

SERGE SCHOFFEL



T3



Exhibition
9-14 March 2024

SERGE
SCHOFFEL
T3

ŒUVRES CHOISIES
SELECTED ARTWORKS



Jeu de balle mésoaméricain

Serge Schoffel

La Mésoamérique, à l'instar de la civilisation Gréco-Romaine dans le bassin méditerranéen, est une entité en soi, large et incomparable. Sur le continent Américain, elle occupait la moitié sud du Mexique, tous les pays d'Amérique Centrale jusqu'au centre du Costa Rica. Son isolement par rapport au reste du monde jusqu'à l'aire ouverte par l'arrivée de Christophe Colomb en 1492, est bien sûr une raison majeure de sa singularité. Une civilisation ne veut pas dire un monde uniforme où la concorde régnerait, mais une aire où les systèmes de pensée, de valeurs et de représentations sont proches et partagés.

Ainsi dès 1500 avant notre ère avec les Olmèques jusqu'aux Aztèques qui ont connu la confrontation avec les Espagnols à partir du début du XVI^{ème} siècle ap. J.-C., la plupart des sociétés mésoaméricaines, tels que les Mayas, la culture de Veracruz, de Cotzumalguapa, de la Côte Nord-Ouest, etc., ont pratiqué un sport collectif, un jeu de balle analogue qui s'apparentait à un rituel, et qui possiblement aussi, permettait de résoudre des conflits politiques, en alliant le talent à la fatalité d'origine divine.

Certaines parmi ces sociétés ont développé une forme d'art dans laquelle sont représentés les symboles liés à ce jeu, ce dernier donne alors le sentiment d'occuper une position essentielle dans la structure politique. Les cultures de Veracruz, sur la côte atlantique du Mexique, dont la période classique s'étend du IV^{ème} ou VII^{ème} siècle après J.-C., et de Cotzumalguapa sur la côte Pacifique du Guatemala, à peu près aux mêmes époques, sont celles qui ont développé le plus extensif corpus de sculptures en pierre. Leur significations et leurs usages exacts demeurent encore très mystérieux aujourd'hui.

Les principales représentations ont conservé les noms béotiens que leur avaient attribués les espagnols, faisant des parallèles avec des formes qu'ils connaissaient mais qui n'avaient absolument rien à voir avec l'usage et la figuration des sculptures. Ainsi les dénominations de «yugo», «hacha» et «palma», signifiant joug, hache et palme en espagnol, ont perduré. Les «yugo» ont une forme de U qui rappelle le joug utilisé pour les animaux de bât, la «hacha», en général représente une tête humaine, animale ou hybride qui est très souvent plate et effilée, rappelant le fer d'une hache, et puis la «palma», qui est probablement un dérivé tardif de la «hacha», mais avait aux yeux des espagnols la forme d'une feuille de palme.

Mesoamerican Ball Game

Serge Schoffel

Like the Greco-Roman civilization in the Mediterranean basin, Mesoamerica was an entity in its own right, vast and incomparable. On the American continent, it occupied the southern half of Mexico, and all the countries of Central America down to the center of Costa Rica. Its isolation from the rest of the world, until the area opened up by the arrival of Christopher Columbus in 1492, is of course a major reason for its singularity. A civilization does not mean a uniform world where harmony reigns, but an area where systems of thought, values and representations are close and shared.

Thus from 1500 B.C. with the Olmecs to the Aztecs who were confronted by the Spaniards at the beginning of the 16th century A.D., most Mesoamerican societies, such as the Maya, the cultures of Veracruz, of Cotzumalguapa, of the Northwest Coast, etc., practiced a collective sport, a similar type of ball game that might have been a sort of ritual, and possibly a means of resolving political conflicts too, combining talent and a divine fatality.

Some of these societies have developed an art form in which the symbols associated with the game are represented, conveying the idea that it held an essential place in the political structure. The cultures of Veracruz, on Mexico's Atlantic coast, whose classical period extends from the 4th to the 7th century A.D., and of Cotzumalguapa on Guatemala's Pacific coast, at around the same period of time, are those that developed the most extensive corpus of stone sculptures. Their exact meanings and uses remain to a large extent a mystery to this day.

The main representations have retained the ludicrous names attributed to them by the Spaniards, who drew parallels with forms they knew but which had absolutely nothing to do with the use and figuration of the sculptures. Thus the names "yugo", "hacha" and "palma", meaning yoke, axe and palm in Spanish, have endured. The "yugo" is U-shaped, reminiscent of the yoke used for pack animals; the "hacha", generally depicting a human, animal or hybrid head, is very often flat and tapered, reminiscent of the iron of an axe; and the "palma", which is probably a later form of the "hacha", but in the eyes of the Spaniards was shaped like a palm leaf.

□ «JOUG»

Veracruz, Mexique
Période Classique, 600-900 ap. J.-C.
Pierre verte
H. 12 cm

PROVENANCES :

- ▶ Collection Garreau-Dombasle, France
- ▶ Collection Gérard Berjonneau, Paris, France
- ▶ Vente Millon & Associés - Paris, *Art Précolombien - collection Berjonneau-Munoz*, 20 septembre 2017, lot 77

□ "YOKE"

Veracruz, Mexico
600-900 AD, Classic Period
Green stone
H. 12 cm

PROVENANCES:

- ▶ Collection Garreau-Dombasle, France
- ▶ Collection Gérard Berjonneau, Paris, France
- ▶ Millon & Associés auction - Paris, *Art Précolombien - collection Berjonneau-Munoz*, on September 20th, 2017, lot 77





□ «PALME»

Veracruz, Mexique
Epoque Préclassique, 300-600 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 18,5 cm ; L. 13 cm

PROVENANCE :

► Vente Binoche & Giquello, Paris, du 19 juin 2015

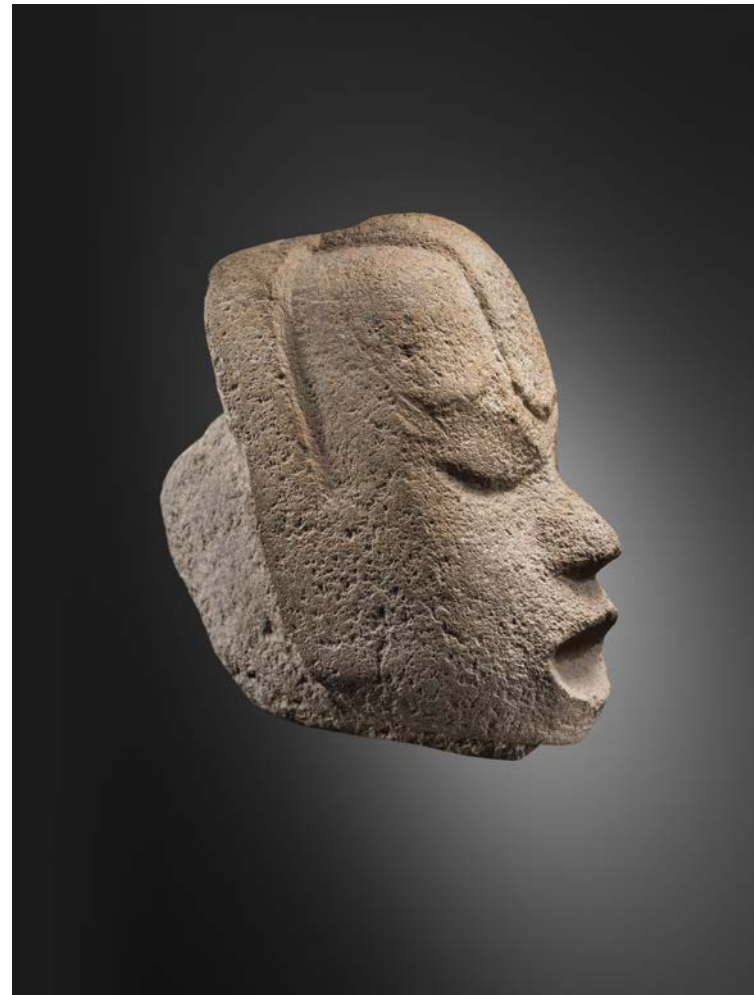
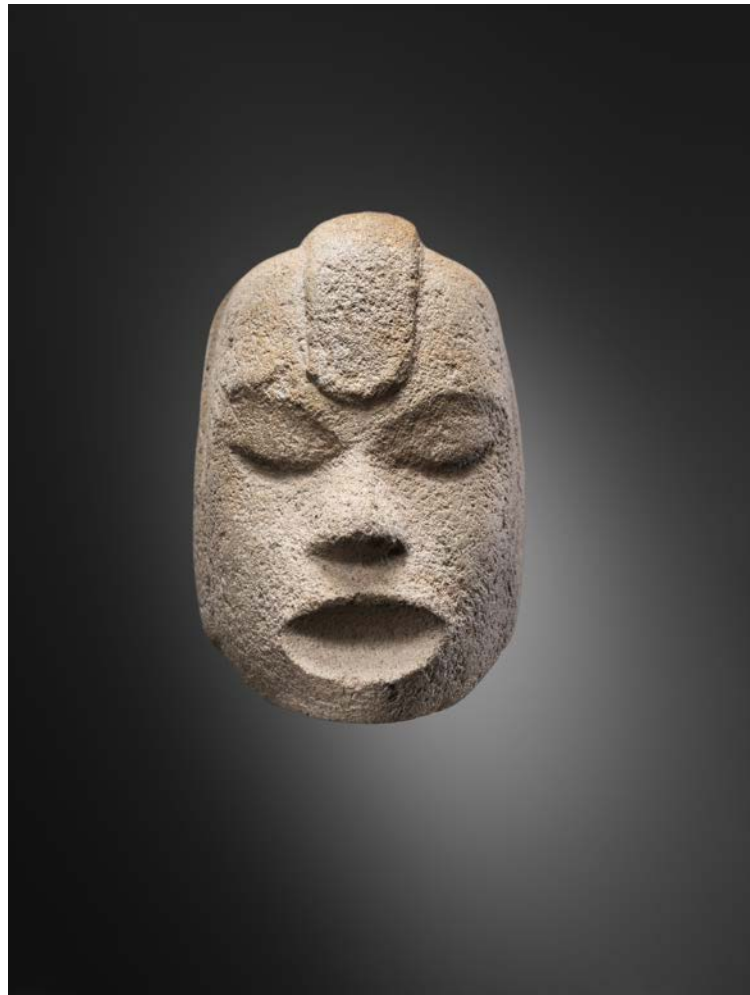
□ «PALMA»

Veracruz, Mexico
Preclassic period 300-600, A.D.
Basaltic stone
H. 18,5 cm; W. 13 cm

PROVENANCE:

► Binoche & Giquello auction, Paris, on June 19th, 2015





Les quatre œuvres liées au jeu de balle mésoaméricain présentées ici proviennent toutes de la culture de Veracruz, et montrent un petit éventail de ces trois principaux composants définis plus haut, chacune desquelles porte un thème plutôt classique. Le «joug» représente un batracien, qui serait le symbole d'une frontière, ou d'un passage, entre l'inframonde et le supramonde. En effet ces animaux peuvent à la fois respirer sur terre et dans l'eau. La forme en U est celle d'un accessoire de protection des hanches porté par le joueur au milieu du corps pour amortir la balle sans la toucher ni avec les mains ni avec les pieds, ainsi le joueur serait symboliquement représenté divisé en deux, entre deux mondes. D'aucuns s'interrogent si ces «jouis» de pierre étaient réellement portés, mais il est plus vraisemblable qu'ils ne sont que des symboles, des représentations, voire des trophées, alors que le véritable accessoire devait être en cuir. On retrouve des figurations approchantes de cette «porte» entre les deux mondes dans l'art pariétal olmèque. Les «hachas» quant à elles se déclinent en de nombreux symboles, mais il apparaîtrait que les plus anciennes représentations soient celles de têtes humaines, en ronde bosse,

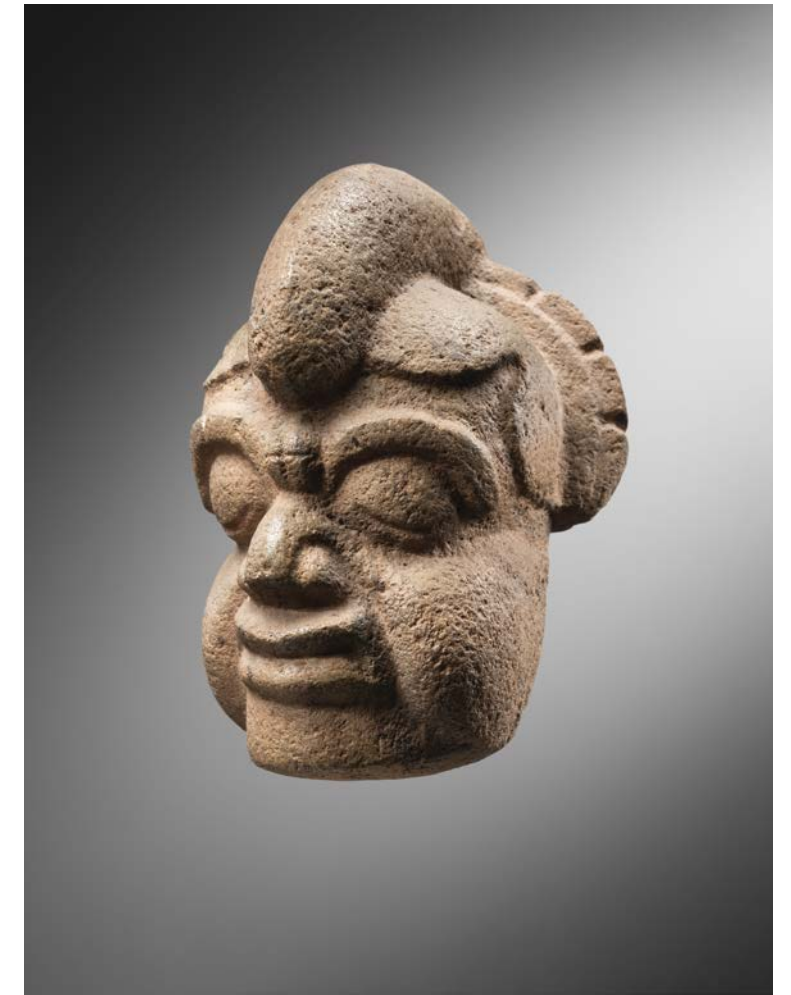
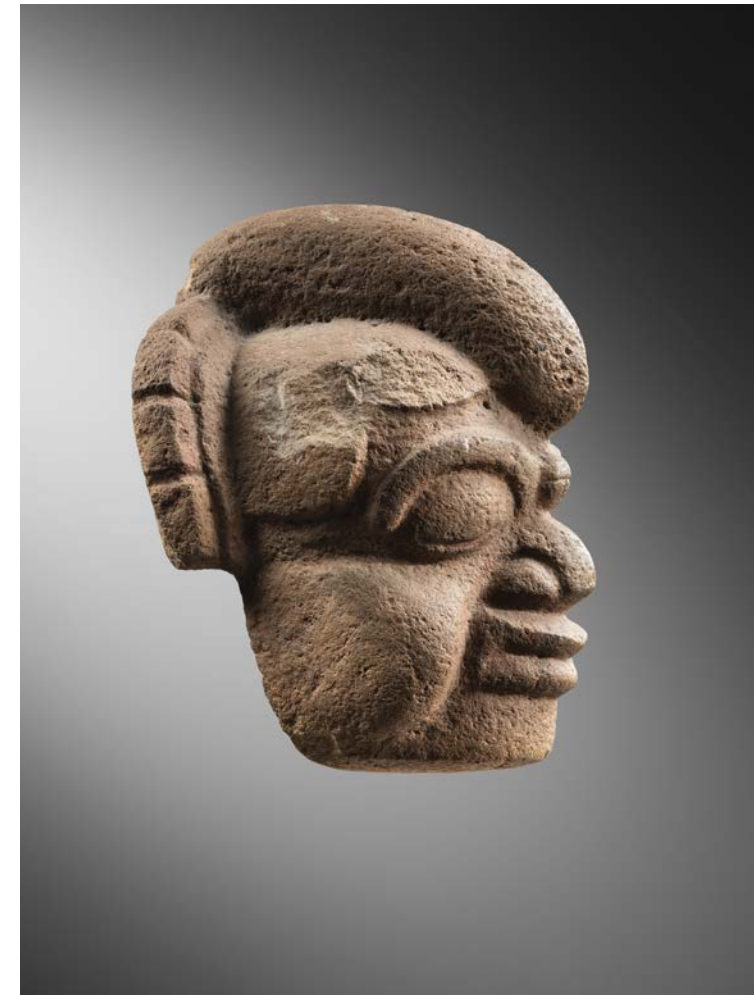
The four Mesoamerican ball game artworks presented here all come from the Veracruz culture, and show a small range of the three main elements defined above, each of which carries a rather classical theme. The "yoke" represents a batrachian, said to symbolize a frontier, or passage, between the underworld and the overworld. Indeed, these animals can breathe both on land and in water. The U-shape is that of a hip protection worn by the player in the middle of the body to cushion the ball without touching it with either hands or feet, thus symbolically it splits the player in two parts, one in each of the two worlds. Some wonder whether these stone "yokes" were actually worn, but it's more likely that they were merely symbols, representations or even trophies, whereas the real accessory would have been made of leather. Similar figurations of this "gate" between the two worlds can be seen engraved in some Olmec parietal artworks. As for the "hachas", they come in a variety of symbols, but it would appear that the earliest representations are those of human heads, in the round, often depicting the theme of death. So these works seem to signify a decapitated head. We know how

□ «HACHA»

Veracruz, Mexique
Epoque Préclassique, 300-600 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 15 cm ; L. 9,5 cm

□ «HACHA»

Veracruz, Mexico
Preclassic period, 300-600 A.D.
Basaltic stone
H. 15 cm ; W. 9.5 cm



exposant souvent le thème de la mort. Ainsi ces œuvres semblent signifier une tête de personne décapitée. Nous savons combien le sacrifice humain était répandu dans les cultures mésoaméricaines, et il est possible qu'un membre de l'équipe perdante fut sacrifié, et que sa tête était originellement arborée à la ceinture, ce que l'on peut voir sur de nombreuses stèles et figures en terre cuite. Elle aurait été ensuite remplacée ou bien pérennisée par sa représentation en pierre, et dans des époques successives, fut déclinée en de nombreuses autres figurations. Parmi les œuvres exposées ici, une des têtes semble effectivement représenter une personne sans vie, elle peut être aussi un Xipe Totec, c'est à dire une peau de visage découpée et portée comme un masque. Une deuxième porte une crête et une forme de queue d'oiseau qui se déploie à l'arrière. Il s'agit probablement de l'hybridation d'un tête humaine avec l'aigle harpie qui symbolise la prédation sacrificiel. Une troisième encore s'apparente plus à une « palma », bien que de petite taille, car son piétement est caractéristique de cette catégorie d'œuvre. L'animal représenté évoque le jaguar, symbole d'autorité et de puissance chamanique.

widespread human sacrifice was in Mesoamerican cultures, and it is possible that a member of a losing team was sacrificed, and that its head was originally worn on the belt, as can be seen on numerous stelae and terracotta figures. It would then have been replaced or perpetuated by its representation in stone, and in successive periods of time was then declined in numerous other figurations. Among the works on display here, one of the heads does indeed appear to represent a lifeless person, or may also be a Xipe Totec, a cut-out facial skin worn as a mask. Another has a crest and a bird's tail at the back. This is probably a hybridization of a human head with the harpy eagle symbolizing sacrificial predation. Yet another is more akin to a "palma", albeit smaller in size, as its base is characteristic of this type of work. The animal depicted evokes the jaguar, a symbol of authority and shamanic power.

□ «HACHA»

Veracruz, Mexique
Epoque Préclassique, 300-600 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 19 cm ; L. 13 cm

□ «HACHA»

Veracruz, Mexico
Preclassic period, 300-600 A.D.
Basaltic stone
H. 19 cm ; W. 13 cm

❑ **FIGURE, ÉTUI À AIGUILLES**

Inuit, Région polaire américaine
Époque préhistorique
Ivoire marin
H. 8 cm

PROVENANCE :

► Collection privée belge

❑ **FIGURE, NEEDLE CASE**

Inuit, American Polar Region
Prehistoric period
Sea ivory
H. 8 cm

PROVENANCE:

► Belgian private collection



□ **PLANCHE-ESPRIT HOHAO**

Éléma, Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 85 cm ; L. 25,5 cm

PROVENANCES :

- ▶ Leslie Gooday [OBE - architecte anglais], Royaume-Uni
- ▶ Wayne Heathcote, Oxford, Royaume-Uni

□ **HOHAO SPIRIT BOARD**

Elema, Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 85 cm; W. 25.5 cm

PROVENANCES:

- ▶ Leslie Gooday [OBE, British architect], United Kingdom
- ▶ Wayne Heathcote, Oxford, United Kingdom



❑ **TAMBOUR À MAIN, KUNDU**

Collecté dans le village de Kulianga, plaines du Sépik
Province du Sépik oriental, Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 72,5 cm

PROVENANCE :

► Marcia & John Friede, Rye, États-Unis d'Amérique

PUBLIÉ DANS :

► Friede, John ; Hodgins, Greg ; Peltier, Philippe ;
Schmidt, Dirk ; Welsch, Robert L., 2005. *New Guinea art,
Masterpieces from the Jolika collection of M. and J. Friede.*
5 Continents, Milan, Italie. Vol. 1, p. 358; Vol. 2, p. 136.

❑ **KUNDU HAND DRUM**

Collected in Kuliangua village, Sepik plains
Eastern Sepik province, Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 72.5 cm

PROVENANCE:

► Marcia & John Friede, Rye, U.S.A.

PUBLISHED IN:

► Friede, John ; Hodgins, Greg ; Peltier, Philippe ; Schmidt,
Dirk ; Welsch, Robert L., 2005. *New Guinea art, Masterpieces
from the Jolika collection of M. and J. Friede.* 5 Continents,
Milan, Italy. Vol. 1, p. 358; Vol. 2, p. 136.





Casse-tête *wahaika*

La mythologie Maori par son arme de prestige

Aurore Krier-Mariani

Insignes de pouvoir, signes distinctifs de prestige, de force et de statut guerrier, les casse-têtes *wahaika* portaient et symbolisaient par leurs formes, leurs décors, leurs traits et leurs gestuelles, la croyance mythologique maori.

Ils étaient utilisés lors de combats rapprochés, pour des frappes rapides et agressives sur les points vitaux de la tête et du corps, méthode privilégiée de ces guerriers. Cette arme ne faisait qu'un avec son propriétaire; elle l'accompagnait constamment, tantôt nichée, accrochée à la taille ou au poignet par l'intermédiaire d'une dragonne passant par un orifice du casse-tête. « Si les types d'armes diffèrent d'un archipel à l'autre, il semblerait qu'elles soient individuelles et destinées au combat au corps à corps. » (Milhaud Hiriata, *La Collection du Musée de Tahiti et des îles*, 2001, p.78)

A l'importance symbolique de cette arme, de cet insigne, répondait l'exigence technique, la connaissance historique du sculpteur qui les façonnait : « pour les Maoris, la capacité de sculpter des objets est à la fois spirituelle et intellectuelle. » (Sidney Mead, *The art of Maori carving*, 1961). Nommé *tohunga whakairo*, le sculpteur devait connaître sa lignée tribale, son histoire, afin de créer, de réaliser un objet commémoratif des ancêtres et destiné à un unique propriétaire (Sidney Mead, *The art of Maori carving*, 1961, p.11).

Ces armes sont rares et n'existent qu'en nombre limité, ceci en raison de l'importance de leur possesseur auquel elle était personnellement liée et du statut exigé de celui qui les confectionnait. Néanmoins, le corpus est cependant d'une grande variété, déployant des formes, des matières et des décors distinctifs.

Taillée dans un bois impeccable, à la patine aux nuances acajou, ce type d'arme appartient au corpus *wahaika*, signifiant littéralement, selon Simmons, la « bouche du poisson » (1984, p.188). La figure masculine en saillie sur l'incurvation latérale de la lame n'est sculptée que sur les *wahaika* du nord de l'île. Celle-ci témoigne à la fois d'une grande finesse et d'une haute technicité, conférant à l'objet son haut degré d'élaboration et attestant de sa valeur comme de sa puissance.

Le personnage représenté apparaît sous la forme traditionnelle du *tiki*, considéré chez les Maoris comme un ancêtre mythologique lié au *mana*, la force vitale et au pouvoir.

Selon Elder (1996), la langue « poussée vers l'extérieur représente un geste traditionnel de défi. » Sidney Mead (*The art of Maori carving*, 1961, p.47-48), précise que « la langue était une caractéristique importante car elle était un indice sur la nature de l'ancêtre représenté. » Dans son étude, Mead référence une typologie de onze langues différentes. Celle sculptée ici intensifie l'expression du faciès du personnage; large, non gravée et s'étirant démesurément, avec une légère inflexion vers la droite, elle appartiendrait à la classification 8, regroupant le type *manaia*.

Wahaika Club

Maori mythology through its prestige weapon

Aurore Krier-Mariani

Insignia of power and distinctive signs of prestige, strength and warrior status, *wahaika* clubs expressed and symbolized Maori mythological beliefs through their shapes, decorations, features and appearance.

They were used in close combat, for fast, aggressive strikes on vital points of the head and body, the preferred fighting method of these warriors. This weapon was at one with its owner; it was a constant companion, sometimes tucked in to a belt, or sometimes attached to his waist or wrist by means of a strap that passed through a hole in the club. "While the types of weapons differed from one archipelago to another, it would seem that they were individual and intended for hand-to-hand combat" (Milhaud Hiriata, *La Collection du Musée de Tahiti et des îles*, 2001, p.78).

In addition to the symbolic importance of this weapon and emblem of status, the carver's technical skills and historical knowledge were essential: "for the Maori, the ability to carve objects is both spiritual and intellectual" (Sidney Mead, *The Art of Maori Carving*, 1961). The carver was called *tohunga whakairo*, and had to know his tribal lineage and its history in order to create an object commemorating the ancestors and destined for use by a single owner (Sidney Mead, *The Art of Maori Carving*, 1961, p.11).

These weapons are rare and only exist in limited numbers, since their owners, to whom they were personally linked, were very important individuals, and their creators also had to be of very high status. In spite of that, the corpus is extremely varied, and features distinctive shapes, materials and decorations.

Carved from a flawless piece of wood with a mahogany-tinged patina, this type of weapon belongs to the *wahaika* corpus, meaning literally, according to Simmons, the "mouth of the fish" (1984, p.188). The male figure protruding from the lateral curvature of the blade is only seen on *wahaika* from the north of the island. A figure of this kind is a testimony to both the great finesse and technical skill of its carver; it gives the object a high degree of elaboration and attests to its value and power.

The figure depicted on the club appears in the traditional form of the *tiki*, considered by the Maori to be a mythological ancestor with a close connection to *mana*, the life force, and to power.

According to Elder (1996), the tongue "thrust outward represents a traditional gesture of defiance". Sidney Mead (*The Art of Maori Carving*, 1961, p.47-48), points out that "the tongue was an important feature because it was a clue to the nature of the ancestor represented". In his study, Mead refers to eleven different types of tongues. The one sculpted here intensifies the expression of the character's facial features; it is wide, lacks engraving and is disproportionately stretched, with a slight inflection to the right. It would be an example of type 8, that includes the *manaia*.

Au sein de sa classification stylistique des *patu* du Pacifique, H.D Skinner répertorie les *wahaika* comme appartenant à la typologie III : « ce type est sculpté, basé sur la forme d'un oiseau »¹. La douceur de la forme arrondie du casse-tête, en opposition à son usage guerrier, épouse symboliquement et de manière abstraite la forme de l'oiseau, d'une aile, ou les deux.

Au sein de la culture Maori, le *manaia* est traditionnellement considéré comme un messenger entre le monde terrestre et le domaine des esprits. Il est le gardien de l'énergie qui défie le mal pour s'en protéger. Il possède à la fois les attributs de l'oiseau et celui du poisson, symboliquement suggérés. Sa conception inclut régulièrement la forme du 8 sur les armes prestigieuses et de cérémonies ; on la retrouve subtilement de deux manières sur cet exemplaire². D'une part, il y a les huit suggérés par les courbes rythmées du personnage, par les formes évidées situées au niveau de la nuque et du dos ; d'autre part, on devine également le huit dans le beau mouvement de l'abdomen proéminent évidé, du bassin cambré, des pieds, et du sexe incurvé.

Les trois doigts du personnage de ce *manaia*, nettement gravés et fortement agrippés, connotent la naissance, la vie et la mort. Ils symbolisent également les Dieux et les éléments, « le premier doigt étant relié à *Haumia*, Dieu de la terre, le second *Whirimatea*, le Dieu du vent, de l'air, de la tempête, et le troisième *Tangaroa*, Dieu de l'océan, de l'eau, des poissons. » (Sidney Mead, *The art of Maori carving*, 1961, p.50).

Plus qu'une arme de guerre, qu'un insigne de prestige, cette œuvre révèle à travers ses détails subtils et raffinés le monde ancestral et merveilleux de la mythologie maori.

In his stylistic classification of Pacific *patu*, H.D. Skinner lists *wahaika* as belonging to type three: "This type is carved based on the shape of a bird".¹ The softness of the club's rounded shape, in stark contrast to its warlike purpose, symbolically and abstractly takes the shape of a bird, of a wing, or both.

In Maori culture, the *manaia* is traditionally seen as a messenger between the earthly world and the spirit realm. It is the guardian of the energy that defies evil and protects from it. It possesses both bird and fish attributes that are symbolically suggested in it. Its design regularly includes the "8" shape seen on prestigious and ceremonial weapons; it is subtly found in two ways on this example.² On the one hand, there are the "8" shapes suggested by the figure's rhythmic curves, and by the hollowed-out forms at the nape of the neck and back; on the other hand, we can also see the "8" figure in the beautiful movement of the prominent hollowed-out abdomen, the arched pelvis, the feet and the curved sex.

The three clearly engraved and highlighted fingers of this *manaia*'s figure connote birth, life and death. They also symbolize the Gods and the elements, "the first finger being associated with *Haumia*, the God of the earth, the second with *Whirimatea*, the God of wind, air and storms, and the third with *Tangaroa*, the God of the ocean, water and fish" (Sidney Mead, *The Art of Maori Carving*, 1961, p.50).

More than a weapon of war, and more than a prestigious insignia, this work of art reveals through its subtle and refined details the ancestral and wonderful world of Maori mythology.

Bibliographie / Bibliography

- H. D. Skinner, "Evolution in the Maori Art", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 46, 1916.
- H. D. Skinner, *Anthropology In The South Seas*, Essays presented by Freeman, J.D. and Geddes, W.R., editors, New Zealand. Thomas Avery & Sons, 1959.
- Sidney Mead, *The art of Maori carving*, Edition Wellington, 1961.
- David Simmons, *Annual Report*, Auckland Institute and Museum, 1983-84,1984.
- Alan Wardwell, *Island Ancestors, Oceanic Art from the Masco Collection*, University of Washington, 1994.
- Eruera Stirling, *Eruera: The Teachings of Maori Elder*, OUP Australia and New Zealand, 1996.
- Milhaud Hiriata, *La Collection du Musée de Tahiti et des îles*, 2001.

