soit en position de devoir revendiquer sa terre « en vertu du droit du premier occupant », soit s'est vu obligé d'accepter une nouvelle hiérarchie politique, créée de toutes pièces pour rétablir la paix sociale.
Or, à ces jeux de légitimation stratégique, l'art funéraire des groupes bùyù, hérité d'un lointain passé, s'avérait des plus convaincant, puisque leurs statues d'ancêtres, en véritables supports de mémoire, soit matérialisaient les premiers occupants, et légitimaient l'occupation du sol par leurs descendants, soit encore conféraient le prestige et la légitimité nécessaires à leurs descendants pour exercer le pouvoir.
Et en effet, « Les Babùyù ne manquèrent pas de tirer argument de l'ancienneté de leur statuaire pour faire valoir leurs droits. Les Babembe purent ainsi mesurer la puissance des arguments que l'on pouvait tirer de ces effigies muettes. C'est dans ces circonstances que selon la tradition, les principales familles qui devaient plus tard être regroupées dans le secteur du Lùlenge,

69 Neyt 1977 : 485

70 Biebuyck 1981; Gossiaux 2016 : 127-128

71 En réalité, les Bembe furent également in influencés par la statuaire funéraire des Zoba/Sanze , mais ceci nécessiterait de plus longs développement, impossible à entreprendre dans le cadre de cet article.

72 dont les fonctions, sinon les styles, étaient assez semblables à celles de la statuaire hemba que nous venons d'évoquer.

73 Comme les razzias arabes, les déplacements de territoire qui en résultèrent, la pression démographique et le manque d'espace à cultiver dans les zones « refuge » de l'Itombwa ou des monts Mitumba, ce qui provoqua des guerres de frontière entre groupes limitrophes.

Between the 17th and the 19th centuries, with differences according to regions, a series of events marked the area which the Bùyù and the Bembe[73] now inhabit, and each Bembe, Bùyù, Zoba and every other group in it found itself in the position of either having to claim its land "by virtue of the right of first occupancy", or of accepting a new piecemeal and stitched together political hierarchy in order to achieve social peace.

The most convincing of these legitimization strategies proved to be the Bùyù groups' funerary art. It had been inherited from a distant past, and the ancestor figures were real mnemonic supports and materializations of first inhabitants. They legitimized the occupation of the land by their descendants and conferred on them the prestige and legitimacy that those descendants needed to exercise power.

Indeed, "the Babùyù did not fail to present the age of their statuary as an argument for the legitimacy of their rights. The Babembe had to recognize the power of the arguments that these mute effigies had. Under these circumstances and according to tradition, the main families who would later be grouped together in the Lùlenge sector adopted the institution of funerary statuary in spite of the opposition of the bwamè[74] *to it. This made it possible for them to address others as equals in matters relating to the appropriation of claimed lands".[75]*
Bembe ancestors, until then solicited only as domestic or therapeutic spirits, thus acquired the new function of being personalized political instruments. Little by little, the old and often inconspicuous altars that had been used to communicate with them became imposing anthropomorphic figures.

As Pol-Pierre Gossiaux stressed: "Since the Babembe's goal was above all to impress the Babùyù, one can assume that Bembe sculptors allowed themselves to be inspired by their adversaries' models. They might even have called on Bùyù masters for assistance, as the examination of certain effigies collected in the Lùlenge sector suggests. These are still today attributed to the Bakombi, in other words to politically "neutral" artists, Bangù-bangù or Hemba as it happens".[76]

A real page in art history gets turned here. The Bembe gradually begin to have their bisusany'o *ancestor figures sculpted by artists of their choice, with little or no regard for their ethnic or geographic origin. The reticent* bamè *recognized this new art only if it was formally and stylistically distinct from that devoted to the* bwamè. *A lineage could thus have objects that were part of the* bwamè *ritual and initiation sphere, at the same time as it had ancestor figures that functioned as guardians of its territory.*

And that is the clear and simple explanation for how two major stylistic currents could exist simultaneously at the heart of a single cultural area!

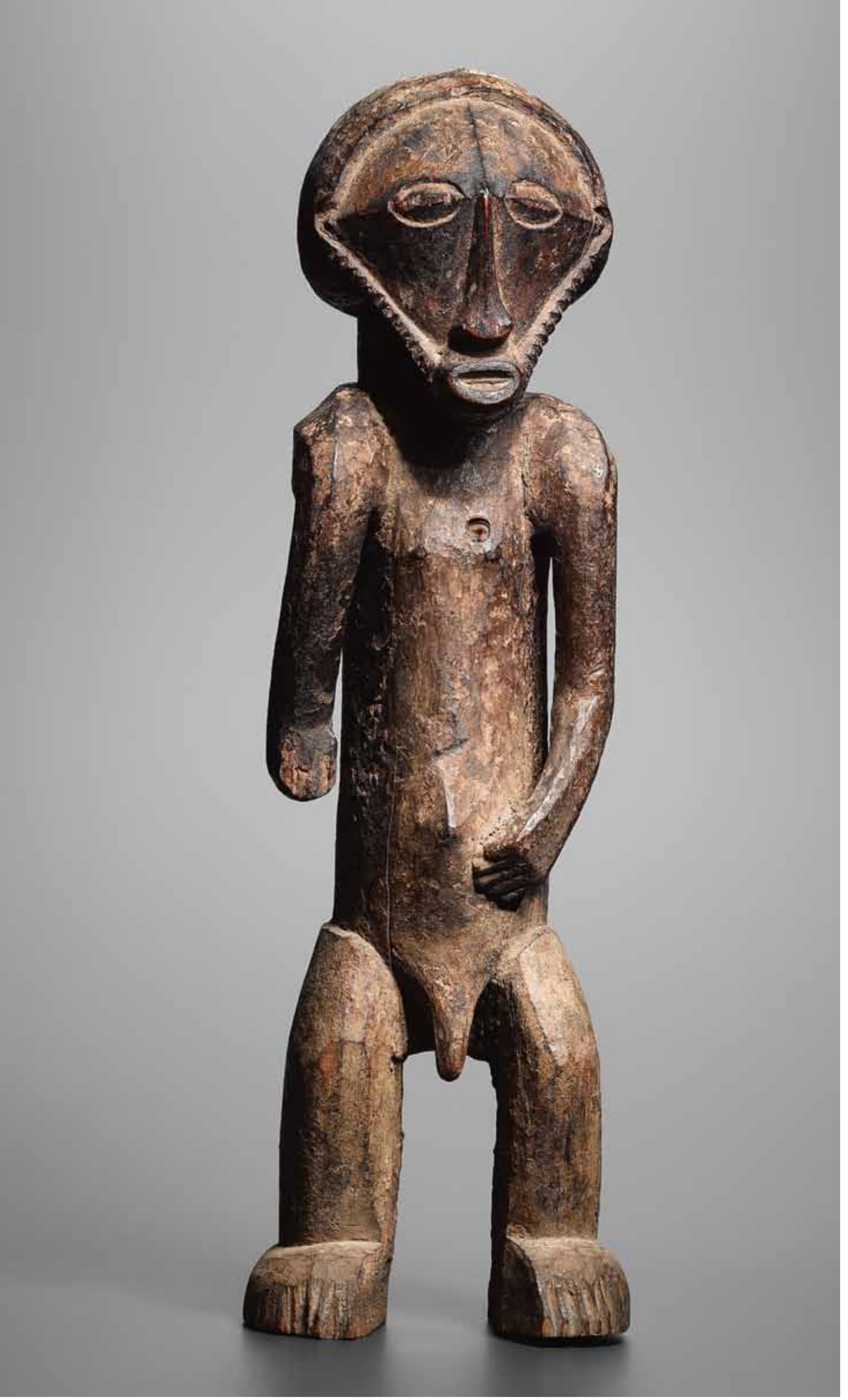
But is it still pertinent to want to attribute these ancestor figures to one or another ethnic group when they were

73 Including the Arab razzias, the displacements that resulted from them, demographic pressures and the lack of arable land in the Itombwa and Mitumba Mountains "refuge" areas. These provoked border wars with neighboring groups.

74 The bwamè *initiation association, the equivalent of the Lega* bwami, *was the most important Bembe social and religious institution.*

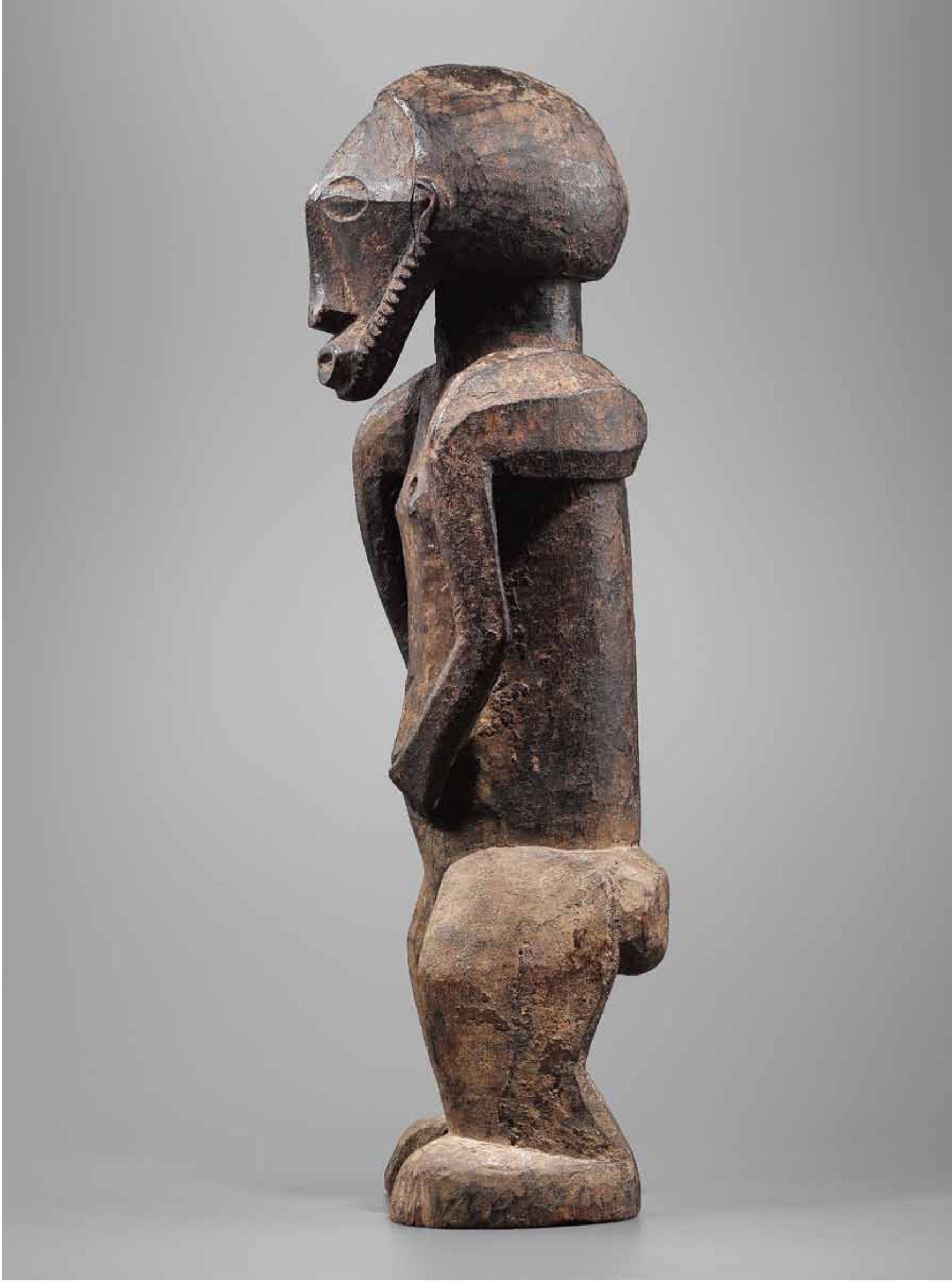
75 Gossiaux 2016: 94.

76 Gossiaux 2016: 94.



Effigie d'ancêtre
'Esusanyo ya m'shi'ùlùca wa m'lùme
Bembe, Basombo,
Famille Be'ekesi
République démocratique du Congo
Bois
19ème siècle

Ancestor figure
'Esusanyo ya m'shi'ùlùca wa m'lùme
Bembe, Basombo, Be'ekesi family
Democratic Republic of Congo
Wood
19th century
H. 54 cm



adoptèrent l'institution de la statuaire funéraire et cela malgré les réticences, voire l'opposition, du *bwamè*[74]. Ainsi purent-ils parler d'égaux à égaux en matière de primauté dans l'appropriation des terres réclamées.»[75]

Et les ancêtres bembe, qui jusque-là étaient sollicités comme esprits domestiques et thérapeutiques, acquirent alors la fonction d'instruments politiques personnalisés. Peu à peu, les anciens autels destinés à communiquer avec eux, souvent peu visibles, se matérialisèrent sous la forme d'imposantes figures anthropomorphes.
Et ainsi que le souligne Pierre-Pol Gossiaux, « Comme le but recherché par les Babembe était, avant tout, d'impressionner les Babùyù, l'on peut supposer que les sculpteurs bembe s'inspirèrent des modèles de leurs adversaires. Peut-être même firent-ils appel à des maîtres bùyù voire, comme le suggère l'examen de certaines effigies récoltées dans le secteur de Lùlenge –attribuées, aujourd'hui encore aux Bakombi – à des artistes « neutres » politiquement, en l'occurrence bangù-bangù ou hemba. »[76]
Une véritable page de l'histoire de l'art se tourne alors : les Bembe font peu à peu sculpter leurs figures d'ancêtres *bisusany'o* par des artistes de leur choix, peu importe de quelle ethnie, ou de quelle origine géographique. Par ailleurs, les *bamè*, réticents, n'admettent ce nouvel art que s'il se distingue, formellement et stylistiquement de celui consacré au *bwamè*. Un lignage pouvait donc détenir des objets appartenant à la sphère rituelle et initiatique du *bwamè*, et posséder des figures d'ancêtres gardiennes de son territoire.
Et voilà que s'explique le plus clairement du monde, l'existence de deux grands courants stylistiques distincts au sein d'une même aire culturelle !

Mais est-il encore pertinent de vouloir attribuer ces effigies d'ancêtres à l'un ou l'autre groupe ethnique, alors qu'elles furent parfois sculptées par des artistes bùyù pour des Bembe, à moins que ce ne soit l'inverse ? Et que dire d'un artiste bembe émigré chez les Bùyù, lorsqu'il sculpte un objet qui lui fut inspiré par ses maîtres locaux, pour le transmettre ensuite à sa famille restée en pays bembe ? Les recherches de Pierre-Pol Gossiaux, sur lesquelles je me base ici, ont fort intelligemment évité l'écueil qui consiste à se demander « à quel groupe ethnique appartient cet objet ?» Pour démêler les fils, il choisit le seul type d'approche possible, celle qui se concentre sur les artistes ou les « familles » de sculpteurs qui ont façonné ces statues, recherchant la signature de chacun, peu importe son appartenance ethnique ou son origine géographique. Et ce n'est qu'après avoir identifié les différentes signatures ou ateliers, en regroupant différentes séries d'œuvres et en associant à chacune son ou ses créateurs, que l'auteur a confronté ces données à l'ensemble de ses matériaux de terrain, interviews, archives de musées et de collectionneurs. Ce qui lui a permis de faire le lien entre la griffe d'un sculpteur ou d'un « atelier », la localité ou région où il était réputé travailler, et les lieux où furent retrouvées certaines de ses œuvres.

C'est ainsi que s'éclaire l'origine de l'effigie illustrée page 78.

74 L'association initiatique du *bwamè*, équivalent du *bwami* lega, constituait l'institution sociale et religieuse la plus importante de l'Ubembe.

75 Gossiaux 2016 : 94

76 *Ibid.*

sometimes sculpted by Bùyù artists for Bembe people or vice versa? And what is one to say of the case of a Bembe artist who emigrates and settles among the Bùyù, and sculpts an object inspired by the work of local masters, which he then transmits back to his family that stayed in Bembe territory?

Pol Pierre Gossiaux's research, on which I base myself here, very intelligently avoids getting bogged down in the "what ethnic group does this come from?" question. To untangle the knots, he uses the only possible type of viable approach, which consists of focusing on artists or the "families" of sculptors who created these objects, searching for individual signatures, regardless of ethnic identity or geographic origin.
It is not until after having identified the different signatures or workshops by grouping together different series of works, and having associated each one with its creator or creators, that the author compares this information with all of his in situ findings, interviews, and museum and collectors' archives. This way of proceeding has enabled him to connect the hands of sculptors with their workshops, the areas in which they were reputed to have worked, and the places where some of their works were found.

This is how light was shed on the origin of the figure illustrated page 78.
Gossiaux identifies it as being among the works from the Northern Nganja and Southern Lulenge sectors. A significant number of his interlocutors attributed the piece to the Be'ekesi, a small family belonging to the Basombo clan, which lived south of the Bashilugezi, between the villages of Katanga and Mabenga, very close to the Bembe border with the Bùyù.[77] This family of sculptors (a father and his two sons) had an excellent and far-reaching reputation, and "had ostensibly worked for the Basombo, the Bashilugezi, the Bashihasingo, the Obekulu, and the Baseti, as well as for certain Bùyù groups, like the Basunga and the Benyabemba, and even Bangù bangù families".[78]

The chignon is one of the morphological characteristics that has a social significance, and the Be'ekesi figures generally have one at the back of the head. A few rare examples "appear to have no coiffure, or just wear a simple dignitary's cap",[79] like the one seen here. This sign is an indication of what was called the "old man with a bald head", in other words a "sage". The sculptor placed emphasis on the spinal cord by carving a long rut in whose hollow a series of little dot-like protuberances are present. This design suggests that "the deceased, in spite of his age, had remained "straight", "erect", bùlule, *which is to say in good health. The abstract moral implication is also operative: the spinal cord's obvious verticality symbolizes justice."[80]*

Given its small size, the ravishing figure illustrated pages 84 and 85 is obviously not an ancestor figure. It is nonetheless stylistically related to funerary figures inspired by Bùyu art, a sculptural language which the members of the bwamè *refused to adopt for the ritual objects of their association. With the passage of time however, as the large Bembe funerary figures became increasingly ritualized, the* bwamè *sculptors gradually*

77 See map published by Pol Pierre Gossiaux (2016: 4, political, administrative and ethnographic map of the Ubembe, established according to the constitution of "clans", chiefdoms and "sectors", between 1902 and 1937) and map page 44 (by courtesy of Marc Léo Felix).

78 Gossiaux 2016: 149.

79 Ibid.

80 Ibid.

Gossiaux la situe parmi les œuvres originaires des secteurs du Nganja nord et du Lulenge sud. Un nombre important de ses interlocuteurs bembe ont attribué cette œuvre aux Be'ekesi, une petite famille appartenant au clan des Basombo, lesquels vivaient au sud des Bashilugezi, entre les villages de Katanga et Mabenga, pratiquement à la frontière entre Bembe et Bùyù.[77] Cette famille de sculpteurs (un père et ses deux fils) connut une grande renommée et « aurait notamment travaillé pour les Basombo, les Bashilugezi, les Bashihasingo, Obekulu, Baseti, mais aussi certains groupes bùyù, Basunga et Benyabemba, voire des familles bangù bangù. »[78]
Parmi les caractéristiques morphologiques revêtant une signification sociale, relevons que les figures des Be'ekesi sont généralement ornées d'un chignon à l'arrière de la tête, mais que de rares exemplaires « semblent sans coiffure ou portent une simple calotte de dignitaire »[79], tel celui-ci. Ce signe renvoie à des hommes qu'on appelait « vieux à tête chauve » soit « des sages ». Le sculpteur a mis en évidence la colonne vertébrale en taillant une longue ornière au creux de laquelle s'inscrivent une suite de petites saillies en pointillé. Ce motif suggère que « le mort, en dépit de son âge, était demeuré 'droit', 'debout', *bùlule*. Soit en bonne santé. Mais aussi moralement : la verticalité bien apparente de la colonne symbolise la justice.»[80]

La ravissante figurine illustrée pages 84 et 85, étant donné sa petite taille, n'est évidemment pas une figure d'ancêtre. Elle s'apparente pourtant stylistiquement aux figures funéraires bembe inspirées de l'art bùyu, un langage sculptural que les membres du *bwamè* refusaient d'adopter pour les objets rituels de leur association. Mais au fil du temps, tandis que les grandes figures funéraires bembe se ritualisaient progressivement, les sculpteurs du *bwamè* en adoptaient peu à peu les caractéristiques stylistiques pour leurs propres objets.
Cette statuette féminine, au pubis gonflé et au sexe clairement dessiné a peut-être appartenu à une initié du *buhumbwa*, l'institution féminine parallèle à laquelle appartenaient les épouses des membres du *bwamè* masculin. Les traces d'usure sous l'aisselle droite montrent qu'elle a dû être suspendue à un cordon, peut-être pour la porter sur le corps ou pour la suspendre à un autre objet. Elle est évidemment de signature bembe, mais je ne m'aventurerai cependant pas à lui assigner une origine géographique ou stylistique plus précise.

Enfin, j'aimerais revenir à la notion de personne chez les Bembe. Au fur et à mesure qu'au fil du temps les figures d'ancêtres « se ritualisaient », les différentes composantes de la personne humaine, et leur destin, jouèrent un rôle de plus en plus important dans la gestuelle de la statuaire funéraire. Voici quelques-unes des précieuses informations qu'a recueillies Gossiaux sur ce sujet. Les Bembe redoutaient tous les morts. Soit parce qu'on appréhendait leur vengeance, soit parce qu'on craignait qu'ils ne hâtent la mort de ceux qu'ils avaient aimé, afin de les retrouver. Et si on leur adressait des prières, il était en revanche interdit de les nommer ou d'en parler. Un mort que l'on oubliait finissait par disparaître.

77 Cf. carte publiée par Pol Pierre Gossiaux (2016 : 4, carte politique administrative et ethnographique de l'Ubembe établie après la constitution des « clans », des chefferies » et des « secteurs » entreprise entre 1902 et 1937) et carte p.44 (avec l'aimable autorisation de Marc Léo Felix).

78 Gossiaux 2016 : 149

79 Ibid.

80 Ibid.

began to adopt their stylistic characteristics for their own objects.

This female statuette, with its swollen pubis and its clearly rendered genitalia, might have belonged to an initiate of the buhumbwa*, a female counterpart to the* bwamè *male association to which wives of its members belonged. The traces of use beneath the right armpit indicate that it must have hung from a suspension cord, and it may either have been worn thusly on the body, or made to hang from another object. It is obviously of Bembe manufacture, but I would not be able to offer a more precise geographic or stylistic attribution for it. Lastly, I would like to revisit the notion of the person among the Bembe. As the ancestor figures progressively underwent "ritualization" over time, various components of the human person and their destiny came to play an increasingly important part in the gestural language of the funerary statuary. What follows is some of the precious information that Gossiaux obtained on this subject. The Bembe all feared the dead, either because they might be seeking vengeance or because they might want to precipitate the deaths of those they loved in order that they might be with them again sooner. And while one addressed prayers to them, it was on the other hand forbidden to name them or to speak of them. A deceased person who was forgotten ultimately disappeared.*

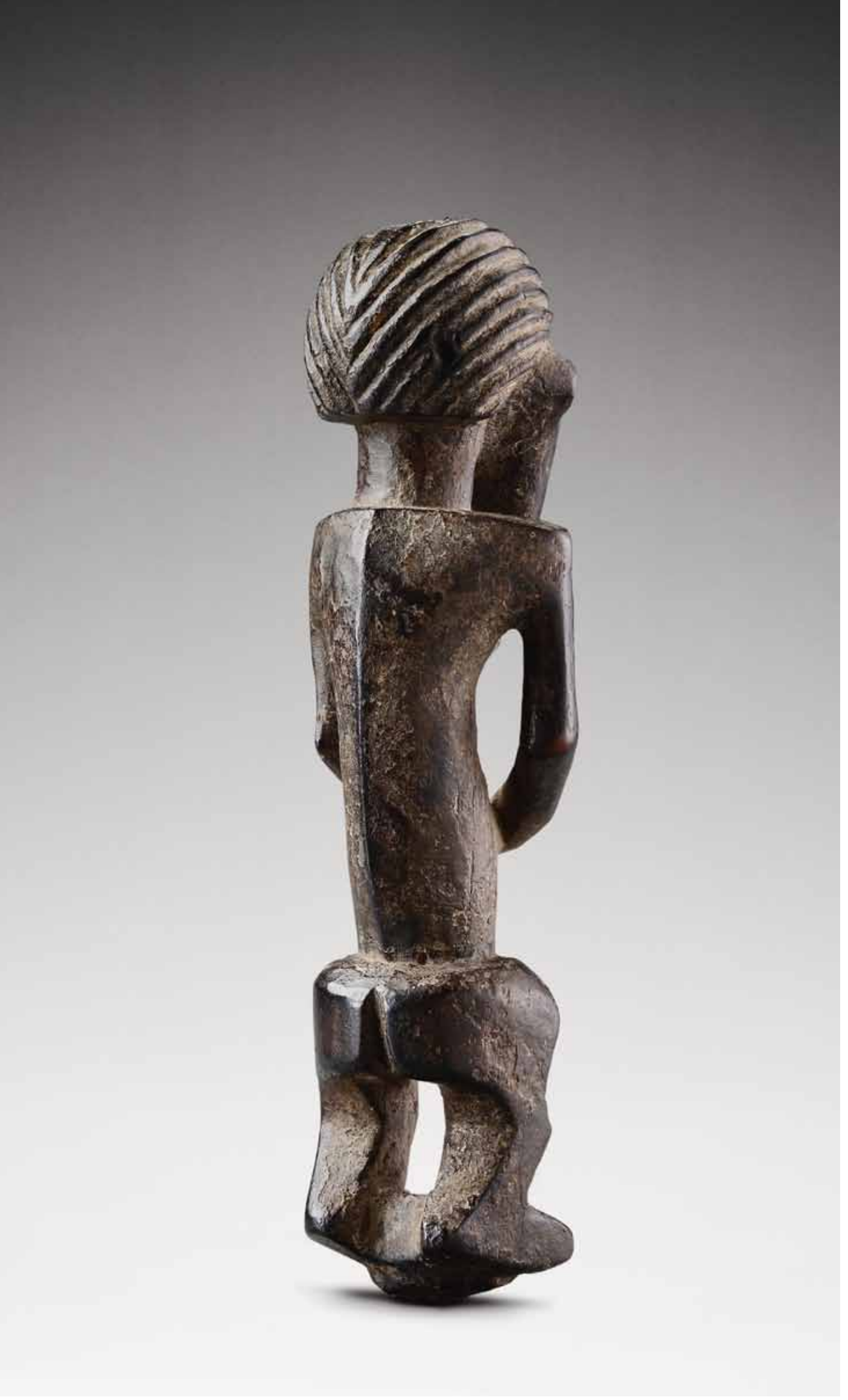
One can better understand to what extent the ancestor figures, the products of the territorial and border preoccupations of the end of the 19th century, were something foreign to the Bembe way of thinking.

