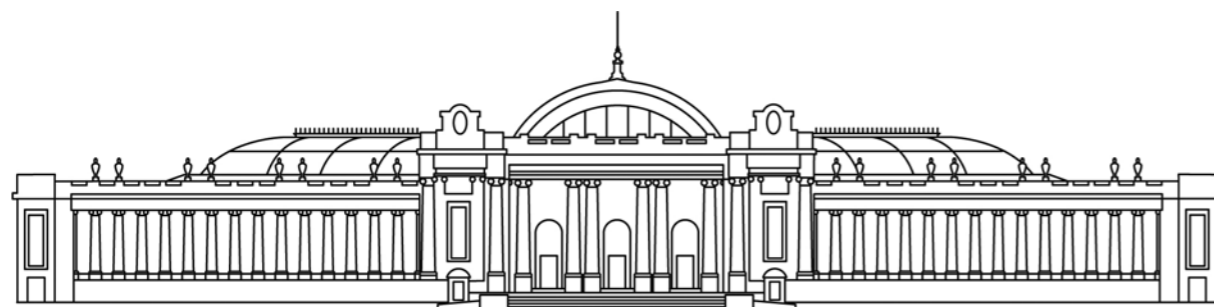


didier
CLÆS



didier
CLAES

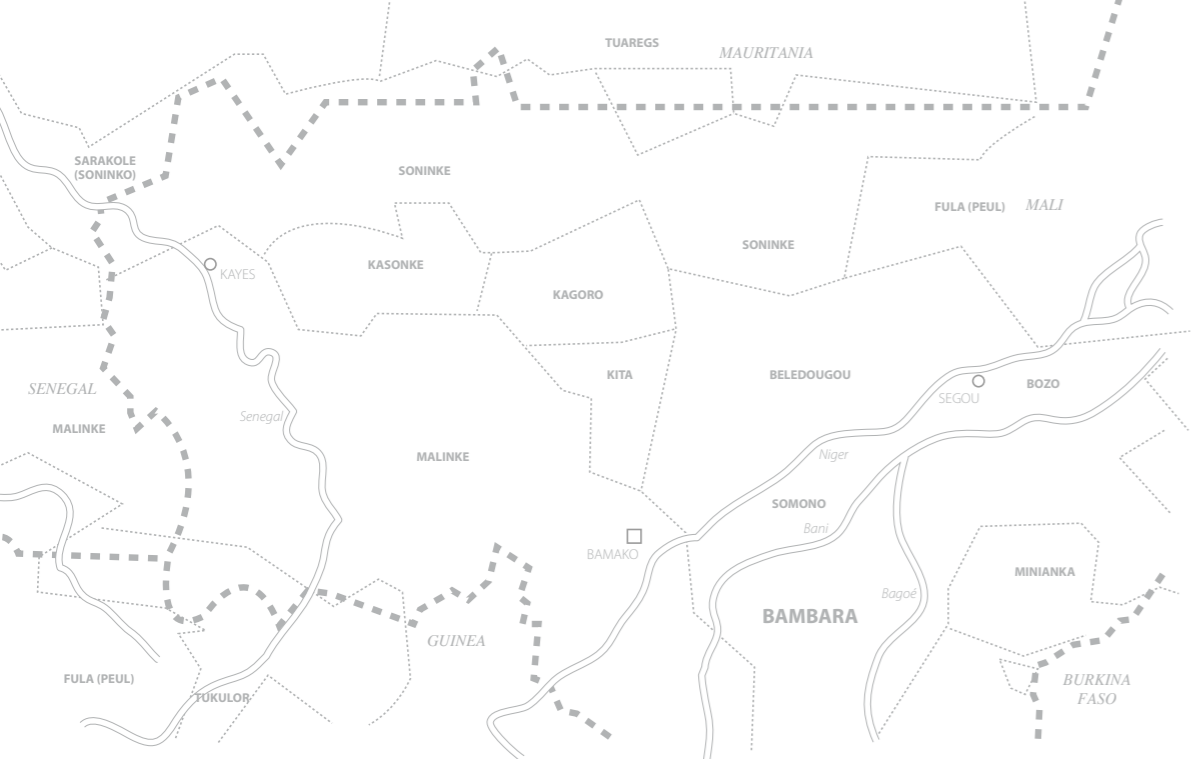
XXVII^e Biennale des Antiquaires

Grand Palais - Paris
du 11 au 21 septembre 2014



SOMMAIRE

Masque <i>kono</i> BAMANA	4
Statuettes <i>ibeji</i> YORUBA	6
Statue du GRASSLAND style Babanki - texte de Louis Perrois	8
Statue FANG/MABEA	12
Figure de reliquaire MAHONGWE	16
Figure de reliquaire KOTA/SANGU	18
Statuaire BEEMBE & BWENDE	20
Maternité <i>phemba</i> YOMBE	24
Statue KONGO	26
Statuette KONGO	28
Statue NGOMBE	32
Sceptre MONGO	36
Harpe ZANDE	38
Masquette <i>lukwakongo</i> LEGA	40
Soufflet KUSU	42
Statuette SONGYE	44
Statue <i>nkisi</i> SONGYE	46
Statue SONGYE	50
Masque <i>kifwébé</i> SONGYE	54
Masque LUBA	60
Statue LUNTU	62
Statue KALUNDWE - texte de Bruno Claessens	64
Peignes CHOKWE	68
Coupe KUBA	70
Pendentif <i>ikhoko</i> PENDE	74
Statuaire YAKA & ZOMBO	76
Peignes YAKA	78



Masque *Kono*

BAMANA

Les BAMANA forment la plus grande ethnie du Mali. Ils occupent toute la partie centrale de ce pays, une région couverte par la savane.

Le royaume BAMANA a été fondé au cours du XVII^e siècle et s'est affaibli au XIX^e siècle, tombant finalement sous le joug des colonisateurs français en 1892.

Malgré la présence ancienne de l'Islam dans cette région, la culture BAMANA est structurée par plusieurs importantes sociétés secrètes de pratiques animistes.

Le masque *Kono* que nous proposons appartient à l'une d'entre elles. Sous un aspect extrêmement stylisé, il représenterait, selon J.P. Colleyn (2001), la synthèse de plusieurs animaux « sauvages », notamment un éléphant (sagesse, intelligence) et un oiseau (esprit, ubiquité) ; la principale qualité de ces masques réside dans ce polymorphisme.

L'imposante composition de ce masque-heaume (il était porté horizontalement sur la tête et le danseur voyait à travers l'orifice de la gueule) reste abstraite, montrant en partie supérieure de petites cornes et des larges oreilles, et en partie inférieure, le long museau ouvert d'un animal. Tous ces éléments créent des reliefs saillants sur cette sculpture de bois monoxyle, et la structurent en marquant des ombres au niveau de la surface uniforme du bois. Laissez brute, celle-ci est presque entièrement recouverte d'une croûte sacrificielle qui accentue l'aspect imposant de la sculpture.

Mali

— bois

H 88 cm

—
Collection Nadine Vinot Postry,
France



Statuettes *ibeji* YORUBA

Les **YORUBA** du Sud-Ouest du Nigeria constituent l'un des plus grands groupes ethniques du continent africain, avec une quinzaine de sous-groupes identifiés.

Chacun ayant développé son propre style sculptural, ces statuettes peuvent être attribuées aux IGBOMINA ; une population des régions d'Oro et Omu Aran dans le Nord de l'aire YORUBA (Bruno Claessens, 2013)

Dans l'ensemble du pays YORUBA, le culte des jumeaux, vraisemblablement apparu dès le XVIII^e siècle et impliquant la confection d'une statuette en cas de décès prématuré, est à présent bien connu. Sous le nom d'*ere ibeji*, ces pièces appartiennent aux productions sculptées emblématiques du monde YORUBA. Leur abondance est le signe d'un taux de naissance gémellaire particulièrement élevé induisant malheureusement une forte mortalité. Et la qualité plastique de ces représentations, objets de deuil et supports d'amour maternel, est l'expression d'un culte consciencieusement suivi.

Les trois figures que nous proposons constituent un ensemble rare : des enfants triplés représentés sous la forme de jeunes femmes accomplies qu'elles seraient devenues adultes. Le sculpteur y a soigneusement rendu les canons de la statuaire YORUBA ainsi que les atours féminins qui y sont associés : têtes et visages allongés avec des coiffures en hauts chignons striés soulignés de kaolin (les petites tresses repliées au sommet du crâne portant, elles, des traces de bleu indigo), triples scarifications sur les joues, poitrine généreuse et ceinture sculptée soulignant la taille. De plus, ces figures apparaissent abondamment parées : oreilles percées, collier et ceintures de perles, lourds anneaux de laiton portés en bracelets et chevillières en métal ouvragé. La richesse de ces ornements est signe d'une volonté profonde de représenter à leur plus bel avantage les enfants décédés.



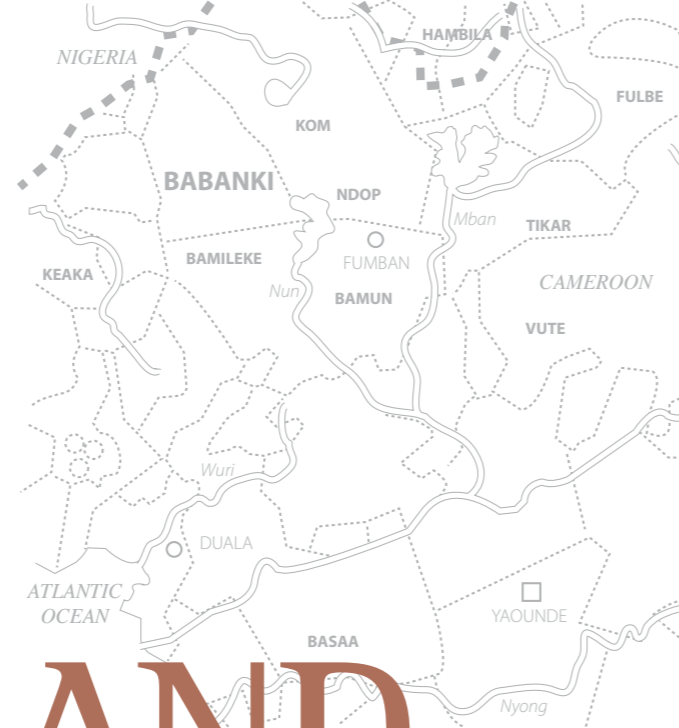
Nigeria
—
bois
H 27 cm

Alain de Monbrison, Paris
Collection Marceau Rivière, France

La surface des statuettes, brillante et polie, atteste aussi des soins qui leur ont été prodigués afin d'influencer favorablement les esprits qu'elles abritent : aliments, bains et onctions d'huile ont véritablement nourri leur matière tout en estompant progressivement les détails des figures par un polissage régulier. Des amalgames de ces substances se retrouvent d'ailleurs encore dans les creux des sculptures, sous les bras et la poitrine notamment, ainsi qu'aux orteils. Le relief des yeux sculptés en « pointe de diamant », ainsi que celui du nez et de la bouche, apparaissent particulièrement lissés, adoucissant ainsi l'expression des visages.

Cette belle usure permet d'avancer une probable datation de ces pièces au XIX^e siècle, une ancienneté remarquable pour ces trois figures restées ensemble depuis leur création.