□ MASSUE, PATU WAHAIKA

Maori
Nouvelle-Zélande
XIX^{ème} siècle ou antérieur
Bois
H. 40 cm ; L. 15 cm

PROVENANCES :

- ▶ J.-J. Klejman, New York, États-Unis d'Amérique
- ▶ George Lois, New York, États-Unis d'Amérique, circa 1968
- ▶ Lance Entwistle, Paris, France, mai 2008
- ▶ Collection privée française

□ CLUB, PATU WAHAIKA

Maori
New Zealand
19th century or earlier
Wood
H. 40 cm; W. 15 cm

PROVENANCES:

- ▶ J.-J. Klejman, New York, U.S.A.
- ▶ George Lois, New York, U.S.A., circa 1968
- ▶ Lance Entwistle, Paris, France, May 2008
- ▶ French private collection

1 - H.D Skinner, *Comparatively speaking, studies in Pacific material culture 1921-1972*, 1974, p.155.

2 - Te Rangī Horoa (Peter Buck), *The coming of the Maori*, 1950.

1 - H.D Skinner, *Comparatively Speaking, Studies in Pacific Material Culture 1921-1972*, 1974, p.155.

2 - Te Rangī Horoa (Peter Buck), *The Coming of the Maori*, 1950.



Flûte *putorino* Maori

Musicalité et le souffle sacré

Aurore Krier-Mariani

Le *putorino*, instrument traditionnellement confectionné par les Maoris d'Aotearoa constitue le messenger musical et esthétique de leur cosmogonie. Cet instrument avait fasciné les premiers explorateurs qui l'ont découvert. Le Capitaine Cook en avait rapporté cinq et en faisait collection, comme l'atteste l'étude exhaustive d'Adrienne Kaeppler (« *Artificial curiosities* », Honolulu, 1978, p.183-184). Plus tard, en 1805, le capitaine William Richardson collecta d'autres flûtes, et en 1807 le capitaine Salem en ramena deux qui furent offertes au Peabody Essex Museum.

Au contact des européens à la fin du XVIII^{ème} siècle, elles cessèrent d'être créées et jouées, ce qui atteste de leur ancienneté, et explique leur rareté. « Malgré leur usage apparemment limité en tant qu'instrument de musique, les *putorino* étaient extrêmement valorisées, si l'on en juge par la richesse et le très grand raffinement de leur sculpture ornementale. » (Starzecka, Neich et Pendergrast, *The Maori Collections of the British Museum*, 2010, p.62).

Cette flûte, réalisée dans une seule pièce de bois nommé *matai*, présente de particulières et rares tonalités acajou orangées. Ce bois est ensuite divisé, scindé en deux parties évidées, puis reliées par de fines racines aériennes de *kiekie*, un arbre endémique de Nouvelle-Zélande, originaire des régions centrales orientales.

La création, la confection, du *putorino* requiert « un engagement, un lien entre le joueur et l'instrument ». Chaque flûte unique est minutieusement gravée; ses formes répondent, correspondent et sont déterminées « par sa place dans la cosmogonie Maori » (Flintoff, 2004 : 16, p.122). Son ornementation raffinée, fine et subtile, indique l'importance que revêt l'instrument. Sa surface centrale évidée est décorée de volutes formant une spirale, ainsi que de frises. Au sein de celles-ci apparaissent des gravures en relief, fines et régulières, comme pour rythmer et accentuer l'expressivité du visage à la bouche ouverte. Selon la classification élaborée par Sidney Mead, cette structure ornementale peut être rapprochée du style décoratif qu'il a intitulé *taowaru (te kaha)* (Sidney Mead, *The art of Maori carving*, 1961, p.43).

Selon Brown (2003 : 218) « chaque instrument était unique, il possédait son propre *mana* (force spirituelle), *mauri* (force vitale), et *wairua* (son esprit). » Animée du souffle sacré, appelé *hongiri* chez les Maoris, « le son de la flûte transportait son narrateur, et ceux qui l'écoutaient à travers les événements et les lieux. Des sons issus

Maori *Putorino* Flute

Musicality and the sacred breath

Aurore Krier-Mariani

The *putorino*, an instrument traditionally made by the Maori of Aotearoa, is the musical and aesthetic messenger of their cosmogony. The instrument fascinated the first explorers who discovered it. Captain Cook brought back five and collected them, as Adrienne Kaeppler's exhaustive study of the material he brought to England reveals (*Artificial Curiosities*, Honolulu, 1978, p.183-184). Later, in 1805, Captain William Richardson collected more flutes, and in 1807 Captain Salem brought back two more that were donated to the Peabody Essex Museum.

After contact with Europeans had been established at the end of the 18th century, the *putorino* ceased to be created and played, and that provides us with a good indication of their significant age, and also explains their rarity. "Despite their apparently limited use as musical instruments, the *putorino* were extremely highly prized, judging by the richness and great refinement of their ornamental carving" (Starzecka, Neich and Pendergrast, *The Maori Collections of the British Museum*, 2010, p.62).

This *putorino*, made from a single piece of wood called *matai*, features unusual and rare orange mahogany tones. The wood used to make the instrument is divided, and split into two hollowed parts, which are then joined together again using the fine aerial roots of the *kiekie*, a tree endemic to New Zealand and native to the eastern central regions.

The creation and manufacture of a *putorino* requires "a commitment, a bond between player and instrument". Each flute is unique and meticulously engraved; its shapes respond, correspond and are determined "by its place in Maori cosmogony" (Flintoff, 2004: 16, p.122). Its refined, elegant and subtle ornamentation attests to the importance of the instrument. Its hollowed-out central surface is decorated with scrolls forming a spiral, as well as friezes. Within these, fine, regular relief engravings appear which accentuate and highlight the expressiveness of the open-mouthed face. According to Sidney Mead's classification, this ornamental structure can be likened to the decorative style that he called *taowaru (te kaha)* (Sidney Mead, *The Art of Maori carving*, 1961, p.43).

According to Brown (2003: 218) "each instrument was unique, possessing its own *mana* (spiritual force), *mauri* (life force), and *wairua* (spirit)". Animated by the sacred breath, called *hongiri* among the Maori, "the sound of the flute carried its narrator, and those

□ FLUTE PUTORINO

Maori
Nouvelle-Zélande
XIX^{ème} siècle ou antérieur (possiblement pré-contact)
H. 48,5 cm

PROVENANCES :

- ▶ Harold Saint George Gray (1872-1963), Royaume-Uni
- ▶ Vente Sotheby's, Londres le 13 juillet 1971
- ▶ Collection privée française

□ PUTORINO FLUTE

Maori
New Zealand
19th century or earlier (possibly pre-contact)
H. 48.5 cm

PROVENANCES:

- ▶ Harold Saint George Gray (1872-1963), United Kingdom
- ▶ Sotheby's auction, London, on July 7th, 1971
- ▶ French private collection





de complexes traditions orales qui transmettaient d'importantes informations de générations en générations, relatant les migrations passées à travers le Pacifique, les techniques de navigations, et l'histoire des ancêtres ». (Hakopa 2011, p.149)

La voix féminine se jouait au travers de l'ouverture centrale; la voix masculine dite *kokiri* se jouait par l'extrémité haute nommée *waha*. Parmi le corpus restreint de *putorino*, la plupart sont ornés de deux visages, une figure centrale et une autre sur l'extrémité supérieure *waha*. Cette œuvre-ci se distingue du corpus par l'unique visage central d'où la voix féminine émane et qui représente l'ancêtre Hineraukatauri. On décrit sa sonorité comme se rapprochant du son de la mer, de celui des pleurs et des cris de la vie : « *Me te wai e utuutu ana* » comme l'indique Mervyn Mclean, Teurikore Biddle (*Groves dictionary of musical instruments*, 2nd Ed., Laurence Libin, Oxford University press, vol.4, p.181).

Si selon Sidney Moko Mead¹, elles étaient jouées pour annoncer le retour d'un chef dans son village, d'après D.R. Simmons² elles étaient façonnées pour le *tapu*, signifiant le cycle de création, le début de la vie. Un usage corroboré par Steven Hooper : « elles étaient utilisées pour annoncer et rythmer les périodes de *tapu*, et pour révéler la présence divine. » (*The Maori Collections of the British Museum*, 2010, p.62).

Pour un exemplaire se rapprochant du notre, présentant donc un visage central, l'extrémité haute aplanie et évasée, basse pointue, voir celui exposé au Metropolitan Museum, numéro d'inventaire 89.4.1561.

who listened to it, through events and places. These sounds derived from complex oral traditions that transmitted important information from generation to generation, recounting past migrations across the Pacific, sailing techniques, and the history of the ancestors" (Hakopa 2011, p.149).

The female voice was played through the central opening, while the male voice, known as *kokiri*, was played through the upper end of the instrument, called *waha*. Among the limited corpus of *putorino*, most are decorated with two faces, a central figure and another on the upper end of the *waha*. This example is distinguished from the rest by the single central face from which the female voice emanates, which represents the ancestor Hineraukatauri. Its sound is described as being akin to the sound of the sea, the sound of weeping and the cries of life: "*Me te wai e utuutu ana*", as Mervyn Mclean, Teurikore Biddle (*Grove's Dictionary of Musical Instruments*, 2nd Ed., Laurence Libin, Oxford University press, vol.4, p.181) puts it.

While, according to Sidney Moko Mead,¹ the *putorino* were played to announce the return of a chief to his village, D.R. Simmons² maintained that they were created for the *tapu*, signifying the cycle of creation and the beginning of life. Steven Hooper corroborates this use: "They were used to announce and to punctuate *tapu* periods, and to reveal the divine presence" (*The Maori Collections of the British Museum*, 2010, p.62).

For an example similar to ours, with a central face, a flattened and flared upper end and a pointed lower end, see the *putorino* on display at the Metropolitan Museum of Art, inventory number 89.4.1561.

Bibliographie / Bibliography

J.C Anderson, *Maori Music with its Polynesian Background*. New Plymouth: Thomas Avery and Sons Ltd, 1934.

E.S Dodge, *The New Zealand Maori Collection in the Peabody Museum of Salem*. Maine: The SouthworthAnthoensen Press, 1941.

E.S Dodge et E. Brewster, "The Acoustics of Three Maori Flutes". *The Journal of the Polynesian Society* 54 (1): 39-61, 1945.

Sidney Mead, *The art of Maori carving*, Edition Wellington, 1961.

Adrienne Kaeppler, *Artificial Curiosities: Being an Exposition of Native Manufactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain James Cook, R. N., at the Bernice Museum* (Special Publication Ser. No. 65), edité par Bishop Museum Press, 1978.

Brown, Deidre, *Tai Tokerau Whakairo Rakau: Northland Maori Wood Carving*. Auckland: Reed Books, 2003.

Brian Flintoff, *Taonga Puoro: Singing Treasures*. Nelson, New Zealand: Craig Potton Publishing, 2004.

Starzecka, Neich et Pendergrast, *The Maori Collections of the British Museum*, British museum, 2010.

Steven Hooper, *The Maori Collections of the British Museum*, 2010.

Hakopa, Haiti, *The Paepae: Spatial Information Technologies and the Geography of Narratives*. PhD dissertation, University of Otago, New Zealand, 2011.

1 - *Te Maori, Maori Art from the New-Zealand collections*, 1984, p.210.

2 - *Iconography of New-Zealand religion*, 1986, p.16.

1 - *Te Maori, Maori Art from the New-Zealand Collections*, 1984, p.210.

2 - *Iconography of New-Zealand religion*, 1986, p.16.

▣ SIÈGE

Île de Nias, Indonésie
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 38 cm ; D. 28 cm

▣ SEAT

Nias Island
Indonesia
19th or early 20th century
Wood
H. 38 cm; D. 28 cm



□ **MASSUE U'U**

Îles Marquises, Polynésie
XIX^{ème} siècle ou antérieur
Bois
H. 137,5 cm

PROVENANCES :

- ▶ David Petty, Royaume-Uni
- ▶ Collection privée française

□ **U'U CLUB**

Marquesas Islands, Polynesia
19th century or earlier
Wood
H. 137.5 cm

PROVENANCES:

- ▶ David Petty, United Kingdom
- ▶ French private collection







□ **ÉTRIER D'ÉCHASSE**

Îles Marquises
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois
H. 32,5 cm

PROVENANCE :

► Collection privée française

□ **STILT STEP**

Marquesas Islands
19th century (pre-contact)
Wood
H. 32.5 cm

PROVENANCE:

► French private collection

Illustration pages suivantes :

Un homme et une femme portant la coiffure *mikanda*.
Village de N'Gobo.

Photographié par François Léopold Michel en 1899.
Avec l'aimable autorisation du MRAC, AP.0.0.1227.

Photograph on next pages:

A man and a woman wearing the *mikanda* coiffure.
N'Gobo village.

Photographed by François Léopold Michel in 1899.
With the kind permission of the MRAC, AP.0.0.1227.





Le Roi, le Devin et les Esprits

Du *mboko* à la porteuse de coupe *kitumbo kya muchi*

Dr. Viviane Baeke

Cette magnifique porteuse de coupe fut sans conteste sculptée par un artiste luba de grand talent.

Le royaume des Luba centraux s'est effondré à la fin du XIX^{ème} siècle et est actuellement émietté en une vingtaine de chefferies autonomes, dont « deux d'entre elles, plus importantes, sont dirigées par les descendants de l'ancienne dynastie royale (Kabongo au sud et Kasongo Nyembo au nord). » (Petit 1995 : 113). C'est d'ailleurs dans la zone de l'actuelle chefferie de Kabongo que les mythes de fondation situent le berceau de la royauté sacrée luba (Petit 1993). Et nous verrons que la porteuse de coupe que nous décrivons ici est née des mains d'un sculpteur dont l'atelier se situait au cœur de l'ancien royaume des Luba centraux ; nous y reviendrons.

Il se trouve que par leur signification et leurs fonctions, les porteuses de coupes étaient étroitement liées non seulement au pouvoir du roi et des chefs¹ mais aussi aux talents divinatoires des grands mediums pratiquant la possession par des esprits, l'art divinatoire *bulumbu*². Tous avaient le droit de détenir une porteuse de coupe. Et pour nous guider dans cette quête et comprendre les liens étroits qu'entretiennent le pouvoir royal et la divination par possession avec les porteuses de coupe, il faudra parler d'un deuxième objet, la calebasse de kaolin *mboko*, inextricablement liée à la porteuse de coupe et faire le détour par deux mythes et le récit d'un rituel royal très ancien.³

Voici tout d'abord le mythe de fondation de la royauté sacrée *bulopwe*, que je résume succinctement pour n'en relever que les traits nécessaires à notre propos, qui sera de comprendre ce qui unit la royauté *bulopwe* à la divination *bulumbu*, le roi comme le devin détenant tous deux le privilège de détenir une porteuse de coupe.

La naissance de la royauté sacrée *bulopwe*

Le chasseur Mbidi Kiluwe, un Etranger porteur d'un nouvel ordre royal raffiné, arrive à la Cour de Nkongolo, un chef cruel et grossier dont il épouse les deux sœurs. Bientôt lassé des injures incessantes de Nkongolo, Mbidi confie ses deux épouses enceintes au devin de son beau-frère, Mizimu, et rentre chez lui,

1 - Le roi et le chef portent d'ailleurs tous deux le titre de *mulopwe*.

2 - Ces devins sont appelés *bilumbu* s'il s'agit d'hommes et *bifikwa*, s'il s'agit de femmes (sg. *kilumbu* et *kifikwa*),

3 - Les versions détaillées de ces trois récits sont publiées dans Baeke 2017, pp. 51-59.

The King, the Diviner and the Spirits

From the *mboko* to the Bowl Bearer *kitumbo kya muchi*

Dr. Viviane Baeke

This magnificent bowl bearer was undoubtedly carved by an extremely talented Luba artist.

The central Luba kingdom collapsed at the end of the 19th century. It is now split up into some twenty autonomous chiefdoms, and "two of the most important ones are ruled by descendants of the former royal dynasty (Kabongo in the south and Kasongo Nyembo in the north)" (Petit 1995: 113). It is in what is now the Kabongo chefferie that founding myths situate the cradle of the sacred Luba royalty (Petit 1993). As we shall see, the bowl bearer we describe here was created by the hands of a sculptor whose workshop was located in the heart of the ancient central Luba kingdom. We will revisit this.

As it happens, the significance and functions of bowl bearers were closely linked not only to the power of kings and chiefs,¹ but also to the divinatory talents of the great mediums who practiced possession by spirits and the *bulumbu*² art of divination. All of them had the right to own a bowl bearer.

To guide us in this quest and to help us understand the close connections between royal power and divination through possession and bowl bearers, we will need to consider a second kind of object, the *mboko* kaolin calabash, inextricably associated with the bowl bearer, and to digress with a detour through two myths and the story of a very ancient royal ritual.³

First of all, we will present the founding myth of the sacred *bulopwe* royalty, which I'll summarize briefly to highlight only the features necessary for our purpose, namely understanding the link between the *bulopwe* royalty and the *bulumbu* divination process, since both the king and the diviner hold the privilege of possessing bowl bearers.

The birth of the sacred *bulopwe* royalty

The hunter Mbidi Kiluwe, a foreigner representing a new and refined royal order, arrives at the court of Nkongolo, a cruel and heavy-handed chief, and marries his two sisters. Not long

1 - The king and the chief both have the title *mulopwe*.

2 - These diviners are called *bilumbu* if they are men, and *bifikwa* if they are women.

3 - Detailed versions of these three stories are published in Baeke 2017: 51-59.

□ PORTEUSE DE COUPE *KITUMBO KYA MUCHI*

Luba Shankadi
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, perlage, textile, kaolin
H. 32 cm ; L. 28,5 cm ; l. 16 cm

PROVENANCES :

- ▶ Art Institute of Chicago - acquise par Dr. Evan Marer en 1976, vendue au début des années 1990 par Dr. Ramona Austin
- ▶ Marc Léo Félix, Bruxelles, Belgique
- ▶ Collection privée belge

□ *KITUMBO KYA MUCHI* BOWL BEARER

Luba Shankadi
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood, glass beads, textile, kaolin
H. 32 cm; L. 28.5 cm; W. 16 cm

PROVENANCES:

- ▶ Art Institute of Chicago - purchased by Dr. Evan Marer in 1976, sold in the early 1990s by Dr. Ramona Austin
- ▶ Marc Léo Félix, Brussels, Belgium
- ▶ Belgian private collection



à l'Est du Lualaba. Kalala Ilunga, son fils, naît et grandit, protégé des cruautés de son oncle par le devin. Devenu adulte, Kalala échappe à une tentative de meurtre fomentée par Nkongolo, jaloux des prouesses de son neveu. Le devin Mizimu déjoue le piège, aide Mbidi à s'enfuir, empêche Nkongolo de le retrapper et finalement se fait posséder par son esprit-vidye pour s'échapper également. Kalala Ilunga revient plus tard à la tête d'une armée, tue Nkongolo et devient ainsi le premier *mulopwe* des Luba sous le nom de Mwine Munza.

Retenons pour l'instant que, outre les trois principaux héros de ce mythe, Nkongolo, Midi Kiluwe et Kalala Ilunga, le récit met en scène un autre acteur important, le devin Mizimu. Et selon plusieurs auteurs, ce dernier inaugure dans le mythe un nouveau type de divination inconnu auparavant, le *bulumbu*, consistant à se faire posséder par un esprit-vidye. 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).

L'apparition de cette technique divinatoire importante coïnciderait donc avec la naissance de la royauté sacrée *bulopwe*. Or, ce type de mantique s'effectue à l'aide d'un *mboko*, unealebasse ou poterie contenant essentiellement du kaolin (*mpemba*), symbole blanc du monde des esprits. Un récipient rituel que le *kilumbu* utilise parfois conjointement avec une porteuse de coupe.

Un deuxième mythe raconte comment un homme et une femme ayant enfreint un puissant interdit, meurent et deviennent les esprits *bavidye* protecteurs de la royauté sacrée *bulopwe*. Ce mythe situe la naissance de l'art divinatoire *bulumbu* un peu plus tard, après la mort de Nkongolo, mais encore pendant le règne de Kalala Ilunga, premier *mulopwe*.

Mpanga et Banze, esprits *bavidye* de la royauté

Anciennement, il n'y avait pas de devin par possession (*kilumbu*), il n'y avait que des devins *kitobo*⁴. Kalala Ilunga, le premier roi, envoya un nommé Banze auprès d'un *kitobo* célèbre afin d'obtenir un *mboko*.⁵ Sur la route du retour il s'éprit vivement de la belle Mpanga. Un interdit formel contraignait tout porteur de *mboko* à rester chaste, mais Banze passa outre, ils firent l'amour et en moururent. A l'endroit de leur mort se forma le lac Kalui. Leurs esprits *bavidye* rentrèrent dans leur région d'origine, sur la rive orientale du lac Upemba, y prirent possession de deux femmes lesquelles furent alors entraînées vers le lac de Kalui⁶ et commencèrent à y exercer leur fonction de devineresses *bifikwa* (l'équivalent féminin des *bilumbu*). Kalala Ilunga décréta alors que les *bavidye* Banze et Mpanga, ainsi que les deux femmes possédées par eux (leurs « épouses »), seraient au service exclusif de la famille royale et fourniraient au souverain le kaolin royal nécessaires aux rites.⁷ Approcher du lac magique fut désormais interdit à tous, y compris au roi.

Le déroulement fort ritualisé de la quête du kaolin sacré dont il est

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

5 - Le *mboko* dont il est question ici est laalebasse remplie de kaolin sacré destinée aux rites royaux.

6 - 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)

7 - Un mythe publié en néerlandais par Theuws (1962: 222-223), traduit en français par Luc de Heusch (1972: 195-196) et Pierre Petit (1993: 429; 1995: 119) et en anglais par Michael Novy (Petit 1995: 119).

thereafter, fed up with Nkongolo's incessant insults, Mbidi entrusts his two pregnant wives to his brother-in-law's diviner, Mizimu, and returns home to an area east of the Lualaba River. Kalala Ilunga, his son, is born and grows up, protected from his uncle's cruelties by the diviner. As an adult, Kalala escapes an attempt by Nkongolo, jealous of his nephew's prowess and his skills, to murder him. The diviner Mizimu foils the plot, helps Mbidi escape, prevents Nkongolo from catching him again and finally becomes possessed by his *vidye* spirit in order to escape as well. Kalala Ilunga later returns at the head of an army, kills Nkongolo and becomes the first *mulopwe* of the Luba under the name of Mwine Munza.

Let us retain for the moment that, in addition to Nkongolo, Mbidi Kiluwe and Kalala Ilunga, the three main protagonists of this myth, the story also includes another important player, the diviner Mizimu. According to several authors, the latter inaugurates a new, previously unknown type of divination called *bulumbu* in the myth, which involves being possessed by a *vidye* spirit. *Bavidye* (singular *vidye*) are the spirits of important figures, heroes, great diviners and deceased kings, usually associated with ancient history, including figures like Mbidi Kiluwe or Nkongolo. These powerful spirits contrast with the *bafumu* spirits (singular *mfumu*) of ordinary people whose deaths date to known times, and to the *mikishi* spirits (singular *mukishi*), who are spirits of nature and of non-human origin (Petit 1993: 72-79).

The appearance of this important divinatory technique would therefore coincide with the birth of the sacred *bulopwe* royalty. This type of divination is performed using an *mboko*, a calabash or a pottery vessel containing mainly kaolin (*mpemba*), the white symbol of the spirit world. The *kilumbu* sometimes uses this ritual receptacle in conjunction with a bowl bearer.

A second myth tells of how a man and a woman, having violated a powerful taboo, die and become the protective *bavidye* spirits of the sacred *bulopwe* royalty. This account traces the birth of the *bulumbu* divinatory art to a somewhat later date, after the death of Nkongolo, but still during the reign of Kalala Ilunga, the first *mulopwe*.

Mpanga and Banze, *bavidye* spirits of the royalty

In former times, there were no possessed diviners (*kilumbu*), but only *kitobo*⁴ diviners. Kalala Ilunga, the first king, sent a man named Banze to a famous *kitobo* to obtain an *mboko*.⁵ On his way back, he fell deeply in love with the beautiful Mpanga. Engaging in sexual activity was strictly prohibited for anyone carrying an *mboko*, but Banze ignored this interdiction, and he and Mpanga made love and both died. Lake Kalui formed at that spot. Their *bavidye* spirits returned to their region of origin, on the eastern shore of Lake Upemba, where they took possession of two women, who were then drawn to Lake Kalui⁶ and began to exercise their function as *bifikwa* diviners (the female equivalent of the *bilumbu*). Kalala Ilunga decreed that the *bavidye* Banze and Mpanga, together with the two women possessed by them (their "wives"), would be at the exclusive service of the royal family and would supply the sovereign

4 - The *kitobo* diviner is not possessed by the *vidye* spirit; he questions him on the shores of the river. The term *kitobo* derives from the verb *-toba*, which means "to rustle", or "to murmur" (Van Avermaet 1954: 701).

5 - The *mboko* is the kaolin-filled calabash used in royal rituals.

6 - This little lake is 80 kilometers southeast of Kabongo and constitutes a kind of replica of Lake Upemba, since the *vidye* spirits Mpangu and Banze originated there (Petit 1993: 445).

question dans le mythe suivant fut relaté à Pierre Petit par Kyoni Kumwimba, l'inhumateur du dernier grand roi Luba, Kabongo 1^{er} ⁸. J'ai décrit ce rituel *in extenso* ailleurs⁹, mais en voici l'essentiel.

La quête du kaolin royal

Quand un problème surgit, ou que kaolin royal vient à manquer, le dignitaire *twite* de la cour se rend en compagnie du roi 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* se rend dans le village de Bwadi où le dignitaire doit résister aux avances de deux femmes durant deux jours. S'il tient bon, il se rend 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*, unealebasse contenant le kaolin sacré. [...] 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*). Laalebasse est alors placée dans les bras d'une statue représentant une femme avec des scarifications. Laalebasse *kipulu* est la manifestation de Banze, l'esprit masculin, tandis que la statue *nkishi* représente Mpanga, sa contrepartie féminine. » (Baeke 2017 : 56-59)

Ajoutons que le lien entre le roi et l'esprit *vidye* présent dans le *mboko* était fort étroit, au point que le souverain, dès son intronisation, devenait l'épouse de l'esprit protecteur présent dans laalebasse et que lorsque qu'il s'adressait à ce *vidye*, il l'appelait « mon époux » (Petit 1995 : 128)

Si l'on suit la description de Kyoni Kumwimba, laalebasse de kaolin *mboko* était placée dans les bras d'une statue féminine, de sorte que ces deux objets distincts se retrouvaient conjoints, accolés, pour former une « porteuse de coupe ».

Theuws dépeint une variante du dispositif décrit ci-dessus, où la petitealebasse *mboko* est déposée cette fois dans le récipient d'une porteuse de coupe en bois monoxyle. (Theuws 1962 : 229)¹⁰. Ces deux récipients gigognes forment donc comme une redondance d'un même symbole, le contenant ou réceptacle du kaolin sacré.

On comprend dès lors qu'au plan formel un certain système de transformation fut à l'œuvre dans le temps et l'espace. Une troisième variante existe en effet, décrite par Van Avermaert à Kabondo, une chefferie située à environ 70 km à l'est de Kamina où laalebasse ou poterie *mboko* ne vient plus se superposer au dispositif sculpté puisqu'on déverse son kaolin directement dans le récipient en bois de la porteuse de coupe monoxyle. (1954 : 77).

Burton, en chercheur consciencieux, confère un nom spécifique à la porteuse de coupe sculptée en bois et monoxyle : il la nomme *kitumpo kya muchi* (1961 : 59).

Ce qui nous amène à la belle sculpture illustrée ici puisque la paroi du récipient qu'elle tient entre les mains est tapissée de poudre blanche, et témoigne du kaolin sacré qu'elle contenait jadis.

Il est possible que les porteuses de coupe sculptées, y compris les variantes décrites ci-dessus, soient devenues l'équivalent du *mboko* à la cour du roi et des chefs, c'est-à-dire le récipient contenant le kaolin sacré (*mpemba*) dont on ornait les visiteurs du roi et des chefs pour les protéger. Mais il ne faut pas perdre de vue que seule unealebasse *mboko* convenait lorsqu'il s'agissait de ramener le kaolin sacré des berges du lac.

with the royal kaolin needed for the rituals.⁷ From then on, approaching the magic lake was forbidden to all, including the king.

The story of the highly ritualized quest for the sacred kaolin referred to in the following myth that was told to Pierre Petit by Kyoni Kumwimba, who buried the last great Luba king, Kabongo the First.⁸ I've described this ritual in detail elsewhere,⁹ but this is the gist of the story:

The quest for the royal kaolin

When a problem arises, or the royal kaolin runs out, the court's *twite* dignitary travels with the king to the Lake Kalui region. The king accompanies him to the border of this territory, which he cannot enter, and waits there. The *twite* then travels to the village of Bwadi, where he must refuse the advances of two women for two days. If he succeeds in resisting them, he goes to the lake "where two diviners interrogate the *bavidye* Mpanga and Banze and ask them if the king will live long or die young; if he will live long, the two spirits bring the *mboko*, a calabash containing the sacred kaolin out of the lake [...]. We recall that the king is still waiting at the Kalui territory's edge. When the *mboko* appears, he follows its trail back to his capital and its ritual enclosure (*mbala*). The calabash is then placed in the arms of a statue of a woman with scarification marks. The *kipulu* calabash is the manifestation of Banze, the male spirit, while the *nkishi* statue represents Mpanga, his female counterpart" (Baeke 2017 : 56-59).

It must be mentioned that the connection between the king and the *vidye* spirit in the *mboko* was very close, to the extent that as soon as he was enthroned the sovereign became the wife of the protective spirit in the gourd, and when he addressed the *vidye*, he called him "my husband" (Petit 1995 : 128).

Kyoni Kumwimba stated that the *mboko* kaolin calabash was placed in the arms of a female statue, so that these two distinct objects were joined together to form a "bowl bearer". Theuws illustrates a variant of this, in which the small *mboko* calabash is deposited in the container of a monoxylous wooden bowl holder (Theuws 1962 : 229).¹⁰ These two nesting containers thus form a redundant expression of the same symbol, the container or receptacle of the sacred kaolin.

One understands then that, in formal terms, a certain system of transformation was operative in time and space. A third variant exists, described by Van Avermaert at Kabondo, a chiefdom some 70 kilometers east of Kamina, in which the calabash or *mboko* pottery was no longer superimposed on the sculpted device, and its kaolin contents were poured directly into the wooden container of the monoxylous bowl bearer (1954 : 77).