The most feared of the dead were those who had committed suicide, usually by hanging themselves. The reason for suicide was usually not despair, but rather a desire to avenge an injustice, or an offense, for which no reparation had been received. "The dead had supernatural means at their disposal, and the assistance of the misùmbù *and* mashile *spirits to help them quench their thirst for revenge."[81] A statue that represents a person who committed suicide will be shrunk at the shoulders to denote the elongation of the hung body. This is to alert the living that the deceased's* 'ecucumbe *shadow is prowling dangerously among them, ready to avenge itself.*

Some of the dead seek to reincarnate themselves, which they could only accomplish through the bodies of their daughters or daughters-in-law. The Bembe believed that candidates for reincarnation lodged themselves in the hearts of pregnant women and joined the embryo once it had reached 7 months of age: "In its rush to be born, this double-child often strangled itself at birth. A diviner would then be questioned, and if he determined that the child had in reality been its grandfather, it was called an asende*, and a particular kind of sanctuary was erected and dedicated to it. But the* tusende *were stubborn and rarely renounced rebirth."[82] The statue that was dedicated to them was generally just a trunk without legs, and sometimes even without arms (ill. 8).*

81 Gossiaux 2016: 69.

82 Idem: 70.



Figurine rituelle
Bembe
République démocratique du Congo
Bois
19ème siècle
H. 20 cm

Ritual figure
Bembe
Democratic Republic of Congo
Wood
19th century
H. 20 cm

On comprend mieux à quel point les figures d'ancêtres, nées des préoccupations territoriales et frontalières de la fin du 19ème siècle, étaient quelque chose d'étranger au système de pensée bembe.
De tous les morts, les plus craints étaient ceux qui s'étaient suicidé, généralement par pendaison. On se suicidait en général, non pas de désespoir mais pour se venger par exemple d'une injustice, voire une offense, dont on n'avait pas obtenu réparation. « Les morts disposaient de moyens surnaturels et de l'aide des esprits *misùmbù*, *mashile*, pour assouvir leur vengeance »[81]. La statue qui représentera un suicidé par pendaison sera rétrécie au niveau des épaules pour marquer l'élongation du corps du pendu. Ceci pour avertir les vivants que l'ombre '*ecucumbe* du défunt rode, dangereuse parmi eux, prête à se venger.
Certains morts cherchaient à se réincarner, ce qui n'était possible que dans le corps d'une de leurs filles ou belles-filles. Les Bembe pensaient que ces candidats à la réincarnation s'introduisaient dans le cœur d'une femme enceinte pour y rejoindre l'embryon lorsque ce dernier avait atteint l'âge de 7 mois :« Pressé de renaître, cet enfant-double s'étranglait souvent lui-même lors de l'accouchement. L'on interrogeait alors le devin et si celui-ci concluait que l'enfant était en réalité son grand-père, l'on dédiait à cet enfant mort-né, nommé '*asende* ' un sanctuaire particulier. Mais les *tusende* étaient têtus et renonçaient rarement à renaître .»[82] La statue qui leur était dédiée revêtait généralement la forme d'une figure-tronc dépourvue de jambes, parfois même de bras. (ill. 8).

Ces bustes *asende* pouvaient également être sculptés à la mort d'un enfant monstrueux qu'on avait dû étouffer. Outre les malheurs que son ombre pouvait provoquer, la crainte était la même, celle de sa réincarnation malheureuse.
Nous retrouvons ici la peur qu'éprouvent également les Hemba. Souvenons-nous qu'ils brûlent et enterrent les différentes parties du corps d'un enfant monstrueux à des endroits différents pour éviter qu'il ne se réincarne. Mais là s'arrête la ressemblance, car les Hemba ne sculptent pas *occasionnellement* une représentation de ce type d'enfant anormal lorsque le problème se présente, ils possèdent *en permanence* une figure rituelle destinée à conjurer *potentiellement* ce malheur : la petite effigie janus *kabeja makua*. Elle représente explicitement, de par sa forme monstrueuse, le malheur que l'on veut éviter, tout comme la figure *asende* symbolise, par son aspect embryonnaire l'enfant mort-né et dont on ne veut plus qu'il se réincarne.

La naissance d'un art de cour tabwa

L'influence culturelle du royaume luba s'est étendu vers l'est jusqu'aux abords du lac Tanganyika, chez les Tabwa, et surtout vers les groupes septentrionaux comme les Tumbwe. Ces derniers furent en contact direct avec les Luba à partir du milieu de 18ème siècle, et ont emprunté certains usages de cour et symboles royaux à ces voisins envahisseurs. D'après Alan Roberts, les Tabwa méridionaux ignoraient eux totalement l'institution de la royauté sacrée; une multitude de chefs de lignages et de clans exerçaient leur pouvoir sur de petits territoires. Et ce ne serait qu'à partir du milieu du 19ème siècle, qu'une certaine centralisation aurait vu le jour ; quelques chefs s'enrichirent à la faveur du commerce de l'ivoire et des esclaves avec la côte orientale ; un « art de cour » ou

81 Gossiaux 2016 : 69
82 Idem :70

These asende *busts were sometimes also sculpted upon the death of a monstrous child that had had to be suffocated. Apart from the misfortunes that his shadows could bring, the fear was the same – that of an unhappy reincarnation.*

We see here evidence of the same fear that the Hemba feel. Let us remember that they burn and bury the different parts of the body of a monstrous child in different places to prevent it from reincarnating. But that is where the resemblance ends, because the Hemba do not just occasionally *sculpt a representation of this type of abnormal child when the problem arises, but they* permanently *have a ritual figure on hand that can* potentially *conjure this misfortune: the little* kabeja makua *janus effigy. With its monstrous form, it explicitly represents the misfortune one wishes to avoid, just as the* asende *figure, by virtue of its embryo-like aspect, symbolizes the stillborn child that one does not want to be reincarnated.*

Ill. 8. Effigie asende, Bembe, Bois, H. 47 cm
Collectée en 1902-1903 par M. J. Roufflart
Ill. 8. Asende figure, Bembe, Wood, H. 47 cm
Collected in 1902-1903 by M. J. Roufflart
Inv. EO.0.0.7382-2, collection MRAC Tervuren ; MRAC Tervuren ©

The birth of a Tabwa court art

The cultural influence of the Luba Kingdom extended eastward as far as the Lake Tanganyika region, to the Tabwa area and especially to that of the northern groups like the Tumbwe. The latter have been in direct contact with the Luba since the middle of the 18th century, and have borrowed certain court customs and royal symbols from their invader neighbors. According to Alan Roberts, the Southern Tabwa were completely ignorant of the institution of sacred royalty. A multitude of lineages

statement art prit alors naissance. Les *mikisi* sculptés représentant les ancêtres lignagers, et qui remplissaient jusqu'alors essentiellement des rôles de protection de la famille, se transformèrent à la cour des grands chefs en statues plus grandes et de facture plus raffinée, et furent désormais destinées à rehausser le prestige de leur détenteurs et à légitimer leur pouvoir.[83] D'autres auteurs font cependant reculer la naissance de cet art de prestige d'environs un siècle et la situent au milieu du 18ème siècle, ceci pour les Tumbwe comme pour les Tabwa méridionaux.[84]

L'historien Thomas Reefe situe le début de l'influence culturelle et politique des Luba sur les rives du Tanganyika durant la dernière partie du règne d'Ilunga Sungu, lequel fut au pouvoir entre 1780 (± 12 ans) et 1810 (± 8 ans) ; l'arrivée des Luba, dont certains se fixèrent dans la région des Holoholo, près de l'actuelle ville de Kalemie, se situerait approximativement au tout début du 19ème siècle ; l'influence politique luba que subirent les Tumbwe (ou Tabwa septentrionaux) prit la forme de chefferies locales plus ou moins indépendantes, mais faisant allégeance au roi luba et lui payant un tribut. Cette politique se poursuivit durant les règnes des rois luba Kumwimbe Ngombe et Ilunga Kabale.

Cependant, il ne faut pas négliger qu'à la fin du 18ème siècle, quand les premiers conquérants luba arrivèrent, il existait déjà de petits états qui avaient à leur tête des chefs tumbwe, lesquels appartenaient tous au lignage royal Kasanga, ce qui ressemble fort au prélude d'un accroissement de la centralisation politique dans cette région, indépendamment de l'influence luba. Le célèbre Sopola Kyombo, surtout connu pour le talent des sculpteurs de sa cour, n'était autre que le neveu utérin d'un important chef tumbwe. Ce dernier l'avait envoyé négocier auprès du roi luba pour tenter, contre tribut, de récupérer son influence sur quelques chefferies voisines qui avait prêté allégeance à Ilunga Sungu, mais Sopola Kyombo gagna les faveurs du souverain et fut chargé d'administrer un territoire entre la Luvua et la Lukuga, où il se forgea un royaume important[85] et favorisa, semble-t-il, le développement d'un art de cour raffiné et qui s'inscrit pleinement parmi les traditions stylistiques des Luba orientaux.[86]

Pour s'assurer de leur appui politique, le roi sacré luba, outre l'un ou l'autre *regalia*, comme une lance, conférait à ces chefs de la périphérie lointaine du royaume des braises provenant du feu sacré de la cour[87], ce qui faisaient de ces chefs des *mulopwe wa mudilo*, des « rois du feu ».[88]

Et c'est peut-être l'histoire politique qui explique pourquoi l'art des Tumbwe, d'où Sopala Kyombo était originaire, rappelons-le, s'apparent assez fortement aux œuvres des Luba orientaux, leurs voisins immédiats. Ce fut le cas surtout dans la région de Nyunzu, au sud de la Lukuga, à mi-chemin entre le lac Tanganyika et le Lualaba, mais cette influence luba s'étendit également vers les territoire tumbwe qui jouxtaient le lac. En revanche, dans le sud-est du territoire, chez les Tabwa *sticto sensu*[89] se décèlent plusieurs courants d'influence venant aussi bien du sud, donc de la Zambie, que de l'est en Tanzanie. Le territoire des Tabwa, avant même

83 Roberts 1985 : 14-16

84 de Grunne 1980 : 30 et 101

85 Reefe 1981 : 124-126

86 Neyt 1993 : 58 et 84

87 Ce feu rituel était allumé lors de l'intronisation du *mulopwe*, et ne pouvait jamais s'éteindre, jusqu'à la mort du souverain.

88 Reefe 1981 : 124 ; Verhulpen 1936 : 376.

89 Ceux que j'appelle ici respectivement Tumbwe (au nord) et Tabwa (plus au sud, dans les Marungu), pour la commodité de l'analyse stylistique, sont considérés aujourd'hui comme faisant partie du groupe « Tabwa ».

and clans exercised their power over small territories. It would not be until the middle of the 19th century that a certain degree of centralization came about. Chiefs began to enrich themselves through the ivory and slave trades with the eastern coast. A "court art", or statement *art, was born. The sculpted* mikisi *that represented the lineage ancestors and whose role had formerly essentially been to protect the family were transformed in the courts of great chiefs into larger statues of more refined manufacture, and henceforth functioned as guarantors of prestige for their owners and of the legitimacy of their power.[83] Other authors date the birth of this prestige art to about one hundred years earlier, which is to say to the middle of the 18th century, for the Tumbwe and the Southern Tabwa.[84]*

Historian Thomas Reefe dates the beginning of the Luba cultural and political influence on the shores of Lake Tanganyika to the last part of the reign of Ilunga Sungu, who was in power from 1780 (± 12 years) to 1810 (± 8 years). The arrival of the Luba, which some say took place in the Holoholo region, near what is now the town of Kalemie, would date to the very beginning of the 19th century. The Luba political influence on the Tumbwe (or Northern Tabwa) took the form of more or less independent local chiefdoms that nonetheless swore allegiance to the Luba king and paid him a tribute. This state of affairs continued throughout the reigns of Luba kings Kumwimbe Ngombe and Ilunga Kabale.

One must not however neglect the fact that at the end of the 18th century, when the first Luba conquerors arrived, there were already little states that were led by Tumbwe chiefs who all belonged to the Kasanga royal lineage, and that could be seen as representing the beginning of a growing political centralization in the region that was taking place independently of Luba influence. The famed Sopola Kyombo, known primarily for the talent of the sculptors who served in his court, was none other than the uterine nephew of an important Tumbwe chief. The latter had sent him to negotiate with the Luba, and to try, in exchange for the payment of a tribute, to recover his influence on a few neighboring chiefdoms that had now sworn allegiance to Ilunga Sungu. But Sopola Kyombo garnered the sovereign's favor and was put in charge of administering an area between the Luvua and the Lukuga, where he founded an important kingdom,[85] and apparently favored the development of a refined court art which clearly belongs to stylistic traditions of the Eastern Luba.[86]

Although he occasionally offered them some regalia *like a spear, the Luba king would most often confer embers from the royal court fire[87] on these faraway chiefs in order to assure himself of their political support. This gift made these chiefs* mulopwe wa mudilo, *or "kings of the fire".[88]*

It is perhaps this political history that explains why the art of the Tumbwe, from where Sopola Kyomo originated, is so closely related to the works of the Eastern Luba, their immediate neighbors. This was

83 Roberts 1985: 14-16.

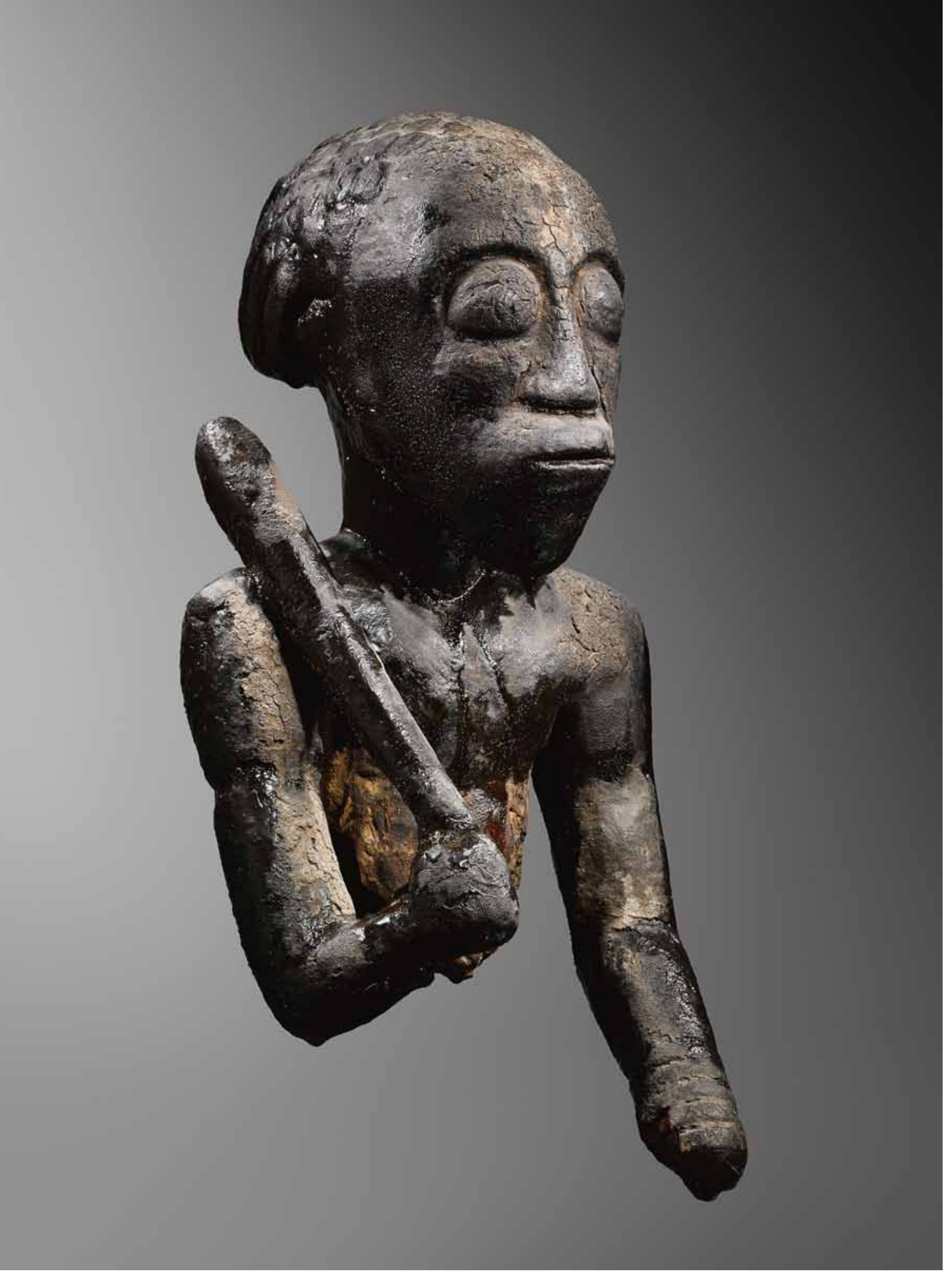
84 de Grunne 1980: 30 et 101.

85 Reefe 1981: 124-126.

86 Neyt 1993: 58 and 84.

87 This ritual fire was lit when a mulopwe *was enthroned, and would never be allowed to go out until the sovereign's death.*

88 Reefe 1981: 124; Verhulpen 1936: 376.



que les caravanes du commerce de l'ivoire et des esclaves le traversèrent, fut maintes fois envahi par des voisins proches, tels les Bemba et les Lunda, ou plus lointains, comme les Ngoni. De surcroît, de nombreux contacts se nouèrent avec les populations de Tanzanie, les Jiji, les Hehe et les Nyanwezi. Tous imprimèrent d'une manière ou d'une autre leur empreinte sur la culture et l'art des Tabwa.
En 1986, François Neyt écrit que le chef-d'œuvre ci-contre (p. 88) s'inscrit dans une tradition fort ancienne, caractéristique du territoire des Tumbwe, au nord des chefferies de Mpala et Kansabala.
Et l'auteur ajoute qu'elle serait « de facture tabwa très ancienne, même si on retrouve des objets de ce style plus au nord, en pays tumbwe. »[90]
En 2010, cependant, il suggère qu'il s'agit d'une œuvre provenant du territoire des Hombo, au nord-est des Hemba, proche de Kabambare (cf. carte p. 44), soit à plus de deux cent kilomètres des Tumbwe.[91] Ne serait-ce pas plutôt Frank Herreman qui aurait raison[92], en attribuant cette œuvre à une communauté qui, dépendant d'un grand chef tumbwe dans la première moitié du 19ème siècle, aurait vécu le long des rives de la Lukuga[93], avant que ceux que l'on nomme actuellement Tabwa ne viennent s'y installer ?
Sa patine témoigne en tout cas d'une exceptionnelle ancienneté.
Le personnage masculin, d'une force d'expression et d'une présence inouïe, porte sur l'épaule droite une herminette, emblème de pouvoir (ou symbole de son statut de sculpteur ?). On retrouve des figures d'ancêtres arborant un symbole d'autorité (canne, herminette) depuis le pays tabwa, jusque chez les Kahela qui vivent dans l'extrême sud-est du territoire hemba, et chez les Bangubangu qui occupent le nord-est de ce même territoire.
Les dimensions de ce buste témoignent de la taille plus que respectable que revêtait l'œuvre entière. Mais curieusement, le fait qu'il n'en subsiste plus que le buste, la rend encore plus « grande », dans le sens spirituel du terme.
Le mouvement du bras gauche est identique à celui du personnage d'une œuvre probablement de la même main et donc suggère que ce buste constitue le haut d'une composition analogue.[94] ; cette autre sculpture, bien qu'également incomplète, montre un homme portant une herminette à l'épaule, juché sur les épaules d'un autre personnage et posant la main gauche sur la tête de ce dernier.
Ce type de sculpture, surnommée « pickaback », assez fréquente en pays tabwa, se rencontre également chez les Hemba et les Luba, ainsi qu'en Tanzanie. Dans tous les cas, ce type de composition illustre la manière dont, entre autre, on honore soit un chef qui vient d'être intronisé, soit une personne qui vient d'être initiée.

Lorsque cet art de cour est né, écrit Roberts, les Tabwa lubaïsés ont opéré eux-même la distinction entre les anciennes figures cultuelles, les *mikisi mihake*, et les figures ancestrales, *mikisi mipasi*. Mais il semble important de relever que ces figures ancestrales, au contraire de celles des Hemba et des Bùyù, et plutôt à

90 Neyt 1986 : 75

91 Neyt 2010 : 257

92 Herreman 1995 : 298

93 Sans doute parle-t-il de chefs du lignage tumbwe dominant Kasanga, tels que Mwenge ou Mulenga, ou encore l'oncle maternel de Sopola, (cf. ci-dessus p. 48, encadré historique), qui dominaient la région à l'époque où les guerriers du roi luba Ilunga Sungu envahirent la région, sans doute dans la première partie du 19ème siècle (Reefe 1981 : 124-125)

94 Maurer 1986 : 102-103, cat.3 ; Herreman 1995 : 298

especially the case in the Nyunzu region, south of the Lukuga, halfway between Lake Tanganyika and the Lualaba, but this Luba influence also extended to the Tumbwe territories that bordered on the lake.
On the other hand, in the southeastern portion of the territory, among the Tabwa sensu stricto,[89] currents of influences from the south, which is to say Zambia, as well as from the east in Tanzania, can be detected. Even before the ivory and slave trade caravans began crossing Tabwa territory, the area had been repeatedly invaded by close neighbors like the Bemba and the Lunda, and from further away by other groups like the Ngoni. Moreover, many contacts were established with peoples of Tanzania, like the Jiji, the Hehe and the Nyanwezi. All left their marks in one way or another on the arts and culture of the Tabwa.
In 1986, François Neyt wrote that the masterpiece illustrated opposite (cat. 8) [bust] belongs to a very old tradition that is characteristic of the Tumbwe area in the northern parts of the Mpala and Kansabala chiefdoms. The author adds, that it is "of very old Tabwa manufacture, even if objects in this style are found further north, in Tumbwe territory."[90]

However, in 2010, he suggests that the work is from the Hombo area, northeast of the Hemba and near Kabambare (see map page 44), in other words some more than two hundred kilometers away from the Tumbwe area.[91] Is it not more likely that Frank Herreman was right[92] to attribute this work to a community which, dependent on a major Tumbwe chief in the first half of the 19th century, would have lived along the shores of the Lukuga River,[93] at a time before those we now call the Tabwa had settled there?

In any event, its patina is evidence of its exceptional age. The male figure, which has incredible presence and expressive power, carries an adze, an emblem of power (or perhaps of the subject's status as a sculptor?), over its right shoulder. Ancestor figures rendered with a symbol of authority (like a cane or an adze) are found all over the Tabwa area, as far out as the Kahela area in the extreme southeastern part of Hemba territory, and the Bangubangu region in its northeastern portion.
The dimensions of this bust give an indication of the very substantial size the entire work must have had. Curiously, the fact that now only the bust remains makes it seem even "bigger", at least in the spiritual sense of the term.

The movement of the left arm is identical to that seen on another figure that is probably by the same hand, and that suggests that this bust is the top part of an analogous composition.[94] This other sculpture, although also incomplete, is of a man carrying an adze over his shoulder and perched on the shoulders of another figure, while resting his left hand on the latter's head.

89 Those I respectively call Tumbwe (in the north) and Tabwa (in the Marungu) for the purposes of stylistic analysis, are today considered part of the "Tabwa" group.

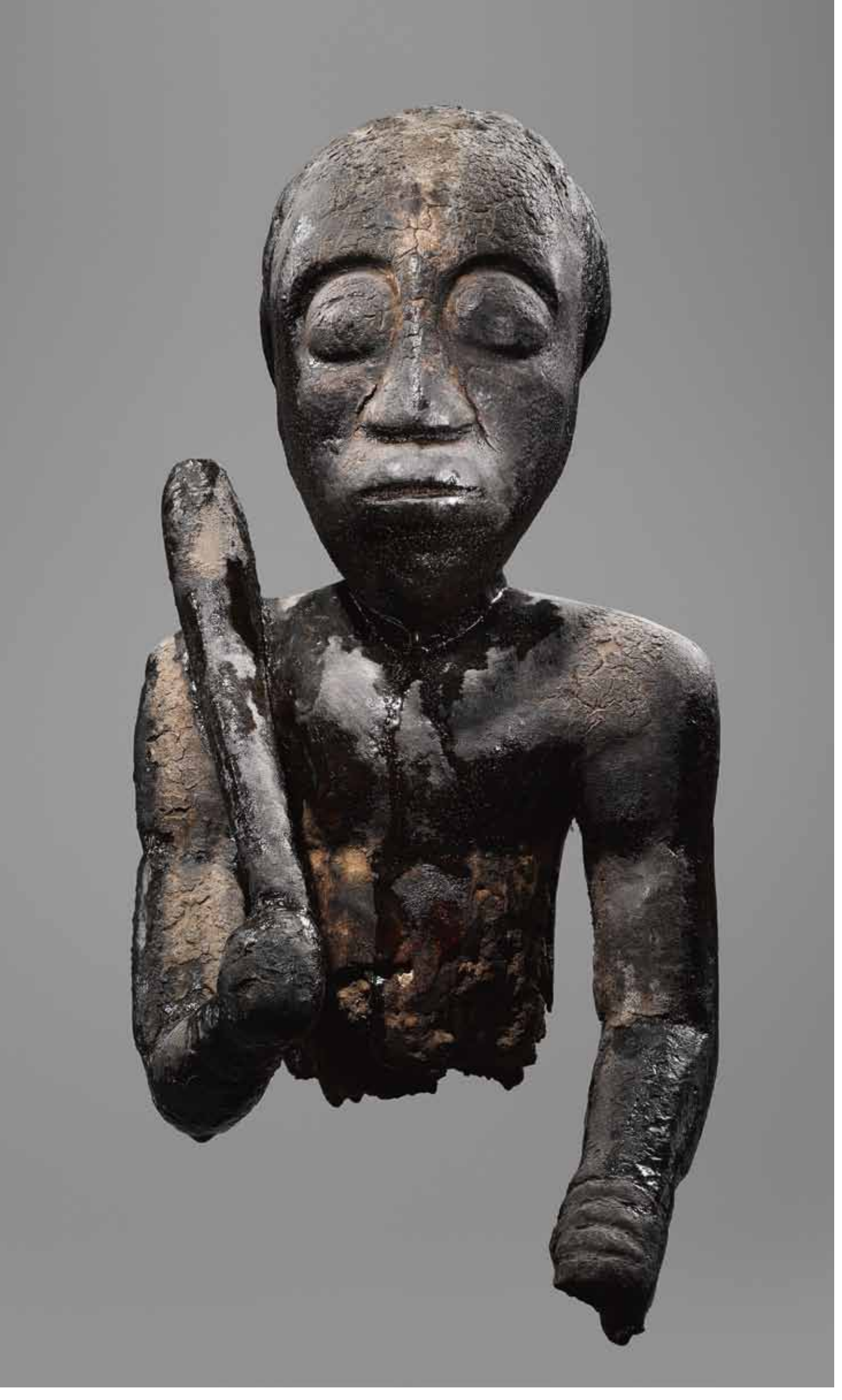
90 Neyt 1986: 75.