Effigie royale du GRASSLAND

style de Babanki

Cameroun

bois
H 61 cm

Collection Martial Bronsin, Bruxelles
(collectée dans les années 1970)

texte de Louis Perrois

Dans tout le Grassland camerounais, on retrouve des représentations anthropomorphes qui célèbrent la majesté et la force des rois (*fon*) par des éléments de décor des bâtiments royaux (piliers de véranda ou encadrements de porte) ou du mobilier : trônes, sièges, lits d'apparat, ou statues proprement dites (conservées dans le palais du roi, le « trésor », voire le cimetière royal *ngumba*).

Sont ainsi représentés rois, reines, reines-mères et princesses, mais aussi certains serviteurs ou servantes attachés à leur service (*nwala*). Ces effigies commémoratives sont exhibées à l'occasion des grandes célébrations communautaires, notamment pour les intronisations et les funérailles royales.

Le thème de porteur ou porteuse d'une corne à libation est récurrent en pays BAMILÉKÉ. L'une des fonctions importantes d'une sœur ou d'une tante du roi, la *mafo tshu shwe* (celle qui « surveille la bouche ») est de veiller sur l'alimentation du souverain et notamment sur ses boissons, afin de le protéger d'éventuelles tentatives d'empoisonnement. Dans la sculpture royale, ce rôle emblématique est exprimé par le motif de la corne à boire (généralement de buffle *nya*, ciselée de décors gravés symboliques) ou d'unealebasse à vin de palme, tenue par un serviteur, une princesse ou une concubine. >>>



Bien que recouverte d'une épaisse patine croûteuse qui masque même certains motifs gravés, cette fort ancienne effigie de 61 cm, apparemment féminine, esquisse un double geste relevant de l'étiquette royale : la main droite tenant la corne à boire et la main gauche posée les doigts écartés sur le ventre, peut-être gravide, en évocation de la fécondité royale. Les deux avant-bras et les chevilles sont ornés de bracelets monoxyles. Sur les épaules, une sorte de cape (cf. le traitement en « pélerine » selon Bettina von Lintig, in « Cameroun », Galerie Dulon, 2006, p. 54), se fondant avec le haut des bras, est le seul vêtement du personnage.

La tête est d'une facture remarquable, de face comme de profil. Le visage arrondi présente un large front, de grands yeux exorbités cernés de paupières en ovale, obliques et descendantes, des joues pleines et un nez épaté, d'arête busquée et au bout aplati (platirhynie). La bouche entrouverte s'avance en muflé arrondi laissant voir des dents menaçantes, limées en pointe. Les oreilles présentent un large pavillon (hélix) et un tragus en relief très réaliste.

La coiffe en bonnet aplati rappelant une guimpe, d'une parfaite sobriété, enserme étroitement le haut du front et l'arrondi du crâne, et s'oppose certainement aux coiffes bilobées à pointes de coton d'autres personnages importants du groupe d'effigies dont faisait partie cette sculpture. De profil, la tête s'étire selon une forme ovale, avec l'arrondi de la coiffe, appuyé sur les oreilles par une délimitation angulaire, en un volume de pain de sucre, rappelant certaines sculptures et gravures égyptiennes.

Stylistiquement, cette statue relève de la production de BABANKI dans la région de Ndop, au Nord-Est du Grassland. Le groupe KIJEM, dont sont issues plusieurs chefferies apparentées tels les BIG BABANKI et les BABANKI TUNGO, a occupé la zone du Mont Oku au XVII^e siècle. Menacés par l'expansion des royaumes d'Oku et de Kom, les BABANKI se sont éloignés plus au sud. Ce groupe est connu pour avoir développé une statuaire raffinée qui s'est répandue à partir du XVIII^e siècle dans une grande partie du Grassland, d'où cet « air de famille » que l'on retrouve dans maintes œuvres royales Oku ou Kom et même du pays BAMOUM. Renommés pour leur savoir-faire, les artistes de BABANKI, dont plusieurs « rois-sculpteurs » de la famille d'Aseh Yufanyi, ont travaillé chez eux pour l'embellissement symbolique de leurs palais, mais aussi dans des chefferies voisines et parfois lointaines. Ils ont produit des piliers sculptés, des encadrements de porte, des lits, des sièges, des trônes et bien sûr d'innombrables masques pour les sociétés secrètes. C'est pourquoi il est difficile, sans localisation précise, de savoir de quelle chefferie proviennent certaines statues, comme celle-ci par exemple.

On peut toutefois la comparer à une partie du trône de la chefferie de Bagam, située au nord de Mbouda en pays BAMILÉKÉ, celui-ci ayant été collecté par le pasteur Christol en 1925 (Museum of Mankind, British Museum, Londres). Ce magnifique siège royal représente le roi (*fon* ou *fyon*) assis en majesté, avec de grands bras appuyés sur deux personnages, dont celui à sa droite ressemble très exactement, par sa gestuelle, sa coiffe et sa facture, à l'œuvre présentée ici. Ce trône a été réalisé par le roi-sculpteur Phuonchu Aseh de Babanki-Tungo (actif entre 1909 et 1918). Ce qui nous conduit à penser que la statue de 61 cm provient du même atelier et fut sculptée au début du XX^e siècle, avant 1920.

Bibliographie

-
- *Cameroun*, catalogue de l'exposition avec des textes de Bettina von Lintig, Paris, Galerie Bernard Dulon, 2006
- *Cameroun. Hautes terres de l'Ouest et forêts du Sud*, catalogue de l'exposition avec des textes de Louis Perrois, Paris, Galerie Bernard Dulon, 2013
- Pierre Harter, *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986 (série Arts d'Afrique Noire)
- Lorenz Homberger (éd.), Ch. Geary et H.-J. Koloss, *Cameroon, Art and Kings*, Zürich, Museum Rietberg, 2008.
- Louis Perrois (éd.), *Legs Pierre Harter. Les rois sculpteurs. Art et pouvoir dans le Grassland camerounais*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 1993
- Louis Perrois & Jean-Paul Notué, *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*, coédition Karthala-ORSTOM, Paris, 1997



Figure de reliquaire FANG/ MABEA



Les figures de gardien de reliquaire des MABEA du Cameroun, installés dans la région côtière au Sud du pays, à la frontière avec la Guinée Bissau, s'apparentent aux sculptures de même type, créées par les FANG du Gabon voisin, dans une vaste contrée où le culte des reliques est très répandu.

Le style particulier des MABEA est caractérisé par un bois poli à la patine claire et rougeâtre, des corps au modelé subtil, dont les creux claviculaires marqués sont un détail anatomique typique ; les yeux sont généralement en amande, les oreilles larges, et la bouche entrouverte aux dents taillées en pointe accentue l'aspect émacié des joues. Ici, la coiffure habituellement teintée de noir est composée de trois crêtes longitudinales sculptées ornées de clous en laiton. Un décor identique souligne le modelé viril des pectoraux.

Dans l'exemple que nous présentons, la tendance au réalisme propre au style MABEA se retrouve essentiellement dans l'expressivité du regard rendu par du verre.

L'utilisation de ces matériaux brillants évoque l'aspect de certains byeri FANG dont l'éclat résulte de la patine suintante et de l'emploi d'éléments métalliques. En effet, ces pièces fixées au couvercle des contenants des reliques, étaient traditionnellement conservées à l'abri d'un enclos où leur vue devait susciter crainte et respect.

Toutefois, on ne trouve pas sur cette figure l'habituelle « tige » arrière à l'aplomb du dos permettant de la fixer sur le couvercle d'une boîte en écorces cousues. Il semble que de telles figures pouvaient ainsi être simplement attachées au « paquet » des reliques ou encore placées à leur proximité immédiate. Ainsi que le relève Louis Perrois (Sotheby's – 2014), certaines auraient pu être associées par paire.

Mais il est également possible que les grandes statues en pied de ce type aient joué un autre rôle que celui de gardien, au sein du culte des ancêtres ; elles pourraient notamment avoir été utilisées durant les rites de l'initiation masculine, durant lesquels elles auraient été révélées aux jeunes hommes.

Avant d'intégrer la prestigieuse collection de l'artiste Arman, cette pièce faisait partie d'une collection de Hambourg, ville portuaire la plus importante d'Allemagne. C'est par ce pays qui, à la fin du XIX^e siècle et jusqu'en 1916, étend son influence outre-mer à la région du Sud-Cameroun, que sont parvenues en Europe la plupart des figures MABEA connues aujourd'hui.

Comme l'indique Louis Perrois dans son récent article, la plus ancienne d'entre elles à avoir été répertoriée est d'ailleurs conservée au Museum für Völkerkunde de Hambourg (inv. C.677).

Cameroun

bois, laiton, miroir
H 43,8 cm

Collection Schesca Kotchouko, Hambourg
Collection Merton D. Simpson, New York
Collection Corice & Armand Arman, New York

Publications et expositions

- *African Arts*, juillet 1978, vol. XI, n° 4, p. 1 (Merton D. Simpson Gallery)
- *Arts d'Afrique noire*, hiver 1979, n° 32 (J.-L. Forain & D. Hourdé)
- *Arts d'Afrique noire*, printemps 1983, n° 45 (couverture)
- Louis Perrois, *Byeri Fang. Sculptures d'ancêtres en Afrique*, catalogue de l'exposition, Marseille, Musée des Arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques, 1992, pp. 108-109
- *African Faces, African Figures. The Arman Collection*, catalogue de l'exposition, New York, The Museum for African Art, 1997, fig. 71, p. 106







Figure de reliquaire

MAHONGWE

Les MAHONGWE sont installés au Gabon et dans la zone adjacente du Congo-Brazzaville, dans une région de forêt pluviale dense, entre les vallées de l'Iwindo, et celles de la Lébango-Likouala et de la Lékona.

Le culte des reliques était connu sous le nom de *bwete* par les MAHONGWE et leurs voisins de la région KOTA, pour qui les figures de gardiens de reliquaire constituaient les « visages » du *bwete*.

Cette figure de gardien de reliquaire appartient à la catégorie des petites figures qui entouraient les figures principales sur les couvercles des paniers contenant les reliques des ancêtres. Elle présente néanmoins un style très classique, dont l'équilibre parfait entre la hauteur et la largeur de la face ogivale ainsi que la légère concavité du visage, ont fait le succès de l'art des MAHONGWE. La technique de cette pièce est également remarquable par sa précision et sa régularité. Les fils de cuivre ont été délicatement martelés afin de rendre l'ensemble parfaitement jointif (un savoir-faire perdu dès les années 1930 selon Perrois – 2014), de part et d'autre d'une plaque centrale, ici presque intégralement disparue du fait de la corrosion, et laissant ainsi apparaître l'âme de bois.

En deçà, les petit yeux en cupules clouées surmontent un nez constitué d'une fine lamelle métallique encadrée par plusieurs fils de laiton s'évasant en partie basse. Le cou, entouré d'un fil de laiton, est brisé au dessus de la partie ajourée qui servait à l'origine à la fixation des reliques.

Gabon

—
bois, métal
H 38 cm

—
Collection Jacques Kerchache, Paris
Collection Merton D. Simpson, New York
Collection Philippe Guimiot, Bruxelles
Collection privée, Belgique

La croûte blanchâtre qui recouvre l'ensemble est, elle aussi, due à l'histoire mouvementée de cette typologie de pièces qui subissent, pour la plupart, un abandon forcé par les populations au cours de la première moitié du XX^e siècle. Certains de ces objets furent retrouvés dans des fosses ou dans des cours d'eau. C'est ainsi que Jacques Kerchache mit à jour un important ensemble de 23 figures de reliquaire qu'il exposa à Paris, dans sa galerie, en 1967.