Burton, who was a conscientious researcher, gives a specific name to the carved wooden monoxyle bowl bearer: he calls it *kitumpo kya muchi* (1961 : 59).

And this brings us to the beautiful sculpture illustrated here, since the wall of the receptacle she is holding in her hands is lined with white powder, whose presence bears witness to the sacred kaolin it once contained.

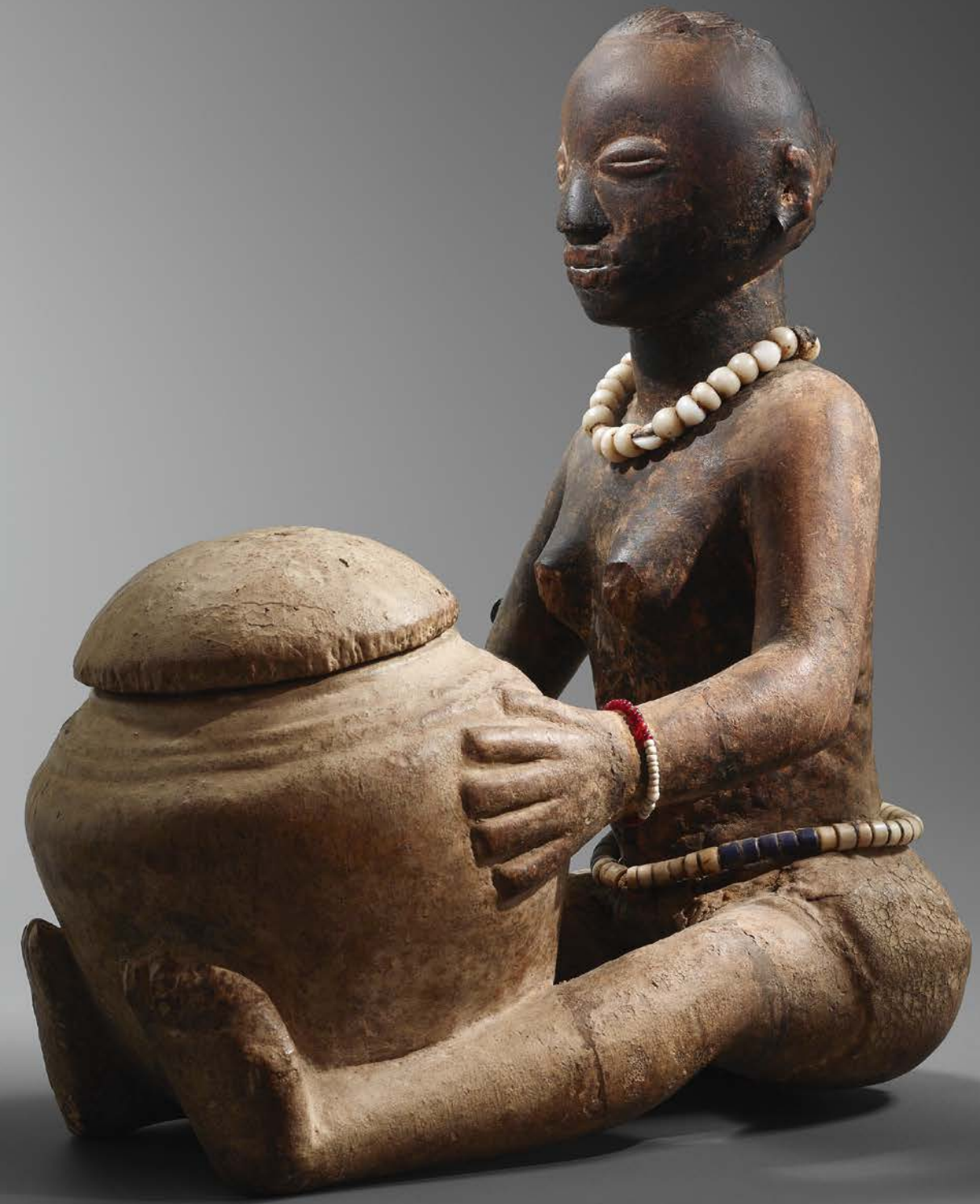
It is possible that the carved bowl bearers, including the variants

7 - A myth published in Dutch by Theuws (1962 : 222-223), translated into French by Luc de Heusch (1972 : 195-196) and Pierre Petit (1993 : 429 ; 1995 : 119), and into English by Micheal Novy (Petit 1995 : 119).

8 - Petit 1993 : 379.

9 - Baeke 2017 : 56-59 ; d'après Petit 1993 : 427-428 et Petit 1995 : 116.

10 - Theuws got most of his information from the Kamina region, among the Luba-Samba, in the area of the lake with the same name.



8 - Petit 1993 : 379.

9 - Baeke 2017 : 56-59 ; d'après Petit 1993 : 427-428 et Petit 1995 : 116.

10 - Theuws a essentiellement recueilli ses informations dans la région de Kamina, chez les Luba-Samba, dans la région du lac du même nom.



Le devin *kilumbu*, lui, détenait ces deux types d'objets, mais toujours séparément. Il était le seul à pouvoir toucher sa porteuse de coupe, qu'il ne quittait jamais. Son *mboko*, souvent orné de clochettes sur son pourtour, était rempli de kaolin et de petits objets. Lors de ses séances divinatoires, il se servait tantôt de l'une, tantôt de l'autre, le *mboko* lui permettant de se relier aux esprits *bavidye*, tandis que la porteuse de coupe lui permettait davantage de dialoguer avec l'esprit qui le possédait lors des trances divinatoires.¹¹

Le *mboko*, par le kaolin sacré ou *mpemba* qu'il contient, constitue par excellence le symbole de « la présence du monde spirituel sur les lieux du rite » (Petit 1995 : 121). Tandis que la porteuse de coupe joue un rôle davantage opérationnel, en dialoguant avec le *kilumbu* et en intervenant directement lors de rites de guérison ou de protection. Contrairement au *mboko*, la porteuse de coupe appartient à la catégorie des *nkishi*, des objets-force qui doivent leur efficacité aux charmes qu'ils contiennent ou portent sur eux. (Petit, op. cit. : 128-129) Force est de constater que les significations, les fonctions et les formes du *mboko* et de la porteuse de coupe se superposent ou s'interpénètrent parfois, mais sans jamais se confondre. Comme l'écrit judicieusement Pierre Petit, « La porteuse de coupe constitue une mise en perspective iconographique supplémentaire puisqu'elle dépeint un *mboko* manipulé par le *kilumbu* » (1995 : 126)

Examinons donc ce que symbolise précisément les différentes parties d'une porteuse de coupe.

Le récipient représente un esprit *vidye*, tandis que le personnage féminin qui le porte personnifie le devin *kilumbu* (ou la devineresse *kifikwa*) qui se fait posséder par cet esprit lors des séances de transe. Et quel que soit son sexe, il ou elle sera toujours l'épouse de l'esprit siégeant dans la coupe¹². Rappelons-nous que le roi, après son intronisation, se considère également comme l'épouse de son esprit *vidye* contenu cette fois dans le *mboko*.

Que le devin et le roi soit ainsi toujours féminisés et considérés comme l'épouse de l'esprit qui les accompagne, n'a rien d'étonnant. Les femmes sont en effet considérées comme de meilleurs récepteurs du monde spirituel que les hommes, aussi bien dans la vie réelle que dans l'art luba, où leurs nombreuses représentations sont le symbole de leur faculté à dialoguer avec les esprits. (Nooter Roberts et Roberts 1996 : 196.) Et à cet égard, il convient de noter que si actuellement les devins du *bulumbu* 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.

Après avoir brossé le contexte mythique et rituel dans lequel s'inscrit la porteuse de coupe qui nous préoccupe ici, il est temps, à partir de ses caractéristiques formelles et stylistiques, de découvrir au sein du monde luba l'aire culturelle où elle est née.

Sa coiffure, dite « en cascade » sera notre premier indice. Les témoignages ethnographiques et iconographiques nous apprennent que cette manière de se coiffer est originaire de la région méridionale des Luba centraux, et plus précisément celle que plusieurs auteurs nomment Luba-Shankadi¹³ Cette aire dont les frontières sont mal définies regroupe plusieurs chefferies situées à l'ouest de la dépression de l'Upemba.¹⁴ Cette région est précisément réputée pour cette coiffure, dite « en cascade », ou « *shankadi* », très en

11 - Pour de plus amples détails concernant l'usage de ces objets rituels par les devins, cf. Petit 1995 : 118 et 128-129)

12 - Quand un esprit *vidye* prend possession d'un médium, on dit qu'il l'« épouse » (*kusônga*) (Theuws 1962 : 223)

13 - Plus précisément entre la rivière Lubilash (Sankuru) à l'ouest, le Lualaba à l'est, les rivières Lubudi et Lupelu au sud et la Lubengule au nord (de Maret, Dery et Murdoch 1973 : 10-11).

14 - L'aire Luba-shankadi correspond approximativement à la région que Pierre Petit regroupe sous le nom de Luba-Samba, « les communautés luba qui occupent le sud-ouest du pays » (Petit op. cit.). Parmi ces chefferies, les plus connues sont Kabongo, Kikondja, Ngoi Mani et Kamina.

described above, became the equivalent of the *mboko* at the courts of the kings and chiefs, which is to say the vessel containing the sacred kaolin (*mpemba*) with which the visitors of the king and chiefs were adorned to protect them. It is however important to remember that only an *mboko* calabash was suitable for carrying sacred kaolin back from the shores of the lake.

The *kilumbu* diviner held both of these objects, but always separately. He was the only one who could touch his bowl bearer, which he never left. His *mboko*, often fitted with bells around its rim, was filled with kaolin and small objects. In his divination sessions, he would use one and then the other. The *mboko* enabled him to connect with the *bavidye* spirits, while the bowl bearer enabled him to enter into a dialog with the spirit that possessed him during the divination trances.¹¹

The *mboko*, with the sacred kaolin or *mpemba* it contains, is the quintessential symbol of "the presence of the spiritual world at the ritual site" (Petit 1995: 121). The bowl bearer, on the other hand, plays a more functional role, interacting with the *kilumbu* and intervening directly in healing or protection rites. Unlike the *mboko*, the bowl bearer belongs to the category of *nkishi*, power objects whose effectiveness is derived from the charms they contain or carry (Petit, op. cit.: 128-129).

One sees that the meanings, functions and forms of the *mboko* and the bowl bearer overlap or sometimes even intermingle, but they never merge. As Pierre Petit aptly states: "the bowl bearer provides an additional iconographic perspective, since she represents an *mboko* that the *kilumbu* manipulates" (1995: 126).

Let us examine exactly what the different parts of a bowl bearer symbolize.

The vessel represents a *vidye* spirit, while the female figure carrying it personifies the *kilumbu* or *kifikwa* diviner who is possessed by this spirit during trance sessions. And whatever his or her sex, the diviner will always be the wife of the spirit in the bowl.¹² Recall that after his enthronement, the king also considers himself the wife of his *vidye* spirit, this time contained in the *mboko*.

It should come as no surprise that the diviner and the king are always feminized and seen as the spouse of the spirit that accompanies them. Women are considered better receivers of the spirit world than men, both in real life and in Luba art, where their numerous representations are symbolic of their ability to communicate with the spirits (Nooter Roberts and Roberts 1996: 196.) In connection with this it is important to note that while today's *bulumbu* diviners are mostly men, in the past most were women, like the two diviners of Lake Kalui, the diviners of the royal *bavidye* Mpanga and Banze.

Having outlined the mythical and ritual context in which the bowl bearer we're concerned with here came to be, it's time to look at its formal and stylistic characteristics, and discover the cultural area within the Luba world in which it originated.

The so-called "cascade" coiffure style offers us our first clue. Ethnographic and iconographic evidence tells us that this hairstyle originated in the southern part of the central Luba area, and more specifically in what many authors refer to as the Luba-Shankadi region.¹³ This area, whose borders are poorly defined, includes

11 - For more details on how these objects were used by diviners, see Petit 1995: 118, 128-129.

12 - When a *vidye* spirit takes possession of a diviner, it is said to have "married" him (*kusônga*) (Theuws 1962: 223).

13 - More specifically between the Lubilash (Sankuru) River to the west and the Lualaba River to the east, the Lubudi and Lupelu Rivers to the south and the Lubengule River to the north (de Maret, Dery et Murdoch 1973: 10-11).

vogue auprès des femmes et des hommes à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}. En témoigne une photo prise dans le village de Ngobo, et datant de 1899.

Elle était encore en vigueur entre 1915 et 1928, lorsque W.F.P. Burton en fit des aquarelles¹⁵ mais tomba en désuétude peu de temps après.

Cette coiffure, qui caractérise nombre d’œuvres en provenance des Luba-Shankadi se nomme en réalité *mikanda* (en marches d’escalier). Elle se compose en général de cinq chignons en couronne s’étageant tels les parallèles terrestres, du haut du crâne vers la nuque.

Quelques artistes, dont les œuvres étaient originaires entre autres de Kinkondja, Sungo Mwana et Kabongo Mai, créèrent un sous-style, dit du « Maitre des coiffures en cascade ». ¹⁶ Ces artistes, qui ont surtout sculpté des appui-têtes, ont magnifié cette coiffure; les trois étages qu’elle forme, au lieu de cinq, s’envolent gracieusement en forme de pagodes ou d’éventails, rendant célèbres ces petites sculptures aux coiffes en cascade. (Neyt 1993 : 174-177) Si bien que par glissement sémantique, le terme *shankadi* est devenu quasi synonyme de ces styles de coiffure. En réalité l’étymologie du terme *shankadi* est tout autre. ¹⁷

La coiffure *mikanda* qu’arbore notre belle porteuse de coupe est sculptée tout en douceur et en sobriété, presque effacée, mettant ainsi en valeur un visage d’une sereine beauté.

Si l’on se réfère à l’étude stylistique des arts Luba de François Neyt (1993), il semble clair que l’artiste qui a créé cette figure ne peut provenir que d’une zone géographique située à l’ouest de la dépression de l’Upemba, circonscrite approximativement par Kabongo, Ngoy Mani, Mwanza, Kikondja, Malemba Nkulu, Kabondo, Mpumba, Kamina et le lac Samba. ¹⁸ En l’absence d’autres informations, il est difficile de préciser davantage son origine, bien que plusieurs traits la rapprochent davantage des œuvres que Neyt attribue aux ateliers de Malemba Nkulu et de Kabongo. (1993 : 28,40, 50 et 74-75). Mais il est vrai que certaines des œuvres qu’il attribue à l’atelier de Kabongo, sont en fait originaires de la région de Kamina, comme en témoignent les Dossiers Ethnographiques du Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren. ¹⁹

Beaucoup de traits rapprochent cette œuvre d’une autre porteuse de coupe, d’ailleurs rattachée à la même zone stylistique (Schoffel 2017 : ill. pp. 46-47). Leurs coiffures sont semblables ; toutes deux arborent un maintien altier, les hanches ceintes d’un pagne, le dos droit et les jambes allongées, la courbure des bras étant identique. Le récipient skeuomorphe qu’elles tiennent en main est du même type ; il représente une poterie munie d’un couvercle et ornée de motifs sur le pourtour du col. La paroi interne du récipient des deux sculptures porte des traces de kaolin tandis que l’extérieur de la coupe, les mains et les membres inférieurs de la figure féminine en sont également imprégnés, ce qui témoigne certainement d’une longue utilisation rituelle. Toutes deux arborent sur les deux côtés du corps des chéloïdes formés du motif *nkaka* (triangles ou doubles

several chefferies located west of the Upemba Depression. ¹⁴ It is well-known for this “cascade” or “*shankadi*” hairstyle, which was very popular with both women and men in the late 19th and early 20th centuries. A photo taken in the village of Ngobo in 1899 attests to this.

Its use was still widespread between 1915 and 1928, when W.F.P. Burton illustrated it in his watercolors, ¹⁵ but it fell into disuse soon after that.

This hairstyle, seen on many Luba-Shankadi works, is actually called *mikanda* (staircase). It is generally made up of five crown-shaped and crested buns arranged in parallel fashion along the top of the head and extending down to the neck.

A few artists, whose work originated in Kinkondja, Sungo Mwana and Kabongo Mai among other places, created a sub-style known as that of the “Master of the Cascading Headdress”. ¹⁶ These artists, who mainly sculpted headrests, magnified this hairstyle; the three tiers it forms, instead of five, soar gracefully in the shape of pagodas or fans, and have caused these small sculptures with their cascading coiffures to achieve great notoriety (Neyt 1993: 174-177) – so much in fact, that by a kind of semantic slippage, the term *shankadi* has become virtually synonymous with the hairstyle. The truth is that the etymology of the term *shankadi* is actually very different. ¹⁷

The *mikanda* coiffure worn by our beautiful bowl bearer is softly sculpted and sober; it is almost self-effacing as it highlights the figure’s serene and beautiful face.

If we refer to François Neyt’s stylistic study of Luba art (1993), it seems clear that the artist who created this figure could only have come from a geographical area west of the Upemba Depression, roughly delimited by Kabongo, Ngoy Mani, Mwanza, Kikondja, Malemba Nkulu, Kabondo, Mpumba, Kamina and Lake Samba. ¹⁸ In the absence of additional information, it is difficult to identify its exact origin, although several features make it appear more closely related to the works that Neyt attributes to the Malemba Nkulu and Kabongo workshops (1993: 28, 40, 50 and 74-75). It is however true that some of the works he attributes to the Kabongo workshop actually originated in the Kamina region, as the ethnographic records of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren ¹⁹ demonstrate.

There are many features that make this work similar to another bowl bearer, which is also from the same stylistic zone (Schoffel 2017: ill. pp. 46-47). The hairstyles are similar, both figures display a stately posture, their hips are girded with a loincloth, their backs are straight and their legs elongated, and the curvature of their arms is identical. The skeuomorphic receptacles they are holding are of the same type, and represent a lidded pot with motifs around

^[14] - The Luba-Shankadi area corresponds approximately to the region that Pierre Petit identifies as Luba-Samba, “the Luba communities that occupy the southwestern portion part of the country” (Petit op. cit.). The Kabongo, the Kikondja, the Ngoi Mani and the Kamina are the best-known of these chefferies.

^[15] - Archives ethnographiques du Musée royal de l’Afrique centrale: EA.2007.3.1-11 and EA.2007.3.1-22.

^[16] - De Maret, Dery and Murdoch 1973; Bassani 1976.

^[17] - The term Luba-Shankadi originates from the expression bantu ba Sangali, “the people of Sangali”, by which the Kasai Luba referred to the central Luba; Sangali was the nickname which these western Luba used to designate Ilunga Liu, the second king or mulopwe of the central Luba (Verhulpen 1936: 64-65). The Kasai Luba speak Tshiluba and never formed a kingdom, while the central Luba speak Kiluba and formed the kingdom that for several centuries, and until 1870, extended its borders to the east, south and north of its original core, its cradle having been located precisely in this region of the Upemba Depression (Baeke 2017: 45-49).

^[18] - See the map in Petit 1995: 112.

^[19] - DE. 974 and DE. Daco, archives MRAC; according to Petit 1995: 124 and note 17.

triangles formant des losanges) et ont le pubis orné de deux traits horizontaux. Le premier motif, qui orne aussi les coiffures des devins, connote la maîtrise et le contrôle du monde spirituel. Le second motif est lié à la séduction sexuelle et la fécondité, destiné ici à attirer et séduire les esprits *bavidye*. (Nooter Roberts et Roberts 1996 : 98-107)

L’ombre du mythe de Banze et Mpanga plane également sur cette œuvre remarquable. Dans la région où elle fut sculptée, proche du cœur de la royauté, ce mythe est toujours vivant dans les mémoires. Et selon de nombreux auteurs et exégètes luba, la porteuse de coupe se réfère à ce mythe dont les héros sont les deux esprits *bavidye* qui ont fait naître le lac de Kalui : la figure féminine n’est autre que la belle Mpanga, tandis que le récipient qu’elle tient est la manifestation de Banze, l’homme qui rompit l’interdit sexuel en succombant au désir que lui inspirait Mpanga, les entraînant tous deux dans la mort. Et depuis ce passé lointain, transformés en esprits *bavidye*, ils hantent le lac de Kalui et s’emploient à protéger le Roi et son pays, tout en guidant les médiums devenus leurs épouses.



Bibliographie / Bibliography
Baeke Viviane, 2017. «Figures de pouvoir, Figures de mémoire » in Schoffel Serge (ed.) <i>Finalité sans fin</i> , Serge Schoffel-Art en Premier, Bruxelles pp. 44-133.
Burton W. F. P., 1961. <i>Luba Religion and Magic in Custom and Belief</i> , Annales, série in-8°, Sciences Humaines, n°35, MRAC, Tervuren.
Colle, R. P., 1913. <i>Les Baluba</i> , Institut international de Bibliographie, Bruxelles.

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

Bassani E., *Il maestro delle capigliature a cascata*, «Critica d’Arte», 1976, fasc: n 148-149, p.75-87.

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.

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 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.

Petit, Pierre, 1995. « Le kaolin sacré et les porteuses de coupe luba du Shaba », in Luc de Heusch (ed.), *Objets-Signes d’Afrique*

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, 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 Balubaisés 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.

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

Sources non publiées / unpublished sources

Archives iconographiques du Département Anthropologie culturelle et Histoire, Musée royal de l’Afrique centrale, Tervuren, Belgique.

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

the neck. The inner walls of both sculptures’ receptacles display traces of kaolin, while the outside of the bowl and the hands and lower limbs of the female figure are also impregnated with the white powder, indicating extensive ritual use over a long period of time. Both figures have cheloid scarification marks in the *nkaka* pattern (triangles or double triangles that form lozenge shapes) on both sides of the body and have the pubis adorned with two horizontal lines. The first of these designs, which also adorns diviners’ headdresses, connotes mastery and control of the spiritual world. The second is associated with sexual seduction and fertility, and is intended here to attract and seduce *bavidye* spirits (Nooter Roberts and Roberts 1996: 98-107).

The shadow of the Banze and Mpanga myth also looms over this remarkable sculpture. In the region where it was carved, near the heart of the royal center, this myth is still very much alive in people’s memories. And according to many Luba authors and experts, the bowl bearer refers to this myth whose heroes are the two *bavidye* spirits that lurk around Lake Kalui. The female figure is none other than the beautiful Mpanga, while the vessel she holds is the manifestation of Banze, the man who violated the ban on sexual activity by succumbing to the desire Mpanga aroused in him, leading them both to their deaths. Since then, and since their transformation into *bavidye* spirits, they have haunted Lake Kalui, protecting the king and his country while guiding the diviners who have become their wives.



Une sculpture féminine Bisa

Dr. Viviane Baeke

Cette élégante figure féminine fut sculptée au sein d'une population d'agriculteurs, mais aussi de chasseurs et de pêcheurs, les Bisa de Zambie. Les Bisa sont matrilineaires et matrilocaux, c'est-à-dire que la descendance se fait au travers des femmes et qu'un homme, lorsqu'il se marie ira vivre dans le village de son épouse durant une certaine période, le temps qu'il accomplisse certains travaux pour sa belle-famille. Il pourra par la suite retourner vivre avec sa femme dans son village natal.

Les femmes, dans un système de parenté matrilineaire, ont bien plus d'influence et de prestige que dans une société patrilinéaire. Ce qui explique l'importance des rites d'initiation féminins, communs aux Bisa et aux Bemba leurs voisins, où ils sont appelés *cisungu* ; ce rite de passage a été étudié par Audrey Richards (1956). Et d'après Dauphin-Tinturier, il a encore eu lieu dans les années 80 et 90 (2003 : 189)

A l'occasion de ces rites de puberté féminins, les jeunes filles fabriquaient nombre d'artefacts, comme le souligne Dauphin-Tinturier (2003 : 195, note 11). Lors de ces initiations, observées dans les années 50 chez les Bemba, des figurines anthropomorphes étaient confectionnées, généralement en terre (Richards 1956), mais aucune sculpture en bois n'intervenait.

C'est dans un tout autre domaine, celui des rituels dédiés aux esprits ancestraux (*mipashi*, sg. *mupashi*) que des figures sculptées en bois, telle que celle-ci, jouaient leur rôle. Et même si ces ancêtres pouvaient être des femmes, ce sont des hommes qui officiaient lors de ces cultes.

A propos d'une autre statue féminine bisa de la collection Richard H. Sheller, on peut lire l'information suivante : « Les Bisa [...] incorporaient des figures telle que celle-ci dans des sanctuaires afin que les esprits assurent la prospérité du peuple. Certaines étaient placées au bord de l'eau afin de protéger les chasseurs, les pêcheurs et les femmes qui quittaient le village pour commercer ou pourvoir leur famille en nourriture. » (2014 : 276, ill. 118).

A Bisa Female Figure

Dr. Viviane Baeke

This elegant female figure was carved by the Bisa people of Zambia, who are farmers as well as hunters and fishermen. The Bisa are matrilineal and matrilocal, which is to say that they trace descent through the women, and a man, when he marries, will go to live in his wife's village for a certain period of time, while he does some work for his in-laws. He can then return to his native village to live there with his wife.

In a matrilineal kinship system, women have far more influence and prestige than in a patrilineal society. This explains the importance of female initiation rites, common to the Bisa and their neighbors the Bemba, among whom they are called *cisungu*. This rite of passage was studied by Audrey Richards (1956), and according to Dauphin-Tinturier, it was still performed in the 1980s and 1990s (2003: 189).

As Dauphin-Tinturier (2003: 195, note 11) points out, the young women manufactured numerous artifacts for these female puberty rites. During these initiations, observed in the 1950s among the Bemba, anthropomorphic figurines were made, generally out of clay (Richards 1956), but no wood carving was involved.

Carved wooden figures like this one played their part in a completely different set of rituals dedicated to the ancestor spirits (*mipashi*, singular *mupashi*). And although these ancestors could be women, it was men who officiated at these rituals.

We read the following about another Bisa female figure in the Richard H. Sheller collection: "The Bisa [...] incorporated figures such as this into shrines so that the spirits would ensure the prosperity of the people. Some were placed at the water's edge to protect hunters, fishermen and women who left the village to trade or to provide food for their families" (2014: 276, ill. 118).

Alexander Stuart, who has spent long periods among the Bisa, describes the context in which these spirits are invoked. In November or December, the village chief and a few other men go

□ FIGURE FÉMININE

Bisa, Zambie
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 30,5 cm

PROVENANCE :

► Dr. Klaus-Jochen Krüger, Berlin, Allemagne

□ FEMALE FIGURE

Bisa, Zambia
19th or early 20th century
Wood
H. 30.5 cm

PROVENANCE:

► Dr. Klaus-Jochen Krüger, Berlin, Germany

Stuart, qui a effectué de longs séjours chez les Bisa, décrit le contexte dans lequel ces esprits sont invoqués. En novembre ou décembre, le chef de village et quelques autres hommes en se rendent à la frontière du village et y construisent de petites sanctuaires de paille (*mfuba*) que l'on couvre d'un tissu blanc destinées à abriter les esprits ancestraux *mipashi* (sg. *mupashi*). On creuse de petits trous au pied de ce sanctuaire et des enfants placent des offrandes de farine et de bière de sorgho dans la *mfuba* et déversent de la bière dans les trous, tandis que le chef invoque les esprits des ancêtres pour obtenir leur bénédiction. (Stuart 1968 : 45 et 50)

Les ancêtres des chefs contrôlent l'ensemble des récoltes et des activités cynégétiques. Avant les semailles, le même rituel d'offrandes est effectué devant les petits sanctuaires des ancêtres du chef. En cas de malheurs, comme une mauvaise récolte ou l'irruption d'un lion, réincarnation de l'esprit d'un chef défunt, on les invoque à nouveau avec des offrandes de bière. (*idem* : 50-51)

Stuart est muet sur ce que contiennent ces sanctuaires dévolus aux ancêtres, mais c'est vraisemblablement sous ces toits de paille que reposaient les figurines telles que celle-ci.

Et dans un univers où les ancêtres de lignages et de clans dont on retient le nom sont le plus souvent des femmes, il n'est pas étonnant qu'elles soient représentées par des personnages féminins, telle cette belle figure. Le seul ornement qu'elle porte est une ceinture ; elle doit revêtir une grande importance symbolique. Gracile et longiforme, son attitude possède cependant toutes les caractéristiques de l'autorité et du pouvoir. Son port altier, le menton haut-placé confèrent force et dignité, tandis que ses bras repliés sur le ventre trahissent sa volonté de communiquer avec ses descendants.

to the edge of the village and build small straw shrines (*mfuba*) which they cover with white cloth to provide shelter for the *mipashi* ancestral spirits. Small holes are dug at the foot of these shrines, and children place offerings of flour and sorghum beer into the *mfuba* and pour beer into the holes, while the chief invokes the ancestral spirits to obtain their blessing (Stuart 1968: 45 and 50).

The ancestors of the chiefs control all harvesting and hunting activities. Before sowing, the same ritual of offerings is performed before the small shrines of the chief's ancestors. In the event of misfortune, such as a poor harvest, the appearance of a lion, or the reincarnation of the spirit of a deceased chief, they are invoked again with offerings of beer (*idem*: 50-51).

Stuart does not describe the contents of these shrines dedicated to the ancestors, but it is likely that figures such as this one were placed beneath their straw roofs.

And in a world where the ancestors of lineages and clans whose names are remembered are most often women, it should come as no surprise that they are represented by female figures, such as this beautiful example. The only ornament she wears is a belt, which must have great symbolic importance. Slender and lithe, her posture has all the hallmarks of authority and power. Her haughty stance, with her chin held high, confers strength and dignity to the sculpture, while her arms folded over her stomach express her willingness to communicate with her descendants.

Bibliographie / Bibliography

Dauphin-Tinturier, Anne-Marie, 2003. « Cisungu à nouveau. Initiation des femmes et structure sociale dans le nord de la Zambie. », *L'Homme*, n° 144, pp. 187-208

Hellmich Patricia (ed.) Jordan Manuel (Editor, Contributor), 2014. *Embodiments. Masterworks of African Figurative Sculpture*, Collection of Richard H. Scheller Prestel, 304 p.

Stuart Alexander Marks, 1968. *The Role of Classification and Belief in Bisa Use of Mammalian Resources by the Ancestral Cult*, Phd thesis, Michigan State University, 1968.

Thomas F. M., *Historical notes on the Bisa tribe*, Northern Rhodesia, Rhodes-Livingstone Institute for Social Research, Lusaka, 1958, 52 p.



Une maternité aux origines multiples

Dr. Viviane Baeke

A Maternity with Multiple Origins

Dr. Viviane Baeke

Voilà sans doute la sculpture la plus intrigante que l'on puisse rencontrer. Elle interpelle à plusieurs titres. Le style est clairement apparenté à celui des coupes figuratives kuba ou leele, avec des influences de la statuaire ndengese, comme le traitement des membres inférieurs (ill. 1)... sauf que les maternités sont totalement absentes des corpus kuba, ndengese et leele !