91 Neyt 2010: 257.

92 Herreman 1995: 298.

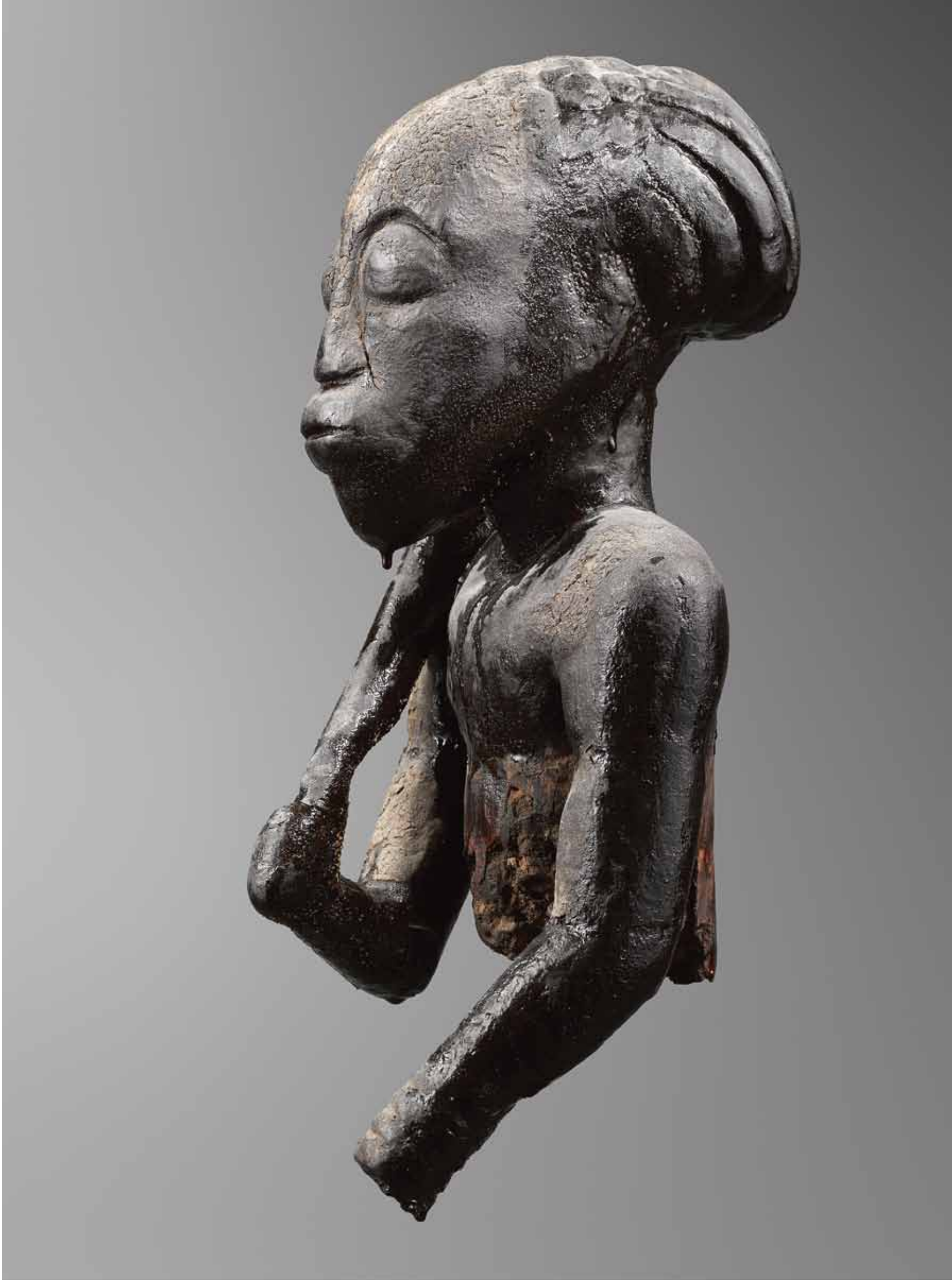
93 He is probably speaking of chiefs of the dominant Kasanga lineage of the Tumbwe, like Mwenge or Mulenga, or of Sopola' maternal uncle (see page 48, the history section above), who dominated the region at the time when Ilunga Sungu's warriors invaded it, undoubtedly the first part of the 19th century (Reefe 1981: 124-125).

94 Maurer and Roberts 1986: 102-103, cat.3; Herreman 1995: 298.



Buste (fragment d'effigie)
Tabwa, Tumbwe ?
République démocratique du Congo
Bois, pigments, patine noire
et huileuse
19ème siècle
H. 36 cm

Torso (fragment of an effigy)
Tabwa, Tumbwe ?
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments, black
and oily patina
19th century
H. 36 cm



la manière des *regalia* luba, furent davantage destinées à justifier, asseoir et accroitre le pouvoir des chefs qu'à justifier de la profondeur généalogique de leurs clans…

Conclusion

Ce texte constitue l'un des chapitres du catalogue des œuvres réunies à l'occasion de l'exposition du BRUNEAF d'été 2017 par Serge Schoffel. Toutes furent réunies en ce lieu par la seule grâce de leurs qualités esthétiques. Et toutes sont indéniablement belles et ne peuvent qu'éblouir nos yeux et ravir nos sens.
J'ai tenté tout au long de ces pages d'en déchiffrer le sens. Mais la beauté a-t-elle un sens ?
Un début de réponse à cette interrogation se trouve peut-être dans ces quelques mots qui expriment les sentiments qu'éprouva Luc de Heusch lorsqu'il découvrit en 1949 les figures d'ancêtres bùyù basumba du clan des Bakakunga (ill. 9). Ces derniers étaient établis alors le long des rives de la Luama, à quelques encablures à peine des Be'ekesi, les artistes basombo qui ont sculpté l'ancêtre bembe illustré à la page 78 (cf. carte p. 44).

« L'art du sculpteur atteint ici la majesté des grandes civilisations. Les énormes paupières closes des ancêtres abritent un lourd sommeil dont les vivants n'aiment pas les tirer, car les âmes royales ne s'ouvrent guère au monde que pour y déverser la maladie et le malheur. Nous sommes très nettement en présence d'un grand art du sommeil ; le désir d'assoupir à jamais les ancêtres sous le poids de la beauté témoigne de la fonction quasi-magique qu'assument les formes magnifiques. La splendeur est requise à titre d'exorcisme. »[95]

ill. 9 Statues d'ancêtres Bùyù, Basumba méridionaux, Groupe des Baka Kunga. Tiré de Zangrie 1950 : 75
ill. 9 Ancestor figures, Bùyù, Basumba méridionaux, group Baka Kunga From Zangrie 1950 : 75

95 Zangrie 1950 : 74

This type of sculpture, nicknamed "pickaback", is fairly common in Tabwa country, and is also known among the Hemba and the Luba, as well as in Tanzania. In any event, this type of composition illustrates one way, among others, in which one might honor a chief who has just been inaugurated or a person who has just been initiated.

Roberts writes that when this court art was born, the Lubaized Tabwa themselves made the distinction between the old cult figures, the mikisi mihake*, and the ancestor figures, the* mikisi mipasi*. It nonetheless remains important to note that these ancestor figures, unlike those of the Hemba and the Bùyù, but like the Luba* regalia *objects, were intended rather to justify, consolidate and increase the power of chiefs than to prove the genealogical depth and longevity of their clans.*

Conclusion

This text constitutes one of the chapters of the catalog of works assembled for the summer 2017 BRUNEAF exhibition directed by Serge Schoffel. All of these pieces were selected for their aesthetic merits and qualities alone. All are undeniably beautiful, and cannot fail to dazzle our senses and inspire us with awe.

I have, throughout these pages, attempted to decipher their meaning. But does beauty have a meaning?

The beginning to an answer to this question may be found in the few words that express the feelings that Luc de Heusch had when he discovered the Bùyù Basumba ancestor figures of the Bakakunga clan in 1949 (Ill. 9). The latter were then settled along the shores of the Luama River, very close to the Be'ekesi, the Basombo artists who created the Bembe ancestor illustrated on page 78 (see map page 44).

"The art of the sculptor here attains the majesty of the great civilizations. The enormous closed eyelids of the ancestors cover a deep sleep from which the living do not like to wake them, because the royal souls do not open themselves to the world except to bring illness and harm to it. We are very definitely in the presence here of a great art of somnolence. The desire to calm and numb the ancestors forever under the weight of beauty testifies to the quasi magical function these magnificent forms assume. The splendor is a prerequisite for the exorcism."[95]

Talented ethnographer that he was, Luc de Heusch had sensed that the Basumba like the Basombo, and the Buyu like the Bembe, all feared their deaths. What he understood most importantly was that the intention of the sculptors, and the wish of the community, was to provide the dead with a magnificent setting, one which was an image of the perfection they had aspired to while alive, and that would bring them serenity and fulfillment in the other world… and would also quash any desire they might have to harm the living by possessing their bodies, or worst of all, to come back reincarnated as a child.

In contrast with other societies like those of the Songye or the Tetela, among whom the renewal of generations is ensured by a carousel of souls and in which the return of the spirits of the deceased to the world of the living

95 Zangrie 1950: 74.

Luc de Heusch avait pressenti, en ethnographe de talent, que les Basumba, comme les Basombo, les Bùyù comme les Bembe, redoutaient leurs morts. Mais surtout, il comprit le dessein des sculpteurs, qui était aussi le vœu de l'ensemble de la communauté : conférer aux défunts un écrin éblouissant, à l'image de la perfection à laquelle ils avaient aspiré de leur vivant, et leur apporter ainsi la sérénité et la plénitude dans cet autre monde…et leur ôter l'envie de nuire aux vivants en prenant possession de leurs corps ou, calamité suprême, en revenant se réincarner en un enfant. Car, contrairement à d'autres sociétés comme les Songye ou les Tetela, chez qui le renouvellement des générations est assuré par le carrousel des âmes et où on encourage le retour des esprits des défunts parmi les vivants[96], les Bembe, comme les Bùyù, mais sans doute selon des modalités quelque peu différentes, redoutent la réincarnation de leurs défunts, et la voient comme une incursion dangereuse, hors normes. C'était d'ailleurs la même logique qui prévalait lorsque les sculpteurs bembe sculptaient l'effigie d'une défunte, qui toute sa vie avait été stérile, avec les signes apparents de la grossesse[97] ; en lui attribuant les signes d'une fécondité qui lui avait été refusée de son vivant, on espérait qu'elle ne revienne pas se venger. Et lorsqu'on voit quelquefois une figure d'ancêtre bembe arborant une canne de prestige *lùlonge*, fait assez rare, il faut savoir que le sculpteur de l'a pas pourvu de cet attribut d'autorité pour exprimer son statut de chef, auquel la plupart de ceux représentés dans la statuaire funéraire avaient eu de toute façon accès, non, c'est pour lui offrir « le substitut d'un pouvoir qu'il exercera symboliquement dans l'au-delà », parce que de son vivant, il en avait été exceptionnellement évincé.[98]

A l'instar du signe de fécondité et de l'insigne du pouvoir que nous venons d'évoquer, la beauté de la statuaire devient un instrument assurant l'ordre du monde : les morts, oubliant leurs ressentiments, restent parmi les ancêtres, assurant la quiétude des vivants. Mais associer l'harmonie de l'univers à la perfection des formes témoigne aussi de ce que ceux qui façonnaient ces figures étaient de réels esthètes. Et lorsque l'on sait que les ombres menaçantes des défunts subsistaient tant que les vivants se souvenaient d'elles, et que les hommes mettaient donc tout en œuvre pour oublier les morts, on mesure encore davantage à quel point la création de ces admirables figures dont les occupants sont voués à l'oubli, constitue une finalité sans fin.

J'ignore la manière dont les Hemba conçoivent la structure de la personne humaine et quelle est leur attitude face à la réincarnation éventuelle de leurs défunts, si ce n'est qu'ils craignent le retour des enfants anormaux, matérialisés par une statuette *janus* destinée d'ailleurs surtout à assurer la fécondité des femmes.[99] Mais les ancêtres qu'ils ont sculpté sont empreints de cette même perfection physique que les artistes basumba ont conféré à leurs figures funéraires, lesquelles émurent tant Luc de Heusch.[100] Nous savons que leurs traits reflètent ce qui pour les Hemba est la manière idéale de contempler le monde pour le

96 Cf. p. xx, l'article « La mort n'est pas une fin ».

97 Chez les Bùyù, une femme pouvait hériter du titre de *holo* (chef) lorsqu'il n'y avait pas de successeur mâle, et par conséquent, certaines figures d'ancêtres sont féminines. (Zangrie 1950 : 63)

98 Gossiaux 2016 : 227

99 Je suppose cependant que la thèse de Pamela Lakely, à laquelle je n'ai pas encore eu accès, doit livrer des informations précieuses à propos de la notion de personne.

100 Alias Luc Zangrie

is encouraged,[96] both the Bembe and the Buyu, albeit in somewhat different ways, fear the reincarnation of their dead and see it as a dangerous and abnormal incursion. It was moreover the same logic that prevailed when Bembe sculptors made the effigy of a deceased woman in such a way as to make her appear pregnant when she had in fact been barren.[97] By giving her attributes of fertility she had been denied in life, the hope was that she would not return seeking revenge. Also, when one sees a Bembe figure holding a lùlonge *prestige cane, which is rare, it is not because the sculptor gave him this attribute of authority to indicate his chiefly status (which most individuals in a position to have been sculpted enjoyed anyway), but rather to offer him "a substitute power that he could exercise symbolically in the beyond, having been deprived of his power in life due to some exceptional circumstance."[98]*

Like the fertility sign and the mark of power just mentioned, the beauty of the statuary becomes an instrument that keeps order in the world: the dead forget their resentments, stay among the ancestors, and that ensures the tranquility of the living.
How those who made these figures associated the harmony of the universe with the perfection of forms attests to their status as true aesthetes. When one takes into account the fact that the threatening shadows of the departed loomed for as long as the living remembered them, and that men did everything to forget the dead, one understands better to what extent the creation of these admirable figures whose occupants are destined to be forgotten constituted a finality without an end.

I do not know the manner in which the Hemba conceive the structure of the human person and what their attitude is towards the possible reincarnation of their dead, if it is not that they fear the return of abnormal children, materialized by a janus figure whose function is moreover to assure female fertility.[99] The ancestor figures they sculpted however, are imbued with the same physical perfection that the Basumba artists successfully imparted to their funerary figures - the ones that moved Luc de Heusch so deeply.[100] We know that their traits are a reflection of what the Hemba consider to be an ideal way of contemplating and understanding the world. Beauty is the product of the association, apparently specifically Hemba, of this intellectual preoccupation with a visual code. It is the end product of a quest that leads to the absolute.

More incidental, but still within the spiritual realm, was the incessant quest that preoccupied the diviners at the Luba King's court. The destiny of the kingdom appeared to depend on an intense communication between these necromancers and the bavidye*, these spirits of the great mythical heroes of the past who founded the sacred royalty. And the tools for this communication were kaolin… and women. The diviners were most often females (ill. 10), and the court art that was the ultimate symbol of this spiritual communication took the woman - beautiful and seductive - as its nearly exclusive model. The spirits were apparently not immune to feminine*

96 See page xx, the article titled "Death is not an End".

97 Among the Bùyù a woman could inherit the title of holo *(chief) when no mal successor existed, and consequently, some ancestor figures are female (Zangrie 1950: 63).*

98 Gossiaux 2016: 227.

99 I suppose however that Pamela Lakely's thesis, to which I have not yet had access, must provide valuable information on the notion of the person.

100 Alias Luc Zangrie.

comprendre. Et de cette préoccupation intellectuelle liée au code visuel, apparemment spécifique aux Hemba, est également née la beauté, telle l'aboutissement d'une quête menant à l'absolu.

Beaucoup plus contingente, tout en restant dans le domaine spirituel, était la quête incessante à laquelle se livraient les devins de la cour du roi luba. Le destin du royaume semblait sans cesse suspendu à une communication intense entre ces nécromanciens et les *bavidye*, ces grands esprits des héros mythiques du passé qui fondèrent la royauté sacrée. Or les relais par excellence de cette communication étaient le kaolin issu de l'eau …et les femmes. Les devins étaient le plus souvent des devineresses (ill. 10) et l'art de cour qui se devait de symboliser au plus haut degré cette communication spirituelle, prit comme modèle quasi exclusif la femme. Belle et séduisante. Car il semblerait que les esprits n'étaient pas indifférents au charme féminin. Une beauté dont les symboles explicites étaient une coiffure raffinée et d'attirantes scarifications, mais qui recherchée par les esprits, et voulue par les artistes, envahissait et sublimait l'ensemble de l'œuvre.

Enfin, lorsque parmi une multitude d'œuvres d'une même région, toutes de facture honnête, certaines plus raffinées ou vigoureuses que d'autres, surgit brusquement le chef-d'œuvre absolu, on se trouve face à un autre phénomène encore, celui de la découverte d'un grand talent isolé. Il ne s'agit plus d'essayer de comprendre le génie créatif de toute une communauté de sculpteurs, mais de simplement rendre hommage à un artiste de génie. Et celui qui façonna le buste qui illumine la couverture de cet ouvrage en fut un.

charms, a refined coiffure and attractive scarifications. This beauty, sought after by the spirits and desired by the artists, invaded and sublimated all of the work.

Lastly, when an absolute masterpiece suddenly emerges from among a multitude of works, all of decent manufacture, with some more refined and vigorous than others, one finds oneself face to face with yet another phenomenon – that of the discovery of a great isolated talent. The point then is no longer to attempt to apprehend the creative genius of an entire community of sculptors, but simply to honor a genius artist, which is something the individual who created the Tabwa bust on the cover of this catalog certainly was.

ill. 10 Une devineresse *kifikwa* (pendant féminin du devin *kilimbu*)
ill. 10 A soothsayer kifikwa *(women's equivalent to the deviner* kilumbu*)*
EP.0.0.10181, collection MRAC Tervuren ; photo J. Gansemans, 1972, MRAC Tervuren ©

Bibliographie / *Bibliography*

Baeke Viviane, 2006 : «Les jumeaux siamois et le champignon *Pleurotus tuberregium* », *in* Joel Noret et Petit Pierre (éds). *Corps, Performance, Religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jespers*, coll. Sciences humaines et sociales, Editions Publibook Université, Paris, pp. 223-247.

Baeke Viviane, 2010 : « When Myths take Shape », *in* Battista E., Bouttiaux A-M., Kouoh K. & Setari N. (eds), *Geo-Graphic : a Map of Art Practices in Africa, Past and Present*, Musée royal de l'Afrique centrale, Bozar et Silvana Editoriale, Bruxelles, pp. 332-340.

Biebuyck Daniel 1981. *Statuary from the pre-Bembe hunters*, Tervuren, M.R.A.C.

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

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

Blakely Thomas D. et Pamela A. R. Blakely, 1994. "Ancestors, "witchcraft", and foregrounding the Poetic : Men's oratory and Women'songs-Dances in Hemba funerary Performances", *in* (eds.) Blakely Thomas, van Beek Walter et Thomson Dennis, *Religion in Africa. Experience and Expression*, James Currey Londres ;
Heinemann Portsmouth NH, pp. 398-442

Burton W. F. P., 1961. *Luba Religion and Magic in Custom and Belief*, Annales, série in-8°, Sciences Humaines, n°35, MRAC, Tervuren.

Cameron (Verney Lovett), 1881. À travers l'Afrique. Voyage de Zanzibar à Benguéla. Traduit de l'anglais par Mme H. Loreau. Paris : Hachette, 559 p., ill., carte. Cameron (Verney Lovett), À travers l'Afrique. Voyage de Zanzibar à Benguéla. Traduit de l'anglais par Mme H. Loreau. Paris : Hachette, 1881, 559 p., ill., carte

Colle, R. P., 1913. *Les Baluba*, Institut international de Bibliographie, Bruxelles.

de Grunne Bernard 2012. *Kabeja. La redoutable statuaire des Hemba*, Bernard de Grunne, Bruxelles, Belgique.

de Heush Luc, 1972. *Le roi ivre ou l'origine de l'Etat*, Mythes et Rites bantu I, Gallimard, Paris.

de Heush Luc, 1982. *Rois nés d'un cœur de vache*, Mythes et Rites bantu II, Gallimard, Paris.

de MARET Pierre, DERY Nicole et MURDOCH Cathy, 1973. « The Luba Shankadi Style », *African Arts*, vol. VII, n°1, pp. 8-15 et 88.

de Maret Pierre,1999. «The power of symbols and the symbols of power through time: probing the Luba past.», in: Susan Keech McIntosh (Hrsg.), «Beyond Chiefdoms: Pathway to complexity in Africa.», Cambridge.

de Strycker Louis 1974-75, La statuaire hemba du culte des ancêtres : Eléments de différenciation des Hemba par rapport aux Luba et Luba-Hemba. », mémoire de licence, Institut International de Catéchèse et de Pastorale de Bruxelles, affilié à l'Université Catholique de Louvain.

d'Orjo de Marchovelette E., 1950. « Historique de la chefferie de Kabongo », *Bulletin des Juridictions indigères et du Droit coutumier congolais*, n° 12, 354-368.

Gossiaux Pol Pierre, 2016. *Babembe. L'art funéraire*, Editions Anthroposys, Liège, 281 p..

Herreman Frank, 1995. Notice n° 4.68, *in* PHILLIPS, Tom (ed.), 1995. *Africa, The art of a continent*, New-York, Prestel.

JACQUES Victor et STORMS Emile, 1886. « Notes sur l'Ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale », *Bulletin de la société d'Anthropologie de Bruxelles*, Académie royale de Belgique, t. V, pp. 1-112, 12 planches.

LaGamma Alisa, 2011. *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, chap. Six "Sublime Chiefs and the persistence of Memory : The Hemba", The Metropolitan Museum of Art, New-York, pp. 225-270.
Maurer Evan, 1986. Notice cat. 3, in Roberts, Alan F. and Maurer, Evan M. (eds.), 1985. *Tabwa. The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, The University of Michigan Museum of Art, An Arbor, pp. 102-103

Nettleton A. 1992. « Burton's Luba Mboko : Reflections of Reality, in *The collection of W. F. P. Burton*, catalogue of exhibition at Witwaterstrand University, may-july 1992, pp. 50-67.

Neyt François et Louis de Strycker, *Approche des arts Hemba*, Arts d'Afrique noire, 1975, 63 p.

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

Neyt françois, 1986. « Tabwa Sculpture and the Great Traditions of East-Central Africa », *in* Roberts, Alan F. and Maurer Evan M. (eds.), 1985. *Tabwa. The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, The University of Michigan Museum of Art, An Arbor, 288 p.

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

Nollevaux Jules, 1949. « La Cosmogonie des Bazela », *Aequatoria*, n°4, Revue des Sciences congolaises, Coquilhatville [Mbandaka], RDC.

Nooter Roberts Mary and Roberts F. Allen (eds), 1996. *Memory. Luba Art and the making of History*, The Museum for African Art, New York.

Petit Pierre, 1995. « The sacred kaolin and the bowl-bearers. Luba of Shaba", in de Heusch Luc (éd.) *Objects Signs of Africa*, Snoeck-Dukaju & zoons, Belgique, pp. 11-131.

Reefe, Thomas Q., 1977. "Lukasa : A Luba Memory Device", *African Arts*, vol. 10, n°4, pp. 48-50.

Reefe, Thomas Q., 1981. *The Rainbow and the Kings. A History of the Luba empire to 1891*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.

Roberts, Alan F. and Maurer, Evan M. (eds.), 1985. *Tabwa. The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, The University of Michigan Museum of Art, An Arbor, 288 p.

Roberts, Alan F., 1985. "Social and Historical Contexts of Tabwa Art", *in* Maurer, E. M. and Roberts, A. F., (éds.), *Tabwa. The Rising of a New Moon: A century of Tabwa Art*, The University of Michigan Museum of Art, An Arbor, pp. 1-48.

Roberts Alan, 1996. "Peripheral Visions" in Nooter Roberts Mary and Roberts F. Allen (eds),. *Memory. Luba Art and the making of History*, The Museum for African Art, New York, pp. 211-243.

Sendwe Jason, 1953. "Traditions et coutumes ancestrales des Baluba Shankadji », *Bulletin trimestriel du centre d'Etude des Problèmes sociaux Indigènes (CEPSI)*, Elizabethville, Congo Belge [Lubumbashi, RDC], n°24, pp. 87-120.

Sendwe Jason, 1955. "Traditions et coutumes ancestrales des Baluba Shankadji (suite) », *Bulletin trimestriel du centre d'Etude des Problèmes sociaux Indigènes (CEPSI)*, Elizabethville, Congo Belge [Lubumbashi, RDC], n°31, pp. 57-84.

Theuws Th., 1962. *De Luba-Mens*, Annales , série in-8°, Sciences Humaines, n°38, MRAC, Tervuren.

Van Avermaet E. et Mbuyà Benoît, 1954. *Dictionnaire Kiluba-Français*, Annales du Musée royal du congo belge, série in-8°, vol. 7, Sciences de l'Homme, Tervuren.

Verhulpen Edmond, 1936. *Baluba et Balubaïsés du Katanga*, L'Avenir belge, Anvers.

Verswijver Gustaaf, Els De Palmenaer, Viviane Baeke & Anne-Marie Bouttiaux (éds), 1995. *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.

Verswijver Gustaaf, Els De Palmenaer, Viviane Baeke & Anne-Marie Bouttiaux (eds), 1995. *The Tervuren Museum. Masterpieces from Central Africa*, Prestel, München.

Volper Julien 2016. "Masque frontal simiesque : Hemba" in Felix Marc (ed.) *Masks in Congo*, Ethnic Art and culture Ltd, Hong Kong, SAR, Chine, p. 238.

Womersley Harold, 1984. *Legends and History of the Luba*, Crossroads Press, University of California, Los Angeles.

ZANGRIE L. « Les institutions, la religion et l'art des Babuyu », Paris, L'ethnographie (1947-50), pp. 54-80

Sources non publiées / ***Unpublished sources***

Archives iconographiques du Service Patrimoine, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.