Si la pièce que nous présentons ne fait pas partie de cette première série de trouvailles (dont les œuvres sont publiées dans le catalogue de 1967 signé par Claude Roy), elle appartient aux œuvres passées ultérieurement entre les mains de Kerchache, dont le nom reste indéfectiblement associé à cette typologie de sculpture.



Reliquaire KOTA/ SANGU



Parmi la riche iconographie des figures de gardien de reliquaire KOTA du Gabon, celles du type que nous présentons sont rares et nettement reconnaissables.

Elles s'apparentent à la production des SANGU ou SANGO, une population vivant dans la région de Lastourville, dans la boucle de l'Ogooué, zone où prédomine un style proche de l'abstraction.

À l'instar de leurs voisins TSOGHO et DUMA, les paniers-reliquaires sont connus chez les SANGO sous le nom de *mbumba*. Ils se distinguent néanmoins par leurs petits visages aux yeux en rondelles d'os qui paraissent de fait proportionnellement grands. Le plus souvent, de fins sourcils en arcs de cercle renforcent leur expressivité.

Notre pièce présente une face plate dont le placage de lamelles horizontales – verticales sur le front et le menton – est ainsi extrêmement régulier. À l'arrière, la coiffure et la nuque sont recouvertes de plaques métalliques piquetées. Brisé au-dessus de l'habituel piètement en losange, le long cou est entouré d'anneaux de laiton. Ces éléments ont été cloués sur l'âme de bois qui apparaît là où le placage s'est désolidarisé de la sculpture.

Gabon

bois, métal
H 20,5 cm

Vente Sotheby's Londres, 9 avril 1984, lot 129
Collection Rudolf et Leonore Blum, Zumichon (Suisse)

Celle-ci est simplifiée à l'extrême. Hormis la coiffe à l'arrière de la tête, seuls le nez et les oreilles font saillir un faible relief. Le long cou cylindrique est, lui aussi, interprété dans un registre volumétrique qui n'a plus rien à voir avec l'anthropomorphisme naturaliste des styles TSOGHO, NDZABI et TSANGUI plus au sud. Cela traduit la volonté des artistes SANGU à s'exprimer dans un vocabulaire spécifique pour des objets de même fonction.

L'analyse de paniers-reliquaires, dont ces figures constituaient les gardiens, a permis de constater que les crânes, parfois brisés en fragments plus ou moins gros, étaient accompagnés d'un ensemble de petits objets en métal ou autre matériau, de coquilles, cauris, plantes séchées et autres ossements d'animaux (singes, rongeurs, serpents, etc.) à valeur symbolique ou magique.

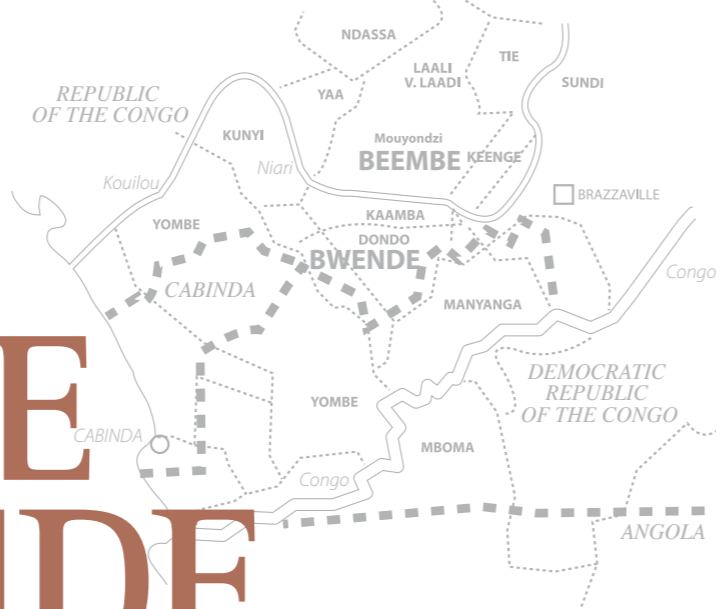
Les rituels liés au *mbumba* consistaient essentiellement en offrandes propitiatoires destinées à satisfaire les défunts du lignage pouvant toujours être un danger pour les vivants. Lors de l'initiation des jeunes gens, les crânes étaient extraits du panier, puis exhibés et identifiés avant d'être enduits du sang d'animaux sacrifiés ou de pigments rouges.

Malgré son schématisme et sa taille réduite, cette figure est d'une intense expressivité : ses yeux grands ouverts évoquant parfaitement la veille vigilante qu'elle exerçait sur les reliques du clan dont elle assurait la protection.



Statuaire

BEEMBE & BWENDE



Au sein de la République du Congo, le territoire occupé par les BEEMBE est voisin de celui des BWENDE, dont les statues tout aussi raffinées offrent le même aspect hiératique.

L'iconographie de la statuaire BEEMBE atteste de son rôle privilégié dans le culte des ancêtres. En effet, les statuette masculines de notre groupe représentent presque toutes un homme barbu (signe de son statut d'ancien) au corps couvert de scarifications (indication de son rang), hormis la figurine dont le corps est entièrement dissimulé par une charge magique massive. Les autres figures tiennent, pour certaines dans les mains, des symboles de force et de prestige : fusils, couteaux, sceptre, etc. Ces éléments dressent le portrait d'ancêtres honorés : chasseurs de renom ou ritualistes puissants (*nganga*) ; les yeux généralement rendus par un matériau blanc (kaolin, nacre, pâte de verre, faïence) suggérant un regard surnaturel révélateur de leur pouvoir.

La statue qui domine le groupe de ces figures (double page suivante) s'impose comme l'une des plus grandes du corpus de la statuaire de ce peuple. À son exceptionnelle dimension s'ajoute la force signifiée par la lame *baaku* et la corne médicinale *mpoka* que le personnage brandit. Selon Farris Thompson (*in Dapper*, 2002, p. 63), l'esprit guerrier qu'il invoque symboliserait la « combativité spirituelle, la guerre perpétuelle (*mvita*) contre le mal ».

Une statue de dimension comparable est conservée dans les collections du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (E0.1951.75.1) et Raoul Lehuard en publie une autre de style très proche, notamment par la facture de la bouche aux commissures élargies, ouverte sur des petites dents limées en pointe, et provenant de l'ancienne collection Charles Boer (1989, p. 342, n° G. 2-2-2). La nôtre a conservé ses parures métalliques ainsi que le pagne – habituellement disparu – qui habillait les statues BEEMBE et dissimulait parfois des ingrédients magiques supplémentaires.

République du Congo

—
double page suivante, de gauche à droite

—
1 / bois, matériaux composites / H 21 cm

—
Collectée *in situ* avant 1940
Collection privée, Belgique

—
Publication

—
- François Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 18, p. 62

—
2 / bois, métal, nacre / H 33 cm

—
Collection privée, France/Belgique

—
3 / bois, perles de verre / H 16 cm

—
Collection Alberto Costa, Espagne
Collection Herraiz, Espagne
Collection privée, Belgique

—
Publication et exposition

—
- *Africa. La figura Imaginada*, catalogue de l'exposition, Barcelone, Fondation La Caixa, 2004, n° 100, p. 137

—
4 / bois, verre, pigments / H 18 cm

—
Collection Sol et Joséphine LeWitt, New York
Collection privée, Belgique

—
Publications

—
- Bettina von Lintig, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, Milan, 5Continents, 2011, fig. 43, p. 112
- François Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 17, p. 61

—
5 / bois, perles de verre / H 18,5 cm

—
Collection privée, France/Belgique

—
6 / et détail ci-contre

—
bois, matériaux composites, verre, pigment / H 20 cm

—
Collectée *in situ* par un administrateur colonial français, 1920

—
Transmis par descendance
Collection privée, Belgique

—
Publication

—
- François Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 19, p. 65





Maternité *phemba* YOMBE

Les YOMBE occupent la région côtière de l'ancien royaume du KONGO qui, dès le XIV^e siècle, regroupait le Bas-Congo (République démocratique du Congo), la région de Cabinda et le Nord-Ouest de l'Angola.

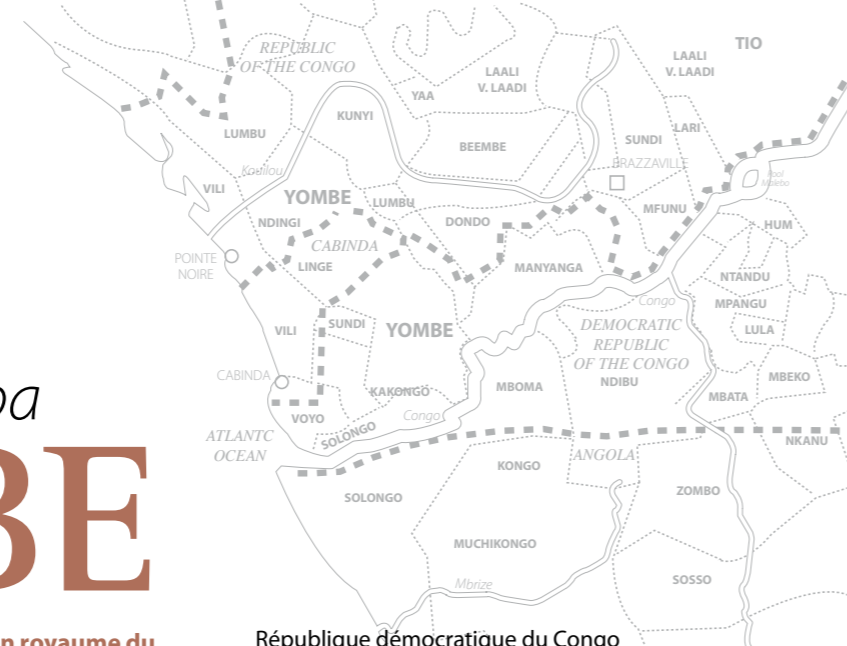
À l'instar des BEEMBE, des VILI, des SUNDI et des DONDO, leur art témoigne de caractéristiques communes. Cette influence se matérialise, dans la statue que nous présentons, par l'emploi de verre pour les yeux et par la forme des dents, limées en pointe. Bien connu dans l'ensemble du pays KONGO, le thème de la « maternité » (*phemba*), est le plus répandu chez les YOMBE. Le naturalisme de ces sculptures découle en partie de l'influence du goût et des modèles européens en vogue à partir des années 1860 dans la région.

Le visage est traité avec un soin particulier et le corps massif révèle nombre de détails d'une étonnante précision, notamment dans le dos avec le modelé des vertèbres et le détail des cauris de la ceinture. La coiffure oblongue, à la mode au Mayombe à cette époque, est en usage chez les deux sexes. Elle participe ici, avec les autres éléments de parure – boucles d'oreilles, collier, ceinture et scarifications du dos, des épaules et du buste – à la représentation d'une femme de haut rang.

Le sculpteur a également porté une attention particulière à l'enfant assis que sa mère tient d'une main devant elle. Son autre main est posée sur un récipient, sans doute une poterie, la paume tournée vers le haut. Un geste dont la symbolique serait, chez les KONGO, liée à la vigilance et à la générosité.

La fonction de ces sculptures reste cependant obscure. Selon certains auteurs, les maternités *phemba* seraient, entre autres, liées à un culte de fécondité dont les sages-femmes les plus âgées de la communauté constituaient les experts rituels.

Force et dignité émanent de la figure dans son ensemble affirmant très clairement le statut exceptionnel de ce personnage.



République démocratique du Congo

bois
H 28,5 cm

Collecté *in situ*, 1915
Collection Dr Paul Pastiels (1889-1976),
Bruxelles



Statue KONGO



Cette statue KONGO, debout sur son socle hexagonal, présente un traitement d'une rare finesse.