La manière dont la mère tient l'enfant, horizontalement, rappelle certaines maternités luluwa du culte *bwanga bwa cibola* (cf. maternité *bwanga bwa ciloba*, dans Petridis 2018 : 73, fig. 52, collection MRAC, E0.0.0.18805)¹, même si le style ne rappelle en rien celui des Luluwa.

This is probably one of the most intriguing sculptures one could ever expect to come across. It is compelling for several reasons. The style is clearly related to that of the Kuba or Leele figurative cups, with influences from Ndengese statuary, such as the treatment of the lower limbs (ill. 1) ... except that maternities are totally absent from the Kuba, Ndengese and Leele corpuses!

The way in which the mother holds the child, horizontally, is reminiscent of certain Luluwa maternities of the *bwanga bwa cibola* cult (cf. *bwanga bwa ciloba* maternity, in Petridis 2018 : 73, fig. 52, collection MRAC, E0.0.0.18805),¹ even if the style in no way resembles that of the Luluwa.

ill. 1 : figures ndengese ¹



ill. 1: Ndengese figures ¹

Enfin, et c'est sans doute la caractéristique la plus énigmatique de cette figure, l'enfant est « masqué » ou plus exactement la tête de l'enfant revêt la forme d'un masque qui cette fois évoque clairement ceux des Leele, dont la caractéristique essentielle est d'être plats, avec le plus souvent un front se terminant abruptement en une arête horizontale ; la plupart sont teints en rouge (ill. 2). Ces traits se retrouvent clairement dans le « visage » de cet enfant, y compris des traces de peinture rouge.

Lastly, perhaps the most enigmatic feature of this figure is that the child is "masked", or to be more precise, that the child's head takes the form of a mask, which this time clearly evokes those of the Leele, whose essential characteristic is their flatness, most often with a forehead that ends abruptly in a horizontal ridge. Most are dyed red (ill. 2). These features are clearly evident in this child's "face", including the traces of red paint.

ill. 2. Masque leele *Mbwekoyo*



ill. 3. Détail de la tête de l'enfant (village de Shongambiem, secteur de Mapangu) (tiré de Cornet 1978 : 231)



ill. 2. Leele *Mbwekoyo* mask (Shongambien village Mapangu sector) (From Cornet 1978: 231)

ill. 3. Detail of the child's head

¹ - Notes analytiques sur les Collections ethnographiques du Musée du Congo, tome I, fasc. II, 1902-1906, MRAC, planche XXXIX, fig. 522 et notice p. 272 : N° cat. R K, 39, District du Lualaba-Kasaï.

¹ - Notes analytiques sur les Collections ethnographiques du Musée du Congo, tome I, fasc. II, 1902-1906, MRAC, plate XXXIX, fig. 522 and note p. 272: no. cat. R K, 39, District of Lualaba-Kasaï.

□ MATERNITÉ

Kuba
République démocratique du Congo
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, pigments
H. 30 cm

PROVENANCE :

► Collecté *in situ* par Boris Kegel-Konietzko en 1959

□ MATERNITY FIGURE

Kuba
Democratic Republic of Congo
19th or early 20th century
Wood, pigments
H. 30 cm

PROVENANCES:

► Acquired *in situ* by Boris Kegel-Konietzko in 1959





Sans doute faut-il, pour découvrir l'origine de cette maternité, se tourner vers la frontière nord-ouest du territoire luluwa - là où se côtoient et se mêlent des populations luluwa, kuba, leele et Kete - comme le montre la carte détaillée publiée par Constantin Petridis (2018 : en début d'ouvrage). Être plongé au sein d'une aire culturelle mixte de ce type a pu inspirer un sculpteur de talent à créer une oeuvre empreinte de multiples origines formelles et stylistiques.

Voilà donc les quelques pièces du puzzle en notre possession. Tentons de le compléter en imaginant de manière plausible l'une ou l'autre pièce manquante, et notamment au plan de la signification et de la fonction de cette figure multiculturelle. Peut-être que cet objet était destiné à une femme en mal de grossesse, vivant en territoire luluwa, et qui s'était adressée au culte *bwanga bwa cibola* pour rétablir sa fécondité et obtenir une figure protectrice. L'artiste aurait sculpté une maternité comme il est requis au sein de ce culte, mais étant d'origine leele ou kuba, il l'a modelée dans le style qui prévaut dans sa population d'origine. En outre, il choisit d'y ajouter des symboles de cette même aire culturelle qui renforcent le message transmis par la maternité.

Rappelons que le masque qui couvre le visage de l'enfant évoque à s'y méprendre un masque leele, et plus précisément *Mbwekoyo*, un masque féminin symbolisant Mbeenga, l'épouse du héros mythique Kombe a Deer (Bundjoko 2006 : 161 et 174). Il incarne essentiellement le statut des femmes au sein de la famille.

Le motif qui orne chacun des flancs du personnage féminin (ill. 4), est bien connu pour orner nombre d'objets kuba et leele. Sa signification chez les Kuba est mal connue, mais chez les Leele, où il est appelé *kam lunana*, il symbolise le nombre cent et huit² et connote l'exploit et l'acte surnaturel bénéfique. Ce nombre cent et huit se fait l'écho d'un épisode d'un mythe où le héros Wooto chevauche cent et huit hippopotames pour franchir la rivière Loange et conquérir le territoire actuel des Leele. C'est après cet exploit qu'il fonde l'association des devins et guérisseur, le *bukanga*.

ill. 4. Détail du motif *kam lunana*.



ill. 4. Detail of the *kam lunana* design

Mais quelle que soit la signification intrinsèque de ces symboles, c'est surtout lorsqu'ils étaient scarifiés sur la peau des femmes lors de l'initiation *loongo* les préparant à l'âge adulte qu'ils acquéraient une réelle efficacité dans la vie des femmes. Vecteurs de séduction, les scarifications ou marques de la beauté (*bangondu*) jouaient aussi un rôle prépondérant lors des accouchements en permettant à la peau du ventre de conserver son élasticité. Enfin, ces marques du corps féminines revêtaient une si grande importance que lorsque les héros des mythes inventent ou commentent les nombreux symboles graphiques de la culture leele, ils les associent toujours aux scarifications féminines.

2 - Soit 9 fois 12. Neuf, un chiffre fort important chez les Leele comme chez les Kuba a comme symbole graphique le *dibwa*, un motif qui chez nous représente l'infini (un 8 couché), et qui chez les Leele représente le héros civilisateur Wooto.

To discover the origins of this maternity figure, we must undoubtedly look to the northwestern border of Luluwa territory - where Luluwa, Kuba, Leele and Kete populations mix and mingle - as shown on the detailed map published by Constantin Petridis (2018: at the beginning of the book). Being immersed in such a mixed cultural area might have inspired a talented sculptor to create a work displays multiple formal and stylistic origins and influences.

These are the few pieces of the puzzle we have.

We will attempt to complete it by imagining one or another of the missing pieces in a plausible manner, particularly in terms of the meaning and function of this multicultural figure. Perhaps the object was intended for a woman living in Luluwa territory, who had turned to the *bwanga bwa cibola* cult to restore her fertility and obtain a protective figure. The artist would have sculpted a maternity figure as required by this cult, but being of Leele or Kuba origin, he would have modeled it in the style that prevailed among his own people. In addition, he chose to add symbols from this same cultural area to reinforce the message the maternity conveys.

We remind that the mask that covers the child's face is reminiscent of a Leele mask, and more specifically of *Mbwekoyo*, a female mask that symbolizes Mbeenga, the wife of the mythical hero Kombe a Deer (Bundjoko 2006: 161 and 174). It essentially embodies the status of women within the family.

The motif adorning each of the female figure's flanks (ill. 4) is frequently seen adorning Kuba and Leele objects. Its significance among the Kuba is poorly understood, but among the Leele, where it is called *kam lunana*, it symbolizes the number one hundred and eight,² and connotes achievement and a beneficial supernatural act. The number one hundred and eight echoes an episode in a myth in which the hero Wooto rides one hundred and eight hippopotamuses to cross the Loange River and conquer what is now Leele territory. It was after this exploit that he founded the *bukanga* association of diviners and healers.

But whatever the intrinsic significance of these symbols, it was above all when they were scarified onto a woman's skin during the *loongo* initiation preparing her for adulthood that they acquired real effectiveness her life. Vectors of seduction, scarifications or marks of beauty (*bangondu*) also played an important role during childbirth, helping the skin of the abdomen to retain its elasticity. Finally, these marks on the female body were so important that when mythical heroes invented or commented on the many graphic symbols of Leele culture, they always associated them with female scarification.

2 - In other words 9 times 12, a very important number to the Leele and to the Kuba, viewed as a graphic symbol of the *dibwa*, a design that represents the infinite (a Western "lazy eight") and is associated with the civilizing hero Wooto among the Leele.

Il reste bien des questions, dont l'une ne trouvera peut-être jamais une réponse : pourquoi l'enfant porte-t-il un masque ?

D'aucuns pourraient être tentés de voir en cette figure un objet « disparate », créé par des artistes sculptant des œuvres destinées à la vente, à une période récente. Mais c'est ignorer les qualités formelles et esthétiques qu'elle dégage, et faire fi de la justesse des détails ethnographiques que l'artiste a mis en œuvre dans cette figure. Il ne s'agit pas d'un sculpteur qui par ignorance se serait « trompé » en confondant plusieurs caractéristiques stylistiques, mais bien d'un artiste qui les connaît toutes et a jonglé subtilement avec elles, pour des raisons que nous ne pouvons qu'imaginer, mais qui certainement croisaient des critères sociaux et géographiques avec des exigences d'ordre rituel et culturel. En outre, rien dans cette composition pleine d'équilibre, ne déroge aux canons de chacune des aires culturelles dont cet artiste s'est inspiré, ce qui constitue un véritable tour de force.

Bibliographie / Bibliography

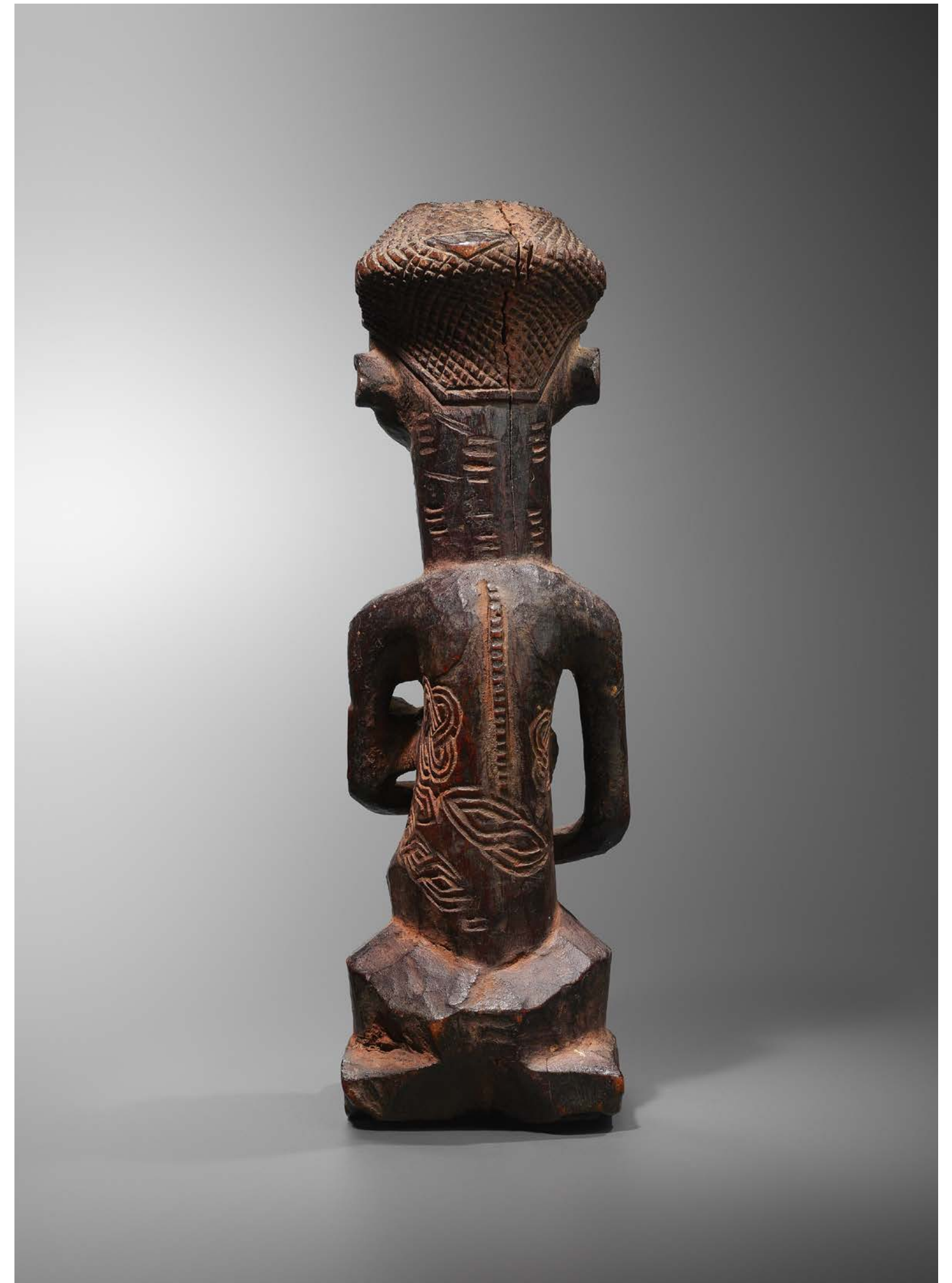
- Notes analytiques sur les Collections ethnographiques* du Musée du Congo, tome I, fasc. II, 1902-1906, Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.
- Cornet, J., 1978. *A Survey of Zairian art, the Bronson collection*, North Carolina Museum of Art, Raleigh, USA.
- Petridis Constantin, 2018. *Luluwa. Arts d'Afrique centrale entre ciel et terre*, Fonds Mercator, Bruxelles, 239 p.

Thèses et manuscrits non publiés / Thesis and unpublished manuscripts

- BUNDJOKO, Banyath Iyawumn., 2006. *Les Leele. De la Culture matérielle à l'Histoire. (du seizième au vingtième siècle)*, thèse de doctorat, UNILU, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Département des Sciences Historiques, Lubumbashi, RDC.

Many questions remain, one of which may never be answered: why is the child wearing a mask?

Some might be tempted to see this figure as a "disparate" or "motley" object, created by artists sculpting works for sale in recent times. But to do so would be to ignore the formal and aesthetic qualities it displays, and to overlook the accuracy of the ethnographic details the artist has rendered on this figure. We are not in the presence here of a sculptor who, out of ignorance, "made a mistake" by confusing different stylistic features, but rather of an artist who knew them all and subtly juggled them, for reasons and purposes we can only guess at, but which certainly involved a blending of social and geographical criteria with ritual and cult requirements. What's more, nothing in this well-balanced composition deviates from the canons of each of the cultural areas from which this artist drew his inspiration, and in the end, it constitutes a veritable tour de force.





Du mythe au rituel : un masque de l'association secrète *babende*

Dr. Viviane Baeke

Voici un masque dont les caractéristiques formelles permettent immédiatement de l'identifier. Les pupilles jaillissent d'yeux aux orbites profondément enfoncées ; ces deux protubérances, cylindriques chez certains ou coniques comme ici, sont entourées d'un cercle percé d'orifices permettant au porteur de voir. Selon une des sources les plus anciennes, il s'agit du masque *Shene Malula*, publié et commenté dans l'ouvrage de Torday et Joyce publié par le musée de Tervuren en 1911 ((1911 : 87 et 84, fig. 62a et 62c) D'autres sources plus récentes le nomment *Ishyeen imaalu* (Binkley 218 : 184)¹. Ce masque était présent dans toute l'aire septentrionale kuba, et il est difficile de l'attribuer à l'un ou l'autre groupe de cette aire culturelle.

Torday publie non seulement une relation détaillée des circonstances dans lesquelles ce masque est utilisé chez les Ngongo, nous y reviendrons, mais en outre il publie un mythe de l'origine des masques, un récit dans lequel celui illustré ici est expressément évoqué et dont voici un résumé.

L'origine des masques (Ngongo)

Le fils du nyimi Samba Mikepe et de son épouse Kashashi s'obstinait à suivre sa mère lorsqu'elle allait puiser de l'eau. Lassée, elle imagina un plan : « sur le corps de sa calabasse elle grava une face, peinte et hideuse, et lorsque l'enfant courut après elle, elle tint devant sa figure la calabasse ainsi arrangée et se retourna soudain ; l'enfant fut terrifié. "Ce n'est pas ma mère, c'est un horrible Moeshi ! (Fantôme)", cria-t-il, et il retourna en courant au village. C'est ainsi que Kashashi fut l'inventeur des masques tels que le Shene Malula et Mokenga. » Le roi, qui avait fondé l'association Babende était très ennuyé de l'invention des masques par sa femme, craignant que les enfants allaient désormais craindre leur mère. « Alors, il défendit l'usage des masques aux femmes et ordonna que tout homme qui deviendrait membre de la société Babende prouverait qu'il n'en avait pas peur en subissant une cérémonie d'initiation dans laquelle ce masque serait employé et pendant laquelle les nerfs du candidat seraient mis à rude épreuve par l'administration de coups de bâton. »

(Torday et Joyce 1911 : 250)

From Myth to Ritual: A *Babende* Secret Society Mask

Dr. Viviane Baeke

This is a mask whose formal characteristics make it immediately identifiable. The pupils emerge from eyes with deeply sunken sockets; these two protuberances, cylindrical in some cases or conical as in this one, are surrounded by a circle pierced with orifices that enable the wearer to see. According to one of the earliest sources, this is the *Shene Malula* mask, commented on in the work by Torday and Joyce that was published by the Tervuren Museum in 1911 (1911: 87 and 84, fig. 62a and 62c). Other more recent sources call it *Ishyeen Imaalu* (Binkley 218: 184).¹ This type of mask was found throughout the northern Kuba area, and it is difficult to attribute it to any particular group within this cultural zone.

Torday not only publishes a detailed account of the circumstances in which this mask is used among the Ngongo - we'll come back to this later - but he also publishes a myth of the origin of masks, an account in which the one illustrated here is expressly evoked, and of which the following is a summary.

The Origin of the Masks (Ngongo)

The son of the nyimi Samba Mikepe and his wife Kashashi insisted on following his mother when she went to fetch water. When she grew tired of this, she formulated a plan: "on the body of her calabash she carved a face, painted and hideous, and when the child ran after her, she held this calabash in front of her face and suddenly turned around; the child was terrified. "That's not my mother, it's a horrible Moeshi! (Ghost)", he cried, and ran back to the village. This is how Kashashi came to be the inventor of masks such as the Shene Malula and Mokenga." The king, who had founded the Babende association, was very annoyed by his wife's invention of the masks, and worried that the children would now fear their mother. "He therefore forbade the use of masks by women, and ordered that any man who became a member of the Babende society should prove that he was not afraid of them by undergoing an initiation ceremony in which the mask would be used, and during which the candidate's nerves would be severely tested by the administration of blows delivered with a stick."

(Torday and Joyce 1911: 250).

□ MASQUE ISHYEEN IMAALU

Ngeende ou Ngongo, Kuba septentrionaux
République démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, dépôt crouteux
H. 28 cm

□ ISHYEEN IMAALU MASK

Ngeende or Ngongo, northern Kuba
Democratic Republic of the Congo
19th century
Wood, encrustation
H. 28 cm

¹ - les retranscriptions phonétiques que Torday et Joyce font des termes vernaculaires n'étaient pas toujours fidèles, si l'on se réfère aux recherches linguistiques qui se sont développées depuis le début du XX^{ème} siècle. En outre, ils utilisent la plupart du temps des termes issus du vocabulaire ngongo ou ngeende où Torday séjourna longtemps, même pour désigner des éléments provenant d'autres groupes kuba, comme les Bushoong ou les Showa (Cornet 1993 : 138).

¹ - Torday and Joyce's phonetic transcriptions of vernacular terms were not always accurate, when one takes into account the linguistic research that has taken place since the beginning of the 20th century. What's more, they mostly used terms from the Ngongo or Ngeende vocabulary, where Torday spent a long time, even to designate elements from other Kuba groups, such as the Bushoong or Showa (Cornet 1993: 138).

Le *nyimi* Samba Mikepe évoqué dans le mythe n'est autre que le grand roi civilisateur des Bushoong, Shyaam aMbul aNgoong, ou encore Shamba Bolongogo, comme l'orthographe Torday (1911 : 87). Selon Jan Vansina, il aurait régné avant 1625 (1975 : 147) et fut vraisemblablement le premier souverain ayant porté le titre de *nyim* ; les mythes et traditions orales recueillis par cet auteur le considèrent comme un puissant magicien et un héros culturel qui, outre nombre d'innovations techniques et agraires, aurait créé l'initiation des garçons tandis que sa femme aurait inventé le masque *mukyeeng*. (Vansina 1978 : 60 et 246).

Les données de Vansina corroborent celles de Torday puisque le *Mokenga*² évoqué dans le mythe ngongo³ (ci-dessus) n'est autre que le masque *Mukyeeng* des Bushoong. Mais ce qui nous importe ici, c'est que ce récit recueilli en 1911 lui associe le masque *Shene Malula* (*Ishyeen Imaalu*), une *persona* identique à l'œuvre illustrée ici (ill. XX ou p. XX)

Torday rapporte que les masques *Shene Malula* (ill. 1) et *Mokenga* (Binkley 2018 : 176, cat.052) formaient avec un troisième masque, *Bungu* (ill. 2) une triade indissociable au sein de l'association secrète *babende*. (1911 : 87).

ill. 1. Le premier et le troisième masque sont deux exemplaires de *Ishyeen Imaalu* ou *Shene Malula* (Torday 1911 : 84, fig. 62a et 62c)⁴



ill. 1. The first and third masks are two examples of *Ishyeen Imaalu* or *Shene Malula* (Torday 1911: 84; fig. 62a and 62c)⁴

ill. 2. Masque *Bungu* (Torday 1911 : 23, fig. 13c)



ill. 2. *Bungu* mask (Torday 1911: 23. Fig. 13c)

La tradition orale dit que Samba Mikepe (Shyaam aMbul aNgoong) a créé cette société initiatique parce que les vieux notables *kolomo* ne courraient pas assez vite pour rattraper les criminels en fuite. Leurs membres étaient choisis parmi les hommes jeunes et forts. Lors de leur initiation, les jeunes novices doivent porter un pagne noir et des parures noires. Les trois masques et le chef se tiennent les uns derrière les autres, jambes largement écartées ; chacun tient un bâton. Les candidats rampent sous leurs jambes tandis que les trois masques et le chef les rouent de coups de bâton. Le rite terminé, ils rentrent chez eux de noir vêtus, et ne pourront enlever leurs accoutrements que progressivement au cours des jours qui suivent. Plus aucune femme, excepté leur mère, ne pourra désormais les battre.

Oral tradition has it that Samba Mikepe (Shyaam aMbul aNgoong) created this initiation society because the old *kolomo* notables weren't running fast enough to catch up with fleeing criminals. Members were chosen from among strong, young men. During their initiation, young novices were required to wear a black loincloth and black ornaments. The three masks and the chief stood one behind the other, their legs wide apart, each holding a stick. The candidates crawled through and under their legs while the three masks and the chief beat them with their stick. Once the rite was over, they returned home dressed in black, and could only gradually remove their accoutrements over the days that followed.

2 - Torday l'orthographe tantôt *Mukenga* (1911 : 87), tantôt *Mokenga* (*idem* : 250). Dans plusieurs langues bantoues, le [u] et le [o] sont parfois fort proches.

3 - Les Ngeende le nomment également *mokenga* (Cornet 1993 : 132).

4 - Une erreur s'est glissée dans la légende de cette figure. C'est le masque 63c et non 62b qui est, comme 62a un *Shene Malula*.

2 - Torday sometimes spells the word *Mukenga* (1911: 87), and sometimes *Mokenga* (*idem*: 250). The "u" and the "o" are sometimes very close in several Bantu languages.

3 - The Ngeende also call it *mokenga* (Cornet: 1993: 132).

4 - There is an error in the caption for this figure. It is mask 63c and not 62b, which is, like 62a, a *Shene Malula*.



Shene Malula, Mokenga et Bungu dansaient aussi lors des funérailles des membres du *babende* où les porteurs dansaient alternativement avec chacun des trois masques.

D'après Cornet, les yeux protubérants de ce masque évoquaient ceux du caméléon et donc sans doute l'extraordinaire acuité visuelle de ce petit reptile (1993 : 138).

Ce même auteur note que « leur mérite artistique est parfois considérable, particulièrement lorsqu'ils sont rehaussés de couleurs. » (1993 : 138) Ce qui sous-entend qu'ils ne sont parfois pas polychromes ? Dont acte. La quasi-totalité des masques de ce type sont en effet ornés de motifs colorés. Ce qui fait de ce remarquable exemplaire à la patine uniformément noire un objet rare. Aucun motif coloré ne vient contrarier ses courbes sobres, mettant ainsi davantage encore en valeur ses yeux saisissants.

J'aimerais formuler une hypothèse à propos de cette opposition noir/polychrome. Ce masque apparaissait en deux occasions rituelles bien distinctes : l'initiation d'un nouveau membre du *babende* et les funérailles de ces mêmes membres. Lors de la cérémonie funéraire, *Ishyeeen Imaalu* danse le visage orné de motifs polychromes ; il porte un costume qui fait de lui un guerrier (Binkley 2018 : 184, fig. 071) (ill. 3).

Going forward, no woman, except their mother, would be allowed to strike them.

Shene Malula, Mokenga and Bungu also danced at the funeral ceremonies of *Babende* members, and the mask wearers danced alternately with each of the three masks.

According to Cornet, the mask's protruding eyes evoke those of the chameleon, and thus probably also this small reptile's extraordinary visual acuity (1993: 138).

The same author notes that "their artistic merit is sometimes considerable, especially when they are enhanced with color" (1993: 138). Must we take this to imply that they are sometimes not polychrome? Duly noted. Almost all masks of this type are in fact decorated with colored motifs, and that makes this remarkable example, with its uniformly black patina, a rare object. There are no colored designs here to detract from its sober curves, and that also further emphasizes its striking eyes.

I would like to formulate a hypothesis on the subject of this black/polychrome opposition. This mask appeared on two very distinct ritual occasions: upon the initiation of new members to the *Babende* and at the funeral of those same members. At the funerary ceremonies, *Ishyeeen Imaalu* dances with his face adorned with polychrome motifs; he wears a costume that makes him look like a warrior (Binkley 2018: 184, fig. 071) (ill. 3).

ill. 3 Masque *Ishyeeen Imaalu* dansant lors des funérailles d'un initié. Village shoowa, 1989.

Photo et Copyright David Binkley et Patricia Darish (Binkley 2018 : 184, fig. 071)

ill. 3. *Ishyeeen Imaalu* mask dancing at the funerary ceremonies for an initiate. Shoowa village, 1989.

Photo and copyright David Binkley and Patricia Darish (Binkley 2018: 184, fig. 071)



Bien qu'il se produise en l'honneur d'un défunt initié du *babende*, cette cérémonie est publique et aucun secret de l'association n'y est dévoilé.

Le rite d'initiation, en revanche, est placé sous le signe du secret et le masque y fait figure d'instructeur intransigeant en distribuant des coups de bâton à de jeunes gens effrayés et habillés de noir. Ces attributs vestimentaires, tous noirs, revêtaient une grande importance, et leur nature même était un secret bien gardé (Torday 1911 : 88-89). Le noir est très souvent associé à la sorcellerie, mais il faut admettre que nous ignorons sa signification symbolique en ces circonstances particulières. Mais peut-être était-il congru qu'à l'occasion de ce rite secret, le masque apparaisse en noir, à l'instar des jeunes initiés ? Nous ne le saurons jamais, et cette troublante *persona* gardera à jamais les secrets du *babende* enfuis sous son énigmatique patine.

Although performed in honor of a deceased *Babende* initiate, the ceremony is public and none of the association's secrets are revealed.

The initiation rite, on the other hand, is secretive, with the mask acting as an uncompromising instructor, distributing blows with sticks to frightened young people dressed in black. The all black garments' attributes were of great importance, and their very nature was a well-kept secret (Torday 1911: 88-89). Black is very often associated with witchcraft, but we admittedly don't know what its symbolic significance in these particular circumstances would have been. But perhaps it was fitting that, on the occasion of this secret ritual, the mask should appear in black, following the example of the young initiates? We shall never know, and this troubling *persona* will forever guard the secrets of the *Babende*, hidden beneath its enigmatic patina.

Bibliographie / Bibliography

Binkley, David, 2018. "UKuba Stylistic Zone", in Marc Felix (ed.), *Congo Masks. Masterpieces from Central Africa*, Marc Felix Congo Basin Art History Research Center, Brussels, Belgium, pp. 159-190.

Cornet, J.

- 1982. *Art royal Kuba*, Stampa Sipiell, Milan.

- 1993. "Art Among the Kuba People", in Frank Herreman and Constantin Petridis (eds.), *Face of the Spirits. Masks from the Zaïre Basin*, Gand, Belgique, Snoeck-Ducaju, pp. 129-143.

Mack, J., 1989. *Emile Torday and the Art of the Congo 1900-1909*, British Museum, London.

Torday, E. et Joyce E, T. A., 1911. *Notes ethnographique sur les peuples communément appelés Bakuba ainsi que les peuplades apparentées*, Annales du Musée du Congo Belge, série III, tome II, fasc. 1.

Vansina, Jan

- 1975. "Kuba Chronology Revisited", *Paideuma : Mitteilungen zur Kulturkunde*, Bd 21, pp. 134-150.

- 1978. *The Children of Wool. A History of the Kuba People*, The University of Wisconsin Press, Madison & Dawson, Grande-Bretagne, pp. 394.

Une gestuelle singulière

Les figurines accroupies Luluwa

Dr. Viviane Baeke

Cette gracieuse figurine féminine s'inscrit dans l'espace de manière fort audacieuse; accroupie, elle porte les mains aux tempes tandis que ses coudes reposent sur les genoux¹. Cette posture, défiant parfois les lois de l'équilibre, porte généralement la signature d'artistes luluwa, même si elle n'est pas inconnue des sculpteurs kete, chokwe et kuba.

La plupart des personnages accroupis qu'ont sculptés les Luluwa forment en réalité la partie figurative de mortiers et plus rarement de quelques pipes. Ces objets étant liés à la consommation du tabac et surtout du chanvre, Constantine Petridis associe cette posture accroupie à la souffrance et la maladie occasionnées par l'abus de chanvre².