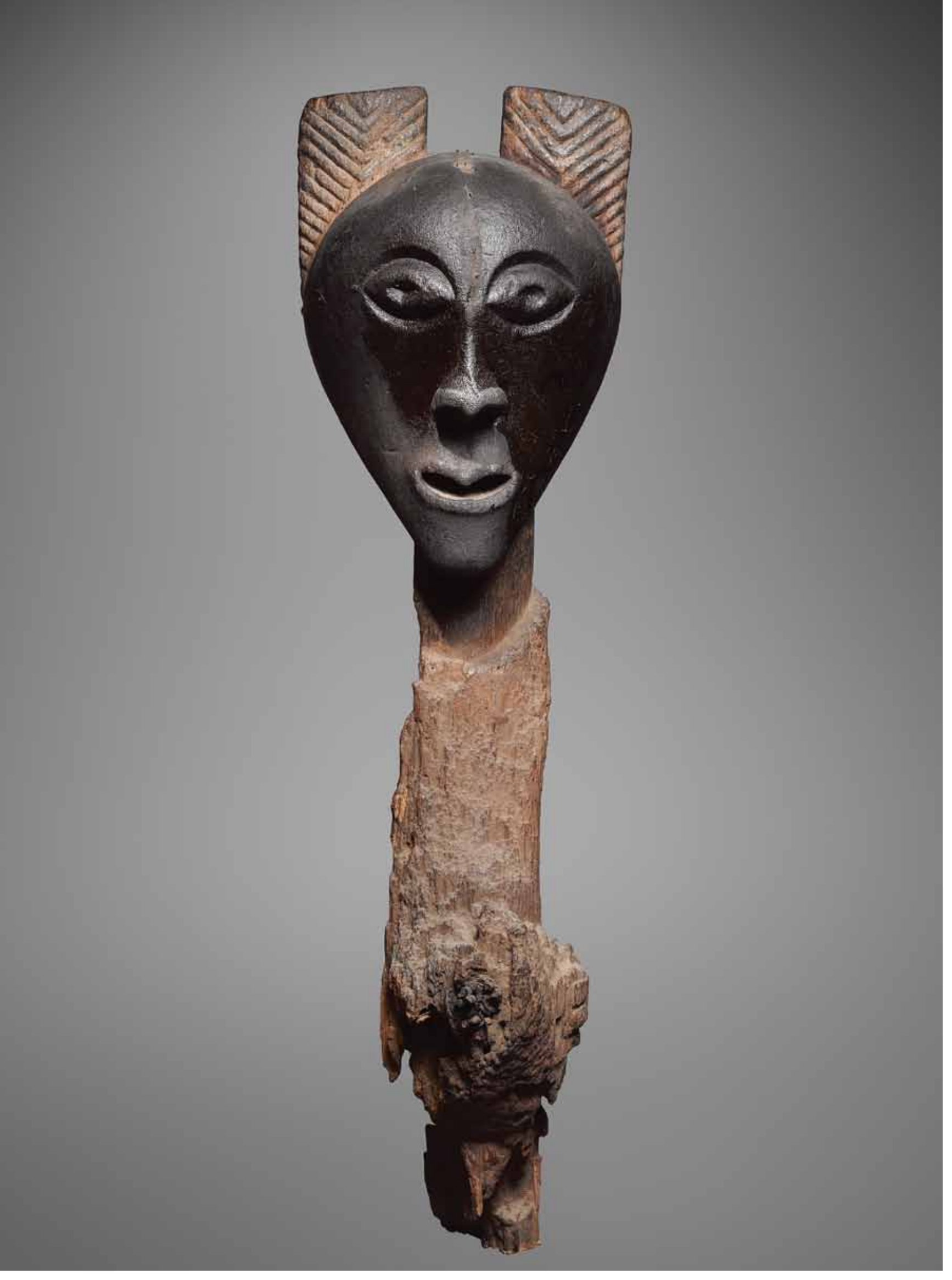
de Maret Pierre, 1977-78. *Chronologie de l'âge du fer dans la dépression de l'Upemba en République du Zaïre*, thèse de doctorat en Philosophie et Lettres, Université de Bruxelles.

de Grunne Bernard, 1980. *La Sculpture Batabwa*, mémoire de licence en Archéologie et Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain, 122 pp.

de Strycker Louis 1974-75, La statuaire hemba du culte des ancêtres : Eléments de différenciation des Hemba par rapport aux Luba et Luba-Hemba. », mémoire de licence, Institut International de Catéchèse et de Pastorale de Bruxelles, affilié à l'Université Catholique de Louvain.

Petit Pierre, 1993. *Rites familiaux, Rites royaux. Etude du système cérémoniel des Luba du Shaba (Zaïre)*, Thèse de Doctorat, ULB, Bruxelles.

ill. 11 Un devin *kilumbu* ou une devineresse *kifikwa* et son assistant(e)
ill. 1 A kilumbu *or* kifikwa *soothsayer and his or her assistant*
EP.0.0.194, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, c. 1936



LA MORT N'EST PAS UNE FIN :

LE RÔLE DE LA STATUAIRE SONGYE DANS LE CYCLE DE LA VIE

Par VIVIANE BAEKE

Introduction
Les Songye sont culturellement et linguistiquement proches de leurs voisins du sud, les Luba, ainsi que de leurs voisins du nord, les Tetela (cf. carte p. 44). L'univers songye se positionne donc à la frontière entre deux univers très différents, car si son système de pensée présente plusieurs points communs avec celui des Tetela, notamment à propos de la notion de personne et la conception de la mort, par contre ils ont une tradition sculpturale qui les rapprocherait plutôt des Luba. Les Tetela ont, semble-t-il, toujours ignoré la statuaire, comme les masques, sauf lorsqu'ils en empruntaient l'usage à leurs voisins méridionaux. Chez les Luba, nous avons vu que les personnages anthropomorphes ne revêtent qu'assez rarement la forme de statues en pied, et s'inscrivent plutôt au sein d'objets à l'agencement particulier, tels les sièges cariatides, les porteuses de coupe, ou encore les appui-tête et les porte-flèches.[1] Les Songye ont par contre sculpté d'innombrables effigies, lesquelles possèdent une caractéristique frappante, plus rarement présente dans les figures anthropomorphe luba: elles portent quasi toutes les signes éminemment visibles d'un usage et d'une fonction rituelle. Dotées d'orifices remplis de substances mystérieuses, la tête percée de cornes d'antilopes, hérissées de pointes de métal ou coiffée de plumes, le visage bardé de cuivre ou de clous, le corps couvert de tissus et de ceintures reptiliennes, orné parfois de petites figurines anthropomorphes et le cou orné de colliers de perles, la plupart de ces imposantes figures sont de véritables objets-discours (ill. 1).

Malheureusement les messages qu'elles véhiculent sont en grande partie indéchiffrables. A l'époque coloniale où la plupart de ces objets furent récoltés, on ne se

1 Cf dans ce même ouvrage : « *Figures de pouvoir, figures de mémoire (Sud-Est de la République Démocratique du Congo)* »

DEATH IS NOT AN END:

THE ROLE OF SONGYE STATUARY IN THE CYCLE OF LIFE

By VIVIANE BAEKE

Introduction
The Songye are culturally and linguistically close to their southern neighbors, the Luba, as well as to their northern ones, the Tetela (see map page 44). The Songye universe is thus positioned at the border between two very different other ones, because while its thought system has many points in common with that of the Tetela, especially where the notion of the person and the conception of death are concerned, its sculptural tradition is more closely related to that of the Luba. The Tetela apparently never knew statuary, including masks, except when they borrowed their use from their southern neighbors. We have seen that among the Luba, anthropomorphic figures rarely take the form of standing statues and are generally objects that have a specific form and use, like the caryatid stools, the bow stands figures, the headrests and the arrow holders.[1] The Songye on the other hand sculpted innumerable effigies, which have a striking characteristic, much more rarely observed in anthropomorphic Luba figures: they display eminently visible signs of use and of their ritual functions. Equipped with orifices filled with mysterious substances, an antelope horn inserted into the head, metal spikes, a feather coiffure, their faces covered with leather or nails, and their bodies with pieces of fabric or reptile skin, sometimes decorated with small anthropomorphic figures and wearing multiple necklaces, most of these imposing figures are real objects of discourse (ill. 1).

Unfortunately the messages these objects transmit are for the most part undecipherable. During the colonial times when most of them were collected, not nearly

1 In this same work, see Figures of Power, Figures of Memory (Southeastern Democratic Republic of Congo).

ill.1 Figure *nkishi*, Songye, style tempa, RDC, H. 90,5 cm
ill.1 Nkishi *figure, Songye, tempa style, DRC, H. 90,5 cm*
MAS, Anvers, inv. A.E. 40.1.47 - Photo Hughes Dubois ©

préoccupait pas assez d'en comprendre la signification.[2] Quelques rares administrateurs coloniaux, comme Wauters, puis plusieurs anthropologues et historiens de l'art, comme Alan Merriam, Christophe Anthoine et Dunja Hersak, ont effectuée des recherches de terrain qui nous permettent d'en savoir un peu plus. Appelées *mankishi* (sg. *nkishi*), ces statues sont les supports matériels d'un système religieux complexe. Pour comprendre, ne fût-ce que partiellement, ce qu'elles représentaient et comment elles étaient censées agir, il faut faire un détour par ce qu'en jargon anthropologique on appelle « la notion de personne », c'est-à-dire la composition ou structure exacte des êtres humains, telle que les Songye la conçoivent.

D'après les données recueillies par Alan Merriam auprès des Bala, à l'ouest de Tshofa, la personne vivante est constituée d'un corps, *mbidi*, d'un esprit, *kikudi* (pl. *bikudi*)[3], d'une ombre, *mweshieshi*, et d'une conscience, *mushima*. (1974: 111) A la mort d'une personne, son esprit *kikudi* quitte son corps; soit il se « réincarnera » un peu plus tard lors de la naissance d'un enfant, soit il errera éternellement et deviendra un esprit maléfique,

2 Il faut évidemment déplorer que beaucoup de ces statues furent confisquées à leurs détenteurs lorsqu'elles étaient encore en fonction par les autorités coloniales ou les ordres religieux. Néanmoins, les circuits rituels au sein desquels elles fonctionnaient ont progressivement disparu au cours du temps, et, malgré quelques notables exceptions, les statues *mankishi* furent peu à peu abandonnées. On peut donc se réjouir aujourd'hui que plusieurs d'entre elles furent préservées dans les collections occidentales, et peuvent aujourd'hui faire l'objet de recherches sur leur vie rituelle passée, permettant ainsi de restituer vers les descendants de ceux qui les ont façonnées et utilisées, la mémoire de leur dimension culturelle.

3 Et qui correspond vraisemblablement au principe spirituel que les Luba appellent *ngudi*, la partie constitutive d'un défunt qui va « suivre » une grossesse et parrainer l'enfant à naître (Pierre Petit 1993 : 72-77)

enough was done to learn about their significance.[2] A very few colonial administrators, like A.J. Wauters, and several anthropologists and art historians, like Alan Merriam, Christophe Anthoine and Dunja Hersak, did in situ research that provides us with some information.

Called mankishi *(singular* nkishi*), these statues were the material supports for a complex religious system. To understand even partly what they represented and how they were supposed to act, it will be necessary to make a detour through what in anthropological jargon is called the "notion of the person", in other words the composition or exact structure of human beings, as the Songye conceived of it.*

*According to information obtained by Alan Merriam from the Bala, west of Tshofa, the living person is made up of a body (*mbidi*), a spirit, (*kikudi*; plural* bikudi*),[3] a shadow (*mweshieshi*), and a conscience (*mushima*) (1974: 111). When a person dies, his* kikudi *spirit leaves his body. It will either be "reincarnated" when a child is born, or it will wander eternally and become a maleficent spirit, a* mukishi *(plural* mikishi*).[4] The Bala believe that if a person's spirit is condemned to wander without being able to be reincarnated, it is either because he acted inappropriately during his lifetime, committed suicide, or was improperly buried (idem: 117-118, 128-129). These ideas are similar to the ones that Robert Longondjo described among the Tetela, and I will revisit this point.*

The carousel of the spirits and the mythology

The Eki, an Eastern Songye group that inhabits the area north of the town of Kabinda, has a myth of the origin of the world that describes how the mechanisms of the "reincarnation" cycle were created. This story is literally reenacted at the initiation to the bukishi*, a ritual association that includes both men and women, whose most important initiates and instructors were important* banganga *(healers).*

*The initiation was divided into two ritual stages called the "*bukishi *of the white earth" and the "*bukishi *of the red powder" (Wauters 1949: 104, 101-102; Baeke 2004: 15-18). At each initiation, the novices literally relived the myth of the origin of the world, from the genesis of the first great celestial actors to the creation of living beings, the appearance of the first human and the establishment of the cycle of reincarnation. A synopsis of this myth follows:*

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

2 It is obviously deplorable that many of these statues were confiscated from their owners by colonial authorities or religious groups while they were still being used. Nevertheless, the ritual circles at the heart of which they functioned disappeared little by little over the course of time, and with a few notable exceptions, the mankishi *statues were gradually abandoned. We can thus be thankful that at least a few were preserved in Western collections, and that research can now be done on their past ritual lives, that might help restitute a memory of their cultural dimension to the descendants of those who made and used them.*

3 And which probably corresponds to the spiritual principle which the Luba call ngudi*, that part of the deceased that will "follow" a pregnancy and adopt an unborn child (Pierre Petit 1993 : 72-77).*

*4 Even if the etymology is the same, one must not confuse the names of these spirits (*mukishi*, plural* mikishi*) with the substantive that designates a ritual statue, and belongs to another nominal class:* nkishi *(plural* mankishi*).*

un *mukishi* (pl. *mikishi*)[4]. Les Bala pensent que si l'esprit d'une personne est condamné à errer sans pouvoir se réincarner, c'est parce que de son vivant, il aurait mal agi, ou qu'il se serait suicidé, ou encore aurait été mal enterré (idem: 117-118, 128-129). Des données assez semblables à celles analysées par Robert Longondjo chez les Tetela, j'y reviendrai.

Le carrousel des âmes et la mythologie.

Les Eki, un groupe songye de l'Est vivant au nord de la ville de Kabinda, possèdent un mythe d'origine du monde qui décrit comment le mécanismes du cycle de « réincarnation » fut créé. Ce récit était littéralement mis en scène lors de l'initiation au *bukishi*, une association rituelle intégrant des hommes et des femmes, et dont les grands initiés ou instructeurs étaient d'importants *banganga* (guérisseurs).
L'initiation se scindait en deux étapes rituelles appelées respectivement « *bukishi* de la terre blanche » et « *bukishi* de la poudre rouge » (Wauters 1949: 104, 101-102 ; Baeke 2004 : 15-18). Lors de chaque initiation, les novices revivaient littéralement le mythe d'origine du monde, depuis la genèse mettant en scène de grands acteurs célestes jusqu'à la création des êtres vivants, l'apparition du premier humain et la mise en place du cycle de réincarnation. En voici un résumé :

> *Efile Mukulu Mulungu, le démiurge androgyne, crée d'abord «avec son haleine» ses huit «enfants»: le Soleil, la Lune, l'Etoile, le Feu, le Vent, l'Eau, l'Arc-en-ciel et la Terre. Suite à une querelle entre Soleil et Lune, il divise cette dernière en astre masculin (la Lune) et féminin (Vénus).*
> *Après une deuxième dispute entre Soleil et Lune, Efile envoya la Terre dans le Brouillard, suivie par l'Eau qui s'y précipita en orage pour y créer les sources et les rivières. Ensuite, il créa Kafulufulu, la Chauve-souris (symbolisée par une étoile du Baudrier d'Orion); celle-ci engendra les oiseaux et les autres animaux ovipares (les reptiles).*
> *C'est avec l'arrivée du galago « aux yeux exorbités » sur la scène mythique que naquit le langage: Efile Mukulu lui confia un tambour à fente* kiondo *pour s'exprimer[5]. De l'union du galago avec l'Etoile filante naîtra ensuite le premier homme, Kankumbe, l'ancêtre des Batwa.*
> *Efile Mukulu assigne également à chacun de ceux qu'il a engendré une tâche. Kafulufulu est chargé de collecter les* bikudi *(âmes) des hommes qui meurent. Arc-en-ciel (identifié à une autre étoile du Baudrier d'Orion) les capture à l'aide de ses deux hameçons et les envoie au Vent pour qu'ils arrivent dans le monde céleste, près de Lune et Vénus. Leur fils, l'étoile Aldebaran de la constellation du Taureau, est le gardien de la matrice céleste* kantu, où reviennent tous les bikudi *des défunts et d'où ils repartent vers la terre pour se réincarner.[6]*

Le concept de « réincarnation » mérite ici que l'on s'y attarde un instant. Lorsque les premiers anthropologues s'intéressèrent aux religions africaines, ils n'hésitèrent pas à emprunter aux conceptions de l'Inde et de la Grèce les termes de « réincarnation » ou « métempsychose » pour l'appliquer aux processus qu'ils découvraient

4 Même si l'étymologie est la même, il ne faut pas confondre le nom de ces esprits (*mukishi*, pl. *mikishi*) avec le substantif désignant une statue rituelle, lequel appartient à une autre classe nominale : *nkishi* (pl. *mankishi*)

5 Wauters 1949: 39

6 Wauters 1949: 231-246

> After a second quarrel between the Sun and the Moon, Efile put the Earth under a Fog, which was followed by Water that came down in a storm that created the springs and the rivers. Then he created Kafulufulu, the Bat (symbolized by a star in Orion's Belt). The bat in turn engendered the birds and the other oviparous animals (the reptiles). It was when the "bug-eyed" galago (bushbaby) appeared that language began. Efile Mukulu gave it a *kiondo* slit drum so that it might express itself.[5] The union between the galago and the Shooting Star produced the first man, Kankumbe, the ancestor of the Batwa.
>
> Efile Mukulu also assigned a specific task to each of those he had created. Kafulufulu was given the responsibility of collecting the *bikudi* (souls) of the men who died. Rainbow (identified with another star in Orion's Belt) captured them with the help of his two hooks and sent them to the Wind that took them to celestial world , near the Moon and Venus. Their son Aldebaran from the Taurus constellation is the guardian of the celestial matrix *kantu*, which all of the *bikudi* of the deceased return to and from which they leave again to be reincarnated.[6]

It is appropriate to dwell here for a moment on the concept of "reincarnation". When the first anthropologists began to study African religions, they did not hesitate to borrow the terms "reincarnation" and "metempsychosis" from India and Greece and to apply them to the processes they discovered in Africa, and at first scrutiny, these concepts appeared to correspond correctly. Many variants exist, but all share in common that they essentially consider that one of the vital principles (the shadow, the double, the soul) of a deceased person survives him, and "reincarnates" itself in an unborn child. In reality, when one takes a closer look at these systems of thought that speak of this "carousel of souls", as Robert Longondjo does for the Tetela, one becomes aware that things are infinitely more complex. I am obliged to simplify the remarkable work and analyses this Tetela scholar[7] has done quite drastically here.

The Tetela person has four vital principles: the dedi *(shadow), the* ndoyi *("beating" heart), the* edimu *(spirit) and the* lomu *(breath). The first two die with the body, while the last two form a pair and are reincarnated together after death. They "introduce" themselves into an unborn child, and "fuse" completely with the embryo, imparting physical characteristics to it, as well as some aspects of character, as it gestates. The vital principles of this deceased person will nonetheless always remain distinct from those of the child, which they in some measure "adopt", or tutor. When the child they have "fused" with reaches the age of three, the vital principles of the "reincarnated" deceased person detach themselves from it, but still continue to guide it to some extent until adolescence, when they leave it definitively, and may find another unborn child to "reincarnate" themselves in again. On the other hand, when a child dies at a young age, certain rituals encourage the vital principles that were "reincarnated" in him to come back, to start all over again from zero, and to encourage the birth of a new child in the family, from the same mother's womb.*

5 Wauters 1949: 39.

6 Wauters 1949: 231-246.

7 Robert Longondjo Djela, 2017 (in publication).

Figure *nkishi*
Songye, République démocratique du Congo
Bois, pigments
19ème siècle
H. 86 cm

Nkishi *figure*
Songye
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments
19th century
H. : 86 cm

en Afrique, des concepts qui semblaient de prime abord traduire ces mécanismes correctement. De nombreuses variantes existent, mais toutes considèrent essentiellement que l'un des principes vitaux d'un défunt (l'ombre, le double, l'âme) lui survit et « se réincarne » en un enfant à naître. En réalité, il semble cependant que lorsqu'on interroge en profondeur les systèmes de pensée qui parlent de ce « carrousel des âmes », comme Robert Longondjo l'a fait pour les Tetela, on s'aperçoit que les choses sont infiniment plus complexes. Je suis obligée ici de simplifier drastiquement les données et les analyses remarquables de ce chercheur tetela[7].
La personne tetela possède quatre principes vitaux : le *dèdi* (ombre) le *ndoyi* (cœur « battant »), l'*edimu* (« esprit ») et le *lomu* (souffle) ; les deux premiers meurent avec le corps, tandis que les deux derniers forment un duo qui après la mort se réincarnent ensemble. Ces derniers « s'introduisent » au sein de l'enfant à naître et vont, en totale « fusion » avec ceux encore en gestation du nourrisson, lui conférer à la fois une partie de ses caractéristiques physiologiques, mais aussi certains traits de son caractère. Néanmoins, les principes vitaux de ce défunt, resteront toujours distincts de ceux de cet enfant, dont il deviennent en quelque sorte le tuteur ou le parrain. Lorsque l'enfant avec lequel ils « fusionnent » atteint l'âge de trois ans, les principes vitaux du défunt « réincarné » s'en détachent, tout en continuant à le guider de manière plus ou moins rapprochée jusqu'à l'adolescence, moment où ce couple d'esprits s'en éloignera définitivement, et où il pourra peut-être à nouveau s'« incarner » en un autre enfant à naître. Par contre, lorsqu'un enfant en bas âge vient à mourir, certains rituels encouragent les principes vitaux du défunt qui s'était « réincarné » en lui, à revenir, à tout recommencer à zéro et à encourager la naissance d'un nouvel enfant au sein de la même famille, voire dans le ventre de la même mère.

Le cycle de vie tel que le conçoivent les Songye n'a pas été aussi profondément ausculté que celui des Tetela, mais les systèmes religieux de ces deux sociétés sont par ailleurs fort proches, et tout porte à croire que le processus à l'œuvre chez les Songye se rapproche de celui des Tetela. Ces derniers ignorent cependant totalement la statuaire rituelle du type de celle des Songye, et ce sont en grande partie les devins-guérisseurs appelés *weeci* qui servent d'intermédiaires entre les hommes et les grands ancêtres que sont les *ashidi*.

Chez les Luba, il semble également qu'il ne s'agisse pas de véritable réincarnation, au sens « classique » du terme, puisqu'on dit que le *ngudi*, très certainement l'équivalent du *kikudi* des Songye, « suit » (*kulonda*) la femme enceinte. D'après E. Van Avermaet, le verbe *kulonda*, qui signifie « suivre, s'attacher à, venir pour, poursuivre un but, continuer», possède en outre un sens particulier : « *kulonda* est le fait d'un mort qui est censé revivre dans un enfant, on dit : *mufù wà-lóndà mwâna* : le mort "suit" l'enfant. »[8]
Chez les Luba de la région de Kamina, Theuws rapporte qu'une personne possède trois ombres, dont seule l'ombre de vie, *umwe wa bumi*, est impérissable. C'est cette ombre qui lorsque le défunt ne se sent pas bien dans l'univers des ancêtres, « revient sur terre et 'suit' une femme, en obtient la fécondité et veut 'être mis au monde dans son fruit' »[9].
Selon les informations qu'a recueillies Pierre Petit

7 Robert Longondjo Djela, 2017 (sous presse)

8 1954 : 363

9 Theuws 1962 : 39 (traduit du néerlandais)

The Songye concept of the cycle of life has not been as thoroughly scrutinized as that of the Tetela, but these two societies' religious systems are closely related, and there is every indication that the processes at work among the Songye are similar to those operative among the Tetela. The latter however did not have any ritual statuary like the Songye did, and it was primarily their weeci *healer-diviners that served as intermediaries between men and the prominent ancestors, who were called the* ashidi.

Among the Luba, it appears that there is also no real reincarnation in the "classical" sense of the word, since it is believed that the ngudi*, very certainly the equivalent of the Songye* kikudi*, "follows" (*kulonda*) the pregnant woman. According to E. Van Avermaet, the verb* kulonda*, which means "to follow, attach to, come for, pursue a goal, continue" also has another meaning: "Kulonda is the fact of a deceased person who is supposed to live again in a child. One says* "mufù wà-lóndà mwâna"*: the deceased "follows" the child."*[8]

Theuws states that among the Luba in the Kamina area a person has three shadows, only one of which, the shadow of life, or umwe wa bumi*, is imperishable. It is this shadow which, when a deceased person is ill at ease among the ancestors, "comes back to earth and 'follows' a woman, takes advantage of her fertility, and desires to 'come into the world in her fruit.'"*[9]

According to information Pierre Petit obtained among the Central Luba "one expects the ngudi *to protect the pregnancy and facilitate the birth [...]. The Luba obviously take the* ngudi *very seriously. It is undoubtedly not a constitutive element of the person, because one would otherwise expect that it would play a role in adulthood, which is not the case. Adults do not have a privileged relationship with the* ngudi *that presided over their birth.*[10] *When R.P. Colle, writing about the Eastern Luba, states that in the eyes of parents "there is obviously something of one of its grandparents in their child, he is alluding to an "indecisive spiritual presence."* [11]

According to R.P. Colle, the Eastern Luba see the person as being made up of two spiritual principles: the ngeni*, or "reasonable soul", and the* mutima*, or "material soul". Upon death, the* ngeni *rejoins the chthonian world of the ancestors, the* Kalengo Nyembo*, while the* mutima *continues to prowl around the tomb for as long as the body has not completely decomposed.*[12] *Colle also emphasizes that Eastern Luba sculpt small ivory figurines called* mikisi mihasi*, which are "souvenirs or portraits" of the deceased, and are clearly distinct from the* mikisi mihake*, which are ritual "fetishes" that contain magic ingredients.*[13] *In his analysis of the work of R.P. Cole and C. Tastevin, Julien Volper suggests that the ivory figurines, which bear the name of the deceased*

8 1954: 363.