Comme à l'accoutumé, le sculpteur a apporté un soin particulier à la tête et au visage : sourcils en motif cordé, yeux largement ouverts (mais avec la mention de la paupière supérieure), fin nez busqué aux narines dessinées, bouche au contour ourlé, oreilles en volutes. La coiffure en pointe, fréquente dans la statuaire KONGO, présente à l'arrière un motif gravé d'entrelacs géométriques qui fait penser au décor des textiles KONGO, notamment à celui des bonnets tissés et brodés, évoquant les scarifications corporelles. En contrebas, le dos stylisé est puissant.

Sur l'abdomen, une large marque circulaire témoigne d'une charge magique *bilongo* disparue. Celle-ci s'est cassée ou a été retirée de la figure dont la surface a vraisemblablement été grattée à son arrivée en Occident afin d'en effacer les traces d'usage rituel (une fine croûte apparaît encore à certains endroits).

Nul doute qu'il s'agissait d'une statue magico-religieuse *nkisi* dont la puissance résidait non seulement dans l'amalgame rituel mais aussi dans une iconographie codifiée liée à l'expression du pouvoir lignager.

En effet, ce personnage mord une racine de *munkwisa*, plante thérapeutique censée exacerber ses pouvoirs de clairvoyance représentés par le regard en miroirs. Ce végétal, réputé indéracinable, était aussi un symbole de l'attachement des chefs à leur terre. Dans la main gauche, un sceptre, à l'extrémité « fétichée » en forme de boule, représente un charme supplémentaire.

Ces deux accessoires (et dans une moindre mesure, l'allusion à la coiffe brodée et les parures d'oreille) sont des attributs de chefs que l'on retrouve fréquemment sculptés sur les objets de pouvoir, tels les sceptres d'investiture en ivoire des anciens royaumes de l'ensemble KONGO.

République démocratique du Congo

bois, métal, miroir
H 29 cm

Collecté *in situ* par Alexis-Joseph Laurent (1843-1910), administrateur de la Compagnie du Chemin de Fer du Congo de 1902 à 1910. Collection Alexis van Opstal (1874-1936), administrateur de l'Agence Maritime Internationale du Congo, Bruxelles

Publication

- *Catalogue de la collection d'objets provenant du Congo Belge et appartenant à Alex Van Opstal*, Rhode-Saint-Genèse, 1933, cat. 8

Dans de rares cas, le chef (ou autre personnage) y apparaît vêtu d'une veste à l'européenne ce qui expliquerait la présence de manches aux poignets de notre figure (l'avant du corps et de son vêtement étant à l'origine recouvert par la charge *bilongo*). Les pieds sont pleinement détaillés avec la mention des malléoles, des orteils finement sculptés (ossature des articulations, ongles) et ornés d'anneaux de cheville métalliques.

À cet endroit, un petit médaillon portant le numéro 8 est également attaché. Il correspond à la numérotation d'un somptueux catalogue de 1933, publié à compte d'auteur à 230 exemplaires, par Alexis van Opstal, propriétaire d'une collection africaine de près de 900 pièces. Pour en exposer une partie, il avait créé en 1932, au sein de la « Maison Blanche », sa vaste demeure en région bruxelloise, un salon thématique. Il semble que la plupart des œuvres qui y étaient présentées aient été collectées au Congo par Alexis-Joseph Laurent (1843-1910), associé dès 1883 au projet africain du roi Léopold, et ami de longue date de la famille d'Alexis van Opstal.

Classées par catégories et ambitionnant de représenter un panorama complet de l'art congolais, ces œuvres illustrent le goût de ce collectionneur averti. Celle que nous proposons en caractérise toute l'éléance et le raffinement.



Statuette KONGO



La petite taille de cette sculpture est compensée par son imposante coiffe constituée d'un amalgame rituel rougeâtre de forme oblongue où une multitude de plumes sont fichées, donnant un aspect élancé à la courte silhouette.

La force tridimensionnelle de cette statuette KONGO est impressionnante. En effet, elle ne présente pas l'habituelle frontalité souvent rencontrée dans la statuaire africaine. Debout sur une base circulaire, le personnage a la tête résolument tournée vers la gauche. L'effet saisissant ne tient cependant pas seulement à cette posture. La présence d'une double charge *bilongo*, sur le ventre et le dos, accentue la confusion entre l'avant et l'arrière de la figure. À cela s'ajoute la dissimulation des bras par un imposant collier constitué d'un anneau entouré de tissu et supportant de multiples pendeloques faites de perles en bois, en graines ou en cocons d'insectes, d'un morceau d'os, d'une dent et d'une perle en métal.

Pour finir de désorienter l'observateur, la profusion de ces accessoires rend aussi moins visible le positionnement des pieds sur la base. Ceux-ci sont pourtant finement détaillés avec des orteils qui se dégagent de leur support. Le regard est ainsi attiré vers les liens d'entraide aux chevilles, maintenant une amulette en forme de nœud.

Le soin apporté aux détails de la sculpture se retrouve dans l'usage de la couleur. La polychromie à dominante rouge, très présente au niveau des amalgames magiques, notamment de la tête, est soulignée d'un motif de points blancs sur les charges abdominales et dorsales.

Par sa dimension réduite, cette figure requiert l'attention pour découvrir les signes symboliques qui la chargent de pouvoir : le plus évident reste sa rare iconographie « à tête tournée », le visage ostensiblement détourné confortant l'expression volontaire liée aux yeux étirés en amande où une inclusion de matière blanche, rehaussée d'une large pupille noire, indique l'intensité du regard.

République démocratique du Congo
bois, plumes, miroirs, fibres végétales, cocons, tissus, graines, métal, dent, os
H 23 cm

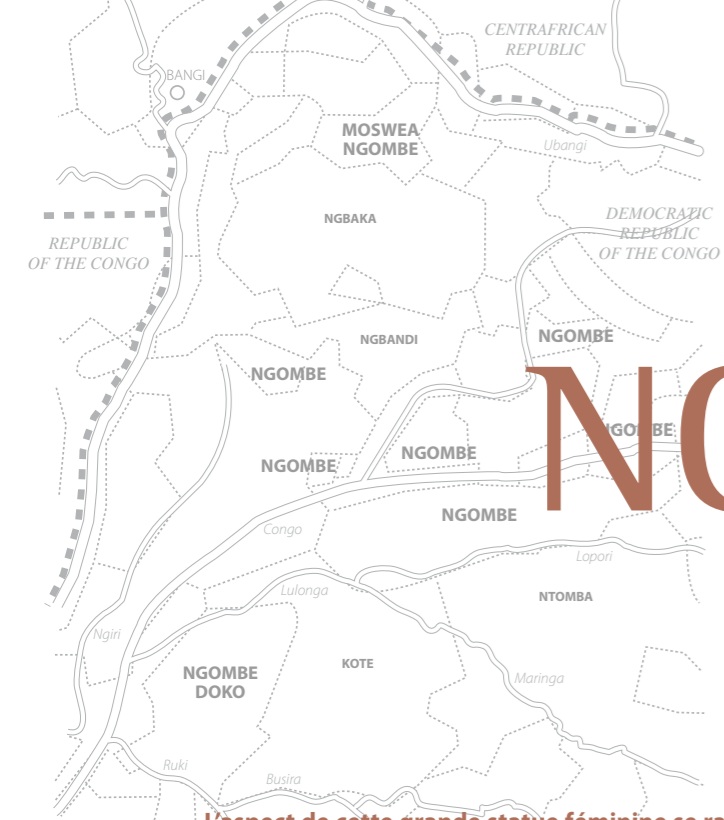
Collection Irwin Smiley (1928-2001),
New York

Publication

- *Discoveries. African Art from the Smiley Collection*, catalogue de l'exposition itinérante, Urbana-Champaign, Krannert Art Museum, University of Illinois, 1989, pp.66-67







Statue NGOMBE

L'aspect de cette grande statue féminine se rapproche des productions du vaste complexe ubangien au Nord de la République démocratique du Congo.

La géométrisation de la sculpture et certains éléments de la parure pourraient permettre de l'associer aux créations de l'Ouest de cette zone, où vivent entre autres, les NGOMBE, une population Bantoue ayant migré au XVII^e siècle du lac Victoria (Afrique de l'Est), vers le Nord où ils se sont installés au XIX^e siècle le long des rives de la Lualaba (nom donné au fleuve Congo en amont de Kisangani) et au-delà. Des assauts les contraignirent à un léger repli mais les MOSWEA-NGOMBE sont toutefois restés, autour de la petite ville de Bosobolo, en contrebas du fleuve Ubangi.

Communément, les NGOMBE sont considérés comme n'ayant pas de tradition sculpturale propre. Leur maigre production artistique serait donc très largement influencée par leurs voisins NGBAKA et NGBANDI et serait surtout constituée de statuette magiques, vraisemblablement des fétiches de chasse. Cette assertion provient des travaux de l'anthropologue américain Alvin Wolfe qui, dans les années 1950, rencontra chez les MOSWEA-NGOMBE, Bosokuma, un chasseur qui s'était mis à sculpter des figurines rituelles inédites au sein de son groupe.

La statue que nous présentons appartient probablement à cette catégorie de statuaire, plus magique que spirituelle. En effet, de larges emplâtres de substances rituelles sont placés dans de profondes cavités rectangulaires aménagées au niveau du pubis et des fesses ainsi que le long de la colonne vertébrale, où des graines sont intégrées à la matière. >>>



République démocratique du Congo
—
bois, plumes, fibres végétales, poils de tamaris (?), graines, amalgame rituel
H 61 cm
—
Collecté *in situ* par un administrateur colonial belge
Collection Ralph Nash, Londres
Collection Alan Brandt, New York (n° inv. 7273 25)
Allan Stone, New York (1973)
—
Publication et exposition
- *Power Incarnate: Allan's Stone Collection of Sculpture from the Congo*, catalogue de l'exposition, Greenwich, The Bruce Museum, 2011, p. 45, cat. 22



Cette présence importante des charges magiques est surprenante, sinon exceptionnelle dans la statuaire de cette région. De plus, au-delà des influences possibles, la sculpture reste d'un style atypique.

À notre connaissance, le seul exemplaire qui s'y rattacherait (voir illustration ci-après) serait une figure de 51 cm, conservée dans une collection privée, et collectée chez les NGOMBE en 1906 par un voyageur belge (E.F.). Nous savons que les sculptures – y compris celles d'usage rituel – ont parfois circulé et ont pu être collectées dans des régions différentes de leur lieu de production. Toutefois, du fait de la mention de cette origine ethnique, une provenance commune à cette région peut être envisagée.