Cette figure-ci ne décore aucun objet fonctionnel lié au tabac ou au chanvre, ce qui nous porte à tenter d'élargir sa signification. Les rares informations existant à propos de quelques autres figures adoptant la même posture vont nous permettre d'oser l'une ou l'autre hypothèse sur la signification de cette énigmatique figure. Certaines de ces figurines sont de la même taille que notre ravissante statuette, d'autres affectent des dimensions beaucoup plus modestes et sont de facture beaucoup plus fruste. Albert Maesen, lors de son séjour dans la région de Dibaya, a récolté quelques figurines accroupies qu'il décrit dans ses notes de terrain. Malheureusement, le nom qu'il a recueilli, *luphingu*, est un terme générique signifiant « statue ». L'une est masculine; appelée Kalume Kakulu, elle évoque « une personne triste, un homme qui a perdu ses parents. C'est aussi la posture de quelqu'un qui a la fièvre, qui a très froid. » (Maesen, carnet 29, p. 18). A propos d'une autre figure masculine, son informateur lui dira que cet homme « porte les mains aux tempes parce qu'il a très froid » (Maesen, carnet 30, p. 18).

Avant de poursuivre cette analyse, il est nécessaire d'évoquer l'ensemble de la statuaire luluwa, donc aussi les célèbres figures

1 - Une posture qui se traduit élégamment en anglais par « crouching figure, hands-to-cheeks and knees-to-elbows ».

2 - À la fin du 19^{ème} siècle, fumer du chanvre (*dyamba*) était censé permettre la communication avec le monde surnaturel et les ancêtres. Un puissant chef luluwa, « Kalamba Mukenge, éleva cette pratique rituelle au rang de culte (*bwanga*) destiné à promouvoir la paix, l'amitié et la solidarité, et même censé conférer longévité et immortalité. » (Baeke 2023, d'après Petridis 1995, p. 336; 2008, p. 137 et 2018: 157-158).

A Singular Posture

The Crouching Figures of the Luluwa

Dr. Viviane Baeke

This graceful female figure is boldly rendered in space. In her crouched position, she holds her hands to her temples while her elbows rest on her knees. This posture, which sometimes defies the laws of balance, is generally seen in works by Luluwa artists, although it is not unknown to Kete, Chokwe and Kuba sculptors.

Most of the crouching figures carved by the Luluwa are actually the figurative parts of mortars and, more rarely, of some pipes. As these objects are associated with the consumption of tobacco and especially hemp, and Constantine Petridis consequently associates this crouching posture with the suffering and illness caused by excessive hemp consumption.¹

This particular figure does not decorate any functional object related to the use of tobacco or hemp, which leads us to the idea that its meaning should be broadened. The scant information available on a number of other figures that display the same posture will enable us to propose one or another hypothesis as to this enigmatic figure's significance. Some of these figures are the same size as our lovely statuette, while others are much smaller and more crudely made. In the course of his stay in the Dibaya region, Albert Maesen collected a few crouching figures, which he describes in his field notes. Unfortunately, the name he got for them, *luphingu*, is just a generic term that means "statue". One is male; it is called Kalume Kakulu, and it evokes "a sad person, a man who has lost his parents. It is also the posture of a person with a fever, who is very cold." (Maesen, notebook 29, p. 18). Referring to another male figure, his informant tells him that this man "has his hands on his temples because he is very cold" (Maesen, notebook 30, p. 18).

Prior to moving on with this analysis, it will behoove us to look briefly at all Luluwa statuary, including the famous standing, full-length and pointed figures published in numerous catalogs. And even a brief incursion into the world of Luluwa ritual statuary teaches us that, in addition to certain trees and a large number of

1 - At the end of the 19th century, smoking hemp (*dyamba*) was thought to enable communication with the supernatural world and the ancestors. A powerful Luluwa chief, Kalamba Mukenge, elevated this ritual practice to the rank of a cult (*bwanga*) intended to promote peace, friendship and solidarity, and even believed to confer longevity and immortality" (Baeke 2023, after Petridis 1995: 336; 2008: 137 and 2018: 157-158).

□ FIGURE ACCROUPIE

Bena Luluwa
Babindji, Tshikapa, Haut Kassai
République démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle or early XX^{ème} siècle
Bois
H. 23 cm

PROVENANCES :

- Collecté *in situ* par Lore Kegel et Boris Kegel-Konietzko en 1955
- Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

□ CROUCHING FIGURE

Bena Luluwa
Babindji, Tshikapa, Upper Kassai River,
Democratic Republic of Congo
19th century or early 20th century
Wood
H. 23 cm

PROVENANCES:

- Acquired *in situ* by Lore Kegel and Boris Kegel-Konietzko in 1955
- Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany





debout, en pied ou se terminant en pointe publiées dans nombre de catalogues.

Et toute incursion, même très brève dans l'univers de la statuaire rituelle luluwa nous apprend qu'outre certains arbres et un grand nombre d'objets non figuratifs, la quasi-totalité des figures anthropomorphes que nous connaissons appartiennent à la catégorie des *manga* (sg. *bwanga*), c'est-à-dire des objets-force (*power figures*) impliqués dans des rituels d'affliction et de guérison. A l'instar des *manga* luba et des *mankishi* songye, on y incorporait des charmes qui leur conféraient leur efficacité. Ces charmes ou *bishimba* leur étaient adjoints de plusieurs manières; parfois sous la forme d'un ajout dans la nuque ou dans une cavité de la tête, tel un « chignon » de résine contenant divers ingrédients (fragments animaux et végétaux, graines, perles, poudre de kam, kaolin, etc.). Le plus souvent les *bishimba* étaient adjoints à la statue sous la forme d'accessoires comme des coquilles d'escargots ou des cornes d'antilopes serrés dans la ceinture, des charmes portés sur l'épaule, en bandoulière ou en pendentif, au poignet ou à la cheville. Mais les peintures dont on les couvrait, et certains éléments de la sculpture *per se* augmentait également leur efficacité.

Le terme *bwanga*, par extension, désignait aussi le culte auquel une statue appartenait. Les figures de chefs, par exemple, étaient associées au culte du *bwanga bwa bukalenga*, les mères à l'enfant appartiennent au culte *bwanga bwa cibola* visant à protéger la fécondité des femmes, tandis que les figures féminines portant une coupelle dans la main gauche et parfois un couteau ou une corne dans la main droite, appartiennent au *bwanga bwa bwimpe*. *Bwimpe* signifie tout à la fois « beauté » et « bonté ». Et pour les Luluwa, « Le mélange de qualités morales et esthétiques était considéré comme la meilleure protection contre la sorcellerie et les autres maux » (Petridis 2018: 99). Bien que chaque culte poursuivait un but particulier (beauté, fécondité, autorité, chasse) le but ultime de la plupart de ces cultes était de se protéger de la sorcellerie comme du courroux des ancêtres, et faire en sorte qu'un ancêtre se réincarne en un enfant à naître.

Alors qu'aucune des grandes figures connues et liées aux cultes que nous venons d'évoquer n'adopte la posture accroupie, deux minuscules figurines au même langage corporel leur sont pourtant étroitement associées; selon les notes de terrain d'Albert Maesen, l'une de ces miniatures, enfilée en pendentif, semble liée au culte *bwanga bwa bwimpe* (ill. 1). L'autre figurine se retrouve autour du cou d'une des plus célèbres statues du culte *bwanga bwa bukalenga* voué à protéger l'autorité politique.

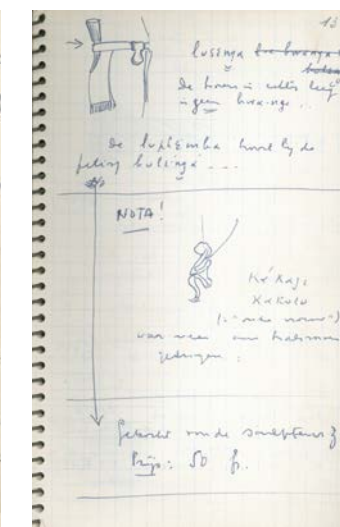
non-figurative objects, almost all of the anthropomorphic figures we know belong to the category of the *manga* (singular *bwanga*) power figures used in rituals that have to do with affliction and healing.

Like the Luba *manga* and the Songye *mankishi*, they were fitted with charms to enhance their efficacy. These charms, or *bishimba*, were attached in a variety of ways; sometimes in the form of an addition to the nape of the neck or a cavity in the head, such as a resin "bun" containing various ingredients (animal and plant fragments, seeds, pearls, kam powder, kaolin, etc.). More often than not however, *bishimba* were attached to a statue in the form of accessories such as snail shells or antelope horns tucked into the belt, or charms worn on the shoulder, across the body or as pendants on the wrists or ankles. In addition, the paints with which they were covered, and certain sculptural elements of the piece *per se*, could also improve its effectiveness.

By extension, the term *bwanga* also designated the cult to which a statue belonged. Figures of chiefs, for example, were associated with the *bwanga bwa bukalenga* cult, mothers with children belonged to the *bwanga bwa cibola* cult whose objective was to protect women's fertility, while female figures carrying a cup in the left hand and sometimes a knife or horn in the right, belonged to the *bwanga bwa bwimpe*. *Bwimpe* means both "beauty" and "goodness". And for the Luluwa, "The blend of moral and aesthetic qualities was considered the best protection against witchcraft and other evils" (Petridis 2018: 99). Although each cult pursued a particular goal (beauty, fertility, authority, hunting) the ultimate objective that most of them shared was to protect against witchcraft as well as the wrath of the ancestors, and to ensure that an ancestor would be reincarnated in an unborn child.

While none of the well-known figures associated with the cults mentioned above adopt the crouching posture, two tiny figurines that display the same body language are closely associated with them. According to Albert Maesen's field notes, one of these miniatures, worn as a pendant, appears to have a connection with the *bwanga bwa bwimpe* cult (ill. 1). The other figurine is found around the neck of one of the most famous statues of the *bwanga bwa bukalenga* cult, which is dedicated to protecting political authority.

ill. 1 Maesen Carnet 31, p. 12 et 13
À gauche la statue du culte *bwanga bwa bwimpe*, à droite la figurine accroupie Kakaji Kakulu, «Vieille femme», qui lui est associée.



ill. 1 Maesen Notebook 31, p.12 and 13
At left, the *bwanga bwa bwimpe* cult figure, and at right, the crouching Kakaji Kakulu, "old lady", figure that is associated with it.

En outre, il existe un culte, *bwanga bwa cilembi*³ (où *cilembi* signifie «chasseur») qui nous intéresse tout particulièrement parce qu'au moins une figure accroupie du même type que celle qui nous occupe est explicitement associée à ce culte qui a pour vocation de protéger les chasseurs et d'assurer leurs succès cynégétiques⁴. Et d'après Petridis, deux autres figures adoptant la même gestuelle pourraient également y être associées, dont celle détenue par le musée de Copenhague (ill.2)⁵

ill. 2. Figure masculine accroupie (peut-être *bwanga bwa cilembi*). Nationalmuseet Copenhague, G-8312 et ex-coll. Kjersmeier



ill. 2 Crouching male figure (possibly *bwanga bwa cilembi*). Nationalmuseet Copenhague, G-8312, and ex Kjersmeier collection.

Qui plus est, Timmermans révèle qu'à propos d'une de ces figurines anthropomorphes du culte *bwanga bwa cilembi*, les chasseurs «s'accroupissaient autour de la figure et lui soufflaient de la fumée de marijuana au visage pour activer et mobiliser l'esprit qui habitait la sculpture. Lorsqu'elle n'était pas utilisée, la statuette était conservée dans un abri spécial, ou tout bonnement dans la maison de son propriétaire»⁶. Par ailleurs, Albert Maesen mentionne un culte *cilembi* centré sur des figures sculptées, ordinairement de petite taille. «Sculptées de façon plutôt rudimentaire, ces figures étaient portées à même le corps». (Petridis 2018: 97, citant Maesen 1982: 57).

Ces données et témoignages de terrain nous apprennent que parmi les statuettes accroupies et liées à la chasse, il existe à la fois de toutes petites figurines (8-12 cm) assez frustes et portées à même le corps, et d'autres plus grandes et mieux sculptées (24-25 cm), qui en dehors des rites, reposent dans une maison ou un abri.

Cette dualité se fait l'écho de ce qui se passe lors des rites de fécondité du *bwanga bwa cibola*. Vers le huitième mois de sa grossesse, une femme recevait au moins deux *manga* figuratifs, une grande statue et sa copie miniaturisée ; la grande figure veillait dans la maison tandis que la parturiente «emmenait partout avec elle la petite, glissée dans un pagne ou suspendue à un collier.» (Petridis 2018: 93)

Il est donc fort plausible que d'autres cultes faisaient de même, et que certains *manga* y possédaient aussi leur réplique en réduction, ce «double» étant porté sur le corps, en amulette à la ceinture ou en pendentif.

Peut-on suggérer que c'est le même processus qui est à l'œuvre

3 - le terme *cilembi* signifie «chasseur».

4 - Petridis 2018: 97 et ill. 73, p. 94 (Musée Barbier-Mueller, 1026-11)

5 - idem et ill. 74, p.95 (Nationalmuseet Copenhague, G-8312 et ex-coll. Kjersmeier); ill. 75, p.96 (Musée Dapper).

6 - Petridis 2018: 97, citant Timmermans 1966: 23-24

There is also a cult called *bwanga bwa cilembi*² (where *cilembi* means "hunter"), which is of particular interest to us because at least one crouching figure of the same type as the one we are examining here is explicitly associated with this cult, whose purpose it is to protect hunters and to ensure their success in their endeavors.³ According to Petridis, two other figures that display the same pose could also be associated with this cult, including the one now in the Copenhagen Museum (ill.2).⁴

What's more, Timmermans reveals that, in the case of one of these anthropomorphic *bwanga bwa cilembi* cult figurines, hunters would "crouch around the figure and blow cannabis smoke in its face to activate and mobilize the spirit that inhabited the sculpture. When not in use, it was kept in a special shelter, or simply in the owner's "home".⁵ Maesen also mentions a *cilembi* cult focused on sculpted figures, usually of small size. "Carved in a rather rudimentary manner, these figures were worn directly on the body" (Petridis 2018: 97, citing Maesen 1982: 57).

This data and the field reports tell us that among the crouching figures associated with hunting, there are both very small examples (8-12 cm), which are worn directly on the body, and larger, more elaborately sculpted ones (24-25 cm), which, when not in ritual use, are kept in a house or shelter.

This duality echoes that of the *bwanga bwa cibola* fertility rites. Around the eighth month of pregnancy, a woman would receive at least two figurative *manga*, a large statue and its miniaturized copy; the large figure kept watch in the house while the pregnant woman "took the small one with her everywhere, slipped into a loincloth or suspended from a necklace" (Petridis 2018: 93).

It is therefore highly plausible that other cults would have done the same, and that some *manga* also had a diminutive replica, this "double" having been worn on the body, as an amulet on the belt, or as a pendant.

We would suggest that the same process could be operative in the hunting context, involving the coexistence of two types of crouching figures, small miniatures worn as pendants (see ills. 1 and 2 above), and larger ones, such as the three figures described

2 - *Cilembi* means "hunter".

3 - Petridis 2018: 97 and ill. 73, p. 94 (Musée Barbier-Mueller, 1026-11)

4 - Petridis 2018: 97, citing Timmermans 1966: 23-24

5 - Petridis 2018: 97, citing Timmermans 1966: 23-24.





dans le cadre de la chasse, et qui suppose la coexistence de deux types de figures accroupies, de petites miniatures portées en pendentif (cf. ill. 1 et 2 ci-dessus), et d'autres plus grandes, telles les trois figures décrites par Petridis (notes 4 et 5) ainsi que l'œuvre dont nous tentons ici de cerner l'identité.

Mais un problème surgit à son propos. C'est la seule représentation clairement féminine parmi ces quatre figures : le clitoris apparent et les scarifications horizontales marquant le pubis ne laissent planer aucun doute sur son genre.⁷ Il est donc difficile de penser que cette figurine-ci ait été un jour associée à un culte de chasse.

Tournons-nous donc vers d'autres hypothèses. Des scarifications enserrant harmonieusement ses yeux immenses et culminent sur le front en un motif en losanges concentriques, tandis que dans le bas du visage, d'autres courbes mettent en valeur la petite bouche ovale. Le crâne très développé suggère l'intelligence, selon les codes luluwa. Soulignons cependant que les yeux immenses et le crâne très développé pourraient, lorsqu'ils outrepassent même légèrement les canons en usage, suggérer les proportions physiques d'un enfant en bas âge. Sa coiffure, rappelant la tonsure d'un moine, se démarque par sa simplicité de l'ensemble des coiffures élaborées de la statuaire luluwa. En outre, elle est rare. Parmi les nombreuses œuvres publiées par C. Petridis en 2018, seuls les nouveaux-nés de trois maternités du culte *bwanga bwa cibola* arborent cette coiffure.⁸ Dans les trois cas la mère allaite l'enfant.⁹

Pourrait-on prudemment émettre l'hypothèse que cette gracieuse figurine, par sa féminité et ses accents juvéniles, ait un jour été associée à un culte féminin dédié à la beauté (*bwimpe*), à la fécondité féminine, ou encore à un culte combattant la maladie ? Et qu'au sein de l'un de ces cultes, elle exprimerait par sa gestuelle le chagrin associé à la mort, la stérilité et la maladie, des maux que par ailleurs, en tant que *bwanga* elle est destinée à combattre au sein de la maisonnée ? Une protection qui se prolongerait en dehors de la maison en portant une réplique miniature de cette figure sur le corps. Et la petite figurine féminine accroupie et entièrement couverte de kaolin qu'Albert Maesen a récolté faisant sans doute partie de cette catégorie de *bwanga* miniature. (ill. 3).

by Petridis (notes 4 and 5) and the work whose identity we are trying to shed light on here.

But a problem arises with respect to this particular example. It is the only clearly female representation among these four figures. The visible clitoris and the horizontal scarifications marking the pubis leave no doubt as to its gender,⁶ so it is difficult to imagine that this it was ever associated with a hunting cult.

Let us turn our attention to other hypotheses. Scarification marks harmoniously encircle the huge eyes, culminating on the forehead in a concentric diamond pattern, while on the lower part of the face, other curves highlight the small oval mouth. The highly developed skull suggests intelligence, according to Luluwa iconographic codes. It should be noted however, that the huge eyes and highly-developed skull could, when they go even slightly beyond the customary canons, suggest the physical proportions of an infant. The figure's coiffure, reminiscent of a monk's tonsure, stands out for its simplicity, and differs from the elaborate hairstyles generally seen in Luluwa statuary. It is also rare. Among the many works published by Petridis in 2018, only the newborns of three maternities of the *bwanga bwa cibola* cult display this hairstyle.⁷ In all three cases, the mother is nursing the child.⁸

Could we cautiously hypothesize that this graceful little figure, with its femininity and youthful accents, was once associated with a female cult dedicated to beauty (*bwimpe*), female fertility, or a cult to fight against disease? And that, within one of these cults, it would express through its gestures the grief associated with death, sterility and illness - evils which, as a *bwanga*, it was its purpose to combat within the household? And furthermore, that the protection it afforded might have been extended outside the home when a miniature replica of the figure was worn on the body?

Moreover, the little crouching female figure, entirely covered in kaolin, that Albert Maesen collected, undoubtedly belongs to this category of miniature *bwanga* as well (ill. 3).

ill. 3 Notes de terrain d'Albert Maesen, carnet 30, p. 25-26



ill. 3 Albert Maesen's field notes, notebook 30, p. 25-26.

Son informatrice lui dit que cette figurine « avait froid », qu'elle « l'avait acquise comme poupée pour son enfant », et elle ajouta qu'on l'avait couverte de kaolin pour qu'elle soit « bonne » ; ett Maesen de préciser : « bénéfique ». Que cette figurine ait été acquise comme

His female informant told him that this figure “was cold”, that she “had acquired it as a doll for her child”, and added that it had been covered with kaolin to make it “good”, which Maesen adds means “beneficial”. The fact that she acquired this figure as a “doll” for her

7 - Deux parmi les trois figures accroupies publiées par Petridis sont de sexe non marqué et la troisième est très clairement masculine.

8 - Petridis 2018 : ill. 50, p. 70-71 ; ill. 116, p. 137 et ill. 117, p.138

9 - On la retrouve également, quelque peu différente, sur deux autres figurines accroupies, l'une ornant une pipe (Petridis 2018 : ill.143, p. 166) et l'autre étant la figure de chasse du musée de Copenhague (note 5 et ill. 2).

6 - Two of the three crouching figures published by Petridis lack sexual characteristics, while the third is very clearly male.

7 - Petridis 2018: ill. 50, p. 70-71; ill. 116, p. 137 and ill. 117, p.138.

8 - One also sees it, albeit in a somewhat altered form, on two other crouching figures, one decorating a pipe (Petridis 2018: ill.143, p. 166), and another being the hunting figure in the Copenhagen Museum (note 5 and ill. 2).

« poupée » pour son enfant signifie vraisemblablement que cette mère est passée par l'initiation au *bangwa bwa cibola* et qu'on lui a conféré, entre autres *manga*, cette statuette blanche au kaolin. La figurine porte à la nuque un *bishima*, sorte de « chignon » composé d'un amalgame de résine et d'ingrédients divers.

Notre ravissante figurine, outre son langage corporel ne semble comporter aucun ajout de *bishimba* visible. Il se peut que jadis, elle fut ornée de colliers et autres ajouts culturels. Tout au plus dévoile-t-elle de son passé rituel quelques marques de poudre rouge sur la tête, et des traces de kaolin sur le pubis, souvenirs enfuis au creux des sillons chéloïdiens.

Il est vrai que la plupart des charmes amovibles ont disparu des statues luluwa appartenant aux collections occidentales, magnifiant davantage leur beauté. Seuls les gestes, signes et symboles inscrits dans leur chair de bois demeurent. Et l'art des Luluwa en est particulièrement riche. Les déchiffrer, ou du moins le tenter, nous permet de comprendre l'immense importance qu'ils conféraient à ces merveilleuses figures.

child probably means that this mother had undergone the *bangwa bwa cibola* initiation and was given this kaolin-bleached statuette, among other *manga*. The figure wears a *bishima* on the nape of the neck, a kind of “bun” made from an amalgam of resin and various other ingredients.

Apart from its body language, our lovely figurine doesn't seem to feature any visible *bishimba* additions, but it may once have been adorned with necklaces and other cult ornaments. The most she reveals of her ritual past are a few marks of red powder on her head, and traces of kaolin on her pubis, memories that have slipped into the cheloid grooves.

It is true that most of the removable charms originally on Luluwa statues in Western collections have been lost, further magnifying their beauty. Only the gestures, signs and symbols inscribed in their wooden flesh remain. And Luluwa art has a particular wealth of these. Deciphering them, or at least attempting to, enables us to understand the immense importance their makers attached to these marvelous figures.

Bibliographie / Bibliography

Baeke Viviane, 2023. « Pipe luluwa », in *Serge Schoffel T2*, catalogue de l'exposition TEFAF mars 2023, éd. Serges Schoffel Art Premier, *Bruxelles*.
 Timmermans Paul, 1966. « Essai de typologie de la sculpture des Bena Luluwa du Kasai », *Africa-Tervuren*, 12 (1),1966, pages 17-27. Tervuren, Belgique.
 Maesen Albert, 1982. « Statuaire et culte de fécondité chez les Luluwa du Kasai (Zaire), *Quaderni Poro*, n°3, pp. 49-58.
 Petridis Constantin :
 - 1995. Trésors d'Afrique . Musée de Tervuren, cat. 106-122, Tervuren, Belgique, pp.330-336.
 - 2008. « Luluwa. For Mothers and Chiefs” in *Art and Power in the Central African Savanna*, Mercatorfonds, Brussels, The Cleveland Museum of Art, Ohio, pp. 115-137.
 - 2018. *Luluwa. Arts d'Afrique centrale entre ciel et terre*, Fonds Mercator, Bruxelles, 239 p.

Manuscrits non publiés / Unpublished manuscripts

Maesen, A., 1952-1953. Veld boekjes (carnets de terrain) n° 30 et 31, Archives du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.



L'axis mundi de la terre au ciel chez les Tellem

Aurore Krier-Mariani

Chaque sculpture est une histoire, témoin du passage du temps, de rituels passés, d'influence entre les croyances et la condition de vie de l'ethnie à laquelle elle appartenait. Celle des Tellem, « les hommes d'avant », peuple ainsi nommé par les Dogon de Kani, signifiant littéralement « nous les avons trouvés », dénomination conservée par Marcel Griaule qui perdurera dans le temps, est une histoire complexe, révélée lors de la découverte des grottes, d'abord par Desplagnes en 1905. Plus tard en 1931, l'expédition menée par Marcel Griaule, arpente et visite les grottes non loin de Sanga. En 1935 Denise Paulme et Deborah Lifchitz commentent et expliquent les œuvres dites Tellem, comme « d'imposantes statues aux bras levés ».

Puis la mission hollandaise, en accord avec le Mali, monta cinq expéditions menées par H. Haan (1962-1964), et Huizinga (1965-67, 71), permettant de découvrir trente cinq grottes. Les Tellem, tribu évaluée par les hollandais à quelques milliers de personnes du X^e-XI^e siècle jusqu'au XV^e siècle occupant les grottes, furent chassés par les immigrations Dogon, les poussant à migrer vers le Yatenga et la région de Yoro.

L'eau, la pluie dans cette région peu irriguée conditionnaient les cultures et la vie même des habitants, des conditions climatiques incitant les Tellem à adopter le rite de la pluie.

Michel Leiris, dans *L'Afrique fantôme* (1933, p.30) conçoit l'attitude et la tension qu'induisent les lignes toutes en verticalité des bras levés comme une tentative de « faire communiquer le ciel et la terre. » Plus tard, Germaine Dieterlen abondera dans le sens de cette vision et la complètera en y voyant une double symbolique, « adressant à Amma une demande pour obtenir la pluie nécessaire à la vie sur terre, mais également un geste d'excuse pour une faute rituelle qui aurait provoqué la sécheresse. »¹

From earth to sky, the Tellem *axis mundi*

Aurore Krier-Mariani

Every sculpture is a story, a witness to the passage of time, to past rituals and the influence of the beliefs and living conditions of the ethnic group to which it belonged. That of the Tellem, "the people from before", so named by the Dogon of Kani, literally meaning "we found them", and an appellation that was retained by Marcel Griaule and then endured over time, is a complex story, that was revealed when the caves were first discovered by Desplagnes in 1905. Later, in 1931, an expedition led by Marcel Griaule surveyed and visited the caves not far from Sanga. In 1935, Denise Paulme and Deborah Lifchitz commented on and explained the Tellem works as "imposing figures with raised arms".

The Dutch mission, in agreement with Mali, subsequently mounted five expeditions led by H. Haan (1962-1964), and Huizinga (1965-67, 71), that led to the discovery of thirty-five caves. The Tellem, a tribe estimated by the Dutch to have numbered several thousand from the 10th or 11th century to the 15th century, were driven out by Dogon immigration, and forced to move to Yatenga and the Yoro region.

Water and rain in this sparsely irrigated region determined crops and the very lives of its inhabitants, and the difficult climatic conditions they had to endure prompted the Tellem to adopt the rain ritual.

In his work *L'Afrique fantôme* (1933, p.30), Michel Leiris sees the posture and tension induced by the vertical lines of the raised arms on Tellem figures as an attempt to "make heaven and earth communicate". Later, Germaine Dieterlen would add to this vision, seeing a symbolic double message in it: "a plea to Amma for the rain necessary for life on earth, but also a gesture of apology for an error in the rituals that might have caused the drought".¹

□ FIGURE AUX BRAS LEVÉS

Tellem
Mali
Début du XV^{ème} siècle [1400-1438 ap.-J.C. (prob. 95.4%)
Test C14 : Re.S.Arte analysis report R 145119A-1]
Bois
H. 46,2 cm

PROVENANCE :

► Gérald et Muriel Minkoff, Genève, Suisse

□ RAISING ARMS FIGURE

Tellem
Mali
15th century [1400-1438 AD (prob 95.4%)
C14 test: Re.S.Arte analysis report R 145119A-1]
Wood
H. 46.2 cm

PROVENANCE:

► Gérald and Muriel Minkoff, Geneva, Switzerland

¹ - Dieterlen 1988: 59, *Les arts d'Afrique noire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*.

¹ - Dieterlen 1988: 59, *Les arts d'Afrique noire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*.

A travers la croyance Dogon soigneusement étudiée par Marcel Griaule «le monde surnaturel, domaine du *binu*, intervenait continuellement dans la vie quotidienne. De lui relève tout ce qui n'appartient pas au cours naturel des choses: les maladies, une sécheresse inhabituelle.» *Binu* et *hogon* dirigent les cérémonies agricoles reliant ces deux entités complémentaires que sont la pluie fécondante (*binu*) et la terre, régie et représentée par le *hogon*. Le devin, *binukedine*, «désigné par les puissances de l'au-delà», assurait le lien entre les membres du clan et les ancêtres fondateurs, «maitre de l'eau, assurant les récoltes et par extension la fertilité humaine et donc la continuation du clan.» Il manipulait les statuette «aux bras levés, les statues Tellem» (Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Danielle Amez éditeur, 1994, p.530).

Par le prisme des sculptures le «*binu* médiateur voyageant entre les deux mondes, celui des esprits et celui des hommes, contrôlant le mystérieux monde invisible», se rapprochait du *Nommo*, génie de tout ce qui est relatif à l'eau.

Mince, allongée, élancée, anguleuse, les lignes de cette sculpture particulière, singulière, épousent à la fois les caractéristiques de la statuaire Tellem, tout en se rapprochant également de celle des Komakan. La savante alternance entre surfaces planes et arêtes aiguës accentue l'impression générale, le rendu d'un rythme syncopé, saccadé, celui d'une transition rythmique nommée *sa qàla* chez les Dogon. En magnifiant ces pulsations, ce rythme souligne une présence vivifiante à travers une composition résolument géométrique des parties du corps, «la géométrie économe du style Dogon; le meilleur exemple des débuts du cubisme dans les années 1908-1909.»².

La composition intègre harmonieusement l'opposition entre les lignes arrondies et anguleuses, symbolisant, comme l'exprime Rubin, les principes masculins et féminins. Entité hermaphrodite, répondant symboliquement «au thème de la mythologie Dogon, selon lequel, *Nommo*, «le père des hommes», était avant son sacrifice hermaphrodite»³. Le visage arbore une barbe anguleuse, aplanie et projetée vers l'avant. Des seins puissants proéminents s'axent dans une verticalité en relief, aux extrémités décorées de scarifications constituées de lignes sinueuses en relief, brisées, et «dont le sens premier est la vibration créatrice en mouvement, se rattachant aux notions de fertilité-fécondité.» (Geneviève Calame-Griaule, *Art et symbolisme en Afrique noire, Index des principaux motifs géométriques*, 1976, p.245).