9 Theuws 1962: 39.

10 Petit 1993: 74.

11 Colle 1913: 257.

12 Colle 1913: 477-481.

13 Colle 1913: 435. We remind that the Tabwa distinguish clearly between the mikisi mihake *(cult objects) and the* mikisi mipasi *(ancestor figures) (see above, page 92), which would mean that the Tabwa classify their ancestor effigies in the same linguistic and/or conceptual category as the little ivory* mikisi mihasi *ancestor figurines of the Eastern Luba. They also created their large ancestor effigies to legitimize the power of Tabwa chiefs and they are thus the symbolic equivalent of the Luba* regalia *(stools, staffs, bowl-bearing figures), although they did not adopt its formal language, preferring that of standing statuary, like the Hemba and the Bùyù. This is undoubtedly because, for the Tabwa, their effigies played a role which, like Luba* regalia*, attested openly to the power of chiefs, but by way of their connections with ancestors, and not through an association with the symbolic sphere of Luba royalty.*

chez les Luba centraux, « on attend du *ngudi* qu'il protège la grossesse et qu'il facilite l'accouchement. [...]. Visiblement, les Luba prennent fort au sérieux le *ngudi*. Il n'est sans doute pas un élément constitutif de la personne : on s'attendrait sinon à ce qu'il joue un rôle durant l'âge adulte, ce qui n'est pas le cas. Les adultes n'ont pas de rapport privilégié avec le *ngudi* qui veilla sur leur naissance. »[10]

Quand au R. P. Colle, concernant les Luba orientaux, lorsqu'il écrit qu'aux yeux des parents, « il y a évidemment dans leur enfant quelque chose d'un des grands-parents », il parle de « présence spirituelle indécise »[11]

D'après cet auteur, les Luba orientaux voient la personne comme constituée de deux principes spirituels : le *ngeni* ou « âme raisonnable » et le *mutima* ou « âme matérielle » ; à la mort, le *ngeni* rejoint le monde chtonien des ancêtres, le *Kalongo Nyembo*, tandis que le *mutima* continue à rôder autour de la tombe, aussi longtemps que le corps n'est pas complètement décomposé[12]. Par ailleurs, ce même auteur souligne que les Luba orientaux sculptent de petites figurines en ivoire qui, sous le nom de *mikisi mihasi*, sont des « souvenirs ou portraits » des morts, et se distinguent clairement des *mikisi mihake*, qui sont des « fétiches » rituels contenant des ingrédients magiques.[13] Julien Volper, en analysant les données du R. P. Colle et celles de C. Tastevin, suggère que ces figurines d'ivoire, qui portent le nom du défunt qu'elles représentent, seraient bien plus que des « portraits » et qu'un *mikisi mihasi* pourrait être considéré comme une « dépouille portative » destinée à abriter le *mutima* d'un défunt, et qu'en outre, il pourrait constituer un réceptacle provisoire, en attendant de pouvoir « trouver dans un avenir proche une matrice lui donnant l'opportunité de laisser une part de sa présence à sa descendance. »[14]

Si l'on poursuit cette exploration de la notion de personne vers l'Est, chez les Bùyù et les Bembe, on constate qu'ici toute forme de « réincarnation » ou de retour des défunts parmi les vivants, loin d'être désirée, voire acceptée, constitue une anomalie redoutée.[15]

On le devine, entre les conceptions prévalant depuis l'ouest vers l'est une sorte de continuum se dessine, avec aux extrémités deux visions totalement opposées. Cela va d'un système de pensée où la fusion entre un nouveau-né et un défunt semble la voie obligée (Tetela et Songye) à la position inverse où toute incursion des défunts dans le processus de grossesse et de naissance constitue une anomalie dangereuse (Bembe et Bùyù), en passant par une attitude intermédiaire, celle des Luba, où l'on accepte qu'un défunt veuille suivre l'un de ses descendants et lui conférer un peu de lui, ainsi que son nom, mais où ce processus ne constitue pas la norme indispensable.

10 Petit 1993 : 74

11 Colle 1913: 257

12 Colle 1913 : 477-481

13 Colle 1913 : 435. Rappelons-nous que les Tabwa distinguent clairement les *mikisi mihake* (objets cultuels) des *mikisi mipasi* (les figures ancestrales) (cf. ci-dessus p. 92), ce qui voudrait dire que les Tabwa classent leurs effigies d'ancêtres dans la même catégorie linguistique et/ou conceptuelle que les petites figurines d'ancêtres en ivoire des Luba orientaux, *mikisi mihasi*. En outre, ils créèrent leurs grandes effigies ancestrales pour légitimer les pouvoirs des chefs tabwa, lesquelles sont donc symboliquement l'équivalent des *regalia* luba (sièges, cannes, porteuses de coupe), mais ils n'en ont cependant pas adopté le langage formel, préférant celui de la statuaire debout, à l'instar des Hemba ou des Bùyù. Sans doute parce que pour les Tabwa, leurs effigies remplissaient un rôle qui certes, à l'instar des *regalia* luba, témoignaient ouvertement du pouvoir des chefs, mais ceci en passant par le lien avec leurs ancêtres, et non par un rattachement à la sphère symbolique de la royauté sacrée.

14 Volper 2013 : 43-45

15 Cf. ci-dessus, p. 86

person they represent, are far more than mere "portraits" and that a mikisi mihasi *can be considered a "portable relic" intended to house a deceased person's* mutima. *It could moreover even function as a temporary receptacle for it, while waiting to find a matrix that would enable it to leave a part of itself to its descendants."*[14]

When one carries this exploration of the notion of the person further east, to the Bùyù and Bembe areas, one finds that here any form of "reincarnation" or return of the dead among the living is not only far from desirable, but constitutes a feared anomaly.[15]

One in fact observes that there is a kind of progression between the conceptions that prevail in the west and those in the east whose extremities represent two totally opposed visions. This progression moves on the one hand from a belief system in which fusion between a newborn and a deceased person appears to be mandatory (Tetela and Songye) to an opposite one in which any incursion of the deceased into the processes of pregnancy and birth is viewed as a dangerous anomaly (Bembe and Bùyù), by way of an intermediary attitude, that of the Luba, which accepts that a deceased person might want to follow one of his descendants and impart a portion of himself, including his name, to him, but is not seen as an indispensable norm.

The question nonetheless remains open: must one apply the concept of "reincarnation" to designate phenomena at the core of certain African communities that appear at first glance to correspond to it? And what other term could be used to describe this spiritual relationship?

Whatever the phenomenon, it does seem that we can speak of it here as a real cycle of life, in which death is not an end but the prelude to a "new beginning".

Let us now return to our analysis of the Songye thought system and rituals.

The color white and the initiation space used for the "bukishi *of the white earth" are symbols of the eternal cosmic universe in which the demiurge creator Efile Mukulu and his children move about. Red is on the other hand the emblem of man's perishable terrestrial world. The* bikudi *of certain individuals may not have the right to rejoin the celestial matrix to wait their "reincarnation", and are definitively excluded from this cycle. Only malevolent* mikishi *remain, who are like animals*[16] *that wander endlessly.*

According to Merriam, a person is supposed to be reincarnated four times – three times as a human, and once as an animal, before he rejoins the demiurge creator Efile Mukulu for eternity (Merriam 1961: 198).

The vital process of "reincarnation" can also be thwarted by the actions of maleficent men, like bandoshi *sorcerers, who kill and subjugate the spirits of the dead to achieve their nefarious ends: women do not produce children, illnesses break out and the lives of men are brutally cut short.*

According to information obtained by Hersak, mainly among the Kalebwe, there is another category of mikishi *spirits - that of the great ancestors, founding chiefs and*

14 Volper 2013: 43-45.

15 See above, pages 83-86.

16 All of the Songye agree and affirm that animals are deprived of kikudi.

La question reste cependant ouverte : faut-il appliquer le concept de « réincarnation » pour désigner les phénomènes qui au seins de certaines communautés africaines semblent à première vue, en faire partie ? Et quel autre terme pourrions-nous utiliser pour désigner ce parrainage spirituel ?
Quel que soit le phénomène, il semble bien toutefois que nous puissions parler d'un véritable cycle de la vie, où la mort n'est pas une fin mais le prélude d'un « recommencement ».

Revenons donc à l'analyse du système de pensée et des rituels songye.
La couleur blanche, ainsi que l'espace initiatique utilisé lors du *bukishi* de la terre blanche, sont les symboles de l'univers cosmique éternel où se meuvent le démiurge créateur Efile Mukulu et ses enfants; le rouge est par contre l'emblème du monde terrestre périssable de l'homme. Les *bikudi* de certaines personnes peuvent en effet ne pas avoir le droit de rejoindre la matrice céleste pour y attendre leur « réincarnation », et sont expulsés définitivement de ce cycle; il ne reste alors que des *mikishi* malveillants, assimilés à des animaux[16] qui errent sans fin.
D'après Merriam, une personne est supposée se réincarner à quatre reprises, trois fois en humain, une fois en animal, avant de rejoindre le démiurge créateur Efile Mukulu pour l'éternité. (Merriam 1961 : 198)
Le processus vital de la « réincarnation » peut aussi être contrecarré par les agissements d'hommes malveillants, comme les sorciers *bandoshi*, qui tuent et asservissent les esprits des défunts pour arriver à leurs fins: les femmes n'enfantent pas, des maladies surgissent et la vie des hommes est brutalement écourtée.

D'après les données recueillies par Hersak, principalement chez les Kalebwe, il existe cependant une autre catégorie d'esprits *mikishi*, ceux des grands ancêtres, chefs fondateurs et grands notables défunts. Ils restent aux côtés d'Efile Mukulu (Dieu), ne se réincarnent pas mais peuvent faciliter la « réincarnation des esprits bienveillants ». Ils sont vénérés en tant que gardiens des lignages.[17] Il semble que ces esprits que Hersak qualifie d'ancestraux, ne portent pas de nom particuliers qui les distinguent des esprits *mikishi* de défunts "ordinaires", comme c'est le cas chez les Luba, où les grands esprits *bavidye* des rois et des héros mythiques se distinguent des esprits *bafumu* (sg. *mfumu*) des défunts morts récemment.[18] Chez les premiers comme chez les seconds, ce sont précisément ces esprits ancestraux ou mythiques importants qui communiquent avec les vivants. Chez les Luba, nous avons vu que cette communication s'opère par le truchement des mediums *bilumbu*, possédés par les esprits *bavidye*, ou des devins *kitobo*, tandis que chez les Songye, c'est par l'intermédiaire des statues *mankishi* qu'ils reçoivent les messages des esprits ancestraux. Chaque grand *nkishi* communautaire est gardé dans un sanctuaire *shibo ya bwanga* par un gardien attitré, le *nkunja* (ill. 2, p. 107).
Ce dernier reçoit des messages du nkishi au travers de ses rêves, qu'il interprète à l'intention des villageois. Il peut également entrer en possession pour interpréter les messages de la statue, et prévenir que des esprits malveillants sont à l'œuvre.[19]

16 Tous les Songye s'accordent pour affirmer que les animaux sont dépourvus de *kikudi*.

17 Hersak 1985: 28.

18 Petit 1993 : 72-79

19 Hersak 1985 : 132

major deceased notables. They remain at the sides of Efile Mukulu (God) and are not reincarnated, but can facilitate the "reincarnation of beneficent spirits". They are venerated as the guardians of lineages.[17] It appears that these spirits that Hersak identifies as ancestral do not have specific names that distinguish them from the mikishi *spirits of the "ordinary" deceased in the same way as Luba do. The latter make a difference between the great* bavidye *spirits of kings and mythical heroes and the* bafumu *(singular* mfumu*) spirits of the recently deceased.[18] Among the former as among the latter it is precisely these ancestral or important mythical spirits that communicate with the living. We have seen that among the Luba this communication operates through the intervention of the* bilumbu *mediums who are possessed by the* bavidye *spirits, or through that of the* kitobo *diviners, while among the Songye, it is through the intermediary of the* mankishi *that they receive.messages from the ancestor spirits. Every great community* nkishi *is kept in a* shibo ya bwanga *sanctuary and watched over by a titled guardian, the nkunja (ill. 2 on the right).*

The latter receives messages from the nkishi *in his dreams which he interprets for the villagers. He can also enter into a state of possession to interpret the statue's messages and warn of the actions of maleficent spirits.[19]*

Several old photos also show a ritual figure propped up on a kind of high table, from which it appears to oversee and protect the whole village (ill. 3 p. 109).

Signs and symbols of the cycle of life

Apart from this role of mediator they play, one of the essential prerogatives of the great community mankishi *like the examples illustrated here is to facilitate the "reincarnation" of the defunct's spirits* bikudi*, and, as an obvious corollary, to ensure the fertility of women by eliminating any obstacles that might prevent them from producing children. Most of these imposing figures also protect their communities against sorcery and other misfortunes, like lightning.*

Some of the accessories they wear, like textiles, belts, hides and coiffures, are metaphorical symbols that reflect the chiefdom's founders that became ancestral spirits. Others are signs that reflect the myth of the world's creation or the initiation ceremony at which this legend is taught.

The red and the white which respectively adorn the right and left sides of the great nkishi *at Tervuren (ill. 4, p. 115) undoubtedly refer to the fact that these two colors were applied in juxtaposition to deceased individuals when they had been complete* bukishi *initiates, meaning that they had completed the initiation society's both white and red stages, "in such a way that Sende Kapenga [the male moon] could recognize him [a deceased individual] as one of his own men".[20]*
Each of the two tempa *style figures with multiple necklaces (ill. 1, p. 100 and ill. 7, p. 113) has one eye of iron and the other of copper, and they could be associated with the moon and the sun respectively or*

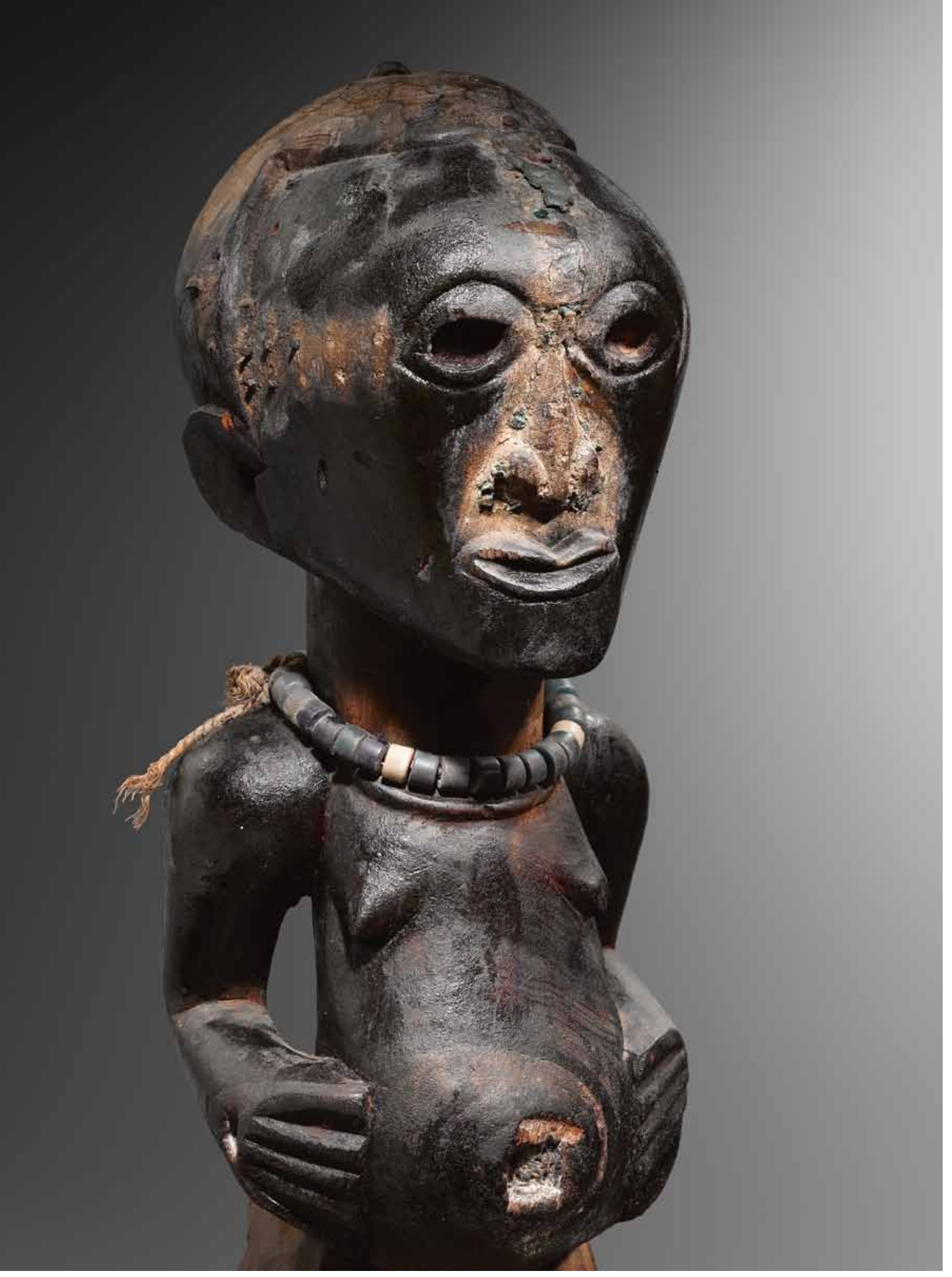
17 Hersak 1985: 28.

18 Petit 1993 : 72-79.

19 Hersak 1985: 132.

20 Wauters 1949: 102, 188.

ill. 2 Un *nkishi* nommé Yankima (Ngoy Kiovwe. Terr. Kabinda)
Sorti de son sanctuaire et juché sur un siège, comme il était de coutume de le faire chaque mois, lors de la nouvelle lune.
ill. 2 An nkishi *named Yankima (Ngoy Kiovwe. Kabinda Territory*
Removed from its sanctuary and placed on a seat, as was customary to do every month during the new moon.
EP.o.o.3423, collection MRAC Tervuren ; photo Rev. W.F.P. Burton, +- 1936



Plusieurs anciennes photos montrent également une figure rituelle juchée sur une sorte de table haute, d'où elle semble surveiller et protéger l'ensemble du village. (ill. 3, ci-contre).

Signes et symboles du cycle de vie

Outre ce rôle de médiateur, l'une des prérogatives essentielles des grands *mankishi* communautaires, tels les exemplaires illustrés ici, est de faciliter la « réincarnation » des esprits de défunts *bikudi* et, corollaire évident, d'assurer la fécondité des femmes en aplanissant tous les obstacles qui les empêchent d'enfanter. Enfin, la plupart de ces figures imposantes protégeaient la communautés contre la sorcellerie ainsi que d'autres malheurs, comme la foudre.
Certains des accessoires qu'ils arborent, comme les tissus, ceintures, peaux et coiffures, sont des symboles métaphoriques qui renvoient justement aux fondateurs de la chefferie devenus des esprits ancestraux. D'autres encore sont des signes renvoyant au mythe de la création du monde ou à l'initiation durant laquelle cette légende s'enseigne.

Le rouge et le blanc qui ornent respectivement le côté droit et le côté gauche du grand *nkishi* de Tervuren (Ill.8, page 115) fait sans doute référence au fait qu'on enduisait un défunt de ces deux couleurs juxtaposées s'il avait été un initié complet du *bukishi*, donc ayant franchi les deux étapes, blanche et rouge, de cette association initiatique, «de manière à ce que Sende Kapenga [Lune masculine] puisse le reconnaître comme un homme à lui»[20].

Chacune des deux statues de style tempa aux multiples colliers (ill. 1, p. 100 et ill. 7, p. 113) possède un œil de fer et un œil de cuivre, ce qui pourrait être associé respectivement à la lune et au soleil ou à l'alternance du jour et de la nuit, comme le suggère François Neyt[21], mais également aux couleurs symboliques des deux étapes initiatiques du *bukishi*, la couleur claire du fer quand il n'est pas encore patiné renvoyant au blanc et le cuivre au rouge.
Quant à leurs colliers de perles, l'une en arbore quatorze rangs (ill. 1, p. 100) tandis que l'autre en comporte treize (ill. 7, p. 113), mais elle en possédait jadis également quatorze, comme en témoigne une photo d'archive de 1949[22] ; une troisième figure, probablement de la même main que les deux autres, est ornée de 7 colliers.[23]
Ces séries de rangs de perles, multiples de sept, se retrouvent sur beaucoup plus de *mankishi*, que ne le voudrait la simple loi du hasard. J'ai montré ailleurs que le collier de perles est un substitut symbolique du collier de graines de bananier sauvage *Ensete*, l'un des objets rituels les plus importants au sein du bukishi. Or ce bananier a un cycle de fructification de 7 ans. Et ce cycle septennal revêtait une grande importance chez les Eki, car tous les sept ans, à chaque fructification du bananier, le chef (*yankole*) était démis de ses fonctions, en même temps que s'ouvrait une nouvelle session d'initiation du *bukushi*. A la clôture du rite, le nouveau chef était intronisé[24]. Le rythme de la fructification du bananier *Ensete* fixait donc la durée du règne du chef ainsi que la périodicité de l'initiation au *bukishi*. Ce qui

20 Wauters 1949: 102, 188

21 Neyt 2004 : 289

22 Photo d'archive du musée de Tervuren (Inv. 49.1.673), publiée dans Baeke 2004 : 23, ill. 2.

23 Baeke 2004 : 58, cat. 3

24 Wauters 1949: 156

ill. 3 Un *nkishi* songye sorti de son sanctuaire et placé sur un piédestal
ill. 3 A Songye nkishi *out of its sanctuary and placed on a pedestal*
EP.o.o.8896, collection MRAC Tervuren ; photo D. Pieters, 1913, MRAC Tervuren ©

to the alternation of day and night, as François Neyt[21] suggests, but also with the colors of the two bukishi *initiation stages, the light color of iron when it is not yet patinated representing white and the copper representing red.*

One of the figures wears a fourteen strand bead necklace (ill. 1, p. 100) while the other figure's has thirteen (ill. 7, p. 113). The latter's necklace did however once also have fourteen strands, as a 1949[22] archive photo clearly shows. A third figure, probably by the same hand as the two others, wears a seven strand necklace.[23] These series of bead strands in multiples of seven are observed on many mankishi*, and that is not due to chance. I have shown elsewhere that the bead necklace is a symbolic substitute for the necklace made of the seeds of the* Ensete *genus of wild banana tree, which is one of the most important ritual objects in the* bukishi*. This banana tree has a seven year fruiting cycle, and this septennial cycle was of great importance to the Eki, because every seven years, when the banana trees bore fruit, the chief was stripped of his functions at the same time that a new* bukishi *initiation session opened. The new chief was inthroned when the ritual was closed.[24] The rhythm of the* Ensete *banana tree's fruiting thus determined the duration of a chief's reign, as well as the periodicity of the* bukishi *initiation. This very probably explains why the necklaces on certain ritual effigies have seven or fourteen strands of beads, which would correspond to one or two* bukishi *cycles or seven year political terms. Perhaps, as Julien Volper suggests, this "numerological symbolism" of the necklaces can also be related to the necklaces worn as symbols of power, which are decorated with seven or fourteen ivory pendants, or the ritual bracelet also mentioned below which has fourteen (see p. 112).[25]*

The two hooks attached to the arms of the two mankishi *illustrated page 110 (ill. 4 and ill. 5) might represent the two hooks evoked in the myth described above, with which Rainbow captures the* bikudi *of deceased*

21 Neyt 2004: 289.

22 Archives Museum of Tervuren (Inv. 49.1.673), published in Baeke 2004 : 23, ill. 2.

23 Baeke 2004 : 58, cat. 3.

24 Wauters 1949: 156.

25 Volper 2012: 258 et fig. X1, X6, X3.

ill.4 Figure *nkishi*, Songye, style tempa, RDC, H. 43, 9 cm;
ill.4 Nkishi *Figure, Songye, tempa style, DRC, H. 43, 9 cm;*
MRAC, EO.1980.2.492 - Photo Hughes Dubois ©

ill.5 Figure *nkishi*, Songye, RDC, H. 23 cm;
ill.5 Nkishi *Figure, Songye, DRC, H. 23 cm;*
Musée africain de Namur, inv. 2865, collecté en 1897
Musée africain de Namur, inv. 2865, collected in 1897

explique fort probablement que les colliers portés par certaines effigies rituelles comportent sept rangs de perles ou quatorze rangs, correspondant respectivement à un ou deux cycles du *bukishi* ou septennats politiques. Et peut-être, comme le suggère Julien Volper, pourrait-on mettre en rapport avec cette « symbolique numérologique » les colliers portés comme symboles de pouvoir et qui sont ornés de sept ou quatorze petits pendentifs d'ivoire, ou encore le bracelet rituel sur lequel nous reviendrons et qui en comporte quatorze[25] (cf. page 112).
Quant aux deux crochets qui sont suspendus aux bras des deux *mankishi* illustrés ci-dessus (ill. 4 et 5), ils pourraient représenter les deux hameçons évoqués dans le mythe ci-dessus, avec lesquels Arc-en-ciel capture les *bikudi* des humains décédés et les confie au Vent. Ce dernier les envoie « près de Lune et Vénus, dont le fils, l'étoile Alderaban, est le gardien de la «matrice» où reviennent tous les *bikudi* des défunts et d'où ils repartent vers la terre pour se réincarner. »[26]

Certains pourraient m'objecter que ces crochets n'ont qu'une fonction strictement utilitaire. On sait qu'il fallait manipuler les *mankishi* avec circonspection et éviter de les toucher ; plusieurs moyens furent ainsi utilisés pour les transporter lors des rites de la nouvelle lune, comme faire passer des bâtons sous les aisselles de l'effigie, ainsi que le décrit Dunja Hersak, ou encore attacher deux grosses cannes à la base de la statue, comme le décrit Merriam[27].
Mais que signifient alors les deux crochets, rigoureusement semblables à ceux-ci, quoique de taille très réduite, sur certains objets tel le bracelet mentionné ci-dessus ? Il comporte, outre ces deux crochets, d'autres ajouts rituels que l'on retrouve également sur les statues songye, comme des clochettes et des peaux, ainsi que les quatorze pendants d'ivoire déjà évoqués ci-dessus,

25 Volper 2012 : 258 et fig. X1, X6, X3.
26 Baeke 2004 : 15 ; Wauters 1949: 231-246.
27 Hersak 1985: 134-135 ; Merriam 1974 : 105

humans and consigns them to the Wind. The Wind then sends them "close to the Moon and Venus, whose son Alderaban is the guardian of the "matrix" to which all of the deceased bikudi *return, and from which they depart for the earth to be reincarnated".*[26]
Some might maintain that these hooks only have a utilitarian function. We do know that the mankishi *had to be handled with care, and that one had to avoid touching them. Several ways of carrying them were used to transport them to the ritual of the new moon, such as sliding two poles through a figure's armpits, or attaching two large sticks to the base of it, as Merriam describes.*[27]

But what then is the meaning of the hooks that are so similar to this one, although of much reduced size, that are seen on some objects like a bracelet? Apart from the hooks, it also has other ritual additions that one also sees on Songye figures, like bells and pieces of hide, as well as fourteen ivory points, one of which is a sculpted head.[28] *It seems to me that one can conclude that the two hooks do have symbolic meaning, and one would wonder otherwise why they would have this hook shape, since it would be very impractical for moving the statue. It is particularly interesting to note that these objects whose hooks symbolize the capture of the* bikudi *souls, in other words the moment of a person's death, existed in a context in which deaths were numerous, either an epidemic, or a war. Mestach, discussing a statuette very similar to the first of these, asserts that the many copper nails driven into an object constitute a form of protection against smallpox.*[29] *What we do know definitely is that a smallpox epidemic which claimed many victims was raging in Songye territory between 1883 and 1886.*[30]

The second figure holding hooks was found on a battlefield some 700 kilometers away from Songye

26 Baeke 2004: 15; Wauters 1949: 231-246.
27 Hersak 1985: 134-135; Merriam 1974: 105.
28 Volper 2012: 258, fig. X6
29 Mestach1985: 128, fig. 37.
30 Le Marinel in Van Overbergh 1908: 295.