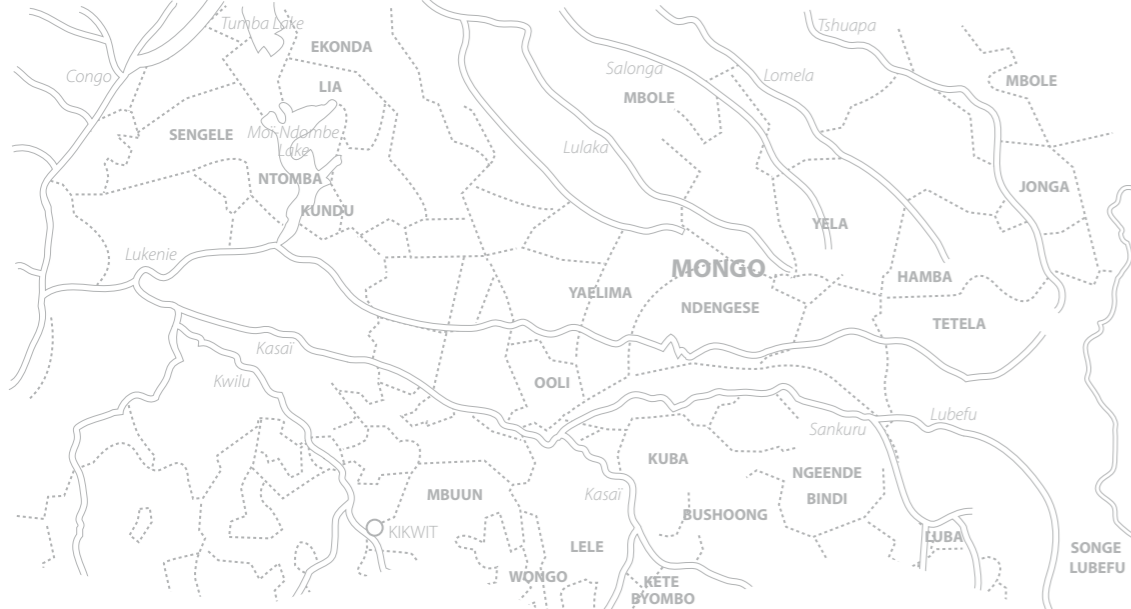
Ces deux sculptures montrent, en effet, une volumétrie en méplat très proche (par exemple au niveau de l'avant et de l'arrière de la tête, des épaules) ainsi qu'une similitude dans le traitement de certains détails (perforations auriculaires, reliefs circulaires de la poitrine et de l'ombilic, etc.).

Dans l'exemplaire que nous proposons, le visage se réduit à une face plate avec un nez en léger relief et des fentes pour les yeux et la bouche ; les oreilles apparaissent en cercles. La même sobriété caractérise le torse où la poitrine et l'ombilic sont légèrement soulignés. Les bras et les jambes sont droits et un peu écartés, des pieds massifs assurent sa stabilité.

Si l'ornementation sculptée se limite aux profondes rainures parallèles sur les côtés et à l'arrière de la coiffure, les éléments de parure rajoutés constituent un riche ensemble : plumes sur la tête, nœuds de cordelettes dans les perforations multiples du pourtour de l'oreille, ficelles nouées autour du cou, des poignets et des chevilles. De longs poils d'animaux brun-roux sont attachés à intervalles réguliers sur des fils entourant de fins cordons enroulés autour de bâtonnets fichés dans la coiffure ainsi qu'aux épaules (un de ces éléments manque mais le bâtonnet de fixation s'y trouve encore) formant de légères et aériennes houppes. À la taille, des liens maintiennent deux cache-sexe superposés dont le premier, constitué d'une frange de cordelettes, couvre un petit pagne en écorce battue (tapa). Des bracelets aux larges enroulements métalliques enserrant les poignets, et de massives chevillières ornent les jambes. Chez les NGOMBE et les peuples voisins, ce type de bijoux était utilisé comme monnaie pour la dot des femmes.

Cette énigmatique sculpture témoigne d'une statuaire méconnue. Caractérisé par un traitement géométrique du corps, ici associé aux amalgames magiques ainsi qu'à l'abondante parure, cet exemplaire en constitue assurément un chef d'œuvre.





Sceptre MONGO

Les Mongo vivent au centre de la République Démocratique du Congo, dans la « cuvette centrale », une immense dépression drainée par le fleuve Congo, la rivière Tshuapa et leurs affluents.

Ce peuple est en fait composé d'une quarantaine de grands groupes indépendants tels que les SENGLE, NGATA, ELEKU, NTOMBA, LIA, NGANDU, EKONDA, KUNDU, KUTU, MBOLE, YALIMA, BOOLI, OOLI, KELA, YELA, YAMONGO, NGANDU, SAKA, HAMBIA, JONGA, NGENGELE, et les TETELA, le plus à l'ouest.

Réalisant peu de statuaire, les MONGO sont en revanche connus pour la production d'objets usuels en bois de grande qualité. Cette étrange pièce en est un merveilleux exemple. S'agissant probablement d'une canne-sceptre, rituelle ou de danse, elle est composée d'une « palette » allongée au décor rainuré longitudinalement et d'un « manche » bifide, partiellement enroulé dans une lamelle métallique.

Si cette structure apporte peu d'indications sur l'usage de l'objet, un détail du décor suggère une explication sur sa forme surprenante. Sur chaque face, deux petits traits horizontaux au milieu de la palette pourraient indiquer une paire d'yeux. La pièce évoquerait ainsi une figure humaine stylisée réduite à une grande tête et deux de ses membres, bras ou jambes.

République démocratique du Congo

bois
H 85,5 cm

Collecté *in situ* par un administrateur colonial du Haut-Congo, avant 1935

Provenant de la fameuse marchande bruxelloise Marie-Jeanne Walschot (1896-1977), un seul autre exemplaire du même type, mais plus petit et sans l'élément métallique, est conservé dans une collection privée. Mais c'est encore une autre pièce, celle de l'ancienne collection du belge Raoul Blondiau, constituée au début du XX^e siècle, qui permet d'avancer une nouvelle explication à leur sujet. Il s'agit d'un gong TETELA dont la poignée de bois rainuré se termine en double pointe. Posé sur son fer, le manche de l'instrument semble ainsi représenter une tête d'animal cornu.

On peut regarder l'objet que nous présentons dans les deux sens. Mais sa forme purement abstraite ne dévoile qu'à l'observateur attentif le discret motif qui laisse apparaître, en fonction de l'orientation choisie, une figure soit anthropomorphe soit zoomorphe.





Harpe ZANDE

Installés au Nord-Est du Congo, à la frontière avec la République Centrafricaine et le Soudan, les ZANDE constituaient un royaume belliciste, fortement hiérarchisé, dont l'aristocratie a favorisé une production d'objets usuels de prestige, établissant ainsi un jeu d'influences réciproques avec les arts de cour de leurs voisins, notamment MANGBETU.

Si la typologie de cordophones dite « harpe arquée » est présente dans tout le Congo, le décor anthropomorphe de ces objets est plus typique du Nord du pays, au sein de la région dite de l'Ubangi-Uélé. La harpe que nous présentons est un bel exemple de ces instruments de musique qui ont séduit, par l'élégance de leurs lignes et de leur décor, les premiers explorateurs occidentaux de ces régions à la fin XIX^e et au tout début du XX^e siècle. Au sein de cette vaste contrée, les harpes des ZANDE étaient alors généralement considérées, ainsi que le souligne Stephen Chauvet (in *Musique nègre*, 1929), comme les plus belles du point de vue artistique, témoignages privilégiés, s'il en est, du raffinement de la culture de ce peuple.

Sculptée à l'extrémité du joug, cette harpe offre le décor très recherché d'une tête anthropomorphe, qui arbore une coiffure arrondie caractéristique surplombant un visage en forme de cœur légèrement concave. Le motif pointillé en croix représente les scarifications que l'on retrouve chez les NGBANDI : une ligne horizontale sur le front au dessus des arcades et une ligne verticale, de la racine de la coiffure jusqu'au nez. Les yeux aux paupières mi-closes et soulignés de matière blanche (un usage régional que l'on retrouve entre autres chez les NGBAKA) ainsi que la bouche esquissant une moue lui donnent une expression inspirée, empreinte de retenue.

Plus bas, les cinq chevilles sont fichées à gauche du joug ce qui, au même titre que la caisse en bois sculptée de forme cintrée, est une constante stylistique ZANDE.

Selon certains auteurs, la sculpture de l'extrémité du joug ne constitue pas une fantaisie ornementale mais reflète l'intention du sculpteur d'assimiler l'instrument à une représentation d'ancêtre, dont il est censé faire entendre la voix. Chez les ZANDE, ces harpes semblent toutefois avoir été d'un usage plus profane que rituel. Elles étaient l'apanage de personnages de haut rang auxquels, elles apportaient, par l'élégance de leur sculpture, une grande distinction.



République démocratique du Congo
 —
 bois, cuir, fibres végétales
 H 45 cm
 —
 Collection Gokelaere, Bruxelles
 —
 Publication
 - *Arts d'Afrique Noire*, hiver 1992,
 n° 84 (Galerie Impasse Saint-Jacques)





Masquette *lukwakongo* **LEGA**

Dans l'Est de l'actuelle République démocratique du Congo, vivent les LEGA, précisément dans les forêts du Sud-Kivu et du Maniema, dans les régions de Mwenga, Shabunda et Pangi.

Au sein de la culture LEGA, l'importante institution du Bwami joue un rôle central dominant l'ensemble de la société. Assumant des fonctions économiques, politiques, religieuses et philosophiques, c'est à elle que se rattachent les différentes formes de l'art LEGA.

Ce petit masque appartient aux pièces commanditées par les membres de la société du Bwami pour les dernières étapes de leur initiation. Appelée *lukwakongo*, cette catégorie de « masquette » en bois, était destinée aux membres du plus haut grade avant le grade suprême.

Ces pièces mesurent entre 11 et 18 cm. Les yeux asymétriques, qui sont une constante de l'art LEGA, apparaissent ici de part et d'autre de l'arête du nez dont le creux est souligné par deux encoches. Sur les côtés, se trouvent deux perforations qui servaient à passer une ficelle pour la suspension de l'objet puisqu'il n'était pas porté sur le visage mais attaché aux épaules, à une barrière ou à une hampe.

République démocratique du Congo

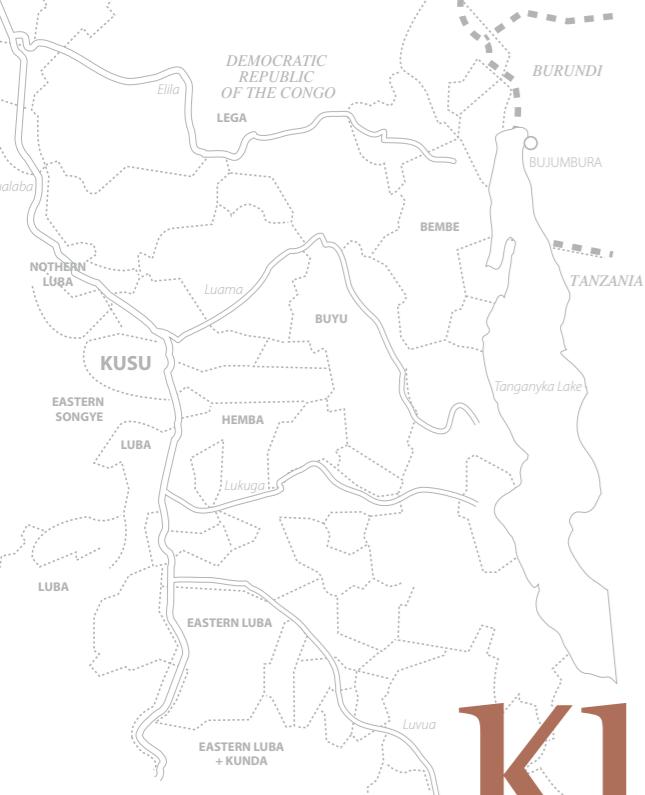
—
bois, kaolin
H 16,5 cm

—
Collection privée, Belgique

Des ouvertures similaires, de part et d'autre de la petite bouche aux bords verticalement striés signalant la dentition, permettaient de fixer une longue barbe de fibres végétales par laquelle on pouvait saisir l'objet pour le traîner sur le sol lors de performances dansées. Le kaolin qui recouvre en couche épaisse le haut du visage est également lié à l'utilisation de cet objet qu'on enduisait d'argile blanche à chaque nouveau rite d'initiation.