En latéralité «l'appui dorsal dentelé, caractéristique des pièces les plus tardives, signifierait l'écoulement de l'eau.»⁴ Ce motif vertical à chevrons, que l'on retrouve dans l'iconographie Dogon où il est nommé *ana di odu* (chemin de pluie), serait également le «chemin de la descente entre le ciel et la terre.» (Geneviève Calame-Griaule, *Art et symbolisme en Afrique noire, Index des principaux motifs géométriques*, 1976, p.245).

In the Dogon belief system carefully studied by Marcel Griaule, "the supernatural world, the domain of the *binu*, continually intervened in daily life. It is responsible for everything that does not belong to the natural course of things: diseases, unusual drought". *Binu* and *hogon* govern the agricultural ceremonies that link the two complementary entities: the fertilizing rain (*binu*) and the earth, the last represented by the *hogon*. The diviner, *binukedine*, "designated by the powers beyond", ensured the link between clan members and the founding ancestors, "master of water, ensuring harvests and, by extension, human fertility and thus the continuation of the clan". He handled the statuettes "with raised arms, the Tellem statues" (Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Danielle Amez éditeur, 1994, p.530).

Through the prism of these figures, the "*binu* intermediary traveling between the two worlds, that of spirits and that of men, controlling the mysterious invisible world", was close to the *Nommo*, the spirit of all that relates to water.

Slim, elongated, slender, angular, the lines of this particular, singular sculpture display the quintessential characteristics of Tellem statuary, while also resembling the works of the Komakan. The skillfully manipulated alternation between flat surfaces and sharp edges accentuates the overall impression, the rendering of a syncopated, jerky rhythm, that of a rhythmic transition called *sa qàla* by the Dogon. By magnifying these pulsations, this rhythm underscores an invigorating presence through a resolutely geometric composition of the body parts, "the spare geometry of the Dogon style; the best example of the beginnings of Cubism in the years 1908-1909".²

The composition harmoniously integrates the opposition between rounded and angular lines, symbolizing, as Rubin puts it, masculine and feminine principles. It is a hermaphroditic entity that symbolically responded "to the Dogon mythological theme that asserts that *Nommo*, "the father of men", was a hermaphrodite before his sacrifice".³ The face features an angular beard that is flattened and projects forward. Powerful, prominent breasts are set in vertical relief, their extremities decorated with scarification marks consisting of sinuous, broken lines in relief, "the primary meaning of which is creative vibration in motion, linked to notions of fertility and fecundity" (Geneviève Calame-Griaule, *Art et symbolisme en Afrique noire, Index des principaux motifs géométriques*, 1976, p.245).

"The jagged back support, characteristic of later pieces, would signify the flow of water".⁴ This vertical chevrons design, found in Dogon iconography where it is called *ana di odu* (rain path), would also be the "path of descent between heaven and earth" (Geneviève Calame-Griaule, *Art et symbolisme en Afrique noire, Index des principaux motifs géométriques*, 1976, p.245).

2 - William Rubin, *Primitivism, in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 1985.

3 - Bernard de Grunne, Emmanuel Déhan, *Pré-Dogon*, 2023, p.33.

4 - Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Danielle Amez éditeur, 1994, p.150.



2 - William Rubin, *Primitivism, in 20th century art : affinity of the Tribal and the Modern*, 1985.

3 - Bernard De Grunne, Emmanuel Déhan, *Pré-Dogon*, 2023, p.33.

Le rythme sculptural, exprimé par l'extension dans l'espace, par la verticalité des lignes, suggère implicitement l'élan de l'homme vers le monde céleste et la descente du génie vers le monde terrestre. Ses bras levés dans une référence cosmique, renforce ce lien entre les deux entités, tel un *axis mundi* reliant la terre, principe féminin, au ciel, principe masculin. Leurs extrémités, reliées par les mains jointes surplombant le visage, présentent des « scarifications particulières, des points assemblés en lignes superposées en quadrillage. D'origine ghanéenne, elles seraient un rappel d'allégeance au serpent Dida, puisqu'elles dessinent d'une manière abstraite, par leurs lignes en relief, la représentation des écailles de la peau de serpent. » (Hélène Leloup, *Chefs d'œuvres de la statuaire Dogon*, p.41). Son visage à l'expressivité intensifiée par la bouche et le nez reliés, nous rappelle que « pour l'initié, la bouche, souffle et siège de vie, représente le principe vital nommé *ni*, qui s'échappe du corps. », accentuant ainsi la force vitale émanant de cette figure. (Liliane Prévost, Isabelle de Courtilles, *Guide des croyances et symboles*, 2005, p.156).

Cette œuvre dont le corps, nommé *godu* par les Dogon, constitue la partie visible de l'homme, le pôle d'attraction de ses principes spirituels. Un corps dont les articulations sont essentielles parce que symboles du mouvement, lui-même synonyme de vie. Un corps imprégné de symbolisme, d'ésotérisme, synthétisant à travers sa gestuelle et les éléments qui le composent, le sens de l'univers.

Deux œuvres offrent des éléments de comparaison : celle de l'ancienne collection Romy Rey présentant une même patine et des détails de composition proche, tel le ventre (cf. Galerie Lucas Rattou, exposition Dogon/Dubuffet du 18 au 22 avril 2023), et aussi celle, mais de style Komakan, illustrée dans *La statuaire Dogon* (le n° 64), où l'on retrouve certains agencements similaires des éléments du corps et de la barbe ainsi que des gravures en latéralité (Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Danielle Amez éditeur, 1994).

The sculptural rhythm, expressed by the extension in space and the verticality of the lines, implicitly suggests man's impetus towards the celestial world and the spirit's descent towards the terrestrial world. His arms, raised in a cosmic reference, reinforce this link between the two entities, like an *axis-mundi* linking earth, the feminine principle, to heaven, the masculine principle. Their extremities, linked by clasped hands above the face, present "specific scarifications, dots assembled in lines and superimposed in a grid pattern. Of Ghanaian origin, they are a reminder of allegiance to Dida the snake, since their raised lines are abstract representations of the scales of the snake's skin" (Hélène Leloup, *Masterpieces of Dogon Statuary*, p.41). His face, whose expressiveness is intensified by the connected mouth and nose, reminds us that "for the initiate, the mouth, the breath and seat of life, represents the vital principle called *ni*, which escapes from the body", thus accentuating the vital force emanating from this figure (Liliane Prévost, Isabelle de Courtilles, *Guide des croyances et symboles*, 2005, p.156).

This figure's body, called *godu* by the Dogon, is the visible part of man, the pole of attraction of his spiritual principles. It is a body whose joints are essential as symbols of movement, itself synonymous with life. And it is a body imbued with symbolism and esotericism, synthesizing the meaning of the universe through its gestures and its constituent elements.

Two works offer elements of comparison: the one from the former Romy Rey collection, with a same patina and similar compositional details such as the belly (cf. Galerie Lucas Rattou, Dogon/Dubuffet exhibition, from April 18th to 22nd, 2023), and also, but of the Komakan-style, the one illustrated in *La statuaire Dogon* (no. 64), where we can see similar arrangements of the body parts and beard as well as lateral engravings (Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Danielle Amez éditeur, 1994).

Bibliographie / Bibliography

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme - de Dakar à Djibouti, 1931-1933*, Paris, Gallimard, 1934.

Geneviève Calame-Griaule. *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon*, Édition Gallimard, 1965.

Geneviève Calame-Griaule, *Art et symbolisme en Afrique noire*, Index des principaux motifs géométriques, 1976.

William Rubin, *Primitivism, in 20th century art : affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, 1985.

Germaine Dieterlen, *Les arts d'Afrique noire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*, 1988.

Hélène Leloup, William Rubin, Richard Serra, Georg Baselitz, *La statuaire Dogon*, Édition Danielle Amez, 1994.

Marcel Griaule, *Dieu D'eau - Entretiens Avec Ogotemméli*, Fayard édition, 1997.

Liliane Prévost, Isabelle de Courtilles, *Guide des croyances et symboles, Afrique Bambara, Dogon, Peul*, Édition l'harmattan, 2005.

Hélène Leloup, *Chefs d'œuvres de la statuaire Dogon*, Somogy Édition, 2010.

Bernard De Grunne, Emmanuel Déhan, *Pré-Dogon : Toloy-Tellem*, 2023.





Cuillère *wakemia*

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

Les sculpteurs dan de Côte d'Ivoire et du Libéria ont produit avec talent et imagination des cuillères (*mia*) destinées à un usage cérémoniel, d'où la dénomination de *wakemia* insistant sur leur mise en scène à l'occasion de fêtes (*wa*) (Fischer & Himmelheber 1976, 157). Une cuillère de ce type, qui affiche de grandes dimensions - parfois jusqu'à 80 cm de longueur - (Himmelheber & Tame-Tabmen 2019 [1965], 15)¹ n'était certes pas prévue pour porter la nourriture à la bouche², mais bien pour rendre compte de la réputation de la personne qui l'avait reçue en raison de sa position de *wunkirle* ou *wakede*, titre accordé à une femme (*de*) dont l'hospitalité et la générosité étaient avérées par tous au cours de festivités (*wa*) organisées dans les villages. Les villages en question étaient divisés en secteurs qui correspondaient le plus souvent à des clans (c'est à dire à des ensembles de familles élargies se réclamant d'un ancêtre commun). Théoriquement, chacun de ces quartiers pouvait avoir sa *wunkirle*, mais certains n'en avaient pas et aucun ne pouvait en compter deux. Le statut était enviable et prestigieux, mais nécessitait, pour l'obtenir et le préserver, un investissement considérable : avoir de nombreux champs cultivés, préparer de la nourriture en abondance, tuer des têtes de bétail (appartenant généralement au mari), offrir l'hospitalité aux étrangers ou aux parents de passage, présenter des cadeaux, bref faire preuve d'une prodigalité sans égale (ce qui, soit dit en passant, mettait aussi les bénéficiaires de tels dons dans une situation de débiteurs). De nombreux événements incitaient les femmes *wunkirle* à faire valoir leurs capacités et à défendre leur titre (Himmelheber & Tame-Tabmen *ibid.*, 11-26 ; Fischer & Himmelheber *ibid.* 73-91). Il y avait, notamment, l'accueil de troupes de jeunes artistes provenant de villages environnants, en tournée pour se faire un nom, auxquels elles procuraient le gîte et le couvert ou l'organisation, par les hommes nantis, d'imposantes « fêtes des vaches » au cours desquelles, elles manifestaient leur générosité tant vis-à-vis des villageois que des étrangers qu'elles recevaient, cette fois encore, pour les nourrir et les loger. En outre, certaines cérémonies leur étaient spécifiquement dédiées afin de déterminer laquelle étaient la plus compétente : à cette occasion, elles rivalisaient dans leur cuisine afin de préparer des mets élaborés et succulents. Les étrangers, choisis pour leur impartialité, devaient les départager et élire celle qui parmi les *wunkirle* du village était la meilleure (Himmelheber & Tame-Tabmen *id.* ; Fischer & Himmelheber *id.*).

1 - Hans Himmelheber et Wowoa Tame-Tabmen furent les premiers à livrer des renseignements détaillés sur la fonction de ces objets de prestige dans un essai publié en allemand en 1965. À l'initiative de Bernard de Grunne et avec la collaboration éclairée d'Eberhard Fischer, ce texte fut traduit récemment (2019) en français.

2 - D'autant moins chez des populations qui prenaient les mets avec la main, qui considéraient que c'était un art de le faire avec dextérité et politesse, tout en valorisant avec le corps le lien essentiel qui existait entre la nourriture et la terre (Boyer 2014, 100-106).

Wakemia Spoon

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

The Dan sculptors of Côte d'Ivoire and Liberia have, with great skill and talent imagination, long produced spoons (*mia*) for ceremonial use, hence the name *wakemia*, alluding to their use in festivities (*wa*) (Fischer & Himmelheber 1976, 157). A very large spoon of this type - sometimes up to 80 cm in length - (Himmelheber & Tame-Tabmen 2019 [1965], 15)¹ was certainly not intended to bring food to the mouth,² but was instead meant to reflect the reputation of the person who had received it due to her position as a *wunkirle* or *wakede*, a title granted to a woman (*de*) whose hospitality and generosity were acknowledged by all during festivities (*wa*) organized in the villages. The villages in question were divided into districts, most often corresponding to clans (i.e. groups of extended families claiming a common ancestor). Theoretically, each of these districts could have its own *wunkirle*, but some didn't, and none could have two. The status was enviable and prestigious, but required a considerable investment to obtain and maintain: numerous cultivated fields had to be kept producing, an abundance of food had to be prepared, livestock (usually belonging to the husband) had to be slaughtered, hospitality had to be extended to strangers or visiting relatives, and gifts had to be given. In short, unrivalled generosity had to be profered which in turn, also put the recipients of such gifts in a position of indebtedness. Numerous events encouraged the *wunkirle* women to demonstrate their abilities and defend their title (Himmelheber & Tame-Tabmen *ibid.*, 11-26; Fischer & Himmelheber *ibid.* 73-91). These included welcoming hosting troupes of young artists from the surrounding villages, who were traveling to promote and make a name for themselves, and providing them with board and lodging, as well as the organization, by wealthy men, of impressive "cow feasts", in the course of which they demonstrated their generosity towards both the villagers and the outsiders they welcomed, once again by offering them food and lodging shelter. In addition, certain ceremonies were specifically dedicated to the *wunkirle* to determine who was the most capable. On these occasions, they competed in their kitchens in the preparation of elaborate and succulent dishes. Strangers, chosen for their impartiality, were asked to decide between them and to elect the best *wunkirle* in the village (Himmelheber & Tame-Tabmen *id.* ; Fischer & Himmelheber *id.*).

1 - Hans Himmelheber and Wowoa Tame-Tabmen were the first to provide detailed information on the function of these prestigious objects in an essay published in German in 1965. At the initiative of Bernard de Grunne and with the enlightened collaboration of Eberhard Fischer, this text was recently (2019) translated into French and English.

2 - All the more so among people who ate their food aliments with their hands, who considered it an art to do so with dexterity and politeness, while validating with the body the essential connection that existed between food and land (Boyer 2014, 100-106).

La détention de ces cuillères honorifiques s'accompagnait malgré tout d'une forme de pouvoir, puisqu'il arrivait que les *wunkirle* fussent portées par un groupe de jeunes gens et acclamées dans le village, démonstration de respect généralement réservée aux chefs (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.* 15). Par ailleurs, leurs cuillères *wakemia* étaient des objets spirituellement puissants à l'instar des masques des hommes. En effet, les Dan affirmaient qu'elles étaient habitées par des esprits et avaient, de ce fait, la faculté de manifester leur volonté ou de disparaître sans qu'on puisse les retrouver, par exemple dans les cas où elles étaient convoitées par des chercheurs ou des marchands occidentaux (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 20) !

D'un point de vue formel, lorsqu'un sculpteur façonnait une nouvelle cuillère, dont le manche était orné d'une tête ou constitué par l'ensemble tête et cou, il tentait de figurer le portrait de celle qui allait la réceptionner. Par la suite, il était d'usage que la propriétaire la léguât à une autre femme méritante de son quartier et non pas à l'une de ses filles qui, de toute façon une fois mariée, devait s'installer dans le village de son époux en vertu des règles de patrilocalité. La personne qui recevait le précieux héritage devait malgré tout prouver sa légitimité à endosser la fonction (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 17).

La virtuosité et l'inventivité des sculpteurs, qui apportaient tous un soin particulier à la confection de ces ustensiles, se retrouvent également dans les spécimens tout aussi remarquables où c'est la partie inférieure du corps féminin qui constitue le manche. À ce moment, la partie concave de la cuillère fichée sur ce qui fait office de tronc, renvoie à la figuration d'une tête le plus souvent ovale et fantastiquement abstraite. Quelques exemples plus rares affichent des têtes d'animaux domestiques (ceux que l'on peut consommer!) (Verger-Fèvre 1993, II, 73), et plus exceptionnel encore un corps zoomorphe, ainsi celui du lézard considéré comme une remarquable création du dieu suprême (Himmelheber & Tame-Tabmen *ibid.*, 19).

The possession of these honorary spoons was definitely accompanied by a form of power, and the *wunkirle* were sometimes carried by a group of young men and acclaimed in the village, a demonstration of respect generally reserved for chiefs (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.* 15). Moreover, their *wakemia* spoons were spiritually powerful objects, just like the men's masks. Indeed, the Dan claimed confirmed that they were inhabited by spirits, and therefore had the ability to manifest their will or disappear without being found, for example when they were coveted by Western researchers or art dealers (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 20)!

From a formal point of view, when a sculptor fashioned a new spoon, the handle of which was decorated with a head or was made up of the combination of a head and a neck, he was trying to create a portrait of the woman who was to receive it. Eventually, it was customary for the owner to bequeath it to another deserving woman from her neighborhood, and not to one of her daughters who, once married in any case, had to move to her husband's village due to the rules of patrilocality. The person receiving accepting the precious inheritance did however have to prove her competence and legitimacy to assume the position (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 17).

The virtuosity and inventiveness of the sculptors, all of whom took particular care in the creation of these utensils, are also evident in the equally remarkable examples in which the lower part of the female body forms the handle. In these cases, the concave part of the spoon on what represents the trunk, refers to the figuration of a head, most often oval and fantastically abstract. A few rarer examples display the heads of domestic animals (those that can be eaten!) (Verger-Fèvre 1993, II, 73), and even more exceptionally of a zoomorphic body, such as that of the lizard, a creature considered to be a remarkable creation of the supreme god (Himmelheber & Tame-Tabmen *ibid.*, 19).

□ CUILLÈRE WAKEMIA

Dan
Côte d'Ivoire
XIX^{ème} siècle
Bois, métal, pigments
L. 58,5 cm ; l. 13,5 cm

PROVENANCES :

- ▶ Collecté *in situ* par Hans Himmelheber au début des années 1930
- ▶ Ancienne collection du sculpteur allemand Friedrich Wield
- ▶ Acquis de ce dernier à sa mort par Lore Kegel, Hambourg, Allemagne, en 1940
- ▶ Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

□ WAKEMIA SPOON

Dan
Ivory Coast
19th century
Wood, metal, pigments
L. 58.5 cm ; w. 13.5 cm

PROVENANCES:

- ▶ Collected *in situ* by Hans Himmelheber in the early 1930s
- ▶ Collection of the German sculptor Friedrich Wield
- ▶ Acquired from the later at his death by Lore Kegel, Hamburg, Germany, in 1940
- ▶ Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany





On pourrait difficilement trouver une pièce plus convaincante que celle présentée ici, puisqu'elle fut collectée au début des années 1930 par Hans Himmelheber, qui est à l'origine des premières publications mentionnant ce type d'objets. Hormis le fait, que les cuillères étaient créées pour ressembler à des femmes connues, elles empruntaient aussi les caractéristiques stylistiques idéalisées des masques et des statuettes qui mettaient en évidence l'identité dan. On y retrouve les coiffures qui étaient à la mode au moment où les artefacts furent sculptés ainsi que les scarifications, la nervure au milieu du front, les dents limées (ici représentées par des insertions de métal), les sourcils épilés de manière à dessiner des sillons obliques, le maquillage blanc autour des yeux, le cou long rendu par une série d'anneaux circulaires (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 19 ; Fischer & Himmelheber *op. cit.*, 31-33). Le cuilleron quand à lui adoptait la forme généreuse d'un récipient qui pouvait contenir beaucoup de nourriture et suggérait la métaphore d'un ventre fécond. Toutes ces particularités sont observables ici ainsi qu'un détail spécifique gravé dans la partie inférieure concave, peut-être figuratif rappelant un oiseau, un insecte ou un autre animal hybride, ou alors abstrait en référence à un tatouage de la *wunkirle* pour qui l'objet fut commandé.

One would be hard pressed to find a more convincing piece than the one presented here, since it was collected in the early 1930s by Hans Himmelheber, who was responsible for the first publications that mention and describe this type of object. Apart from the fact that the spoons were created to resemble well-known women, they also borrowed the idealized stylistic features of masks and figures that emphasized Dan identity. These include the hairstyles that were fashionable at the time the objects were carved, as well as the scarification marks, the raised ridge along the middle of the forehead, the filed teeth (here represented by metal inserts), the eyebrows plucked so as to form oblique furrows, the white make-up around the eyes, and the long neck rendered with a series of circular rings (Himmelheber & Tame-Tabmen *op. cit.*, 19; Fischer & Himmelheber *op. cit.*, 31-33). The spoon, for its part, adopted the voluminous shape of a container that could hold a lot of food and metaphorically suggested a fertile womb. All these features can be observed on this example, as well as a specific detail engraved in the concave lower part, perhaps figurative and recalling a bird, an insect or other hybrid animal, or an abstract reference to a tattoo on the *wunkirle* for whom the spoon was commissioned.

Bibliographie / Bibliography

Bouttiaux, Anne-Marie. 2008. Femmes objets en Côte d'Ivoire. Dans *Femmes*. Paris : Musée Dapper, 100-128.

Boyer, Alain-Michel. 2014. Cuisiner pour les dieux en Côte d'Ivoire. Dans *L'art de manger. Rites et traditions en Afrique, Insuline et Océanie*. Paris : Musée Dapper, pp. 70-106.

Fischer, Eberhard & Himmelheber, Hans. 1976. *Die Kunst der Dan*. Zürich : Museum Rietberg.

Fischer, Eberhard & Himmelheber, Hans. 1991. Cuillers dan. Dans *Cuillers sculptures*, Paris, Musée Dapper, pp. 73-91.

Himmelheber, Hans & Tame-Tabmen, Wowoa. 2019 (1965). « Wunkirle ou Wakede, La femme la plus hospitalière. Une dignitaire parmi les Dan et les Wé (Guéré) au Libéria et en Côte d'Ivoire ». Dans B. de Grunne & H. Himmelheber & E. Fischer. 2019. *La danse des cuillères dan*. Bruxelles : Bernard de Grunne, pp.11-26.

Verger-Fèvre, Marie-Noël. 1993. « Dan Art ». In Jean Paul Barbier (ed.) *Art of Côte d'Ivoire from the collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, Barbier-Mueller Museum, vol. II, 1993, p. 59-73, 81-84.



Masque *Glé*

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

Les Dan appartiennent au groupe linguistique mande-sud et occupent une région limitrophe entre l'ouest de la Côte d'Ivoire et le nord-est du Libéria. Il s'agit d'une zone de forêts denses et de montagnes qui offrent aux populations locales un milieu géographique comparable dans les deux pays. Historiquement, en revanche, les nations concernées connurent des destins différents et perturbés, souvent violents, comme la traite des esclaves, la colonisation, les guerres civiles ou les régimes militaires qui ont tout à la fois laissé des traces persistantes et diversifié le paysage politique, économique, social et culturel. Les institutions à masques, cependant, se retrouvaient tant chez les Dan ivoiriens que chez ceux du Libéria. La sacralité qui leur était attribuée en tant qu'objets dépendait de celle indiscutable de l'entité spirituelle (*ge* ou *gle*) que chacun d'eux représentait ou, plus précisément, que chacun d'eux était littéralement au cours de leurs performances. En effet, les Dan considéraient que les *genu* (pluriel de *ge*), « domestiqués » par leurs ancêtres, étaient des esprits des montagnes, des rochers, des arbres ou de tout autre élément naturel de leur environnement, qui pouvaient intercéder en leur faveur et jouer le rôle d'intermédiaires entre les humains et le dieu suprême dénommé Zlan. L'incarnation pouvait se faire au travers d'un type de masque, plus ou moins important, de son porteur, de son comportement, de son costume et de sa danse, musique ou chant propres. Chaque *ge*, outre la catégorie à laquelle il appartenait et dont il pouvait changer au cours de son existence, avait une individualité, un nom et une personnalité spécifiques. Les villages détenaient un grand nombre de masques qui intervenaient dans des circonstances particulières: initiation, lutte contre la sorcellerie, justice, respects des règles communautaires, funérailles, divertissement, etc.

Gle Mask

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

The Dan belong to the Southern Mande language group and occupy a region that borders western Côte d'Ivoire and northeastern Liberia. This is an area of dense forests and mountains that offers local populations a comparable geographical environment in both countries. Historically, on the other hand by contrast, the nations concerned have known different and tumultuous destinies, often violent, including events such as the slave trade, colonization, civil wars and military regimes, all of which have left persistent traces and have diversified the political, economic, social and cultural landscape. Institutions with masks, however, were found among both the Ivorian and Liberian Dan. The sacredness attributed to them as objects depended on the indisputable sacredness of the spiritual entity (*ge* or *gle*) that each of them represented or, more precisely, that each of them literally was during their performances. Indeed, the Dan believed that the *genu* (plural of *ge*) had been "domesticated" by their ancestors, and that they were spirits of mountains, rocks, trees or any other natural element in their environment, who could intercede on their behalf and act as intermediaries between humans and the supreme god known as Zlan. An incarnation could take the form of a more or less important type of mask, or be manifest through the wearer's behavior, costume, dance, music or song. Each *ge*, in addition to the category to which it belonged and which it could change in the course of its existence, had a specific individuality, a name and a personality. Villages had a large number of masks, which were used for specific purposes: initiation, the struggle against witchcraft, justice, respect for community rules, funerals, entertainment and so on.

□ MASQUE *GLÉ*

Dan, Côte d'Ivoire
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 24,5 cm

PROVENANCE :

► Giovanni Franco Scanzi, Italie

□ *GLE* MASK

Dan, Ivory Coast
19th century
Wood
H. 24.5 cm

PROVENANCE:

► Giovanni Franco Scanzi, Italy

Le terme « masque » est à entendre ici, dans ce contexte de description anthropologique, comme l'entité vivante et agissante, comme « fait social total » ainsi que le définissait Marcel Mauss (1999 [1950], 274) et non comme le seul objet façonné qui se place sur le visage (Bouttiaux 2009, 48). Daniel B. Reed qui a accompli une recherche de terrain, chez les Dan septentrionaux du centre urbain de Man, à la fin du XX^e siècle, y insiste beaucoup, notamment en évoquant l'indignation de ses collaborateurs dan lorsqu'ils évoquent ceux qui ne voient dans le masque que le seul objet matériel et esthétique (Reed 2003, 67-69). Eberhard Fischer et Hans Himmelheber, deux de ses prédécesseurs ne s'y étaient d'ailleurs pas trompés non plus dans leur description de ce qu'était l'entité spirituelle imposante que recouvrait la face sculptée (Fischer & Himmelheber 1976 ; Fischer 1978, 18-21).

Certains de ces *genu*, bien plus importants dans la hiérarchie des masques dan, ne pouvaient pas être vus par les femmes ou les non initiés et d'autres encore, sans incarnations visuelles, n'étaient que des manifestations sonores (Reed 2003, 77). Tous cependant disposaient de la sacralité qui seyait à leur statut de puissances de la nature déléguées dans le monde des humains. Ils dépendaient des hommes qui en gardaient jalousement le secret et qui préservaient scrupuleusement l'anonymat du porteur, généralement costumé de la tête aux pieds sans laisser apparaître la moindre parcelle de peau. Seuls les *genu* coureurs, relativement bas dans la hiérarchie et portés par des jeunes gens athlétiques, pouvaient se déplacer pieds nus (Reed 2003, 98-100), tout en laissant entrevoir quelque chose de leur regard au travers de masques aux grandes orbites circulaires, comme c'est également le cas avec ceux arborés par les *genu* qui assurent une police locale en surveillant entre autres les foyers de cuisine (Verger-Fèvre 1993, II, 60).

Ceci nous amène à l'exemple remarquable présenté ici dont la beauté formelle et la subtile sensualité du visage aux yeux mi-clos en amande laisse médusé entre ravissement et perplexité. Étant donné ce qui vient d'être expliqué, nous devons accepter que ce n'est pas ou plus un *ge*, dépourvu tel qu'il est de tout ce qui en fit un jour une entité pleine de vitalité, nécessitant respect, sacrifices et prières, agissant pour le compte d'une communauté villageoise dont nous n'avons pas le nom.

The term "mask" is to be understood here, in this context of anthropological description, as the living, acting entity, the "total social fact" as defined by Marcel Mauss (1999 [1950], 274), and not just as a shaped object placed over the face (Bouttiaux 2009, 48). Daniel B. Reed, who carried out fieldwork among the Northern Dan of the urban center of Man at the end of the twentieth century, places great emphasis on this point, not least of all in his mention and description of the indignation of his Dan collaborators when they referred to those who saw the mask as nothing more than a material and aesthetic object (Reed 2003, 67-69). Eberhard Fischer and Hans Himmelheber, two of his predecessors, were not mistaken either in their description of the imposing spiritual entity covered by the sculpted face (Fischer & Himmelheber 1976; Fischer 1978, 18-21).

Some of these *genu*, those that were the most important in the hierarchy of Dan masks, could not be seen by women or the uninitiated, and still others, without visual embodiments, were merely sonorous manifestations (Reed 2003, 77). All, however, had the sacredness befitting their status as delegated powers of nature in the human world. They depended on men who jealously guarded their secrecy and scrupulously preserved the anonymity of the wearer, who was generally dressed and covered from head to toe revealing not even the smallest patch of skin. Only the *genu* runners, relatively low in the hierarchy and worn by athletic young men, were allowed to go barefoot (Reed 2003, 98-100), while revealing something of their gaze through masks with large circular orbits, as was also the case for those worn by the *genu* who acted as local policemen, guarding kitchen hearths among other things (Verger-Fèvre 1993, II, 60).

This brings us to the remarkable example presented here, whose formal beauty and subtly sensual face with its half-closed almond-shaped eyes leave us stunned somewhere between delight and bewilderment. Given what has just been explained, we have to accept that this is not, or no longer truly is, a *ge*, stripped as it now is of everything that once made it a vital entity, requiring respect, sacrifice and prayer, acting on behalf of an unnamed village community.



Les Dan investissaient leurs masques de rôles bien définis. Les sculpteurs, lorsqu'ils les confectionnaient, pensaient à la fonction future de l'objet et les façonnaient selon des critères formels précis : de larges orbites généralement circulaires dégageant la vision pour les coureurs véloce et les surveillants scrupuleux, des visages féminins délicats avec les yeux en fente ou en amande pour les *genu* assistant les jeunes garçons dans le camp d'initiation, des traits plus rudes, protubérants voire effrayants pour les exemples masculins ou pour les représentations anthropo-zoomorphes souvent affublées d'une sorte de bec. Tous ces visages de bois ont entamé leur parcours de *genu* avec des objectifs spécifiques dictés par les besoins des villageois. Parfois, c'est seulement dans le costume ou le couvre-chef que l'on pouvait reconnaître un type particulier comme dans le cas des chanteurs, des danseurs ou des comédiens. Par ailleurs, comme Pieter Jan Vandenhoute l'avait déjà observé dans un essai sur la classification des masques dan et we (1948), il existe aussi des différences stylistiques selon que l'on se trouve au nord du territoire dan ou plus au sud où les échanges avec les populations we (du groupe linguistique kru) et leur proximité, ont fortement influencé les caractéristiques formelles des objets. Les masques sculptés provenant de cette région méridionale, sont d'emblée plus expressionnistes avec des traits exagérés, des protubérances tubulaires, des visages inquiétants. De ce fait, celui qui nous occupe présente clairement une affiliation septentrionale de style classique et lisse, avec une expression intériorisée sur un visage serein au contour ovale parfait. Des particularités qui ont d'emblée provoqué l'immense succès de l'art dan dès le début du XX^e siècle. Pourtant, cela ne nous aidera pas à connaître les tâches qu'il a exécutées, aujourd'hui qu'il n'offre plus que ses qualités esthétiques à contempler.