Figure *nkishi*
Songye, République démocratique du Congo
Bois, perles, fibres, pigments, *bishimba*
19ème siècle
H. 59,5 cm

Nkishi *figure*
Songye
Democratic Republic of Congo
Wood, beads, fibers, pigments, bishimba
19th century
H. 59,5 cm

dont l'un comporte une tête sculptée.[28] Il me semble que l'on peut conclure à la signification éminemment symbolique de ces deux crochets qui ornent ces figures, dont on se demande d'ailleurs pourquoi ils affecteraient cette forme en crochet ou hameçon, fort peu pratique s'il s'agissait de s'en servir pour transporter la statue.
Il est particulièrement intéressant de relever que ces objets-là, dont les crochets symboliseraient la capture des âmes *bikudi*, donc le moment où une personne meurt, ont tous deux baigné dans un contexte où les décès se multiplièrent, soit une épidémie, soit la guerre. Mestach, à propos d'une statuette fort similaire à la première, relève que les nombreux clous de cuivre qui la parsèment constituerait une protection contre la variole.[29] Ce que l'on sait en tout cas, c'est qu'une épidémie de variole, qui fit de nombreuses victimes, sévissait en pays songye entre 1883 et 1886.[30]
Quant à la seconde figure portant des crochets, elle fut retrouvée en 1897 sur un champ de bataille à près de 700 Km du pays songye ; le commandant Henry, parti à la recherche des insurgés (Baoni ou Batetela) pour leur barrer la route vers le sud, les affronta près de la Haute Lindi. Lors de cette violente bataille, les Baoni furent vaincus. Les deux tiers d'entre eux, en déroute, laissèrent sur le champs de bataille leurs munitions et bagages. C'est dans une des malles abandonnées sur place que l'on découvrit la statuette.[31]

Tous ces signes et symboles semblent autant de références aux personnages cosmogoniques qui interviennent dans le cycle de réincarnation, une genèse dont les initiés perpétuaient le souvenir auprès des novices du *bukishi*.

Mais pour que ces figures de bois acquièrent leurs pouvoirs, il faut avant tout que le spécialiste rituel (*nganga*), seul détenteur de la force *bukopo*, leur adjoigne des substances magiques *bishimba* qu'il insère dans la cavité abdominale et/ou dans la tête. La statue devient alors un bwanga (pl. *manga*), c'est-à-dire un charme doté de pouvoirs. Le *nkishi* n'est en somme qu'une catégorie particulière de *bwanga* qui revêt la forme humaine. Certains ajouts extérieurs, comme les cornes, les petits sachets et paniers ou encore les carapaces de tortues tous également remplis de *bishimba*, sont «des *manga* dans le *bwanga*» qui viennent préciser ou amplifier les pouvoirs que l'objet est censé mettre en branle. Le *nkishi*, ainsi chargé de sens et de pouvoir devient non seulement un objet-discours mais aussi un objet-force. (ill. 7)

Au cours du temps, cependant, certains *mankishi* perdirent beaucoup de leurs ajouts rituels (ill. 6), tandis que d'autres ne furent épargnés ni par l'usure du temps, ni par les insectes xylophages, tel ce *nkishi* dont il ne subsiste que le visage et l'âme centrale du corps (pages 98, 101 et 103).

28 Volper 2012 : 258, fig. X6
29 MEstach1985: 128, fig. 37
30 Le Marinel *in* Van Overbergh 1908: 295
31 Henry de la Lindi 1948: 459

country. Commandant Henry, in pursuit of insurgents (Baoni or Batetela) and attempting to block their passage south, caught up with them in the Upper Lindi River area. The Baoni were defeated in the violent battle that ensued. Munitions and baggage were left on the battlefield in the confusion of retreat. It was in one of these cases that this statuette was discovered.[31]

All of these signs and symbols seem to be references to cosmogonic characters that intervene in the reincarnation cycle, a genesis whose initiates transmitted the memory of it to the bukishi *novices.*

*But for a wooden figure to acquire its powers, a ritual specialist (*nganga*), the only one who held the* bukopo *power, was imperatively needed to add the magic* bishimba *substances to it by inserting them into an abdominal cavity or into its head. The statue then became a* bwanga *(plural* manga*), which is to say a charm endowed with powers. The* nkishi *is in fact just the one specific category of* bwanga *that has a human form. Some external additions, like horns, little bags or baskets or even turtle carapaces, all filled with* bishimba*, were the "*manga *in the* bwanga*" which amplified or channeled the object's powers. The* nkishi *thusly charged with meaning and power became not only an object of discourse but one of power as well (ill. 7).*

Over time however, some mankishi *lost many of their ritual additions (ill. 6), and others were spared neither the ravages of time nor those of wood-eating insects, like this* nkishi*, of which only the face and the central part of the body remain (pages 98, 101 and 103).*

The fact that this figure has been stripped of all the accoutrements that once made it ritually efficient puts additional emphasis on the power of its expression and the stately way in which it holds its head. Moreover, contemplating it thusly denuded, one understands better that the sculptor really wanted to make it beautiful and suggestive, independently of the magic power that the nganga *would later impart to it with the addition of* bishimba *(of which a few traces remain) to the abdomen and the head, and of ornaments, of which none remain.*

It is impossible to know the exact meaning of the two rectangular excrescences decorated with chevrons that emerge from the back of the forehead. In his stylistic analysis of different Songye workshops, François Neyt describes this type of coiffure as being normally made up of "four horns or four tresses decorated with chevrons [that] rise up from the head, defining the four corners of the horizon".[32] *The entire back portion of the head having been severely damaged, it is possible that once present excrescences have since disappeared. Without entering into the details of the author's stylistic analysis, he states that only 2.61% of the group III statues (he identifies ten groups) have this type of coiffure.*
This majestic head is like an outline that powerfully evokes the splendor of past rituals of the new moon.

Another effigy displays an entirely different kind of strange and unique beauty (pages 108, 111). Like many other Songye figures, it is characterized by a body which is disproportionately small in relation to the head, making it resemble a very young child. This

31 Henry de la Lindi 1948: 459.
32 Neyt 2004: 312.

ill.6 Figure *nkishi*, Songye, style kalebwe, RDC, H. 85 cm;
ill.6 Nkishi *Figure, Songye, kalebwe style, DRC, H. 85 cm;*
Collecté par le Dr. Van Hoorde en 1934 ou 1935 - Photo Hughes Dubois ©

ill.7 Figure *nkishi*, Songye, style kalebwe, RDC, H. 88 cm;
ill.7 Nkishi *Figure, Songye, kalebwe style, DRC, H. 88 cm;*
MRAC, EO.1951.10.1 - Photo Hughes Dubois ©

Que cette statue soit dépossédé de tout ce qui lui conférait jadis son efficacité rituelle, met encore davantage en valeur la puissance de son regard et le port altier de la tête. Et l'on comprend mieux, à la contempler ainsi dépouillée, que le sculpteur l'a vraiment voulue belle et suggestive, indépendamment du pouvoir magique que le *nganga* allait lui conférer par la suite en lui ajoutant les *bishimba* dans le ventre et la tête (dont il reste quelques traces), et en l'ornant d'ajouts, dont il ne reste plus rien.
Il est impossible de savoir ce que signifie exactement les deux excroissances rectangulaires ornées de chevrons qui surgissent à l'arrière du front. François Neyt, dans son analyse stylistique des différents ateliers songye, décrit ce type de coiffure comme habituellement composée de « quatre cornes ou quatre tresses décorées de chevrons [qui] se dressent sur la tête, définissant les quatre coins de l'horizon. »[32].
Toute la partie arrière de la tête ayant été fortement endommagée, il se peut que deux excroissances aient disparu. Sans entrer dans les détails de l'analyse stylistique de l'auteur, ce dernier précise que seules 2,61 % des statues du groupe III (sur les dix groupes qu'il distingue), possèdent ce type de coiffure.
Telle une épure, cette majestueuse tête évoque avec force la splendeur passée des rituels de la lune nouvelle.

L'effigie que voici recèle en elle une bien autre beauté, étrange et singulière. (pages 108, 111) Elle se caractérise, comme bon nombre d'autres figures songye, par un corps qui, eu égard à la tête, paraît plus petit qu'attendu, donnant à l'ensemble une allure d'enfant en bas âge. Mais cet effet est immédiatement contrebalancée par l'impression de tranquille assurance, de gravité et de détermination que dégage le visage. L'ensemble exprime une telle fusion entre l'attitude posée et réfléchie de la face et les rondeurs quasi enfantines du corps, qu'il s'en dégage une singularité attachante, un charme étrange.

32 Neyt 2004 : 312

effect is however counterbalanced by the impression of quiet assurance, gravity and determination that the face makes. The ensemble creates a fusion between the serene and rational attitude of the face and the almost child-like curves of the body which gives the figure an endearing quality and a strange charm.

It is difficult to classify stylistically, but it appears to me to have many affinities with certain figures that Leo Frobenius collected in 1904 that are now in the Berlin Museum in Dahlem, as well as with the effigy that Tippo-Tip is said to have given to Henry Stanley around 1897, that is now in the Tervuren Museum.[33] The latter's eyes are inlaid with cowrie shells, and that might once have been the case for this example as well.

After mentioning the many ritual materials that might be added to an nkishi, *Luc de Heusch says the following about Songye statuary: "Its beauty, which results from the arrangement of the massive volumes, is a complementary feature. It is an additional, unexpected and serendipitous value".[34]*

And if this beauty has a meaning, then it is to keep the carousel of the souls turning eternally – souls which are constantly moving back and forth between the celestial matrix and the wombs of women on earth, a destiny fulfilled in rhythm with the stars, the appearance of the rainbow, and the cycle of the sun and the moon, and in full view of the great ancestors. The great mankishi *were the spokesmen and messengers for this ancestral universe, and watched over and ensured the continuity of this perpetual cycle of life.*

33 Neyt 2004: 29-33.
34 de Heusch 1988: 14.

Sur le plan stylistique, il est bien difficile de la classer, mais il me semble qu'elle possède beaucoup d'affinités avec certaines des figures que Frobenius collecta en 1904 et qui sont conservées au musée de Berlin-Dalhem, ainsi qu'avec l'effigie qu'aurait offerte Tippo-Tip à Henry Stanley vers 1897, et qui est conservées au musée de Tervuren.[33] Les yeux de cette dernière sont sertis de deux cauris, ce qui pourrait bien avoir été le cas jadis pour celle-ci.

Luc de Heusch, après avoir mentionné les nombreux ajouts rituels qu'arbore habituellement un *nkishi*, qualifie ainsi la statuaire songye : « La beauté qui résulte de l'agencement des volumes massifs est donnée en plus. Elle est une valeur surajoutée, inattendue, inespérée »[34]

Et si cette beauté a un sens, c'est celui de faire tourner inlassablement le carrousel des âmes…
Des âmes qui effectuent un continuel va-et-vient entre la matrice céleste et l'utérus des femmes sur terre, un destin rythmé par le mouvement des étoiles, l'apparition de l'arc-en-ciel et le cycle du soleil et de la lune, sous le regard des grands ancêtres. Véritables porte-paroles de cet univers ancestral, les grands *mankishi* veillent à favoriser ce cycle perpétuel de la vie.

33 Neyt 2004 : 29-33
34 de Heusch 1988 : 14

Bibliographie - *Bibliography*

Baeke Viviane, 2004. « La force. Statuaire rituelle songye », in (éds.) Baeke Viviane, Bouttiaux Anne-Marie et Hughes Dubois, *La Force et le Sensible. Photographies de Hughes Dubois et Sculptures Songye*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique, pp. 13-37.

Burton, W. F. P., 1961. *Luba Religion and Magic in Custom and Belief*. Annales du MRAC, série in 8°, Sciences Humaines, n°35.

Colle, R. P., 1913. *Les Baluba*, Institut international de Bibliographie, Bruxelles.

de Heusch Luc, 1988. « Arts d'Afrique : une approche esthétique », in *Utotombo. L'Art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, pp. 11-18.

Henry de la Lindi J., 1948. "Historique sommaire de la campagne de la Lindi (avril-septembre 1997)", *Institut Royal Colonial Belge*, Bulletin des Séances, XiX, 2, Marcel Hayez, Bruxelles.

Hersak Dunja, 1985. *Songye. Masks and Figure Sculpture*, Ethnographica Ltd, London.

Merriam A. P., 1974. *An African World: The Basongye village of Lupupa Ngye*, Indiana University Press, Bloomington & London.

Mestach J. W., 1985. *Etudes Songye. Formes et Symbolique. Essai d'analyse.* Galerie Jahn, München.

Neyt François 2004. *Songye. La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Fonds Mercator, 398 p.

Stapers L., 1950. «De geheime sekte van de bukisi bij de Beena Milembwe», *Kongo-Overzee*, XVI, 2-3, pp. 73-96.

Theuws Th., 1962. *De Luba-Mens*, Annales , série in-8°, Sciences Humaines, n°38, MRAC, Tervuren.

Van Avermaet E. et Mbuyà Benoît, 1954. *Dictionnaire Kiluba-Français*, Annales du Musée royal du congo belge, série in-8°, vol. 7, Sciences de l'Homme, Tervuren.

Van Overbergh Cyril., 1908. *Les Basonge*. Collection de Monographies ethnographiques III, Albert De Wit, Bruxelles.

Verswijver Gustaaf, Baeke Viviane, Bouttiaux Anne-Marie., De Palmenaer Els (eds.), 1995. *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren,* Musée royal de l'Afrique centrale, Blondé, Belgique.

Volper Julien, 2012. « Ivoires sculptés des Luba, des Songye et des groupes voisins. Première partie. La création montre les dents », in (M. Felix éd.), White Gold, Black Hands : Ivory sculpture in Congo, vol. 4, Gemini Sun, R. D. Chine, pp. 104-291.

Volper Julien, 2013. « Ivoires sculptés des Luba, des Songye et des groupes voisins. Deuxième partie. Les pendentifs anthropomorphes », in (M. Felix éd.), White Gold, Black Hands : Ivory sculpture in Congo, vol. 5, Gemini Sun, R. D. Chine, pp. 10-89.

Wauters, G., 1949. *L'ésotérie des Noirs dévoilée.* Editions Européennes, Bruxelles.

Sources non publiées - *Unpublished sources*

Anthoine, Christophe, 1988. *Le système magico-religieux des Songye. Etat des lieux.* Mémoire de licence, Faculté des Sciences Politiques, Economiques et Sociales, Université Libre de Bruxelles, Belgique.

Petit Pierre, 1993. *Rites familiaux, Rites royaux. Etude du système cérémoniel des Luba du Shaba (Zaïre)*, Thèse de Doctorat, ULB, Bruxelles.

ill.8 Figure *nkishi*, Songye, RDC, H. 103 cm;
ill.8 Nkishi *Figure, Songye, DRC, H. 103 cm;*
Collecté par le Dr. Schwetz avant 1951 - Photo Hughes Dubois ©

DU SAVOIR THÉRAPEUTIQUE AU POUVOIR POLITIQUE

LA STATUAIRE RITUELLE DES YAKA ET DES SUKU DE LA RDC

Par VIVIANE BAEKE

Les communautés qui vivent au Kwango se trouvent au cœur d'un imbroglio culturel, né d'une histoire mouvementée qui commença il y plus de trois cent ans. Les Tsaam (ou Tsamba) constituent l'une des populations les plus anciennement établies dans la région du Kwango. Les Yaka et les Suku occupèrent le territoire par la suite, formant de petits royaumes et assimilant une partie de cette population autochtone, si bien qu'il ne subsiste des Tsaaam que quelques îlots éparpillés. Enfin au 18ème siècle, un groupe lunda, les Luwa, envahirent le Kwango et unifièrent sous leur bannière politique l'ensemble du territoire yaka. Les protagonistes de cette histoire forment aujourd'hui une entité culturelle complexe, au sein de laquelle les traditions luwa et yaka se sont fondues, notamment grâce à une politique d'alliances matrimoniales entre les deux communautés. Les Yaka étaient matrilinéaires, les Luwa patrilinéaires, si bien que la société composite qui en résulta devint bilinéaire ; certains droits s'héritèrent en ligne masculine et d'autres en ligne féminine.
Et nous verrons que cela n'est pas sans conséquences sur l'art.
La plupart des Suku, par contre, qui vivaient alors sur les rives de la rivière Nganga (dans la région de Kasongo Lunda) résistèrent et, fuyant les Lunda, émigrèrent en deux vagues. L'une se dirigea vers le sud-ouest et s'installa de part et d'autre de la rivière Kwango, près des Holo ; l'autre groupe se dirigea vers le nord-est pour s'installer entre les rives de la Bakali et du Kwenge. Les Suku, ceux du nord, comme ceux du sud, restèrent matrilinéaires.
Au plan linguistique, Les Yaka comme les Suku appartiennent au groupe H30 de l'importante zone H, à laquelle appartiennent aussi le groupe des langues kikongo (H10)[1], tandis que les Lunda appartiennent au groupe L50, de la zone L. Et l'on peut supposer que les conquérants luwa, qui adoptèrent la langue des Yaka, parlaient au 18ème siècle une variante du kilunda.
Le système de double filiation propre aux Yaka, résultat de l'empreinte que la domination lunda patrilinéaire a exercé sur un terreau social originairement matrilinéaire, a créé une partition symbolique entre toute une séries d'éléments culturels, les uns se transmettant d'oncle maternel à neveu utérin, les autres de père en fils. Le

1 Selon la division en zones de Guthrie, revue récemment (Maho 2009)

FROM THE THERAPEUTIC KNOWLEDGE TO POLITICAL POWER

THE RITUAL STATUARY OF THE YAKA AND THE SUKU OF THE DRC

By VIVIANE BAEKE

The communities that live in the Kwango are in the middle of a cultural imbroglio, created by an eventful history that began over three hundred years ago.
The Tsaam (or Tsamba) are one of the oldest populations that established themselves in the Kwango. The Yaka-Suku occupied the territory subsequently, forming little kingdoms and assimilating a portion of the autochthonous population so thoroughly that the Tsaam continued to exist only in scattered pockets. Finally, in the 18th century, the Luwa, a Lunda group, invaded the Kwango and unified all of the Yaka territory under their political banner. Today, the protagonists of this history form a complex cultural entity in which the Luwa and Yaka traditions have melded, most notably due to matrimonial alliances between the two communities.
The Yaka were matrilineal, the Luwa patrilineal, and the result was that their composite society became bilinear. Some rights are passed through the male line and others through the female one. We shall see that that was not without consequences for their art.
On the other hand, most of the Suku, who lived along the shores of the Nganga River (in the Kasongo-Lunda region) at the time, resisted and emigrated in two waves as they fled the Lunda. The first moved southwest and settled on both sides of the Kwango River near the Holo. The second moved northwest and established itself between the banks of the Bakali and Kwenge rivers. Both the Northern and Southern Suku remained matrilineal.
Linguistically speaking, the Yaka and the Suku are part of the H30 group of the important zone H, to which the Kikongo (H10)[1] languages also belong, while the Lunda belong to group L50 in zone L. It is fair to assume that the Luwa conquerors, who adopted the Yaka language, spoke a Kilunda variant in the 18th century.
*The Yaka system of double filiation, the result of the influence of patrilineal Lunda domination on an originally matrilineal social area, created a symbolic partition between a whole series of cultural elements, some of which were transmitted from the maternal uncle to the uterine nephew, and others from father to son. Blood, the flux of life (*mooyi*) – states of health in other words – were diffused through women, while the bones, the male force (*ngolu*), and political status were passed on agnatically from father to son. The result is*

1 According to Guthrie's recently reviewed zone divisions (Maho 2009).

Statue *nsumbu*
Yaka du Nord-ouest
République démocratique du Congo
Bois, matières magiques, laiton, pigments, coton et fibres
Collectée en 1918 à Kibangu par Jozef Van Wing
H. 67 cm

Nsumbu figure
North western Yaka
Democratic Republic of Congo
Wood, charmes rituels, brass, pigments, cotton, fibres
Collected in 1918 at Kibangu by Jozef Van Wing
H. 67 cm

sang, le flux de la vie (*mooyi*), donc les états de santé, se diffusent au travers des femmes, par voie utérine, tandis que les os, la force virile (*ngolu*) et le statut politique, se transmettent de père en fils, par voie agnatique. Il s'en suit qu'une série de cultes, à vocation thérapeutique, et dont le but est de maintenir ou restaurer le flux vital, sont l'affaire du matrilignage, tandis que les confréries liées au pouvoir politique, mais aussi à la chasse et à la forge, s'héritent par descendance agnatique. Une grande partie de la statuaire yaka ou suku est utilisée dans le cadre de ces institutions, qu'elles soient à vocation politique ou thérapeutique.

Par ailleurs, si l'on examine l'ensemble de cette statuaire, telle celle conservée dans les réserves du musée de Tervuren, une dichotomie se dégage immédiatement : des objets superbes et finement sculptés y côtoient d'autres, à peine dégrossis. La plupart des premiers comme des seconds portent cependant les marques d'une certaine fonction rituelle, qu'il s'agisse de réceptacles de charmes ou d'ajouts de différentes matières végétales ou animales. Renaat Devisch, à qui je demandai les raisons de cette différenciation d'ordre esthétique, me dit qu'en tout cas, pour les Yaka septentrionaux, où il avait effectué son travail de terrain, les figurines grossièrement taillées, et qui semblent parfois inabouties, appartiennent à des cultes d'affliction à vocation thérapeutique, diffusés par voie matrilinéaire, tandis que la statuaire sculptée avec raffinement serait davantage liée aux fonctions politiques, mais aussi rituelles, des chefs et des grands dignitaires ; et ces figures-là, esthétiquement abouties, .constituent plutôt l'apanage d'associations transmises de père en fils.
Cette typologie, certes pertinente, est cependant à nuancer. D'abord parce que le pouvoir politique est chez les Yaka, comme dans d'autres sociétés africaines, un pouvoir de type sacré, ritualisé, et dont les détenteurs doivent être protégés, comme les autres membres de la communauté et même encore davantage, du malheur et de la maladie ; les associations à vocation politique possèdent donc inévitablement aussi une dimension thérapeutique.
Ensuite parce que chez les Suku, qui ont échappé à la domination lunda et sont strictement matrilinéaires, la distinction au plan formel entre figurines grossièrement façonnées et sculptures esthétiquement abouties y existe également ; comme chez les Yaka, les premières sont à vocation davantage thérapeutique tandis que les secondes remplissent plutôt des fonctions publiques ou politiques.

Chez les Yaka du nord, selon Renaat Devisch, les cultes ou *phoongu* à vocation thérapeutique diffusés par la voie utérine portent le nom générique de *phoongwamooyi* (litt. cultes liés au flux vital utérin)[2], tandis que les confréries qui s'héritent en ligne agnatique, s'occupent de préserver le pouvoir du chef et la hiérarchie en place, de favoriser la fécondité et la virilité des hommes, ainsi que les techniques masculines, comme la chasse et la forge. Un des termes par lesquels on les désigne, *phoongu zan-niku*, suggère cependant le rôle essentiel que jouent en leur sein les *n-niku*, soit les objets rituels, les charmes, les médicaments.[3] Ce sont les chefs des lignages

2 Devisch 1993 : 147-160

3 Arthur Bourgeois donne au terme *phuungu* (l'équivalent de *phoongu* ?) un sens assez différent, et le restreint au nom désignant certaines figurines rituelles dont le corps est enveloppé dans un tissu, sorte de sac sphérique, ou qui sont bardées de petits paquets d'où sortent des bâtonnets, des plumes, etc. (Bourgeois 1984 : 110)

that a number of cults of a therapeutic nature, whose objective is to restore the vital flux, are the province of the matrilineage while other associations connected with political power, the hunt and metalworking, are that of the patrilineage. A large part of Yaka and Suku statuary are used in the context of these institutions for both healing and political purposes.

Moreover, when one examines an ensemble of this statuary, like the one in the Tervuren Museum's reserves, a dichotomy is immediately apparent: superbly and finely sculpted objects are seen side by side with very roughly hewn ones. Most of the former as well as of the latter show signs of having had a certain ritual function, whether as receptacles for charms or for amalgams of vegetal or animal substances. In response to my asking him about the reasons for this aesthetic dichotomy, Renaat Devisch told me that, at least for the Northern Yaka, among whom he had done his field work, the crudely sculpted figures which sometimes appear unfinished were used for healing in therapeutic cults that were diffused matrilineally, while the more refined statuary was more often associated with both the political and ritual functions of chiefs and important dignitaries. The use of these more finished and aesthetically developed works was more usually the prerogative of the associations that were transmitted from father to son.
This classification is certainly pertinent, but nuances must be added – firstly, because political power, among the Yaka as among other African groups, is a sacred and ritualized kind of power, and those who hold it must be protected, like other members of the community and perhaps to an even greater extent, from illness and misfortune. Consequently, associations with a political mission also inevitably have a therapeutic dimension. Secondly, among the Suku, who escaped Lunda domination and are strictly matrilinear, the formal distinction between crudely fashioned figures and aesthetically developed ones is also made. Like among the Yaka, the former are used more often for therapeutic purposes, while the latter generally fulfill public or political functions.