Lorsqu'elles sont exposées sur la claie (*pala*) spécialement érigée pour la circonstance, les « masquettes » du type *lukwakongo* entourent un masque plus grand (*idimu*) qui représenterait l'archipatriarche du groupe, son fondateur primordial, les autres figurant les nombreuses générations d'initiés lui ayant succédé.





Soufflet KUSU

Les Kusu, vivant dans le centre-est de l'actuelle République démocratique du Congo, en bordure des rivières Lomami et Lualaba, comptaient environ 60 000 individus à la fin du XX^e siècle. Leur art est fortement influencé par celui de leurs voisins HEMBA et LUBA plus au sud.

La sculpture que nous présentons montre clairement cette dernière influence par ses formes tout en arrondi et le traitement du visage, vraisemblablement féminin, avec sa coiffure polylobée en chignons.

La typologie même du soufflet de forge à décor anthropomorphe se retrouve de manière privilégiée chez les LUBA. Il s'agit ici d'un outil en bois monoxyle dont les quatre chambres circulaires étaient fermées à l'origine par des poches de cuir et actionnées alternativement pour aspirer et expulser l'air vers un double tuyau central dont l'extrémité était placée à proximité du foyer.

Par le raffinement du décor qui le surmonte, ce soufflet semble ne pas avoir été destiné à l'usage du forgeron. Ce type d'objets aurait été l'exclusive propriété des rois et des chefs. Ils illustrent la relation privilégiée entre la royauté sacrée LUBA et le travail du métal. Ce matériau revêt en effet une importance capitale dans tout le Sud-Est du Congo, où il est un symbole de pouvoir et de force auquel est aussi parfois attribué une fonction thérapeutique.

Une restauration indigène avec une pièce en fer clouée sur l'extérieur d'une des quatre chambres prouve l'importance de ces objets. De telles réparations sont en effet courantes pour des objets qui étaient secrètement conservés et dont l'ancienneté pouvait être grande.

Les soufflets anthropomorphes sont donc rares et la tête sculptée qui surmonte celui-ci présente une superbe composition en jeux de courbes pour la coiffure, les oreilles et le front au bel arrondi. Les yeux sont signifiés par de petits clous métalliques tandis que le nez, la bouche et le menton, apparaissent comme effacés, rassemblés dans la pointe inférieure du visage.

République démocratique du Congo

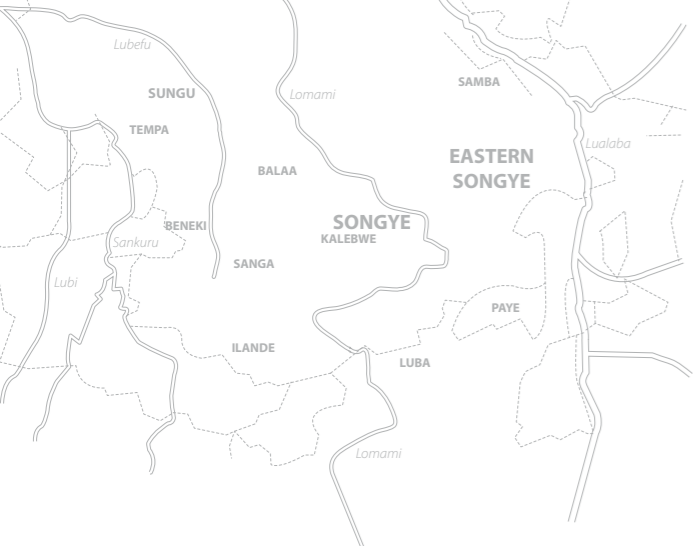
bois, fer
H 60 cm

Collection Jacques Kerchache
(1942-2001), Paris

Publications

- Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, Lucien Stephan, *L'Art Africain*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1988, p. 442
- Karl-Ferdinand Schaedler, *Encyclopedia of African Art and Culture*, Munich, Pantera Verlag, 2009, p. 358





Statuette SONGYE

Les SONGYE vivent à l'Est de l'actuelle République démocratique du Congo, principalement au Kasai oriental, au Katanga ainsi que dans une petite partie du Kivu.

La rivière Lomami, qui traverse leur territoire selon un axe Nord-Sud, sépare les grandes chefferies de l'Ouest (TEMPA, EKI, KALEBWE, BALAA, TSHOFA, ILANDE) des groupes de dimensions plus modestes rassemblés sous l'appellation SONGYE DE L'EST.

Cette élégante statuette masculine aux formes soignées est caractéristique des ateliers KALEBWE méridionaux. Comme pour les figures de plus grande taille, une petite corne, ici maintenue par quatre bâtonnets, est fichée au sommet de la tête. Le visage, réalisé avec soin, offre une structure comparable à celle des masques : haut front ample et bombé ; yeux tombants en amande ; plan des joues creusé ; bouche rectangulaire et base horizontale du menton. De profil, la pureté des lignes est particulièrement admirable, avec une arête de nez parfaitement verticale. Relié à la tête par un long cou, le petit corps cylindrique est enveloppé de peau d'antilope sous laquelle apparaissent un pagne de raphia tissé et un élément textile rouge.

Les reflets fauves de la fourrure soulignent, par contraste, la patine intensément sombre du visage.

République démocratique du Congo

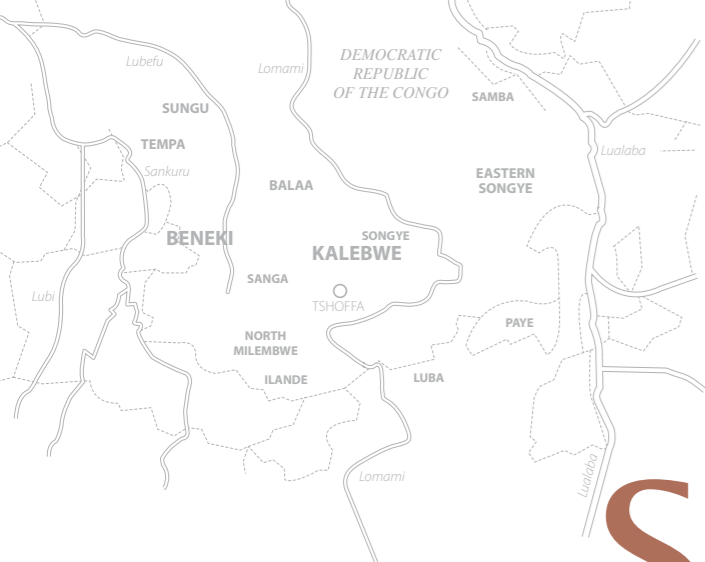
bois, corne, fourrure, raphia, tissu
H 18 cm

Collection privée, États-Unis
Collection privée, Belgique

Publication

- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 60, p. 194





Statue *nkisi* SONGYE

Cette grande sculpture anthropomorphe, debout sur un socle cylindrique, présente l'iconographie la plus répandue de la statuaire des SONGYE : un homme en pied, en position frontale, les mains posées de part et d'autre du ventre.

Le traitement particulier du visage la rattache au style des KALEBWE YA NTAMBWE, du centre de l'aire culturelle SONGYE, aux environs de Tshofa (zone nucléaire de ce style, selon François Neyt – 2004).

La tête piriforme où sont fichées de multiples lames en fer au niveau du crâne, présente une face concave en forme de cœur, rehaussée d'éléments métalliques brillants : clous en laiton et plaque à motif piqueté, dont la caractéristique tient dans les gros yeux arrondis, apparaissant d'autant plus globuleux que les cavités oculaires sont profondément creusées.

François Neyt identifie d'autres particularités des sculptures de cette région : teinte rousse du bois, grandeur de la figure, haute qualité de travail du sculpteur (et du forgeron, pour les éléments métalliques), bras en équerre, tronc à l'abdomen renflé.

Un dernier aspect concerne l'accumulation des signes d'autorité et de puissance magique propre aux figures de ce style. Dans l'exemple que nous présentons, le ritualiste a certainement introduit un amalgame d'ingrédients dans la corne plantée au sommet de la tête, entourée de lames et de plumes fichées dans le capuchon de peau qui forme la coiffe. Deux anneaux-amulettes en peau de reptile enserrant le cou et le buste, au dessus d'une charge ventrale, fermée par un cauri. D'autres éléments ont été adjoints à la sculpture : une pointe d'ivoire remplie d'un amalgame blanchâtre est attachée au bras, une corne de capridé (?) fermée par un entrelacs de ficelle et deux cauris est fixée par un clou sur le côté, deux chevillères en cordelettes tressées et une en cuir, cette dernière retenant une cosse de graine.

République démocratique du Congo

bois, cornes, cuir, plumes, fer, alliage cuivreux, peaux de reptile, ivoire, cauris, fibres végétales
H 95 cm

Klaus Clausmeyer (c.1887-1968), Köln
Henri L. Schouten, Amsterdam, 1983
Collection privée, Belgique

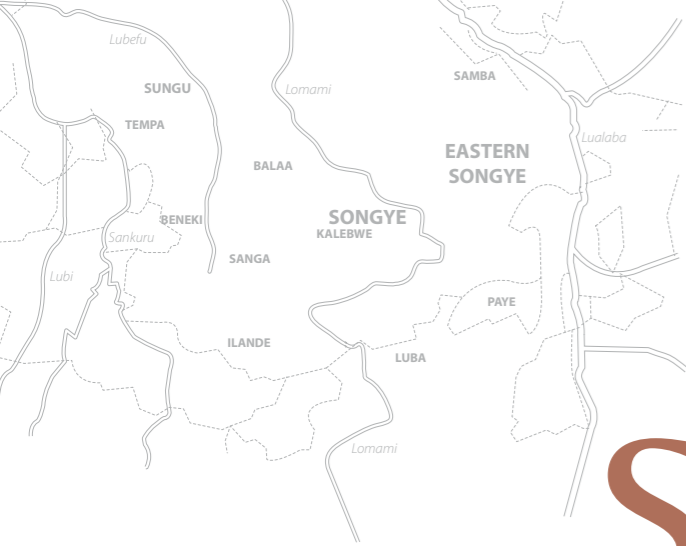
Comme le rappelle la littérature ethnographique, tous ces éléments, par leur nom (métonymie), ou par leur nature (métaphore), renforcent le pouvoir de la sculpture. Sa grande taille indique qu'elle était destinée à un usage collectif, pour la protection d'une communauté villageoise.

Ces statues communautaires magico-religieuses étaient conservées dans un sanctuaire situé généralement au centre du village et confié à la garde d'une femme âgée ou d'un vieil homme qui fixait le moment et le mode des rituels dans lesquels ces statues devaient intervenir. Par ailleurs, leurs pouvoirs pouvaient être réactivés, à chaque nouvelle lune, pendant le rituel où, une fois sorties du sanctuaire, elles étaient portées en procession à travers le village.

La part non visible des composants de cette figure constituait, à l'origine, son principal pouvoir. Mais, si l'aspect esthétique de son agencement venait « en plus », l'effet visuel qu'elle produisait jouait certainement un rôle, en particulier les jeux d'ombre et de lumière au niveau des volumes du visage qui, aujourd'hui encore, continuent d'exercer une profonde emprise sur celui qui la regarde.