En effet, les Dan, qui considéraient leurs masques comme des membres de leur famille, acceptaient et même prônaient des changements de fonction. Il pouvait s'agir de recyclage comme avec les spécimens dédiés à la guerre qui virent leur objectif principal s'évanouir en même temps que disparaissaient les luttes intestines, mais le plus souvent il était question de propulser un de leurs *genu* à un statut plus élevé ou au contraire de lui permettre de terminer sa carrière en assumant un rôle léger de divertissement. Il en résulte que tous ces objets collectés sans véritable intérêt pour la société qui les produisait resteront lettre morte : on ne connaîtra pas avec certitude leur nom, leur village, leur maison, ni leurs actions. Le secret des masques, si cher aux Dan, est maintenu pratiquement au-delà de ce qu'ils auraient pu désirer.

The Dan invested their masks with well-defined roles. The sculptors who created them thought about the future functions the objects they were making would have, and shaped them according to precise formal criteria: wide, generally circular ocular orbits to clear the vision for the swift runners and vigilant supervisors, delicate feminine faces with slit or almond-shaped eyes for the *genu* assisting the young boys in the initiation camp, and rougher, protruding or even frightening features for the male examples or for the anthropo-zoomorphic representations often equipped with a sort of beak.

All these wooden faces began their journeys as *genu* with specific objectives dictated by the needs of the villagers. Sometimes, it was only in the costume or headgear that a particular type of mask could be recognized, as in the case of singers, dancers or actors. Moreover, as Pieter Jan Vandenhoute had already observed in an essay on the classification of Dan and We masks (1948), there are also stylistic differences depending on whether one is in the north of the Dan territory or further south, where exchanges with and proximity to the We populations (of the Kru linguistic group) strongly influenced the formal characteristics of the objects. Carved masks from this southern region are typically more expressionistic, with exaggerated features, tubular protuberances and distorted and disquieting faces. The example we are considering here is clearly in the contrasting smooth and classical northern style, with an introverted expression on a serene face with a perfect oval outline. These are the features that have made Dan art such a huge success since the beginning of the 20th century. However, this doesn't help us to understand the tasks the mask performed, now that only its aesthetic qualities remain for us to contemplate.

Indeed, the Dan people, who regarded their masks as members of their family, accepted and even promoted changes of function. It could be a question of recycling, as with the specimens dedicated to war, which saw their main purpose fade away at the same time as the internal struggles waned, but more often it was a matter of propelling one of their *genu* to a higher status or, on the contrary, allowing it to end its career by assuming a lighter entertainment role. As a result, all these objects collected with no real concurrent interest in the society that produced them will remain dead letters forever, and their names, villages, houses and actions will never be known with any certainty. The secrecy of the masks, so dear to the Dan family, is maintained to a point beyond what it would have wished for.

Celui-ci fut-il un jour un *deange* ou *deangle* qui a séjourné avec les impétrants dans le camp d'initiation, qui les a surveillés de loin lorsqu'ils étaient lâchés seuls dans la forêt pour tester leurs capacités à se débrouiller, à se maintenir en vie et à se conduire en hommes, qui leur a inculqué les préceptes moraux de leur communauté, leur a révélé le secret des masques et leur a enseigné comment prêter leur corps à un *ge* ? Ou bien fut-il à un moment donné un masque guerrier, comme pourrait le laisser présager l'emplacement de couleur différente où il y avait la coiffure probablement de vannerie tressée et peut-être aussi les perforations du menton pour le placement d'une barbe ? Rien ne peut nous permettre d'en décider. Ses qualités plastiques, en revanche, sont indéniables. Il pourrait même être de la même main que celui qui appartenait à la collection Goldet (p. 140, n° 201). On y retrouve le tracé identique des paupières supérieures, une bouche également dessinée, une intériorité particulièrement subtile. Les deux exemples dégagent un délicat mélange de raffinement et de sensualité.

Was this one once a *deange* or *deangle* that stayed with the candidates in the initiation camp, that watched over them from afar when they were let loose alone in the forest to test their abilities to fend for themselves, survive and behave like men, and that instilled in them the moral precepts of their community, revealed to them the secret of masks and taught them how to lend their bodies to a *ge*? Or was it at some point a warrior mask, as the different-colored placement of the woven basketry headdress that was probably present, and perhaps the chin perforations for the placement of a beard might suggest? We have no way of knowing. The mask's sculptural qualities, on the other hand, are undeniable. It could even be by the same hand as the one in the Goldet collection (p. 140, #201). It features identical upper eyelid lines, a similarly drawn mouth and it displays the same particularly subtle introverted feeling overall. Both examples exude a delicate blend of refinement and sensuality.

Bibliographie / Bibliography

Bouttiaux, Anne-Marie. 2009. *Persona. Masques d'Afrique: identités cachées et révélées*. Tervuren, Milano: Musée royal de l'Afrique centrale, 5 Continents éditions.

Fischer, Eberhard. 1978. "Dan Forest Spirits: Masks in Dan Villages". *African Arts*, XI, 2, 16-23.

Fischer, E. & Himmelheber, H. 1976. *Die Kunst der Dan*. Zürich: Museum Rietberg

Mauss, Marcel. 1999 (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, (Quadrige).

Reed, Daniel B. 2003. *Dan Ge Performance. Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*. Bloomington: Indiana University Press.

Vandenhoute, Pieter Jan. 1948. *Classification stylistique du masque Dan et Guéré de la Côte d'Ivoire occidentale (AOF)*. Leiden: E. J. Brill.

Verger-Fèvre, Marie-Noël. 1993. "Dan Art". In Jean Paul Barbier (ed.) *Art of Côte d'Ivoire from the collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, Barbier-Mueller Museum, vol. II, 1993, p. 59-73, 81-84.

Vente aux enchères publiques sous le ministère de M^e François de Riquès, *Arts primitifs de la collection Hubert Goldet*, Maison de la Chimie, Paris, les samedi 30 juin et dimanche 1^{er} juillet 2001.



Figure d'autel *vodoun*

Serge Schoffel

Les quelques informations reprises ci-dessous nous furent communiquées par Ann de Pauw et Luc Huysveld, fondateurs depuis 1988 d'une galerie d'art africain à Anvers, et aujourd'hui fermée. Ils voyageaient beaucoup en Afrique, principalement en République du Bénin où ils achetèrent au fil des années de très nombreuses pièces. Le régime marxiste-léniniste étant tombé depuis 1989, il leur fut alors possible d'explorer le pays en profondeur, d'aller dans des villages où pendant longtemps ni voyageurs occidentaux ni collecteurs d'art et d'antiquités n'allaient, et de voir comment les natifs vivaient et pratiquaient leur culte, le « *vodoun* ». Ils purent aussi collecter quelques précieuses informations qui ont une valeur ethnologique et historique aujourd'hui.¹

« Dans les diverses publications sur le « *vodoun* » du Bénin on ne fait que trop rarement la distinction des œuvres selon leur ethnie d'origine, qu'elles soient Fon, Adja, Hueda, Mahi, etc., il y a environ douze zones de styles distincts au sud Bénin.

L'œuvre présentée ici provient du groupe Adja et est une figure d'autel de guérisseur ou prêtre « *vodoun* ». Chez les Adja les autels sont moins nombreux et plus sobres que chez leurs voisins Fon et Ewe, et leur sculptures, les *botchio*, y sont aussi beaucoup plus rares et réalisées avec plus de soin et de sensibilité.

La tradition soutient que les rois Fon et les rois de Porto de Novo sont des descendants de la noblesse Adja.

Cette sculpture, par sa posture les bras levés, ses mains larges de proportion qui semblent retenir au-dessus de sa tête une sorte de récipient et qui comporte un élément en fer inséré en son sommet, fait vraisemblablement référence à Gou, le Dieu du métal, de la guerre et de la technologie. Il est celui qui investit les hommes de leur puissance propre.

Le sculpture est réalisée dans un bois très dur appelé *kaké*, impénétrable par les insectes et aussi par les forces maléfiques. Elle est trop grande pour être un simple *botchio* personnel, de plus sa patine sacrificielle, qui est constituée d'huile rouge et de sang, n'est autorisée que pour les prêtres *vaoudoun* et non pour les hommes ordinaires.

Sa partie frontale est la plus croûteuse, ce qui est logique, le *botchio* est planté dans la case en faisant face au guérisseur et à son patient, et tourne le dos au mur.

Cette œuvre Adja est très ancienne et est certainement une des plus belles, le style Adja à son sommet.»¹

1 - À l'exception des collectionneurs/marchands français Jacques Kerchache et Georges Vidal qui, dans les années 1967/68, avec l'autorisation gouvernementale béninoise, purent chacun de leur côté, collecter de nombreuses œuvres aussi.

Vodoun Shrine Figure

Serge Schoffel

The information that follows was provided by Ann de Pauw and Luc Huysveld, who founded a now-closed African art gallery in Antwerp in 1988. They traveled extensively in Africa, mainly in the Republic of Benin, where they purchased many pieces over the years. After the fall of the country's Marxist-Leninist regime in 1989, they were able to explore it more extensively, visiting villages that had long been off-limits to Western travelers and collectors of art and antiquities, and observing the practice of the local "vodoun" cult. They were also able to gather precious information that is of substantial ethnological and historical value today.¹

"In the various publications on "vodoun" in Benin, works are all too rarely distinguished according to their ethnic origin, whether Fon, Aja, Hueda, Mahi, etc. There are around twelve distinct style zones in southern Benin.

The work presented here comes from the Aja group and is a figure from the altar of a healer, or *vodoun* priest. Among the Aja, there are fewer altars than there are among their Fon and Ewe neighbors, and they are more sober in appearance. Their sculptures, the *botchio*, are also much rarer and made with greater care and sensitivity.

Tradition says that the Fon kings and the kings of Porto Novo are descendants of the Aja nobility.

This figure, in its pose with raised arms, large hands that seem to be holding some sort of container above its head, and an iron element inserted at the top, is probably a reference to Gu, the god of metal, war and technology. He is the one who invests men with their own power.

The sculpture is made of a very hard wood called *kake*, which cannot be penetrated by insects or by evil forces. The piece is too large to be a simple personal *botchio*, and its sacrificial patina, which is made up of red oil and blood, is only authorized for vodoun priests and not for use by ordinary men.

Its frontal part is the crustiest, which is logical, as the *botchio* is placed in the house facing the healer and his patient, with its back to the wall.

This Aja work is very old and without a doubt one of the most beautiful of its kind. It is representative of the Aja style at its apogee."

1- With the exception of the French collectors/dealers Jacques Kerchache and Georges Vidal, who, in 1967/68, with the authorization of the Beninese government, were able to collect on their own numerous artworks too.

❑ FIGURE D'AUTEL *BOTCHIO*

Adja
République du Bénin
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, fer, croûte sacrificielle
H. 69 cm

PROVENANCES :

- ▶ Pierre et Claude Vérité, Paris, France
- ▶ Alain Bovis, Paris, France
- ▶ Collection privée belge

❑ *BOTCHIO* SHRINE FIGURE

Aja
Republic of Benin
19th or beginning of 20th century
Wood, iron, sacrificial encrustation
H. 69 cm

PROVENANCES:

- ▶ Pierre and Claude Vérité, Paris, France
- ▶ Alain Bovis, Paris, France
- ▶ Belgian private collection





Sculptures Mumuye

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

Les Mumuye représentent une population patrilinéaire d'agriculteurs particulièrement hétérogène, localisée, pour l'essentiel, dans l'actuel État de Taraba à l'est du Nigéria. Ils y occupent une région située au sud du cours moyen de la rivière Bénoué, à la frontière avec le Cameroun (où ils ont un nombre réduit de ressortissants). À l'époque où les quelques rares recherches anthropologiques ont été menées, l'espace qu'ils habitaient - parsemé de plaines et d'îlots rocheux dans les contreforts de la chaîne des monts Shebshi - faisait partie de la Muri Division (entre 1915-1976 ; Bovin 2011, 365), puis de l'État de Gongola (entre 1976 et 1991). Ils appartenaient à des groupes ou clans différents, sept d'après certaines études (Fry 1970, 8 ; Grunne 2023, 6), parfois antagonistes au point de s'entretuer (Bovin *op. cit.* 368), mais qui semblaient relever d'une même autorité spirituelle dont le culte était basé à Yoro où résidait un maître de la pluie.

Le nom de Mumuye leur a été donné par les Fulbe, au prosélytisme desquels ils furent longtemps opposés, au point de se réfugier dans les escarpements rocheux où ils pouvaient mieux se protéger d'éventuels envahisseurs. Bien que péjorative, les Mumuye ont pourtant adopté cette appellation (Bovin *op. cit.* ; Fardon 2011, 247 ; 2019, 7), ce qui viendrait encore confirmer le manque d'homogénéité des différents groupes qui les constituaient au point qu'ils fussent tout à fait imperméables à la manière dont on pouvait bien les nommer.

Lorsque les Mumuye n'eurent plus à craindre les raids et l'esclavage, ils s'installèrent dans les plaines où ils pouvaient cultiver avec plus de succès. L'administration coloniale britannique les plaça, dès 1901, sous l'autorité d'émirats fulbe. Nombreux furent ceux qui adoptèrent l'islam ou le christianisme, préparant peut-être le futur exode massif que connurent les statues et les masques dans les années 1960 (Fardon *op. cit.*, 248). En effet, la guerre du Biafra (1967-1970) précipita la sortie des biens culturels du Nigéria. Les frontières n'étaient plus protégées et la proximité du Cameroun présentait une aubaine pour des marchands qui n'avaient plus qu'à cueillir les objets arrivant, faut-il le préciser, sans les données anthropologiques qui auraient pu apporter un peu de lumière sur leur usages et sur les liens éventuels entre leurs propriétés formelles et leurs fonctions.

□ FIGURE

Mumuye
Nigéria
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 45,5 cm

PROVENANCES :

- ▶ Robert Duperrier, Paris, France, 1972
- ▶ René Vanderstraete, Lasne, Belgique
- ▶ Jef Vanderstraete, Lasne, Belgique

Mumuye sculptures

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

The Mumuye are a particularly heterogeneous patrilineal population of farmers, located mainly in the present-day state of Taraba in eastern Nigeria. They occupy a region south of the middle course of the Benue River, on the border with Cameroon (where they also have a small number of nationals subjects). At the time of the few anthropological studies that have been carried out among them were being carried out, the area they inhabited, dotted with plains and rocky outcroppings in the foothills of the Shebshi mountain range, was part of the Muri Division between 1915 and 1976 (Bovin 2011, 365), and then of Gongola State between 1976 and 1991. They belonged to various different groups or clans – seven of them according to some studies (Fry 1970, 8 ; de Grunne 2023, 6) – sometimes antagonistic to the point of killing one another (Bovin *op. cit.* 368), but which seemed to answer to a same spiritual authority whose cult was based in Yoro where a rain master resided.

The name Mumuye was given to them by the Fulbe, whose proselytizing they long resisted, even taking refuge in the rocky escarpments where they could better protect themselves from potential invaders to avoid them. Although it was originally pejorative, the Mumuye nevertheless adopted this appellation (Bovin *op. cit.* ; Fardon 2011, 247 ; 2019, 7), and this fact would tend to further confirm the lack of homogeneity of the different groups that made them up they comprised, and support the conclusion that they were completely indifferent to what others might choose to call them.

When the time came that the Mumuye no longer had to fear raids and slavery, they moved to the plains, where they could farm more successfully. In 1901, the British colonial administration placed them under the authority of Fulbe emirates. Many adopted Islam or Christianity, perhaps paving the way for the mass exodus of figures and masks that took place in the 1960s (Fardon *op. cit.*, 248). Indeed, the Biafran war (1967-1970) precipitated a dramatic outflow of cultural goods from Nigeria. The borders were no longer protected, and the proximity of Cameroon was a major boon to dealers, who could simply pick up arriving objects, without, it must be pointed out, obtaining any of the anthropological data that could have shed some light on their uses and any possible connections between their formal properties and their functions.

□ FIGURE

Mumuye
Nigeria
19th or early 20th century
Wood
H. 45.5 cm

PROVENANCES :

- ▶ Robert Duperrier, Paris, France, 1972
- ▶ René Vanderstraete, Lasne, Belgium
- ▶ Jef Vanderstraete, Lasne, Belgium

Il ne nous reste plus que les recherches lacunaires qui ont été menées avant cet exode, les diverses compilations que les chercheurs ont pu en faire ainsi que les nombreuses conjectures qui ont fleuri pour tenter d'établir des listes de traits stylistiques et/ou de les attribuer à des sculpteurs dont on a parfois pu sauvegarder le nom (Grunne 2001 ; 2023 ; Fry 1970 ; Herreman & Petridis 2016). Au moins, cet état de fait alimente une autre manière de parler des objets en commentant la vie sociale qu'ils ont menée une fois sortis de leur terrain d'origine et en retraçant leur parcours dans les musées ou les collections privées et publiques (voir Appadurai 1986 ; Fardon 2019). Ce qui débouche parfois sur le mélange de vanité et de truculence qui caractérisent les chroniques « people », quand bien même sont-elles racontées avec éloquence (Barbier-Mueller 2010, 260-271).

En fin de compte, que peut-on se permettre d'affirmer avec conviction sur ces étonnantes figures qui ont bouleversé le monde de l'art et laissé celui de l'anthropologie intensément perplexe ? D'un groupe à l'autre, se revendiquant d'une identité mumuye, identité commune pour le moins problématique (Fardon 2019, 7), nombreux sont les détails qui semblent n'avoir pas été partagés. Cependant en reprenant les comptes rendus des différentes recherches qui ont été conduites sur place, on peut dégager quelques points communs relatifs à la statuaire. Ces recherches sont donc celles d'Arnold Rubin et de Mette Bovin dans les années soixante et de Jan Strybol dans les années 1970 ; ce dernier à une époque où les Mumuye, qui avaient déjà assisté au départ de leurs objets rituels en contexte de guerre civile, étaient bien au courant de l'engouement qu'ils avaient produit et étaient (soudainement ou finalement) enclins à présenter toute une série de leurs sculpteurs. Rubin, lui, en avait distingué une dizaine, dont un certain Nyavo, qui curieusement produisait des figures qui avaient toutes un style différent (Fardon 2011, 251-256 ; 2019, 32 ; Fry 1970, 8) alors que Strybol (2018) mettait au jour pas moins de 31 « nouveaux » sculpteurs. Mette Bovin de son côté rapporte avoir été indirectement en contact avec un forgeron-sculpteur, pour la vente de quatre exemplaires (Bovin 2011, 379-380).

Il semble bien que les statues étaient conservées la plupart du temps dans les abris destinés aux initiations des garçons ou dans les maisons privées dans lesquelles elles assumaient un rôle de protection, contre les voleurs, les malfaiteurs, les maladies et toutes sortes de malédictions. Elles officiaient comme une police privée et entraient en dialogue avec leur propriétaire par l'intermédiaire de concoctions de plantes qui, frottées sur leur bouche, permettaient que leur parole fut dénouée. Nous ne disposons pas de témoignages visuels de cette affirmation. Les chercheurs n'ont eu l'occasion de voir ce type d'objets qu'à l'extérieur des habitations où ils étaient, souvent par paires, fichés dans le sol (ce qui explique que certains soient rongés ou très abimés au niveau des jambes) et dans ce cas, outre le contrôle des déviances mentionnées plus haut, leur rôle pouvait aussi être en relation avec les funérailles, la divination ou avoir un effet sur l'arrivée de la pluie, essentielle pour cette population

All that remains is the very incomplete research that was carried out prior to this exodus, the various compilations that researchers have been able to make of it, and the many conjectures that have flourished in an attempt to draw up lists of stylistic traits and/or attribute them to sculptors whose names we have sometimes been able to save (de Grunne 2001; 2023; Fry 1970; Herreman & Petridis 2016). At least this state of affairs feeds another way of talking about objects by making it possible to comment on the social life they led once out of removed from their original terrain and tracing their journey in museums or private and public collections (see Appadurai 1986; Fardon 2019). This does however sometimes result in the mixture of vanity and contentiousness that characterizes people "celebrity" chronicles, however eloquently they may be told (Barbier-Mueller 2010, 260-271).

In the final analysis, what can we say with conviction about these astonishing figures that have so marked the art world and left the world of anthropology so completely perplexed? From one group to another claiming Mumuye identity, a common identity that is problematic to say the least (Fardon 2019, 7), there are many details that seem not to have been shared. However, if we go back to the accounts provided by the various research projects that were carried out conducted in situ, we can identify a number of common points relating to their statuary. These accounts are those of Arnold Rubin and Mette Bovin in the 1960s and Jan Strybol in the 1970s; the latter's studies were made at a time when the Mumuye, who had already witnessed the departure of their ritual objects in the context of civil war, were well aware of the craze they had generated in the West and were (suddenly or finally) inclined to present a whole series of their sculptors. Rubin, for his part, had singled out a dozen or so, including a certain Nyavo, who curiously produced figures that were all in different styles (Fardon 2011, 251-256; 2019, 32; Fry 1970, 8) while Strybol (2018) uncovered no fewer than 31 "new" sculptors. As for Mette Bovin, she reports having been in indirect contact with a blacksmith-sculptor, for the sale of four examples (Bovin 2011, 379-380).

It appears that the figures were mostly kept in shelters used for boys' initiations, or in private homes, where they assumed a protective role, warding off thieves, evildoers, disease and all manner of curses. They functioned as a kind of private police force, entering into dialogue with their owners by means of plant concoctions which, when rubbed into their mouths, enabled their speech to be deciphered. We have no visual evidence of this. Researchers have only had occasion to see this type of object outside dwellings, where they were, often in pairs, stuck into the ground (which explains why some are gnawed or have badly damaged legs) and in this case, in addition to controlling the problems mentioned above, their role could also be related to funerals, divination or have an impact on the arrival of rain, essential for this population that had become almost exclusively agricultural (Bovin 2011, 379-380; Fardon 2011, 263-264; de Grunne 2023,





devenue presque exclusivement agricole (Bovin 2011, 379-380; Fardon 2011, 263-264; Grunne 2023, 7-8). Toutes ces explications laissent quelque peu dubitatif, on a vaguement l'impression qu'on peut dire tout et n'importe quoi sur l'usage qui était fait de ces œuvres dont la vie s'est concentrée aujourd'hui sur leur fonction esthétique.

La figure 1 présente les caractéristiques habituelles associées aux Mumuye avec un nombril protubérant, un torse tout en longueur, les bras légèrement fléchis et des jambes atrophiées peut-être parce qu'elle était exposée à l'extérieur, fichée dans le sol.

La figure 2 arbore une crête sommitale que l'on retrouve sur de nombreux exemplaires et qui rappelle les coiffures masculines (Fardon, 2001, 269). Outre ce détail, il serait difficile de lui attribuer un genre, car la différenciation sexuelle n'est généralement pas représentée par l'intermédiaire des organes génitaux.

7-8). All of these explanations still leave us somewhat doubtful, and with the vague impression that anything and everything can be said about the use that was made of these works, whose existence nowadays is focused on their aesthetic function.

Figure 1 displays the usual features associated with Mumuye sculpture, with a protruding navel, a full-length torso, and slightly bent arms. It has atrophied legs, perhaps because it was exposed to weather, and stuck in the ground.

Figure 2 has a crest on the top of its head that is observed on many examples and is reminiscent of male hairstyles (Fardon, 2001, 269). In the absence of this detail, it would be difficult to assign it a gender, as sexual differentiation is not generally represented by the presence of the genitalia.

Bibliographie / Bibliography

- Appadurai, Arjun (dir.). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barbier-Mueller, Jean-Paul. 2010. «Une sculpture mumuye à La Fondation Beyeler. La vie secrète d'une œuvre d'art africaine.» *Arts & Cultures*, pp. 260-271.
- Bovin, Mette. 2011. "Seen or Heard? Masquerades that Cry and Figures that Talk among the Mumuye." Dans Marla C. Berns et Richard Fardon et S. Kasfir (dir.), *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, pp. 364-383.
- Fardon, Richard. "The Quick and the Dead." Dans Marla C. Berns et Richard Fardon et S. Kasfir (dir.), *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, pp. 247-271
- Fardon, Richard. "Negative spaces of Mumuye figure sculpture: style and ethnicity." *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*, n°10 (*Pour une histoire des arts d'Afrique précontemporains : méthodologie, historiographie, épistémologie*). <https://doi.org/10.4000/afriques.2586>
- Fry, Philip. 1970. «Essai sur la statuaire mumuye.» *Objets et Mondes*, n°1, 3-28.
- Grunne, Bernard de. 2001. «Une main de maître mumuye de l'est du Nigéria.» Dans B. De Grunne (dir.) *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*. Bruxelles : Espace Culturel BBL, pp. 81-90.
- Grunne, Bernard de. 2023. *Mumuye*, Bruxelles, Bernard de Grunne.
- Herreman, Frank et Petridis, Constantin (dir.). 2016. *Mumuye, sculptures du Nigéria. La figure humaine réinventée*, Milan, 5 Continents Editions.
- Petridis, Costa. 2016. «Les figures mumuye en contexte : une déconcertante constellation de significations et de fonctions.» Dans Fr. Herreman et C. Petridis (dir.) *Mumuye, sculptures du Nigéria. La figure humaine réinventée*, Milan, 5 Continents Editions, 2016
- Strybol, Jan. 1997. « Les Mumuye.» Dans *Arts du Nigeria. Collection du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris : Réunion des musées nationaux, pp. 235-240.
- Strybol, Jan. 2018. *Art and the Sacred in Mumuyeland*. Oostkamp, Stichting Kunstboek.

□ FIGURE

Mumuye
Nigéria
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, cordelette
H. 44 cm

PROVENANCES :

- ▶ René Rasmussen, Paris, 1971
- ▶ Jef Vanderstraete, Lasne, Belgique
- ▶ Anne et René Vanderstraete, Lasne, Belgique

□ FIGURE

Mumuye
Nigeria
19th or early 20th century
Wood, cord
H. 44 cm

PROVENANCES:

- ▶ René Rasmussen, Paris, 1971
- ▶ Jef Vanderstraete, Lasne, Belgium
- ▶ Anne and René Vanderstraete, Lasne, Belgium



Masque *Kpwan*

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

D'après un mythe d'origine largement véhiculé, les Baule proviendraient de groupes akan que l'on trouve au Ghana. Ils auraient migré vers l'ouest à la recherche de nouvelles terres pour s'établir au centre de la Côte d'Ivoire vers le XVII^e siècle. Pourtant, les études tendent à démontrer une installation plus ancienne, peut-être même observée par les voyageurs portugais à la fin du XV^e siècle. De toute évidence, et comme c'est habituellement le cas avec les migrations de populations, leur déplacement en entraîna d'autres, notamment des Guro et des Wan repoussés à l'ouest et au nord. Le phénomène est important car, dans cette région centrale de la Côte d'Ivoire, il a probablement contribué à produire de nombreuses influences entre les Baule, les Guro, les Yaure et les Wan ainsi que des emprunts de cultes, en partie ou dans leur globalité.

De leur supposée connexion avec les Akan, les Baule n'ont même pas gardé une société centralisée avec des rois influents et seul leur système de parenté matrilineaire permettrait de justifier une filiation que les Baule mêmes semblent trouver prestigieuse et donc digne d'être proclamée (Boyer 2008, 11-15). En revanche, les anthropologues qui travaillèrent sur le terrain constatèrent qu'ils pratiquaient des rituels également observables chez leurs voisins ou en tout cas très ressemblants que ce soit sur le plan formel, spirituel ou performatif ; il s'agissait notamment de ceux qui mettaient en scène de nombreux masques (par ailleurs absents de l'univers akan) L'exemple que nous avons ici, figurant un visage féminin idéalisé, est un *kpwan*. Il appartenait à un ensemble appelé Goli, qui, lorsqu'il était complet (ce qui arrivait rarement), comprenait quatre paires de masques sortant à tour de rôle. Visuellement, les démonstrations se déroulaient suivant une progression qui allait de l'abstraction la plus inattendue (avec le masque *kplekple*, cercle ou carré cornu) au réalisme (avec le *kpwan*), en passant par des caractères aux traits zoomorphes (le heaume *goli glin*, amalgamant des éléments inspirés du monde animal dans une composition impressionnante et surréaliste) et anthropo-zoomorphes (le *kpwan ple* qui combine des cornes de bouc à un visage humain). Le cheminement fait bien entendu penser au passage de la nature à la culture.

La littérature indique souvent que les Baule empruntèrent cet ensemble à celui des Wan, également nommé Goli (Boyer 1993, 326-336 ; 2008, 41-54 ; 2011, 54-87 ; Ravenhill 1988, 88-94 ; Vogel 1997, 169-188), mais le phénomène est plus complexe et imbriqué ainsi que l'a démontré Alain-Michel Boyer. Il constata, en effet, après un long séjour dans un village de l'ouest, que la population, wan à l'origine, avait été phagocytée par les Baule tout en maintenant un système patrilineaire (à l'instar des Guro et des Yaure) et en préservant son culte avec une triade de masques. Du coup, ce qui fut généralement perçu comme une influence est plutôt à prendre comme un phénomène qui s'est littéralement manifesté de l'intérieur, puis a essaimé rapidement dans l'ensemble du pays baule (Boyer 2008, 40-41). Comme mentionné précédemment, toute la région centre-ouest ivoirienne était traversée par ces traits culturels que l'on retrouvait plus ou moins modifiés d'une population à l'autre. Ainsi, les Guro septentrionaux avaient eux aussi assimilé le principe d'une triade de masques (*zamble*, *zauli* et *gu*) par contact avec le Goli des Wan alors que certains Guro plus centraux l'avaient en quelque sorte redigérée à partir des Baule, au point de ressembler formellement au Goli de ces derniers (Bouttiaux 2005, 142-143 ; 2016, 36-44 ; Fischer 2008, 158-165). Lequel Goli baule était un ensemble de

Masque *Kpwan*

Dr. Anne-Marie Bouttiaux

According to a widely-known origin myth, the Baule people originated from Akan groups found in Ghana. They are said to have migrated westwards in search of new lands, settling in central Côte d'Ivoire around the 17th century. However, studies tend to suggest an earlier settlement date, perhaps even observed by the Portuguese voyagers of the late 15th century. Clearly, as is usually the case with population migrations, their displacement led to the displacement of others, notably the Guro and Wan, who were pushed to the west and to the north. The phenomenon is important because, in this central region of Côte d'Ivoire, it probably contributed to numerous influences between the Baule, Guro, Yaure and Wan, as well as to the borrowing of cult practices, either in part or in their entirety.