Among the Northern Yaka, according to Renaat Devisch, the cults or phoongu, *with therapeutic purposes which are diffused matrilineally carry the generic name* phoongwamooyi *(literally "cults connected with the vital uterine flux")[2], while the agnatically inherited associations take care of preserving the chief'spower and of maintaining the existing hierarchy, supporting male fertility and virility and men's techniques like those of hunting and metalworking. One of the terms used to designate them,* phoongu zan-niku, *suggests the vital role that the* n-niku *(ritual objects, charms and medicines) play in these associations.[3] The chiefs of the patrilineal lineages, who are responsible for the preservation of the cult's sacred objects, are the directors of these exclusively male associations.*

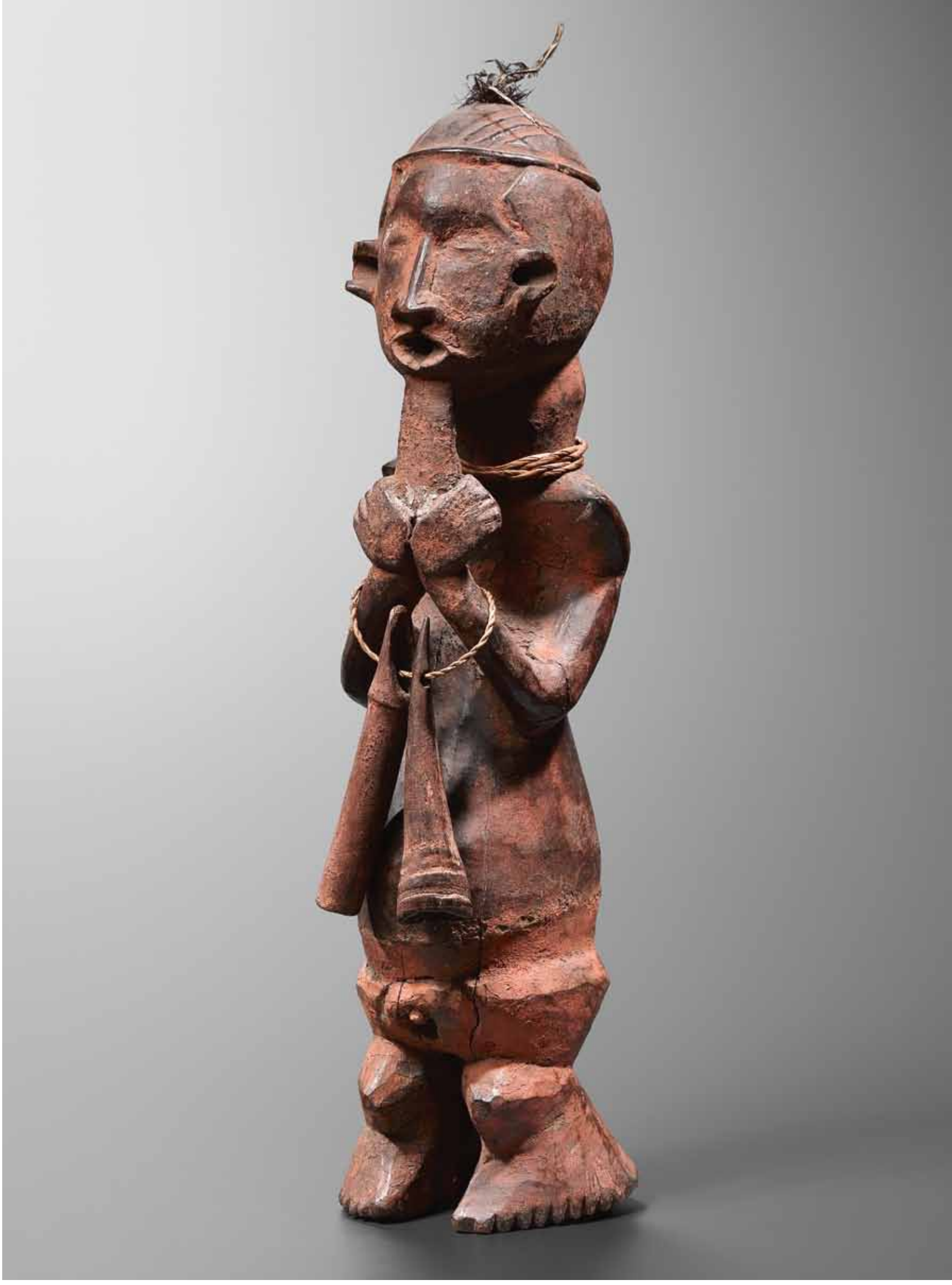
Among the latter, Devisch notes that the haamba, mbaambi, khosi *and* n-luwa *associations "have a number of sculpted statuettes and a number of hereditary cult objects, as well as* regalia, *which are*

2 Devisch 1993: 147-160.

3 Arthur Bourgeois gives the term phuungu *(the equivalent of* phoongu*?) a completely different meaning, and restricts it to the name given to certain ritual figurines whose bodies are wrapped in fabric, a kind of spherical sack, or which are covered with small packets from which small sticks, feathers, etc. project (Bourgeois 1984: 110).*

Statuette *yiteki*
Suku du nord
République démocratique
du Congo
Bois, pigments, corne, bambou,
fibres et plumes
19ème siècle
H. 37 cm

Yiteki *figure*
Northern Suku
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments, horn, bamboo,
fibers and feathers
19th century
H. 37 cm



patrilinéaires, chargés de conserver les objets sacrés du culte, qui dirigent ces confréries exclusivement masculines.
Parmi ces dernières, Devisch relève que les confréries *haamba*, *mbaambi*, *khosi* et *n-luwa* « disposent de statuettes sculptées et d'un certain nombre d'objets de culte héréditaires, ainsi que de *regalia* qui se transmettent d'un détenteur de titre à son successeur. »[4]
Bourgeois, de son côté, remarque que parmi la vingtaine de confréries ou cultes existants, seules cinq d'entre eux utilisent des figures anthropomorphes ou *biteki* (sg. *yiteki*) ; il s'agit de *mbwoolu* et *ngoombu*, pour les cultes transmis en voie matrilinéaire, et *khosi*, *ndzasi* et *mbaambi*, pour les associations agnatiques.[5]

La figurine de la page 123, dont la tête est amovible, est appelée *kumbu di pheemba* ; ce récipient anthropomorphe est destiné à contenir l'argile blanche ou *pheemba* destinée à l'intronisation des chefs yaka.
Le kaolin (*pheemba*) d'un chef régional, écrit Devisch, doit provenir de Koola, le lieu d'où sont venus les membres de la classe dirigeante yaka, d'origine luwa (lunda).[6] Les chefs le conservent dans un petit panier reposant dans le sanctuaire ancestral (*bindzandza*) lequel est entouré d'arbres, également originaires de Koola.
C'est l'institution *lukhaanga*, probablement la plus importante parmi les confréries patrilinéaires, qui se charge des rituels de succession des chefs, depuis le moment où le vieux leader est sur le point de mourir, jusqu'à la fin de l'intronisation de son successeur, quelque dix mois plus tard. Cette association très fermée regroupe le chef lui-même, son épouse principale, son fils, un chef subalterne, l'un de ses frères en ligne collatérale (son héritier) et l'aînée de ses sœurs. En outre, les rites de succession sont organisés par le prêtre du *lukhaanga*, qui a reçu son mandat d'un chef hiérarchiquement supérieur.
Durant l'agonie du chef, peu avant qu'il n'expire, le prêtre va placer du kaolin cheffal sur le périnée du mourant, entre le scrotum et l'anus, près du muscle qui, d'après les Yaka, provoque l'érection ; ce dispositif est maintenu en place à l'aide d'un tissu passé entre les jambes. Le *pheemba*, qui ne sera retiré que peu avant l'enterrement, se trouve ainsi imprégné de la force vitale du mort, permettant de transférer celle-ci à son successeur.
Durant cette étape du rituel d'intronisation, c'est le prêtre de l' association *lukhaanga* qui manipule l'argile blanche ancestrale. Durant l'une des phases suivantes de cette intronisation, cependant, un chef de terre tsaam, un *kalaamba*, c'est-à-dire un descendant des premiers habitants du pays, enduit le bras droit du futur chef avec du kaolin autochtone, tandis que celui-ci lui offre une peau de civette, symbole des chefs de terre, rappelant ainsi symboliquement l'allégeance des communautés autochtones aux conquérants lunda. Lors d'une autre séquence encore, l'héritier sera enduit de la terre rouge d'une termitière, *luundu*, un symbole du lien matrilinéaire figurant le sang rouge dans lequel baigne l'embryon, et une manière de s'incorporer les valeurs liées à la filiation utérine.

4 Devisch 1993 : 155

5 Bourgeois 2014 : 25

6 Les données qui suivent sont tirées de l'article de Renaat Devisch « From Equal to Better: Investing the Chief among the Northern Yaka of Zaïre » (1988). Cet auteur a eu l'occasion d'assister en novembre 1972 aux rites d'investiture du Swa Taanda, un des chefs régionaux dépendant du Kyaambvu. Ce souverain d'origine lunda est le chef *inter pares* des Yaka et réside à Kasongo-Lunda. Lui-même est le vassal symbolique du Mwaant Yaav, le souverain suprême lunda, dont la Cour se situe près des rives de la Nkaalaanyi, au Katanga.

transmitted from the holder of a title to his successor."[4]
According to Bourgeois on the other hand, only five of the twenty or so existing cults use the biteki *anthropomorphic figures. They are the* mbwoolu *and* ngoombu *matrilineally transmitted cults and the* khosi, ndzasi *and* mbaambi *agnatic associations.*[5]

The figurine on page 123, whose head is movable, is called kumbu di pheemba. *This anthropomorphic receptacle is intended to hold white clay, or* pheemba, *used at the inauguration of Yaka chiefs.*
Devisch writes that a regional chief's kaolin must be from Koola, the place from which the members of the Yaka ruling class, of Luwa (Lunda) origin, also came.[6]
*The chiefs keep it in a small basket, which lies in the ancestral sanctuary (*bindzandza*) surrounded by trees also natives to Koola. It is the* lukhaanga *institution, probably the most important of the patrilineal associations, that is in charge of the rituals that have to do with the succession of chiefs, from the time when the old leader is dying to the inauguration of his successor, some ten months later. This very closed association includes the chief himself, his main wife, his son, an subordinate chief, one of the brothers in a collateral line (his heir) and the eldest of his sisters. The succession rites are organized by the priest of the* lukhaanga *who received his mandate from a hierarchically superior chief.*
As the chief lies dying and shortly before his demise, the priest places some chiefly kaolin on the dying man's perineum, between his scrotum and his anus, near the muscle which, according to the Yaka, induces erections. It will be held in place with a piece of fabric passed between the man's legs. The pheemba, *which will not be removed until shortly before the burial, will thus be imbued with the deceased's vital spirit, which will enable it to be transmitted to his successor.*
During this stage of the ritual inauguration, it is the priest of the lukhaanga *association who manipulates the white ancestral clay. However, during one of the following phases of the inauguration a Tsaam land chief, a* kalamba, *which is to say a descendant of the first inhabitants of the land, covers the future chief's right arm with autochthonous kaolin while the latter offers him a civet hide, a symbol of the land chiefs, thus symbolically reminding of the allegiance of the autochthonous communities to the Lunda conquerors. In another sequence, the heir will be covered with red earth from a* luundu *termite mound, a symbol of the matrilineal connection and the red blood in which the embryo bathes, and a manner of incorporating the values associated with uterine filiation. The ensemble of these different phases of this rite of investiture aims to assemble the qualities of leadership, virility and warrior abilities in the person of the chief which are transmitted through the patrilineage along with the capacities for fertility and reproduction, transmitted by women, and through synthesis give rise to a power which transcends the sum of them both, and a sovereign domination over the entire country and its inhabitants. According to Devisch, the ritual vocabulary associated with this*

4 Devisch 1993: 155.

5 Bourgeois 2014: 25.

6 The information which follows is taken from an article by Renaat Devisch titled From Equal to Better: Investing the Chief among the Northern Yaka of Zaïre *(1988). In 1972, the author had the opportunity to participate in the investiture rites of Swa Taanda, one of the regional chiefs and vassals of the Kyaambu. This sovereign of Lunda origin is the inter pares chief of the Yaka and resides at Kasongo-Lunda. He himself is the symbolic vassal of Mwaant Yaav, the supreme Lunda sovereign, whose court is located near the shores of the Nkaalaanyi River in Katanga.*

Figurine-récipient
kumbu di pheemba
Yaka
République démocratique du Congo
Bois, clous, cuivre, fibres, tissu, plumes, graines, pigments
19ème siècle
H. 24,5 cm

Container figure
kumbu di pheemba
Yaka
Democratic Republic of Congo
Wood, nails, copper, fibers, textile, feathers, seeds, pigments
19th century
H. 24,5 cm

L'ensemble des différentes phases de ce rite d'investiture vise à rassembler dans la personne du chef les qualités de commandement, viriles et guerrières, qui se transmettent au sein du patrilignage, ainsi que les capacités fécondantes et reproductrices, qui se transfèrent par les femmes afin que, de leur synthèse, naisse un pouvoir qui transcende la somme des deux, une domination souveraine sur l'ensemble du pays et de ses habitants. Selon Devisch, le vocabulaire rituel lié à cette initiation au *lukhaanga* « stipule que le chef est investi de la super-vision et de la supervision de son territoire »[7]. Les Yaka possèdent en effet un seul et unique terme, –*teemtwasa*, pour signifier « l'acquisition d'une vision acérée et d'une supervision souveraine »[8]. En d'autres termes, le chef intronisé « voit au travers » (*see through*)[9] et contrôle, de jour comme de nuit, toutes les formes d'agression qui pourraient s'abattre sur son territoire, y compris la sorcellerie ; et en même temps il supervise souverainement l'organisation politique et économique de sa communauté.
En tant que personnification de cette synthèse entre l'univers cyclique du flux de la vie transmis par les femmes, et de l'univers linéaire et hiérarchisé de la filiation agnatique, le chef est le *kyaambvu* («le pont ») entre d'une part la force virile *ngolu* et la vigilance absolue *khoondzu* et d'autre part la protection de la vie (*m-mooyi*).

La coiffure qu'arbore la statuette-récipient est bien du type de celles que portent les chefs yaka d'origine lunda (le *kyaambvu* ou ses vassaux, les *biloola*). La figure semble stylistiquement proche de celle que publie Arthur Bourgeois[10]. Mais contrairement aux autres récipients anthropomorphes yaka publiés, il a le corps couvert d'ajouts rituels qui portent la marque d'un usage rituel prolongé. Une sorte de large ceinture, faite de peau et ornée dans le bas de longues plumes, enveloppe son thorax et dissimule tout ou partie de ses bras lesquels surgissent de la ceinture, au niveau de la poitrine. La ceinture est orné sur le devant d'une grosse perle constituée d'une graine. Il est impossible de savoir quelle est la signification de ces ajouts rituels.
Ni Devisch, ni Bourgeois ne font mention de la confrérie *lukhaanga*, comme détentrice de figures ou de récipients anthropomorphes, fussent-elles des récipients (cf. supra). Sans doute est-ce parce qu'en dehors du rituel d'intronisation, où le kaolin joue un rôle important, cette argile blanche, et donc la figurine qui la contient, appartiennent en propre au chef, qui les conserve au sein de son enceinte sacrée *bindzandza*.
Arthur Bourgeois, à propos de la figurine-récipient qu'il publie, précise dans la légende sa fonction, soit un récipient qui « contenant le kaolin destiné à l'investiture des chefs régionaux.[11]» Pourtant, lorsqu'il énumère les *regalia* du chef[12], dont le kaolin fait partie, il se contente de parler d'« un panier ou d'un réceptacle contenant entre autres choses : une boule de kaolin (*pheemba*), une paire d'enclumes qui ressemblent à de gros clous (*ndzuundzu*) et des incisives de léopard», et reste muet, même dans ses commentaire, quant à l'usage de ce type de petit écrin sculpté. Et la description détaillée que donne Renaat Devisch des rites d'intronisation, passe également sous silence l'usage de ce ravissant flacon. Peut-être n'était-il destiné qu'à contenir le kaolin

7 Devisch 1988 : 282
8 Devisch 1988 : 284
9 *idem.*
10 Bourgeois 1984 : 44, ill. 13 ; 2012, pl. 1 et p. 119
11 Bourgeois 2012 : 119, pl. 1
12 Bourgeois 2012 : 16

initiation to the lukhaanga *"stipulates that the chief be invested with the 'super-vision' and the supervision of his territory".*[7] *The Yaka indeed have one single term,* –teemtwasa, *to designate "the acquisition of a honed vision and of sovereign supervision".*[8] *In other words, the inaugurated chief "sees through"*[9]*, and night and day controls all of the forms of aggression, including sorcery, that could occur on his territory. At the same time, he supervises the political and economic organization of his community as a sovereign.*
As the personification of this synthesis between the cyclical universe of the flux of life transmitted by women and the linear and hierarchical universe of agnatic filiation, the chief is the kyaambvu *("the bridge") between the* ngolu *virile force and the* khoondzu *absolute vigilance on the one hand and the protection of life (*m-mooyi*) on the other.*

The coiffure on the receptacle statuette is of the type worn by Yaka chiefs of Lunda origin (the kyaambvu *or his vassals, the* biloola*). The figure seems stylistically close to the one published by Arthur Bourgeois.*[10] *However, unlike the other published Yaka anthropomorphic receptacles, its body is covered with ritual additions that attest to an extended ritual life. A kind of wide belt, made of hide and whose lower portion is decorated with long feathers envelops its thorax and conceals all or part of its arms. These emerge from the belt at chest level. The belt is decorated on the front with a large bead which is in fact a seed. It is impossible to know what the significance of these ritual additions is.*
Neither Devisch nor Bourgeois mention the lukhaanga *chiefly association as possessors of anthropomorphic figures or containers (see above). That is undoubtedly because outside of the rites of investiture in which the sacred kaolin plays such an important role, it, along with the figurine that holds it, belong to the chief and are kept within the confines of his sacred* bindzandza *enclosure.*

In the caption of the figure he publishes,[11] *Arthur Bourgeois states that it functioned as a "container for kaolin used for the investiture of regional chiefs". However, when in his text, he enumerates the chiefly* regalia,[12] *of which kaolin is a component, he speaks only of "a basket or a receptacle that among other things contains: a ball of kaolin (*pheemba*), a pair of anvils which resemble large nails (*ndzuundzu*) and some leopard incisors".*
Even in his commentary, he says nothing about what this little sculpted box was used for. In his otherwise very detailed description of the inauguration rites, Renaat Devisch likewise fails to mention how this ravishing little container was used. Would it perhaps have served exclusively to hold the kaolin that was used to collect the chief's vital flux when he passed on, so that it might be transmitted to his successor?
We are on the other hand completely unable to identify to which political or ritual institution the very virile figure illustrated here belonged (pages 126-127).

The way in which the back and the buttocks are rendered constitutes a marvel corporeal architectonics. The face, with its nearly closed eyes and its slightly open mouth has a notable's tressed raffia coiffure of the bweni *type*

7 Devisch 1988: 282.
8 Devisch 1988: 284.
9 idem
10 Bourgeois 1984: 44, ill. 13; 2012, pl. 1 and p. 119.
11 Bourgeois 2012: 119, pl. 1
12 Bourgeois 2012: 16.

servant à recueillir le flux vital du chef mourant, pour le transmettre à son successeur ?
Nous ignorons en revanche complètement à quelle institution politique ou rituelle se rattachait la très virile figure illustrée pages 126-127).

Le modelé du dos et des fesses constitue une pure merveille d'architectonie corporelle ; le visage, aux yeux pratiquement fermés et à la bouche entrouverte, est surmonté d'une coiffure du type *bweeni*, celle tressée en raphia que les chefs de terre *kalaamba* (sg. *tulaamba*) portent jour et nuit, car il s'agit d'un charme communautaire. Ses crêtes longitudinales seraient en rapport avec la forme du bourgeon du parasolier, un symbole métonymique de la fertilité masculine (ill. 1). Les bras sont posés sur la poitrine et une corne d'antilope est suspendue à la hauteur du coude droit. Lorsqu'il publie cet objet en 1984, Bourgeois l'attribue aux Yaka ou aux Suku, et bien qu'il soit un spécialiste de l'art de cette région, il ne s'aventure pas à en préciser davantage l'origine, la fonction ou le nom.[13]

ill.1 Chef de terre portant le bonnet *bweeni* (Bourgeois 2014, p. 11, f. 2)
ill.1 Land chief wearing the bweeni *headdress (Bourgeois 2014, p. 11, f. 2)*
Archives D. Gelbard, n° inv 2043

D'après les caractéristiques formelles respectives des figures appartenant à l'une ou l'autre association, si cette figure était suku, elle pourrait aussi bien relever du culte *khosi* que des confréries *mbaambi* ou *ndzasi*. Mais si elle appartient à l'univers cultuel yaka, alors elle ne peut appartenir qu'à *ndzasi* ou *mbaambi*, car les *khosi* yaka revêtent des caractéristiques fort différentes (effigies janiformes et enduites de tâches de pigments, etc.)[14]
Chez les Yaka, la confrérie *mbaambi* (ainsi que *haamba* et *n-luwa*) est destinée à perpétuer la mémoire des héros de l'empire lunda et à rappeler l'invention de la forge et de la chasse, ainsi que l'exercice coercitif

13 Bourgeois 1984 : 200-201, ill. 188.

14 Bourgeois 1985 : 5-6

atop it. The kalaamba *(singular* tulaamba*) land chiefs wore this coiffure night and day because it was seen as a communal charm. Its longitudinal crests were deemed to relate to the shape of the bud of the umbrella tree, a metonymic symbol of male fertility (ill. 1).*

The figure's arms rest on its chest and an antelope horn hangs from its right elbow. When he published this object in 1894, Bourgeois attributed it to the Yaka or the Suku, and although he was a specialist in the art from this area, he did not venture to offer any more precise information about its origin, function or name.[13]
According to the respective formal characteristics of figures belonging to one association or another, if this figure were Suku, it could be from the khosi *cult as well as from the* mbaambi *or* ndzasi *associations. But if it is part of the Yaka cult universe, then it could belong only to the* mbaambi *or* ndzasi*, because the Yaka* khosi *display very different characteristics (janiform effigies, covered with areas of pigments, etc.).*[14]
Among the Yaka, the mbaambi *association (also* haamba *or* n-luwa*) must perpetuate the memory of the heroes of the Lunda Empire and remind of the invention of metalworking and hunting. It also manipulates coercive political power,*[15] *which is inherited patrilineally and intimately associated with virility and the sexual prowess of men, which this male figures seems to illustrate perfectly.*

The figure illustrated opposite on page 121 is just as enigmatic as the first. Arthur Bourgeois adds this time that it was sculpted by the Northern Suku,[16] *but describes neither its function nor what cult it may have belonged to.*

It wears a bweeni *cap surmounted by a* tsala *feather ornament, apparently typical of those worn by Suku or Tsaam land chiefs.*[17] *The elegant C-shaped curve formed by the profile of the thorax and the two arms that rejoin the figure's beard at the end of their curve attest to the audacious liberty the sculptor took here with the reality of human forms. The antelope horn and the bamboo fragment hanging from the wrists contain charms.*

As for the preceding figure, one could advance the hypothesis that it was associated with a cult reserved for patrilineages, like the mbaambi*, which existed among the Yaka just as it did among the Northern Suku.*

Nonetheless, several traits which distinguish it from the preceding figure cause me to doubt that it could have functioned within one of the associations that was passed down from father to son.

*This figure's genitals, in striking contrast with those of the preceding effigy, appear to resemble those of a woman, with a vaginal orifice and a clitoris. More probably however, given the fact that it also has a beard and a male coiffure, this figure would be the representation of a man with an unusually small penis that does not project out from the mons pubis. The figure is entirely covered with red paint (*khula*) and beneath this coat of ochre, one see signs of a fairly thick patina indicating use, which has*

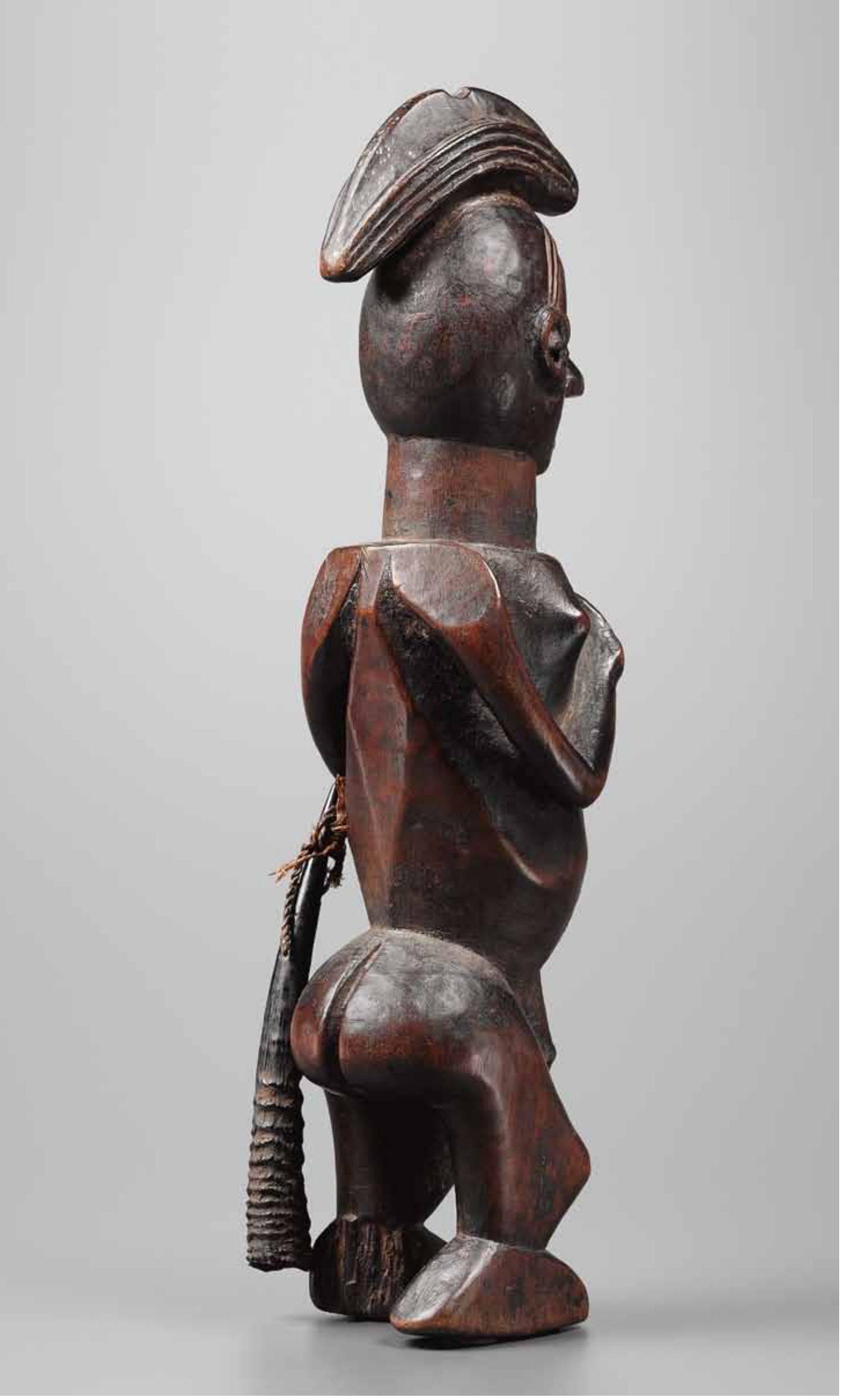
13 Bourgeois 1984: 200-201, ill. 188.

14 Bourgeois 1985: 5-6.

15 Devisch 1993: 157. But this cult can also reveal its therapeutic dimensions, for instance by healing a hunter injured by a bullet.

16 Bourgeois 1984: 215, ill. 206.

17 See the photo showing land chief Makwati taken by Arthur Bourgeois in 1976. The author casually states "Suku Tsamba". Perhaps this individual is a tulamba *(land chief) of Tsaam origin, but in Suku territory (Bourgeois 1984: 66, ill. 41).*



Statuette *yiteki*
Yaka ou Suku (influences stylistiques zombo)
République démocratique du Congo
Bois, pigments, fibres, corne
19ème siècle
H. 32 cm

Yiteki *figure*
Yaka or Suku (zombo stylistical influences)
Democratic Republic of Congo
Wood, pigments, fibers, horn
19th century
H. 32 cm

du pouvoir politique[15]. Ce dernier, hérité en voie patrilinéaire, est intimement associé à la virilité et à la puissance sexuelle des hommes, ce que cette figure masculine semble parfaitement illustrer.