Statue SONGYE

Cette sculpture SONGYE s'apparente à la grande catégorie de la statuaire magico-religieuse *nkisi*. Toutefois, elle ne présente pas les habituelles charges magiques, éléments et attributs en matériaux composites, qui en sont caractéristiques.

La corne de bovidé, généralement fichée au sommet de la tête est ici sculptée dans le bois, en cône inversé, de manière quasi abstraite tel un appendice géométrique de la coiffure. Cette épure formelle permet d'apprécier pleinement le style spécifique de cette statue dont deux exemplaires très proches sont conservés au Musée de Tervuren (inv.EO.0.0.23466-2 et EO.0.0.18804). >>>

République démocratique du Congo

bois
H 30 cm

Collecté *in situ* par un missionnaire
scheutiste, avant 1905
Collection privée, Belgique



EO.0.0.23466-2, collection MRAC Tervuren ; MRAC Tervuren ©



EO.0.0.18804, collection MRAC Tervuren ; MRAC Tervuren ©



La première de ces pièces a été récoltée en 1887 par le Révérend Père Constant de Deken (1852-1896) puis donnée au musée par l'Ordre des missionnaires de Scheut en 1914. Tandis que la seconde a été collectée par Oscar Isidore Joseph Michaux (1860-1918) et offerte à cette institution par sa veuve en 1919. La ressemblance entre ces trois statues les associe, sans nul doute, à la même main, ou pour le moins, au même atelier.

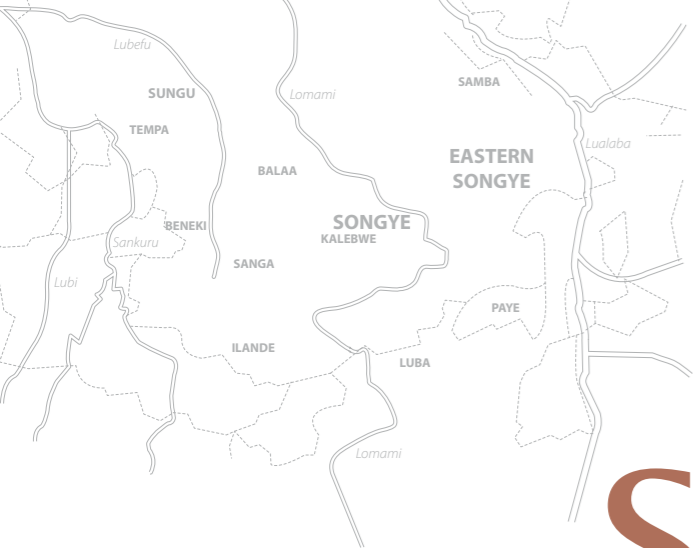
Toutes trois représentent un personnage féminin debout en position frontale sur un socle avec lequel les larges pieds se confondent. Une corde sculptée enserre le cou du personnage et retombe dans son dos, il pourrait donc s'agir de la représentation d'une captive de haut rang comme le suggèrent les scarifications saillantes sur le ventre et surtout sur le dos, plus discrètes au niveau du pubis et des fesses. Ces motifs, ainsi que la coiffure, les aréoles et les yeux (seulement dans notre exemplaire) apparaissent noircis, créant un effet de polychromie par contraste avec la teinte claire du bois. La perforation des pupilles pourrait indiquer que des clous en laiton, ou du moins des pointes métalliques, y étaient fichés à l'origine, agrémentant la figure d'un éclat supplémentaire. Mais la comparaison avec les pièces de Tervuren incite plutôt à pencher pour des inclusions de nacre blanche dont la perforation centrale dessinait la pupille.

Au-delà des similitudes d'apparence, notre statue présente néanmoins des spécificités avec des détails supplémentaires, notamment une dentition finement rendue dont les incisives du haut sont sculptées en pointe. Un autre élément atypique distingue cette statuette. Les mains, habituellement posées sur le ventre de part et d'autre de l'ombilic, tiennent ici deux petites coupes au creux des paumes.

Ces éléments mettent en avant un possible glissement typologique vers une catégorie peu connue de la statuaire SONGYE. En effet, quelques exemples de porteurs de coupe en pied existent chez les SONGYE (généralement masculins contrairement aux fameuses caryatides agenouillées de leurs voisins LUBA), et ils présentent, pour certains, un aspect proche de celui de cette pièce (cf. Musée de Tervuren inv. E0.0.0.16628).

Cette figure au style caractéristique possède ainsi une iconographie rare. Tout en s'inscrivant dans une typologie sculpturale régionale, elle reste à interpréter au sein de la riche symbolique des SONGYE.





Masque *kifwebe* **SONGYE**

Le terme SONGYE *kifwebe* signifie génériquement « masque », mais il est d'usage de l'appliquer plus spécifiquement aux types de ces objets dont la constante est le traitement des yeux aux paupières mi-closes et le décor de stries faciales.

La perfection formelle de notre masque l'associe à deux autres exemplaires très proches (illustrations ci-après), conservés au Penn Museum de l'université de Pennsylvanie (inv. AF 115), et au musée du quai Branly à Paris (inv. 71.1947.91.53).

Ces trois pièces partagent une même structure, avec un large front hémisphérique dont les courbes se creusent au niveau de la face nettement concave, et un même décor de lignes parallèles, concentriques autour des yeux, et droites sur les côtés du masque. >>>

République démocratique du Congo

—
bois, kaolin
H 35,5 cm

—
Collection Joseph O'Leary (1911-1993)
Collection privée, États-Unis



Masque Songye (R.D.Congo) — donné par Webster Plass au Musée de l'Homme (inv. 71.1947.91.53)
QB15691 © 2014. Musée du quai Branly, Photo Sandrine Expilly/Scala, Florence
QB15692 © 2014. Musée du quai Branly, Photo Patrick Gries/ Bruno Descoings/Scala, Florence



La régularité de ces motifs gravés et la remarquable harmonie des volumes permettent d'avancer l'attribution de ces trois pièces à une même main. Elles témoignent de plus, de la grande maîtrise de ce sculpteur.

Dans notre exemplaire, comme dans celui conservé au Penn Museum, la bouche en huit couché s'insère dans une forme quadrangulaire.

Pour les trois masques la couleur noire est utilisée sur la large bande verticale du front et du nez, sur les yeux et sur la bouche. Le creux des stries est blanchi au kaolin. Cette bichromie ainsi que le volume aplati de l'arrête du nez, à peine saillante, indiquent qu'ils représentent tous trois le masque féminin *kikashi*. En effet, les *bifwebe* (pluriel de *kifwebe*) étaient généralement portés par paire. Incarnant les esprits des morts, les forces surnaturelles et les êtres mystérieux, ces masques sont directement liés à une importante société secrète SONGYE, le *bwadi bwa kifwebe*. Les stries faciales sur ces objets

pourraient ainsi symboliser les méandres des épreuves de l'initiation masculine. Certains auteurs évoquent toutefois une référence au pelage animal, peut-être celui de l'antilope rayée *bongo*.

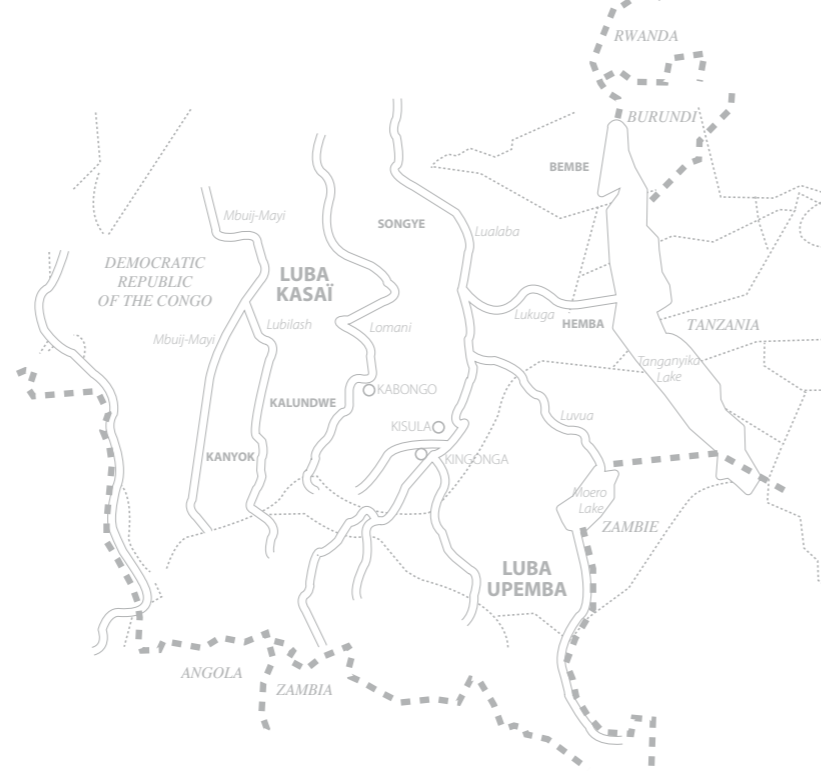
Chez les SONGYE, Dunja Hersak (MRAC Tervuren, 1995) a relevé la grande homogénéité formelle des masques féminins blancs. Il semble que ceux-ci étaient les premiers à être sculptés dans chaque nouvelle société *bwadi* et cela aurait favorisé la production de pièces très proches du modèle de départ. Par cette référence, les *kifwebe* féminins des SONGYE incarneraient ainsi la continuité et l'uniformité.

Nul doute que ce processus – si l'on considère qu'il a accompagné pour les sculpteurs, le perfectionnement de la stylisation cubiste du visage et du graphisme extrême des motifs – a eu sa part dans le succès rencontré en Occident par cette typologie de masques, élevés au rang d'icônes de l'art africain.



Masque Songye (R.D.Congo)
acheté par le Penn Museum à H. Vignier en 1921 (inv. AF5115).
Courtesy of Penn Museum, image #150520





Masque LUBA

Les LUBA sont, encore aujourd'hui, l'un des plus importants groupes socio-culturels de la République démocratique du Congo. Selon les spécialistes, la fondation d'un empire LUBA, établi dans la dépression de l'Upemba au Sud-Est de ce pays, remonterait au XV^e ou au XVI^e siècle.

Il rassemblait différents groupes qui tous payaient tribut au roi LUBA. Malgré une forte dominante régionale, ces entités créèrent leur propre style que l'on regroupe communément en trois grands ensembles : les LUBA KASAI, l'empire LUBA et les LUBA DE L'EST.

Les masques LUBA sont rares et ont été créés essentiellement dans la partie orientale, offrant pour certains une apparence très similaire à celle des masques *kifwébé* des SONGYE voisins, mais qui s'en distinguent généralement par des traits plus arrondis.

Notre masque présente un décor strié et symétrique de part et d'autre de l'arrête du large nez. Mais les motifs concentriques du haut du visage ne sont repris que partiellement en contrebas de la ligne horizontale formée par les yeux. En deçà, des traits parallèles obliques, encadrent, en s'en écartant, la bouche tubulaire. Ce motif mixte accentue le caractère hybride de ce masque : tout en courbes pour la partie supérieure, et avec une forme davantage allongée et rectiligne en partie basse, évoquant plus directement les *kifwébé* SONGYE.

Cette ambiguïté formelle explique pourquoi les masques ronds à stries des LUBA orientaux ont longtemps été assimilés à la typologie *kifwébé*. La terminologie vague qui désigne les « masques à stries » dans leur ensemble, se réfère explicitement à la société *Bwadi bwa kifwébé* des SONGYE, dont les masques portent le même type de décor.