Despite their alleged connection with the Akan, the Baule have not even retained a centralized society with influential kings, and only their matrilineal kinship system would justify a filiation that the Baule themselves seem to find prestigious and therefore worthy of proclaiming (Boyer 2008, 11-15). On the other hand, the anthropologists who worked in the field found that they practiced rituals that could also be observed among their neighbors, or were at least very similar, whether in terms of form, spirituality or performance practice ; these included, in particular, the use of numerous masks (which, incidentally, are absent from the Akan universe). The mask we are considering here, featuring an idealized female face, is a *kpwan*. It belonged to a set called Goli, which, when complete (which rarely happened), included four pairs of masks that were taken out in turn. Visually, the demonstrations followed a progression from the most unexpected abstraction (with the *kplekple* mask, a horned circle or square) to the most realistic (with the *kpwan*), by way of characters with zoomorphic features (such as the *goli glin* helmet mask, combining elements inspired by the animal world in an impressive, surrealist composition) and anthropo-zoomorphic examples (such as the *kpwan ple*, which combines goat horns with a human face). This progression is of course reminiscent of the transition from nature to culture.

The literature often indicates that the Baule borrowed this ensemble from that of the Wan, also known as the Goli (Boyer 1993, 326-336 ; 2008, 41-54 ; 2011, 54-87 ; Ravenhill 1988, 88-94 ; Vogel 1997, 169-188), but the phenomenon is more complex and interwoven, as Alain-Michel Boyer has demonstrated. After a long stay in a western village, he found that the original Wan population had been swallowed up by the Baule, while maintaining a patrilineal system (like the Guro and Yaure) and preserving its cult with a triad of masks. As a result, what was generally perceived as an influence is better understood as a phenomenon that literally manifested itself from within, and then rapidly spread throughout the Baule area (Boyer 2008, 40-41). As mentioned above, these cultural traits were ubiquitous throughout the entire central-western Ivorian region, and were more or less modified from one group to the next. Thus, the northern Guro had also assimilated the principle of a triad of masks (*zamble*, *zauli* and *gu*) as a result of their contact with the Goli of the Wan, while certain more central Guro had re-absorbed it in a way from the Baule, to the point of formally resembling the latter's Goli (Bouttiaux 2005, 142-143 ; 2016, 36-44 ; Fischer 2008, 158-165). The Baule Goli was a group of sacred masks that could be used on a variety of occasions, but were most often seen at the

masques sacrés qui pouvaient intervenir à de multiples occasions mais qui célébraient surtout les grandes funérailles de notables avec des rituels nocturnes strictement interdits aux femmes. Pourtant le succès de leurs apparitions publiques diurnes contribua à modifier certains de leurs objectifs, encourageant notamment des hommes politiques à les impliquer pour animer leurs rallies de propagande. De plus en plus sollicités pour des divertissements, ils finirent par être essentiellement présentés à tort comme des masques de réjouissances (Boyer 2008, 41-43). Le *kpwan*, par exemple, était loin d'être anodin. Sa séduction était perçue comme déstabilisante, troublante et parfois dangereuse. Les femmes enceintes s'en approchaient et tentaient d'arracher une fibre de son costume dans l'espoir que son pouvoir permettrait à leur futur enfant d'être beau. Les hommes au contraire ne le regardaient pas trop de peur de mettre en péril leur propre fécondité. Le danseur, quant à lui, tentait de protéger son sexe (et par extension sa virilité) par un dispositif de bandelettes destinées à absorber la sueur qui provenait de son visage et avait été en contact avec la face de bois (Boyer *ibid.* 50-53).

Le style de l'exemplaire présenté ici correspond à la plus pure tradition baule pour ce type de masques : la coiffure trilobée, le nez long et fin dont la partie supérieure unit deux arcades sourcilières surplombant des yeux aux paupières lourdes et au regard intériorisé ; les scarifications des tempes en petits traits scandés comme celles qui rayonnent à partir des commissures de la bouche délicatement ouverte ; la surface rouge du visage (couleur associée au genre féminin) et enfin le large pourtour en bois destiné à recevoir la collerette de raphia qui constituait une partie du costume du masque vivant et dansant. Le porteur qui ne pouvait voir que par l'orifice de la bouche portait la face sculptée légèrement inclinée comme une visière. Toutes ces caractéristiques le rapprochent de deux masques plus anciens : l'un, de la collection Goldet (p. 144, n° 205), fut acquis par le musée Barbier-Mueller de Genève en 2001 et l'autre faisait partie de la collection Vérité mise en vente en 2006 (n° 113).

Bibliographie / Bibliography

Bouttiaux, Anne-Marie. 2005. «Gu, belle et turbulente. Un masque des Guro (Côte d'Ivoire).» *Arts & Cultures*, 134/151.

Bouttiaux, Anne-Marie. 2016. «Guro. La permanence du changement.» Milano : 5 Continents Editions (Visions d'Afrique).

Boyer, Alain-Michel. 1993. "Art of the Baule." Dans Jean Paul Barbier (dir.) *Art of Côte d'Ivoire from the collections of the Barbier-Mueller Museum*. Genève : The Barbier-Mueller Museum, vol. 1, pp. 302-367.

Boyer, Alain-Michel. 2008. *Baule*. Milan : 5 Continents Editions (Visions d'Afrique).

Boyer, Alain-Michel. 2011. *Le sacré, le secret. Les Wan, Mona et Koyaka de Côte d'Ivoire*. Genève : Fondation culturelle Musée Barbier-Mueller, Hazan.

Fischer, E. 2008. *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*. Zürich, Munich, Berlin, Londres, New York : Museum Rietberg, Prestel.

Ravenhill, Philip L. 1988. "An African Triptych : on the interpretation of three parts and the whole." *Art Journal*, XLVII, 2, 88-94.

Vogel, Susan M. 1997. *Baule. African Art Western Eyes*. New Haven, Londres : Yale University Press.

Catalogues de vente / Auction catalogs

30 juin et 1er juillet 2001. *Arts primitifs. Collection Hubert Goldet*. Paris : Maison de la Chimie.

17 et 18 juin 2006. *Arts primitifs. Collection Vérité*. Paris : Hôtel Drouot.

major funerary celebrations for important notables, with nocturnal rituals that it was strictly forbidden for women to witness. However, the success they enjoyed at their daytime public appearances helped change some of their purposes, encouraging politicians to involve them in their propaganda rallies. Eventually, as they became increasingly solicited for entertainment purposes, they came to be misrepresented and characterized as being essentially masks of revelry (Boyer 2008, 41-43). The *kpwan*, for example, was far from harmless. Its seductiveness was perceived as unsettling, disturbing, and sometimes dangerous. Pregnant women would approach it and try to tear a bit of fiber from its costume in the hope that its power could make their unborn child beautiful. Men, on the other hand, avoided looking too closely at it for fear of jeopardizing their own fertility. The dancer, for his part, tried to protect his sex (and, by extension, his virility) with a device made up of strips designed to absorb the sweat that came from his face and had been in contact with the wooden face (Boyer *ibid.* 50-53).

The style of the example presented here displays the characteristics of the purest Baule tradition for this type of mask: the three-lobed hairstyle, the long, slender nose whose upper part unites two superciliary arches overhanging eyes with heavy eyelids and an interiorized gaze, the scarification of the temples with small, rhythmic strokes like those radiating from the corners of the delicately open mouth, the red surface of the face (a color associated with the feminine gender) and finally the wide wooden rim designed to receive the raffia collar that formed part of the costume of the living, dancing mask. Its wearer, who could only see out of the mouth opening, wore the carved face slightly tilted like a visor. All these features make it possible to compare this mask with two older ones: the first, from the Hubert Goldet collection (p. 144, #205), was acquired by the Barbier-Mueller Museum in Geneva in 2001, and the other was in the Pierre Vérité collection that was sold in Paris in 2006 (#113).



□ MASQUE KPWAN

Baoulé, Côte d'Ivoire
Bois, pigments
Début du XX^{ème} siècle
H. 41,2 cm

PROVENANCES :

- ▶ Collecté *in situ* par Franco Monti (Milan, Italie) dans les années 1950
- ▶ Ana et Antonio Casanovas, Madrid, Espagne
- ▶ Collection privée européenne

□ KPWAN MASK

Baule, Ivory Coast
Wood, pigments
Early 20th century
H. 41.2 cm

PROVENANCES:

- ▶ Collected *in situ* by Franco Monti (Milano, Italy) in the 1950's
- ▶ Ana and Antonio Casanovas, Madrid, Spain
- ▶ European private collection



La quête de l'ancestralité

Dr. Viviane Baeke

Cette superbe statue féminine lobi représente une aïeule accomplie. Elle faisait partie jadis d'un ensemble de figures d'ancêtres reposant dans le sanctuaire de la maison d'un chef de famille où elle côtoyait étroitement la représentation de son défunt mari. Mais reposer dans le sanctuaire familial constitue l'aboutissement d'un très long processus d'ancestralisation semé d'embûches. Revenons donc en arrière, au moment du décès d'une personne et évoquons brièvement les différentes étapes qui mènent du statut de défunt à celui d'ancêtre.

À la mort d'un homme ou d'une femme, son double *thuú* lui survit. Cependant, durant les différentes étapes rituelles funéraires qui vont durer plusieurs semaines jusqu'à la clôture des secondes funérailles *bobuúr*, ce double va subir une lente métamorphose qui va l'éloigner peu à peu du monde des vivants. Parallèlement, les rites vont favoriser la naissance d'une puissance invisible le *thil*. La clôture des secondes funérailles signe le départ du double *thuú* vers le pays des ancêtres, sur l'autre rive du fleuve Mouhoun (ex-Volta Noire)¹, tandis que le mort - qui pour un homme est désormais personnifié par sa canne de marche - passera du statut de « défunt dont le double était encore présent », à celui de « défunt dont le double est parti dans l'au-delà et qui constitue dorénavant une puissance *thil* » (Fiéloux 1994 : 168). Mais on ne peut encore communiquer avec lui, car il ne s'agit pas encore d'un ancêtre.

Environ trois ans après les secondes funérailles d'un homme, un petit autel fait d'un fragment de sa canne sera placé dans le vestibule de la maison. Appelé *thirè*, cet autel est dédié au « père », devenu désormais un ancêtre auquel on peut s'adresser.

Certains ancêtres accéderont à une étape ultime du processus, leur présentification sous la forme d'une statue anthropomorphe. Cette dernière étape aura lieu des années plus tard, généralement lorsque le fils du défunt en question sera lui-même devenu le grand-père d'un petit garçon en âge d'être initié au grand rituel du *jòrò*.² Ce laps de temps est nécessaire pour parachever sa transformation en ancêtre accompli, en *kòtin*. Il se manifestera alors à ses descendants par un rêve ou une maladie inexplicable pour indiquer qu'il désire être « mis au monde », « ce qui signifie que sa force sera désormais représentée par une statuette » (Bognolo 1993b : 448).

1 - Région du Ghana dont sont issus les Lobi, avant qu'ils n'émigrent à la fin du XVIII^{ème} siècle au Burkina Faso (Labouret 1931).

2 - Voir Baeke 2016, p. 30.

The Quest for Ancestrality

Dr. Viviane Baeke

This superb Lobi female figure represents a revered ancestor. She was once part of a group of ancestor figures that stood in the sanctuary of a family head's home, alongside the representation of her deceased husband. Achieving this position in the family sanctuary was the culmination of a very long and difficult process of becoming an ancestor. To understand it, we'll take a step back in time, to the moment of a person's death, and look briefly at the various stages that lead from the status of deceased to that of ancestor.

When a man or woman dies, his or her *thuú* double survives them. However, during the various stages of the funeral ritual, which last several weeks until the end of the second *bobuúr* funeral, this double undergoes a slow metamorphosis that gradually distances it from the world of the living. At the same time, the rites that are performed will be propitious to the birth of an invisible power called the *thil*. The completion of the second funeral signals the departure of the *thuú* double to the land of the ancestors, on the opposite bank of the Mouhoun River (formerly the Black Volta¹), while the deceased individual – who, if he was a man, is now personified by his walking stick – will pass from the status of “the deceased whose double was still present”, to that of “the deceased whose double has gone into the afterlife and who henceforth constitutes a *thil* power” (Fiéloux 1994: 168). One cannot yet communicate with him though, as he is not yet an ancestor.

About three years after a man's second funeral, a small altar made from a fragment of his walking stick will be placed in the vestibule of the house. Called *thirè*, this altar is dedicated to the “father”, who, upon the completion of this act, becomes an ancestor that can be addressed.

Some ancestors reach the final stage of the process when they are presented in the form of an anthropomorphic figure. This final stage takes place years later, generally when the son of the deceased in question has himself become the grandfather of a little boy old enough to be initiated into the great *jòrò*² ritual. The deceased will then manifest himself to his descendants through a dream or an inexplicable illness to indicate that he wishes to be “brought into the world”, “meaning that his power will henceforth be represented by a figure” (Bognolo 1993b: 448).

1 - The region of Ghana in which the Lobi originated, prior to their migration to Burkina Faso at the end of the 18th century (Labouret 1931).

2 - See Baeke 2016: 30.

En même temps que l'effigie de cet aïeul, le sculpteur façonnera une figure féminine représentant son épouse principale, car la puissance des ancêtres se doit idéalement d'être représentée par un couple indissoluble nommé *thilkôtina*³. La figure féminine illustrée ici appartient à cette catégorie prestigieuse de figures d'ancêtres.

Manifestement, le chemin qui, à partir du décès, mène au statut d'ancêtre accompli est un chemin semé d'embûches, même pour ceux qui à leur mort ont atteint l'âge requis.⁴ Il suffit que les secondes funérailles ne puissent s'accomplir pour que le processus soit enrayé, et le chemin vers l'ancestralisation inachevé. Ce qu'il advient de ces « ancêtres inachevés » est une longue et passionnante histoire que j'ai décrite ailleurs.⁵ Retenons que certains d'entre eux possèdent des pouvoirs malveillants et errent à la recherche d'un réceptacle où se fixer ou d'une personne à posséder. Dès lors certains spécialistes rituels font sculpter des statues protectrices appelées *bùthiba*; leur gestuelle se distingue totalement du hiératisme des statues d'ancêtres, car la forme ou la posture qu'ils adoptent (bras levé, assis, en janus, etc.), véhicule un message destiné à attirer puis piéger ces esprits errants. Nonobstant quelques exceptions, ce code sémiotique nous permet de distinguer ces statues de protection *bùthiba* des figures d'ancêtres *thilkôtina*. Ces dernières sont très souvent aussi de bien meilleure facture esthétique que les figures protectrices.

En effet, au sein de la confrérie des sculpteurs, les artistes avaient le droit de façonner des *bùthiba* dès qu'ils atteignaient le grade de *thiirteldaâr* (apprenti) au sein de la hiérarchie. Par contre, pour accéder au droit de façonner les couples d'ancêtre *thilkôtina*, il

3 - Ce terme *thilkôtina*, formé de *thil* (puissance) et de *kôtina*, pl. de *kòtin* (ancêtre), n'a d'ailleurs pas de singulier, puisqu'il désigne toujours un couple de figures (communication personnelle Daniela Bognolo, avril 2016).

4 - Ces secondes funérailles sont réservées à ceux et celles qui auront atteint un grade élevé au sein de l'initiation du *jòrò*, soit vers l'âge de 55-60 : les femmes ont dépassé l'âge de la ménopause, et les hommes sont des chefs de famille accomplis (Fiéloux 1994 : 160).

5 - À lire dans le chapitre « La sémiotique du geste des figures *bùthiba* », dans l'ouvrage consacré à la statuaire lobi de la collection de Marie et François Christiaens, édité par Serge Schoffel (Baeke 2016 : 92-113).

At the same time as the effigy of this grandfather, the sculptor will fashion a female figure that represents his principal wife, as the power of the ancestors should ideally be represented by an indissoluble couple called the *thilkôtina*.³ The female figure illustrated here belongs to this prestigious category of ancestor figures.

The path from death to full ancestor status is thus one fraught with potential pitfalls, even for those who have reached the required age at death.⁴ It is sufficient that the second funeral should not be able to take place for the process is halted, and for the path to ancestral status to be left uncompleted. What happens to these "unfinished ancestors" is a long and fascinating story, which I have described in detail elsewhere.⁵ Let's us for now just retain that some of them possess malevolent powers and wander in search of a receptacle in which to settle or a person to possess. For this reason, some ritual specialists have protective figures called *bùthiba* sculpted; their gestures are totally different from those of the hieratic ancestor statues, as the form or posture they adopt (arm raised, seated, Janus-like, etc.) conveys a message that is designed and intended to attract and trap these wandering spirits. With a few exceptions, this semiotic code enables us to distinguish these *bùthiba* protective figures from the *thilkôtina* ancestor figures. The latter are also often of much better aesthetic quality than the protective figures.

Artists in the sculptors' brotherhood had the right to create *bùthiba* as soon as they attained the rank of *thiirteldaâr* (apprentice) within the hierarchy. On the other hand, it was required of a sculptor that

3 - This term *thilkôtina*, derived from *thil* (power) and *kôtina*, plural of *kòtin* (ancestor), has no singular form, since it always designates a pair of figures (personal communication Daniela Bognolo, April 2016).

4 - These second funerals are reserved for those who have reached a high rank within the *jòrò* initiation rituals, at around the age of 55-60, for women have passed the age of menopause, or for men who are accomplished heads of households (Fiéloux 1994: 160).

5 - See the chapter *La sémiotique du geste des figures bùthiba (The Semiotics of the Bùthiba's Gestures)*, in the book devoted to the Lobi statuary in the Marie and François Christiaens collection, edited by Serge Schoffel (Baeke 2016: 92-113).



❑ FIGURE D'ANCÊTRE FÉMININE TILKOTINA

Lobi, Burkina Faso
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 51 cm

PROVENANCES :

- ▶ James Willis, San Francisco, États-Unis d'Amérique, dans les années 1980
- ▶ Seymour Lazar, Palm Springs, États-Unis d'Amérique

❑ TILKOTINA FEMALE ANCESTOR FIGURE

Lobi, Burkina Faso
19th century
Wood
H. 51 cm

PROVENANCES:

- ▶ James Willis, San Francisco, U.S.A., in the 1980s
- ▶ Seymour Lazar, Palm Springs, U.S.A.

fallait accéder à l'ultime et quatrième grade, celui de *thíteldárá kòtín* (maître-sculpteur). Et pour cela, outre l'initiation à diverses techniques et la révélation de certains secrets, il fallait attendre la mort de son maître et mentor pour lui succéder et prendre sa suite à la tête de son atelier.

En tant que maître-sculpteur, il formait des disciples et devenait à son tour titulaire d'un style; bien que soucieux de perpétuer la manière et l'écriture formelle du fondateur, il imprimait aux figures qu'ils sculptaient sa signature personnelle (Bognolo 2007 pp.53-55). Si bien que chaque famille choisissait de préférence parmi ces maîtres, ceux qui avaient le talent de reproduire un couple de figures « du même style » que celui des ancêtres de bois déjà présents au sein du sanctuaire où ils allaient être « posés » ; cette ressemblance, affirment les Lobi, incitait ces « anciens » à adopter ces aïeux récemment nés et à reconnaître chacun d'eux comme « un les leurs ».

Cela tombe sous le sens que ces artistes lorsqu'ils sculptaient un couple de *thílkòtína* veillaient également, et même davantage, à ce que la figure féminine ressemble stylistiquement à son alter ego masculin. Ce qui s'avère être le cas lorsque l'on examine les duo connus et publiés (Schoffel 2016, photos pp. 52-53 et 94, Bognolo 2007 et 2015b). Soulignons également qu'à la mort d'une personne, homme ou femme, le conjoint survivant est considéré « comme » son jumeau ou sa jumelle.

En gardant en mémoire tout ce qui précède, il est intéressant de noter à quel point cette belle aïeule se rapproche, tant au plan gestuel que formel, du superbe ancêtre masculin illustrant la couverture de *Whispering Woods* (Schoffel 2016). Même posture, les jambes légèrement écartées et à peines fléchies, même cambrure des reins et mêmes fesses rebondies, même douceur dans les courbures de la poitrine et du ventre, même patine aux craquelures verticales... Et cela même si leurs têtes, dont la coiffure est par ailleurs l'un des sièges de la différenciation sexuelle, ne se ressemblent pas. Il est sans doute hautement improbable que cers deux figures formèrent jadis un couple de *thílkòtína* posés dans le même sanctuaire. Mais on peut faire l'hypothèse qu'ils furent sculptés par des artistes ayant été disciples d'un même atelier avant d'accéder au titre de *thíteldárá* kòtín ...

Les statues masculines d'ancêtres arborent généralement une coiffure raffinée, dont chaque modèle est étroitement liée aux fonctions rituelles ou prestigieuses que le défunt exerçai (Baeke 2016 : 89-91). L'ancêtre masculin que nous venons d'évoquer pour sa ressemblance avec cette figure féminine, porte vraisemblablement un couvre-chef en demi-calebasse, signe distinctif des grands chasseurs et des guerriers valeureux. (Baeke 2017 : 45).

he should have reached the final and fourth grade, that of *thíteldárá kòtín* (master sculptor), to gain the right to produce *thílkòtína* ancestor couples. Moreover, in addition to having to undergo initiation into various techniques and the revelation of certain secrets, a sculptor had to wait for the death of his master and mentor before succeeding him and taking over his workshop.

As a master sculptor, he trained disciples and in turn became the owner of a style. Although keen to perpetuate the founder's manner and formal language, he also added his personal touches to the figures he sculpted (Bognolo 2007: 53-55) – so much so in fact, that each family preferred to choose from among these masters those who had the ability to reproduce a pair of figures “in the same style” as those of the wooden ancestors already present in the sanctuary where they would be placed. This resemblance, the Lobi assert, encouraged these “elders” to adopt these recently-born ancestors and to recognize each of them as “one of their own”.

It stands to reason that when these artists sculpted a *thílkòtína* couple, they were equally, and perhaps even more, concerned that the female figure should stylistically resemble her male alter ego. This proves to be the case when we examine the known and published couples (Schoffel 2016, photos pp. 52-53 and 94, Bognolo 2007 and 2015b). We should also point out that when a person dies, whether male or female, the surviving spouse is considered to be “like” his or her twin.

Keeping all of the above in mind, it is interesting to note how close this beautiful female ancestor is, both formally and in her demeanor, to the superb male ancestor figure that appears on the cover of *Whispering Woods* (Schoffel 2016). We observe the same posture, with legs slightly apart and just slightly bent, the same arch of the loins and the same rounded buttocks, the same softness in the curves of the chest and the belly, and the same patina with vertical cracks, even though their heads, whose coiffures are also one of the hallmarks of sexual differentiation, do not resemble one another closely.

It is highly unlikely that these two figures were once a pair of *thílkòtína* in the same sanctuary. However, we can assume that they were sculpted by artists who had been disciples of the same workshop before they became *thíteldárá kòtín*. Two images

Male ancestor statues generally wear a refined coiffure, whose every pattern and detail is closely linked to the ritual or prestigious functions that the deceased performed (Baeke 2016 : 89-91). The male ancestor just mentioned for his resemblance to this female figure is probably wearing a half calabash headdress, a distinctive mark of great hunters and valiant warriors (Baeke 2017: 45).

En revanche, la plupart des représentations féminines, telle cette figure-ci, arborent un crâne rasé (Bognolo 2007 : 42). Cette « coiffure », qu'adoptent les femmes âgées, constitue un symbole corporel extrêmement ritualisé. Les cheveux sont en effet en rapport étroit avec le double *thuú* de la personne, « aussi prend-on soin de raser la chevelure dans toutes les situations dangereuses qui nécessitent de rompre temporairement le nœud vital reliant l'individu à son *thuú*. » (Bognolo 2007 : 47). Or, ce sont les femmes ménopausées, portant elles-même la tête rasée, qui se chargent de cette opération rituelle lors de situations liminaires dangereuses comme l'initiation et les funérailles. Exhiber un crâne rasé est donc synonyme pour une femme ménopausée de son accession au domaine du sacré⁶. Et pour l'épouse principale d'un homme, la fin définitive de ses menstruations lui a permis également d'assister plus étroitement son mari dans ses activités rituelles. Dès lors, tous deux « partageront nombre de connaissances, ils seront liés pour la vie » (Cros 1990 : 166-167). Le crâne rasé de cette figure féminine est une métaphore corporelle du statut de *khér kuùn*, « femme-homme », que la défunte avait acquis avant de mourir, et que conserve l'ancêtre accomplie qu'elle était devenue au sein du *thílduù*, le sanctuaire secret où elle et son alter ego masculin veillaient sur les vivants.



Bibliographie / Bibliography

Baeke, Viviane 2016, « Les supports sculptés de la pensée lobi », in Serge Schoffel (éd), *Les Bois qui murmurent, La grande statuaire lobi de la collection François et Marie Christiaens*, édition Serge Schoffel Art Premier, pp. 23-142.

Serge Schoffel (éd), *Les Bois qui murmurent, La grande statuaire lobi de la collection François et Marie Christiaens*, édition Serge Schoffel Art Premier

Bognolo Daniela
- 2007, *Lobi, série* Visions d'Afrique, Éditions 5 continents, Milan,149 p.
- 2003, « Histoire d'un doute : la femme à tête rasée chez les Lobi du Burkina Faso », in *Parures de tête/Hairstyles and Hairdresses, Paris, Editions Dapper, pp. 146-171*.

Cros Michèle 1990, *Anthropologie du sang en Afrique*, Connaissance des hommes, L'Harmattan, 298 p.

Fiéloux Michèle 1994, « Le retour du Père » in *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n° 13, Le Deuil et ses rites III, pp . 159-184

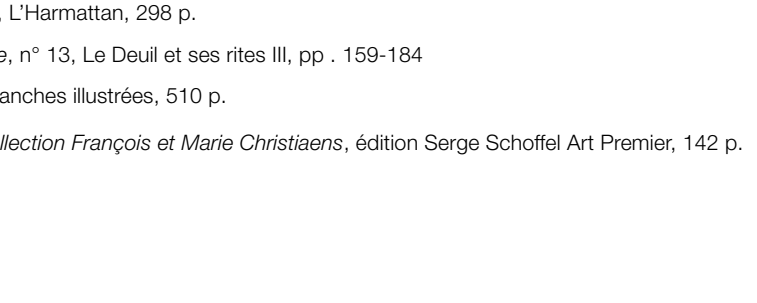
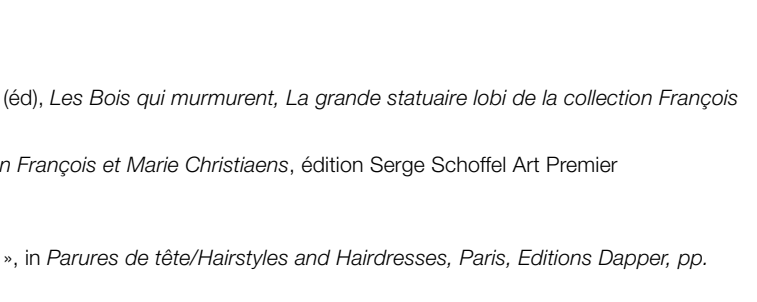
Labouret Henry 1931, *Les tribus du Rameau Lobi*, Institut d'Ethnologie, Paris, 31 planches illustrées, 510 p.

Schoffel Serge (éd) 2016, *Les Bois qui murmurent. La grande statuaire lobi de la collection François et Marie Christiaens*, édition Serge Schoffel Art Premier, 142 p.



6 - Les interdits que doivent observer les femmes en état de procréer lorsqu'elles sont menstruées leur bloquent tout accès à certaines fonctions rituelles ; plusieurs de ces interdits, ayant trait à la manipulation des *thila* ou des objets réputés sacrés sont levés lorsqu'elles ont les « reins clôturés » (fin définitive des menstruations) ...sauf que le sacrifice sanglant leur reste interdit. (Bognolo 2007 : 45-50 ; Cros 1990 : 168 et 170-171)

By contrast, most female representations, such as this one, feature a shaved head (Bognolo 2007 : 42). This “coiffure”, adopted by older women, is a highly ritualized symbol of the body. Hair is closely associated with the person's *thuú* double “so we take care to shave the hair in all dangerous situations that require temporarily severing the vital knot linking the individual to his *thuú*” (Bognolo 2007 : 47). And yet, it is menopausal women, who themselves have shaved heads, that perform this ritual operation in dangerous situations like initiations and funerals. For a menopausal woman, displaying a shaven head was synonymous with her accession to the realm of the sacred.⁶ And for a man's principal wife, the definitive end of menstruation also enabled her to assist her husband more closely in his ritual activities. From then on, the two of them “shared a great deal of knowledge, and would be linked for life” (Cros 1990: 166-167). The shaven head of this female figure is a bodily metaphor for the *khér kuùn* (“woman-man”) status that the deceased female had acquired before dying, and which the accomplished ancestress she had become retained within the *thílduù*, the secret sanctuary from which she and her male alter ego watched over the living.



6 - The prohibitions that women of childbearing age must observe when they are menstruating block all access to certain ritual functions; several of these prohibitions, relating to the handling of *thila* or objects deemed sacred, are lifted when their “loins are sealed” (definitive end of menstruation), except that blood sacrifice remains forbidden to them. (Bognolo 2007: 45-50; Cros 1990: 168 and 170-171)

LES AUTEURS

Anne-Marie Bouttiaux

Anthropologue et historienne de l'art. Docteur de l'Université libre de Bruxelles.
Chercheur émérite de l'Africa Museum de Tervuren (Belgique) où elle fut chef de la section d'Ethnographie jusqu'en 2015 ; aujourd'hui collaboratrice scientifique dans le département « Anthropologie culturelle & Histoire » (Service Patrimoines) de la même institution.

Anne-Marie Bouttiaux

Anthropologist and Art Historian. PhD Free University of Brussels (Belgium).
Scholar Emeritus from the Africa Museum - Tervuren (Belgium) where she was Head of the Ethnography Division until 2015 ; currently Scientific Collaborator in Cultural Anthropology & History Department (Division Heritage Studies) of the same institution.

Viviane Baeke

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

Aurore Krier-Mariani

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

PHOTOGRAPHIES

Toutes les photographies sont de Hughes Dubois, exceptées celles en pages 8 à 11 et 15, Frédéric Dehaen - Studio Asselberghs

Illustration pages 34-35 :

Photographie par François Léopold Michel en 1899.
Avec l'aimable autorisation du MRAC, AP.0.0.1227.

TRADUCTIONS

David Rosenthal
exceptées les pages 5, 10 et 11

GRAPHISME

Geluck-Suykens & Partners

IMPRESSION

Drifosett, Bruxelles

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteu, 14
1000 Bruxelles
Belgique / *Belgium*

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

CATALOGUE DE L'EXPOSITION PRÉSENTÉE À



DU 9 AU 14 MARS 2024