La figure illustrée page 121 est tout aussi énigmatique que la première. Arthur Bourgeois précise cette fois qu'elle fut sculptée par les Suku septentrionaux,[16] mais il n'en précise ni la fonction, ni l'éventuel culte auquel elle aurait appartenu.

Elle est coiffée d'un bonnet *bweeni* surmonté d'un plumet *tsala*, apparemment typique de ceux qu'arborent les chefs de terre suku ou tsaam.[17] L'élégante courbe en C que forme de profil le thorax et les deux bras rejoignant en fin de courbe la barbe du personnage, témoigne de l'audacieuse liberté que le sculpteur a pris avec la réalité des formes humaines. La corne d'antilope, ainsi que le fragment de bambou suspendus aux poignets, contiennent des charmes.
Comme pour la figure précédente, on pourrait faire l'hypothèse qu'elle était associée à un culte réservé aux patrilignages, tel *mbaambi*, lequel existe chez les Yaka comme chez les Suku du nord.
Cependant, plusieurs traits, qui la distinguent de la précédente, me font douter qu'elle ait pu fonctionner au sein d'une des confréries s'héritant de père en fils.
Le sexe de cette figure, en contraste frappant avec l'effigie précédente, semble s'apparenter à celui d'une femme, ouverture vaginale dotée d'un clitoris. Mais étant donné la barbe et la coiffure masculine qu'arbore ce personnage, il pourrait s'agir de la représentation d'un homme au pénis peu développé, comme enfoncé dans le mont pubien.
La figure est entièrement couverte de peinture rouge (*khula*) et sous cette couche d'ocre, on devine une patine d'usage assez épaisse, faite à certains endroits d'une pâte grise, tandis que des traces de kaolin se distinguent ça et là.
S'agirait-il d'une figure liée au culte du *mbwoolu* ? Voici en tout cas la description que donne L. De Beir de la manière dont le spécialiste rituel du *mbwoolu*, le *ngudi a ngaanga*, active les statuettes d'un nouveau disciple du culte : « Ils s'enduisent les tempes et le front de *pheemba*, lavent les figurines à l'eau, les enduisent de *pheemba*, les frottent à l'huile de palme, y mettent une couche de rouge de *khula*, les frictionnent d'ingrédients empruntés aux sachets du consécrateur. »[18]
Renaat Devisch est le seul à ma connaissance qui a analysé et démonté clairement le mécanisme propre aux cultes d'affliction yaka qui, comme *mbwoolu,* sont transmis par voie utérine. Ils fonctionnent selon un double procédé, lequel consiste à la fois à faire subir au malade un rituel de guérison et à l'initier au sein du culte qui le guérit. Tous les membres d'une même association cultuelle ont donc nécessairement un jour été victimes des maladies que soigne ce culte ; et leur initiation a constitué le processus même de leur guérison. Chaque culte porte le nom de l'esprit responsable de ces maux. Mais cet esprit n'est que le vecteur direct de la maladie, il n'en est pas la cause réelle. L'origine du mal est une menace, une malédiction

15 Devisch 1993 : 157. Mais ce culte peut également révéler ses dimensions thérapeutiques, en soignant par exemple un chasseur blessé par balle.

16 Bourgeois 1984 : 215, ill. 206

17 Cf. la photo prise en 1976 par Arthur Bourgeois, et montrant le chef de terre Makwati. L'auteur indique laconiquement « Suku Tsamba ». S'agit-il d'un *tulamba* (chef de terre) d'origine tsaam (tsamba), mais en territoire suku ?(Bourgeois 1984 : 66, ill. 41).

18 De Beir 1975 : 53 (ces notes publiées en 1975 furent rédigées entre 1937 et 1943)

a grayish texture in places, and traces of kaolin here and there.

Might this figure have been associated with the mbwoolu *cult? Here in any event is the description that L. De Beir gives of how the ritual specialist of the* mbwoolu*, the* ngudi a ngaanga*, activates the figures of a new disciple of the cult: "They cover their temples and foreheads with* pheemba*, wash the figurines with water, cover them with* pheemba *as well, imbue them with palm oil, put a coat of red* khula *on them and rub them with ingredients from the consecrator's satchels."*[18]

Renat Devisch is to my knowledge the only one who has analyzed and clearly explained the mechanisms of the Yaka's affliction cults, which, like the mbwoolu*, are transmitted by the uterine line. The function is a double process, consisting firstly of making the sick individual undergo a healing ritual and secondly of initiating him into the cult that made him well. All of the members of a same association were thus necessarily once victims of the illnesses that the cult treats, and their initiation was part of the process of their healing. Every cult carries the name of the spirit which is responsible for these ills. But this spirit is only the direct vector of these illnesses, and not their true cause. The real origin is a threat, a curse proffered by a member of the victim's matrilineage. Moreover, this imprecation is generally launched against a deceased relative of the sick person, who was guilty of a transgression or of an act of sorcery committed in the past. In the Yaka language, these crimes are all referred to with the metaphorical term "theft", and the deceased individual responsible for these reprehensible actions is called the "thief".*[19] *The malediction launched today thus requests of the spirit of a specific cult that it should strike the descendants of the "thief", which then become the victims of that spirit.*[20]

When an illness declares itself, a diviner, the ngaanga ngoombu*, is called, and he will determine which spirit reprisals were asked of, and thus what cult must be addressed for treatment and subsequent initiation.*

Mbwoolu*, one of the most popular of the therapeutic cults of the Kwango, treats, among other ills, certain physical handicaps, like motor problems in very young children that are unable to stand, and male impotence. The substantive* mbwoolu *"derives from the verb '- woola', which means both 'to harm or deform', and to 're-erect and revalidate'".*[21] *During their treatment, the sick are symbolically identified with certain types of silurids or catfish, like the* leembwa *(*Chrysichtys cranchii*) (Devisch 1990: 73-74). These fish, which are capable of breathing outside water, climbing out onto the shores, producing loud noises, and which take attentive care of their offspring, are seen as intermediary beings between the aquatic animals and man.*
A portion of this cult's figurines - and a luumbu *sanctuary may have tens of them - appear very rough-hewn, and even formless or deformed. They represent the different stages of the patients' incompleteness, who are assimilated with aquatic beings and silurids in particular (ill. 2).*

18 De Beir 1975: 53. These notes published in 1975 were written between 1937 and 1943.

19 In the literature, one indeed finds many descriptions of Yaka healing rites whose authors failed to understand that the terms "theft " and "thief" could have a metaphorical meaning.

20 Devisch 1993: 146-160.

21 Devisch 1993: 153.

(*curse*) proférée par un membre du matrilignage de la victime. Et cette imprécation est généralement lancée à l'encontre d'un parent défunt du malade, et qui fut coupable d'une transgression ou d'un acte de sorcellerie commis dans le passé. Ces délits sont dans le langage yaka tous glosés par le terme métaphorique de « vol », et le défunt coupable de ces actes répréhensibles est appelé le « voleur »[19]. La malédiction lancée aujourd'hui demande donc à l'esprit d'un culte précis de frapper les descendants du « voleur » lesquels deviennent alors les victimes de cet esprit.[20]

Lorsque la maladie se déclare, on fait appel à un devin, le *ngaanga ngoombu*, qui déterminera quel est l'esprit auquel les représailles furent demandées et donc à quel culte il faudra s'adresser pour subir un traitement et se faire initier.

Mbwoolu, l'un des cultes thérapeutiques parmi les plus populaires du Kwango, traite entre autres maux de certains handicaps physiques, comme les problèmes de motricité chez les tout jeunes enfants qui n'arrivent pas à se tenir debout, ou encore l'impuissance masculine. Le substantif *mbwoolu*, « dérive du verbe '-woola', signifiant à la fois 'nuire, déformer' et 'ériger *(re-erect)*, revalider *(revalidate)*' »[21]. Durant leur traitement, les malades sont symboliquement identifiés avec certains silures ou poissons-chats, comme le *leembwa* (*Chrysichtys cranchii*) (Devisch 1990 : 73-74). Ces poissons, qui peuvent respirer hors de l'eau, grimper sur les rives, émettre des sons puissants, et qui s'occupent avec sollicitude de leur petits, figurent comme des êtres intermédiaires entre les animaux aquatiques et les hommes.

Une partie des figurines de ce culte - et un sanctuaire *luumbu* peut en comporter plusieurs dizaines - paraissent à peine dégrossies, voire informes ou difformes ; elles représentent les différents stades d'incomplétude des patients, assimilés à des êtres aquatiques et particulièrement à des silures. (ill. 2)

La série entière de ces statuettes inabouties évoque d'ailleurs la transformation progressive d'êtres incomplets en hommes parfaits. Certaines affectent la forme d'un corps cylindrique marqué de rainures horizontales ou tordues en spirale. Appelée *nzeka*, ce type de figurine « indique la maigreur du malade »[22] ; elles ont en quelque sorte littéralement « la peau sur les os ». Et de fait, les surfaces striées ou torsadées de ces figurines sont directement associées au squelette apparent des poissons-chats, une caractéristique qui renvoie au sexe masculin en érection et au traitement de l'impuissance[23].

Outre cette série de figures striées ou difformes, *mbwoolu* détient un autre groupe de sculptures composé de figures complètes, abouties. Cette série porte le nom de *buku dya pfumwa luumbu* (le groupe du chef du sanctuaire). La plus grande d'entre elles, appelée généralement *N-ndedi* (homme blanc) est considérée comme leur « Maître »[24] Une des statuettes récoltée par le R. P. L. de Beir et conservée à Tervuren porte effectivement le nom de *pfumu-luumbu* (litt. chef-sanctuaire) et renvoie, comme le précise De Beir, au

19 Dans la littérature, on rencontre d'ailleurs beaucoup de descriptions de rites de guérison yaka dont les auteurs n'ont pas compris que les termes «vol» et «voleurs» devaient être pris dans un sens métaphorique…

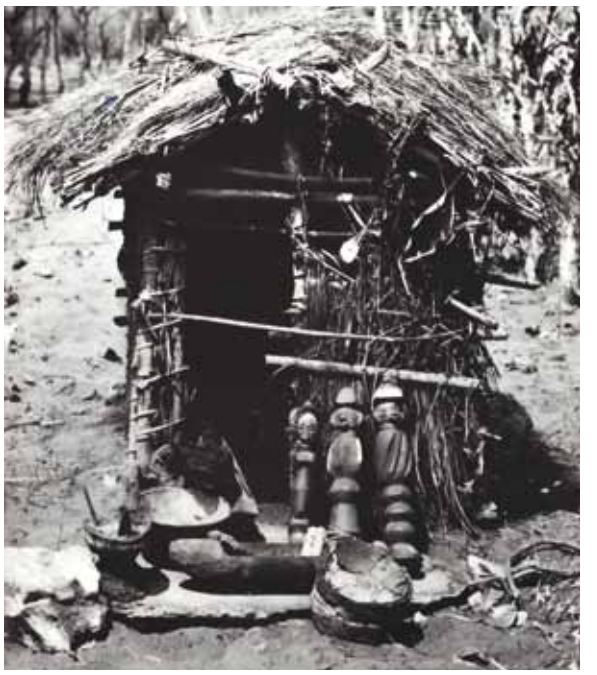
20 Devisch 1993 : 146-160

21 Devisch 1993 : 153

22 de Beir 1975 : p.66 et planche 1, fig. c

23 Devisch 1990 : 74-78

24 Devisch 1990 : 77-78; De Beir 1975 :



ill.2 Sanctuaire *luumbu* du culte *mbwoolu*, Bourgeois : 1984 : 111, f. 98b
ill.2 Luumbu *sanctuary of the* mbwoolu *cult, Bourgeois 1984: 111, f. 98b.*

The entire series of these unfinished figures moreover evokes the progressive transformation of incomplete beings into perfect people. Some have cylindrical bodies with horizontal grooves or twisted spirals. This type of figure, called nzeka, *"portrays the sick person's emaciation"[22]. They literally have their "skin on their bones". And because of this, the figures' striated or twisted surfaces are directly associated with the apparent skeletons of catfish, a characteristic which is in turn associated with the erect male sex organ and the treatment of impotence.[23]*

Apart from this series of deformed or striated figures, the mbwoolu *has another group of sculptures made up of complete and finished figures. It is called* buku dya pfumwa luumbu *(the group of the chief of the sanctuary). The largest of these figures, generally called* N-ndedi *(white man), is considered their "Master".[24] One of the statuettes collected by R. P. L. de Beir and now at the Tervuren Museum does indeed bear the* pfumu-luumbu *(literally "chief-sanctuary"), and relates, as De Beir points out, to "the chief of all the fetishes, the one with which one begins".[25]*

The other figurines that are part of this series of the mbwoolu*'s finished sculptures each have an individual name and represent different members, men, women or children, of the extended family of the "chief" of this sanctuary, who may be a real or a mythical person.[26]*

It is possible, but not certain, that the figure covered with red, whose sex organ appears to present an anomaly (denoting male impotence?), might once have been part of an mbwoolu *sanctuary, as this cult specializes in the treatment of that ailment.*

22 de Beir 1975: p.66 and plate 1, fig. C.

23 Devisch 1990: 74-78.

24 Devisch 1990 : 77-78.

25 de Beir 1975: 66.

26 de Beir 1975: 65.

Figurine *yiteki*
Yaka ou Suku septentrionaux
République démocratique du Congo
Bois, fibres, cornes
19ème siècle
H. 35 cm

Yiteki *figure*
Northern Yaka or Suku
Democratic Republic of Congo
Wood, fibers, horns
19th century
H. 35 cm

« chef de tous les fétiches, celui par lequel on débute »[25]. Les autres figures faisant partie de cette série de figures abouties du *mbwoolu* portent toutes un nom individuel et représentent les différents membres, hommes, femmes et enfants, de la famille élargie du « chef » de ce sanctuaire, personnage réel ou mythique[26].
Il se pourrait, mais sans aucune certitude, que la figure couverte de rouge, et dont le sexe semble présenter une anomalie (dénotant l'impuissance masculine ?) ait fait partie jadis d'un sanctuaire de *mbwoolu*, un culte qui par excellence soigne l'impuissance masculine.

La majestueuse figure illustrée aux pages 116, 118 et 119 est ornée d'une série impressionnante de petits réticules remplis d'ingrédients magiques, tous reliés ensemble par une chaine métallique au niveau du cou; selon Bourgeois, cet amoncellement de charmes, ainsi que le modelé du visage, dénote d'une influence des Kongo orientaux, avec lesquels les Yaka du nord-ouest ont une frontière commune. De fait, l'objet fut récolté près de Kibangu en 1918 par le Rév. Père Van Wing. [27]Sa coiffure évoque également le bonnet *bweeni* porté par les chefs de terre. Et comme pour les deux figures précédentes, il est difficile d'en préciser les fonctions, ou les cultes auquel elle aurait éventuellement été associée. Néanmoins, le type d'accumulation de charmes qu'elle porte, ainsi que sa provenance (Kibangu), en territoire kongo oriental, permet peut-être de la comparer, au plan de ses fonctions rituelles, à une statuette de Tervuren publiée en 1995 et appelée *mbuunduka*[28], même si elle en diffère stylistiquement.
Quant à l'effigie des pages 130-131, un seul regard suffit pour l'associer immédiatement aux quelques figures qui partagent avec elle, entre autres, cette caractéristique formelle si singulière que Bourgeois définit comme *animal-like snout and hands carved like clogs*.
La formule traduite en français est moins heureuse : nez en forme de groin et mains sculptées comme des sabots. J'ajouterai que chacune des trois figures que je connais de ce style si particulier[29], semble assise dans le vide, les coudes sur les genoux, et les mains sous le menton.
Malgré leur air de parenté évident, Bourgeois, qui en 1984 en publie deux, attribue l'une aux Yaka du nord[30], et l'autre, moins sobre et aux dents très apparentes[31], aux Suku du nord.
Cette figure-ci, au traits tout aussi sobres que ceux de la première mais plus riche au plan iconographique, forme avec les deux autres, trois variantes iconiques intéressantes sur le thème du complexe nez-bouche si particulier à ces figures, et que Bourgeois qualifie de groin.
la première figure, celle de Tervuren, affiche une bouche pratiquement entière, munie de deux rangées de dents ; seule la lèvre supérieure manque, comme happée par le nez. La seconde figurine (cat. 5) ne possède plus que la moitié d'une bouche, soit une lèvre inférieure et une rangée discrète de dents, la partie supérieure du palais se confondant astucieusement avec les narines. La troisième effigie n'a plus de bouche du tout et la cavité buccale se confond entièrement avec l'ouverture du nez.

25 de Beir 1975 : 66

26 de Beir 1975 : 65

27 Bourgeois 1984 : 244-245, ill. 226

28 Trésors d'Afrique 1995 : 304, cat.58.

29 Cat . 5 de cet ouvrage ; Bourgeois 1984 : 216-217, ill. 207 et 218-219, ill. 208; Bourgeois 1984 : 218-219, ill. 208

30 Bourgeois 1984 : 216-217, ill. 207

31 Bourgeois 1984 : 218-219, ill. 208 ; Trésors d'Afrique 1995 : 303, cat. 55. En 1995, l'auteur marque une hésitation quant à l'attribution de cette figure aux Suku septentrionaux .

The majestic figure illustrated on pages 116, 118 and 119 is decorated with an impressive series of little pouches filled with magic ingredients, all tied together with a metallic chain around the neck. According to Bourgeois, this bunching up of charms, along with the way in which the face is modeled, denotes an influence from the Eastern Kongo, with which the Northwest Yaka have a common border. The object was indeed collected near Kibangu in 1918 by Reverend Father Van Wing.[27] Its coiffure is also reminiscent of the bweni *cap worn by the land chiefs. Like for the two preceding figures, it is again difficult to identify its functions, or the cults with which it may have been associated. Nonetheless, the type of accumulation of charms it wears, along with its Eastern Kongo area provenance (Kibangu), might make it possible to compare it, from the standpoint of its ritual functions, with a statuette at Tervuren published in 1995 and called* mbuunduka,[28] *even if the two objects differ stylistically.*
As for the effigy pages 130-131, a single look at it is enough to associate it immediately with several figures that share, among other traits, this singular formal characteristic which Bourgeois defines as an "animal-like snout and hands carved like clogs" with them.
I would add that each of the three figures I know in this highly unusual style[29] appear to be seated on a void with their elbows on their knees, and their hands beneath their chin. In spite of their obvious relatedness, Bourgeois, who published two of them in 1984 attributes one to the Northern Yaka,[30] and the second, of less sober character and with very apparent teeth,[31] to the Northern Suku.

The figure here, with traits as sober as those of the first of Bourgeois', but richer from an iconographic point of view, completes, along with the two others, a set of three interesting iconic variants on the very unusual nose-mouth complex these figures display, and which Bourgeois refers to as a snout. The first figure, the one in Tervuren, has a nearly complete mouth, equipped with two rows of teeth. Only its upper lip is missing, as if it had been cut off by the nose. The second figure (cat. 5) has only half a mouth, consisting of a lower lip and a single discrete row of teeth, and the upper part of the palate melds cleverly with the nostrils. The third effigy has no mouth at all and its oral cavity melds entirely with the opening of the nose.

It is as if one or several sculptors had become involved in creating a system of transformation that could reflect how a conquering nose (very large – too large to be human?) symbolizing a burst of nature or a supernatural phenomenon in the heart of the culture might gradually take over the powers of language, and cause the olfactory sense to prevail over the faculty of speech, and make sorcery supersede reason. That is unless one ought to invert everything, and consider that the direction of the transformation in play in these variants is to show that man can triumph over animalism through speech, especially if he displays his teeth.

Unfortunately, the cult in which this "thinker" figure might have had a function, or the name it might one day

27 Bourgeois 1984: 244-245, ill. 226.

28 Trésors d'Afrique 1995: 304, cat.58.

29 Cat . 5 of this work; Bourgeois 1984: 216-217, ill. 207 and 218-219, ill. 208.

30 Bourgeois 1984: 216-217, ill. 207.

31 Bourgeois 1984: 218-219, ill. 208; Trésors d'Afrique 1995: 303, cat. 55. In 1995, the author expressed some doubt about the attribution of this figure to the Northern Suku.

Comme si un ou des sculpteurs s'étaient attachés à créer un système de transformation reflétant la manière dont un nez conquérant (très large, trop pour rester humain ?) et symbolisant l'irruption de la nature ou surnature au sein de la culture, pouvait progressivement s'accaparer des pouvoirs du langage, laissant le sens de l'odorat prendre le pas sur la parole, la sorcellerie sur la raison. A moins qu'il ne faille tout inverser, et considérer que le sens de la transformation à l'œuvre dans ce jeu de variantes, serait de montrer que l'homme peut triompher de l'animalité par la parole, surtout s'il montre les dents. Quant au culte au sein duquel cette figure de « penseur » fonctionnait éventuellement, ou le nom qui lui fut un jour attribué et la manière dont on s'en est servi, nous ne les connaitrons sans doute jamais. Elle porte, comme beaucoup d'autres figures suku ou yaka, la coiffure des chefs de terre autochtones, le *bweeni*.

Une fois de plus la beauté s'est invitée au cœur du rituel, et nous a agréablement surpris. Cette fois, elle n'a pas surgi comme une valeur surajoutée ou une beauté qui pesait de tout son sens dans la balance de l'efficacité d'un objet. Non, ici, la beauté semble être née par plaisir, à chaque nouvelle courbe surgie sous les coups d'herminette du sculpteur et menant à des agencements audacieux, des lignes inattendues, « avant-gardiste » même. Si les sculpteurs yaka et suku avaient voulu exposer leurs œuvres vers la fin du 19ème siècle à Bruxelles, il auraient dû se battre pour faire valoir leur droit à une certaine beauté, celle alliant l'abstraction à l'extravagance …

have been given, or the way in which it may have served, will undoubtedly remain unknown to us forever. Like so many Suku and Yaka figures, it wears the bweeni *coiffure of the autochthonous land chiefs.*

Once again beauty has invited itself to the core of the ritual, and has been an agreeable surprise to us. This time it has not emerged as an added value, or a beauty whose meaning was weighed on the scale of the object's efficiency. No – here beauty seems to have been born of pleasure, as each new curve that appeared as a result of the sculptor's adze strokes led to audacious arrangements and unexpected lines, in what could even be called an "Avant-gardist" manner. If Yaka and Suku sculptors had wanted to show their work towards the end of the 19th century in Brussels, they would have had to struggle to assert their right to a certain kind of beauty – one which allies abstraction with extravagance…

Bibliographie / *Bibliography*

Baeke Viviane, 2007 «Symboles zoomorphes au pays du fleuve Congo», i*n* Falgayrettes Leveau (éd.), *Animal*, Editions Dapper, Paris, pp.327-354.

Baeke Viviane, 2010. « Du Pouvoir des Symboles aux Symboles de Pouvoir. (nord-est de l'Angola – sud-ouest de la RDC)*, in* Falgayrettes-Leveau, Ch. (éd.), *Angola, Figures de Pouvoir*, Editions Dapper, Paris, pp.214-245.

Bourgeois P. Arthur, 1979. "Mbwoolo Sculpture of the Yaka", African Arts, vol. 12, n°3, pp. 58-61 et 96.

Bourgeois P. Arthur,2008. «Figures animales chez les Yaka et les Suku », in *Animal*, Musée Dapper, Paris, pp. 299-322.

Bourgeois P. Arthur, 1984. *Art of the Yaka and Suku*, A. et F. Chaffin, 271 p.

Bourgeois P. Arthur, 1985. *The Yaka and Suku*, Institute of Religious Iconography, State University Groeningen, Leiden, 26 p. et 48 pl.

Bourgeois P. Arthur, 2012. *Yaka*, Cinq Continents, Milan, 132 p.

De Beir L., 1975. *Religion et magie des Bayaka*, Anthropos, Institut Saint Augustin, 191 p.

Devisch Renaat, 1985. « Diagnostic divinatoire chez les Yaka du Zaïre », in *L'Ethnographie* (Paris), vol. 81, n° 96/97, pp. 197-216.

Devisch, R., 1988. "From Equal to Better: Investing the Chief among the Northern Yaka of Zaïre", in *Journal of the International African Institute*, Vol. 58, No. 3, pp. 261-290.

Devisch Renaat, 1993. *Weaving the threads of life : the Khita gyn-eco-logical healing cult among the Yaka*, University of Chicago Press, 334 pp.

Devisch Renaat, 1990. « From Physical Defect Towards Perfection: Mboolu Sculptures for Healing Among the Yaka", in Roy, D. Christopher (ed.) *Iowa Studies in African Art: The Stanley Conferences at the University of Iowa, vol. III*, The University of Iowa, pp. 63-90.

Lamal François, 1965. *Basuku et Bayaka des districts Kwango et Kwilu au Congo*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.

Plancquaert M., 1930. *Les sociétés secrètes chez les Bayaka*, Imprimerie J. Kuyl-Otto, Louvain, 131 pp.

Van Damme Annemieke, 1998. *Beelden, Maskers en Initiatiepanelen bij de Nkanu en hun buren de Mbeko en de Lula*, thèse de doctorat, Université de Gand.

Van Damme Annemieke, 2000. "The Initiation Art of the Zombo, Nkanu, Yaka and Suku Peoples", in *In the Presence of Spirits. African Art from the Ntional Museum of Ethnology, Lisbon*, Museum for African Art, New-York, pp. 61-75.

Van Damme Annemieke, 2001.« The Nkanu and Other Eastern Kongo Peoples Lifted from the Shadow of the Yaka » in Petridis, Constantine (ed.), *Frans M. Olbrechts 1899-1958. In search of Art in Africa*, Antwerp Ethnographic Museum, pp. 189-210.

Verswijver G, E. De Palmenaer, V. Baeke et A.-M. Bouttiaux (éds), 1995. *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren.

Sources non publiées / *Unpublished sources*

Devisch Renaat, 1976. *L'intitution rituelle* khita *chez les Yaka au Kwaango du Nord. Une analyse séméiologique*, Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, 3 volumes.

Maho J. Philip, 2009. *NUGL Online. The web version of the New Updated Guthrie List, a referential classification of the Bantu Languages*.

Ruttenberg, S. J. P., 1969. *Lexique Yaka-Français Français-Yaka*, manuscrit, Kinshasa.(copie déposée à la section de Linguistique du MRAC)

Une exposition / *An Exhibition* BRUNEAF

Curating and publication:

by Serge Schoffel
President of BRUNEAF

Du 6 au 11 juin 2017 / *From June 6th to 11th 2017*

Ancienne Nonciature
Rue des Sablons 7 - 1000 Brussels - Belgium

Photographies de studio

Hughes Dubois
(pages 4, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 50, 52, 53, 57, 58, 61, 64, 67, 68, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 88, 90, 91, 98, 101, 103, 108, 111, 116, 118, 119, 121, 123, 126, 127)

Studio Asselberghs – Frédéric Dehaen
(pages 16, 17, 33, 46, 47, 84, 85, 130, 131)

Traduction
David Rosenthal

Graphisme
Geluck-Suykens & Partners

Impression
Impresor Ariane, Bruxelles

FINALITÉ SANS FIN

FINALITY WITHOUT END