S'il est attesté que les LUBA ont « emprunté » cette tradition de masques aux SONGYE, il semble que les masques ronds, existaient avant cette influence. Leur rondeur trouve assurément une résonance dans l'esthétique LUBA. En effet, elle évoque l'astre lunaire, à connotation féminine, associé chez les LUBA au monde des esprits. Par référence au modèle SONGYE, la bichromie noire et blanche de cet exemplaire ainsi que la structure du nez légèrement aplatie en feraient d'ailleurs un masque féminin.

République démocratique du Congo

bois
H 34 cm

Collection Jacques Kerchache, Paris
Collection Jean Cambier, Belgique
Sotheby's, Londres 29 juin 1987,
lot 65
Collection privée, Belgique

Publication

- « Les arts primitifs (à Paris et en Belgique) » in *Le Marché des Arts et des Antiquités*, 1974, reproduit in *Anonymous Collectors*, 2007





Statue

LUNTU

D'origine LUBA, les LUNTU, migrèrent plus à l'ouest et s'établirent dans la région du Kasai au centre de l'actuelle la République démocratique du Congo. Leurs déplacements les amenèrent à s'installer finalement sur les terres des LULUA, d'où ils chassèrent les PYGMÉES. Ainsi leurs traditions sculpturales sont liées à celles des LUBA, tout en étant imprégnées d'influences LULUA et SONGYE (NSAPO-NSAPO).

Cette statue féminine est étonnante. Sa silhouette allongée à la patine noire évoque directement celle des figures LULUA. Le traitement de la tête, avec une coiffure en casque hémisphérique et retombant en pointe sur l'arrière, peut en effet s'apparenter aux effigies de chef ou de guerrier, fréquentes dans la statuaire de ce peuple.

Le traitement du corps est, lui, d'une franche originalité, notamment dans le rendu du tronc et des bras : les pointes des épaules, très en arrière, saillent à l'horizontale ; les bras verticaux les prolongent sans marquer l'articulation. Il en va de même pour les mains disposées sur les hanches et sans aucune continuité anatomique avec les poignets. Cette construction donne une posture amusante et particulièrement puissante à cette figure qui comprend par ailleurs des accessoires de pouvoir efficaces. Une corne, contenant des matières magiques, est fichée au sommet de la tête. Des clous de laiton soulignent la poitrine et les traits du visage (yeux, ligne horizontale sur le front et verticale sur l'arête nasale, descendant en oblique sur les joues et se rejoignant sous la bouche).

Cette présence du métal rappelle la force thérapeutique traditionnellement accordée à ce matériau par les SONGYE septentrionaux, notamment par les EKI dont sont issus les NSAPO-NSAPO. De plus, la cavité ombilicale aménagée pour contenir une charge magique est une constante de la statuaire SONGYE, au même titre que la corne. Quant au pagne en raphia tissé (ici maintenu par une ceinture en coton), il évoque les jupes en fibres, attributs des chefs, visibles sur certaines statues magico-religieuses SONGYE.

L'attribution de cette sculpture est donc complexe : reprenant des éléments stylistiques propres aux NSAPO-NSAPO et plus largement aux SONGYE septentrionaux, sa structure la rapproche aussi des statuets LULUA apparentés au style des BAKWA NDOLO. Selon François Neyt (2013), cette œuvre se rattache à un atelier LUNTU et a été réalisée au tout début du XX^e siècle.

République démocratique du Congo

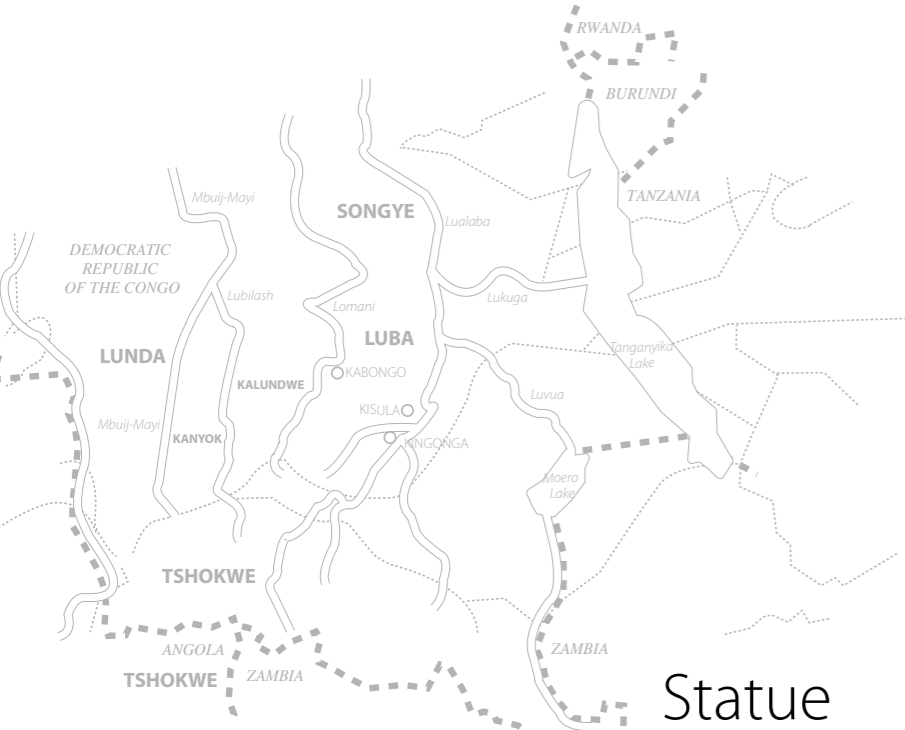
bois, corne, raphia, laiton, métal, tissu
H 56 cm

Collection Heinz Ryser, Zurich
Collection René David, Zurich (1980)
Collection privée, Belgique

Publication

- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013, fig. 66, p. 210





Statue

KALUNDWE

texte de Bruno Claessens

Le territoire des KALUNDWE est situé entre les fleuves Lუმbe et Lubilash (cours supérieur du Sankuru) dans la région de Kaniama en République démocratique du Congo.

Les KALUNDWE font partie des LUBA de l'Ouest, comme le reflètent leurs sculptures : figures en bois léger à surface noire, fronts bulbeux et coiffures faites de multiples chignons répartis symétriquement. Répandue dans toute la région, cette iconographie du personnage tenant une coupe émane des LUBA. Mais on peut également déceler dans le langage formel de la sculpture KALUNDWE des influences SONGYE et TSHOKWE. Dans notre figure, la position des bras, des mains et des pieds de grande taille sont clairement d'origine TSHOKWE. Le visage ressemble à celui des figures et masques SONGYE, avec leur bouche protubérante et leur menton anguleux. Les KALUNDWE sont surtout connus pour leurs bâtons de chef, une tradition qui confirme l'influence LUBA sur leur art. Le style KALUNDWE découle donc inévitablement du mélange sociopolitique de ces trois groupes (LUBA, TSHOKWE et SONGYE). Par le passé, ce style hétérogène a souvent entraîné des erreurs d'attribution et une sous-estimation de la production artistique KALUNDWE. >>>



République démocratique du Congo
—
bois
H 51 cm
—
Collection privée, Suisse



En raison de l'immense prestige du royaume LUBA, les chefferies situées en bordure du royaume ont imité et adopté les coutumes de cette royauté, donnant lieu à de nombreuses reproductions d'emblèmes royaux à travers la région. L'archétype LUBA du « porteur de coupe » représente une figure féminine (*luboko*) assise ou agenouillée, rarement debout. Chez les LUBA, les femmes des chefs ou les prophètes *mbudye* conservaient ces porteurs de coupe qui étaient investis de pouvoirs sacrés et politiques d'une ampleur telle qu'ils conféraient à leurs propriétaires une autorité incontestée.

Dans la vie quotidienne des LUBA, le porteur de coupe servait principalement d'instrument de divination. La légende sur la création du royaume LUBA donne plusieurs indices sur la fonction de ces coupes. Le roi Kalala Ilunga envoya un émissaire auprès du devin Mbayo wa Kubungwe afin d'obtenir les insignes sacrés qui l'aideraient à asseoir son autorité. Parmi ceux-ci, unealebasse *mboko* contenant de l'argile blanche (*mpemba*, qui était directement liée à l'autorité). Cette argile étant souvent conservée sous forme de boule, laalebasse ou, plus tard, le récipient tenu par le porteur de coupe convenait parfaitement pour contenir cette substance sacrée. Le symbolisme de la couleur blanche évoquait l'ordre sacré et la divination. Aucun des bols portés par les trois figures KALUNDWE dont nous connaissons l'existence ne révèle de traces de *mpemba*. Leur créateur n'a probablement été qu'inspiré par l'iconographie LUBA et leurs propriétaires successifs n'en ont pas fait l'usage traditionnel. Selon toute vraisemblance, ces figures n'ont pas appartenu à un devin pratiquant des rituels, mais ont servi d'objet de prestige de chef au sein d'une société KALUNDWE, bien consciente de la position sociale de chacun.

On ignore qui cet homme porteur de coupe est censé représenter. La position debout pourrait être liée aux figures d'ancêtre ou découler d'une influence Tshokwe. En effet, l'invasion du pays KALUNDWE par les Tshokwe à la fin du XIX^e siècle a peut-être exposé le créateur de cette figure debout aux traditions artistiques TSHOKWE. Le sculpteur a sans nul doute été influencé par les objets d'apparat des chefs TSHOKWE, comme leurs figures de Chibinda Ilunga (un ancêtre mythique), symboles de rang confirmant les revendications de pouvoir d'importants chefs TSHOKWE. Les pieds démesurés et les bras musclés tirés vers l'arrière, pliés et pourvus de mains surdimensionnées aux doigts remarquablement exécutés, constituent des éléments d'influence sur la figure analysée ici. La taille exagérée des mains et des pieds exprime l'idée d'action et de capacité implicite à agir. On peut aussi l'interpréter comme un signe utilisé pour souligner l'importance de l'esprit ou de l'ancêtre représenté, à la fois craint et vénéré.

Cette figure a été créée par un artiste KALUNDWE qui travaillait dans un atelier situé sur la bordure occidentale de l'empire LUBA. À l'écart de l'épicentre royal, il était libre de s'inspirer de leurs conventions artistiques. En reprenant des éléments LUBA, TSHOKWE et SONGYE, il a réalisé une œuvre qui témoigne parfaitement du rapprochement d'un peuple durant la période tumultueuse vécue par la région. On connaît deux autres figures debout tenant une coupe issues de cet atelier qui était aussi réputé pour ses splendides bâtons de chef. Dix-neuf cannes du même atelier ont également pu être identifiées. La plupart comportent au sommet une figure masculine debout sculptée dans un style similaire. Un examen minutieux de ces objets laisse supposer que cet atelier rassemblait vraisemblablement plusieurs sculpteurs qui ont partagé des styles très proches pendant des générations. À l'instar de cette figure, la majorité de ces œuvres ont certainement été créées par le même maître-sculpteur talentueux. D'après la force des sculptures et les données disponibles, l'atelier semble relativement ancien et a prospéré du début du XX^e siècle jusqu'en 1925-1930.

Bibliographie

-
- Claessens (B.), *A Kalundwe bowl-bearer*, Anvers, 2014
- Guillaume (M.), « Note sur la chefferie dite de 'Mutombo-Mukulu' », in *Revue congolaise*, Bruxelles, 1956
- Hersak (D.), *Songye Masks and Figure Sculpture*, Londres, 1986
- Neyt (F.), *Luba. To the sources of the Zaïre*, Paris, Musée Dapper, 1993
- Neyt (F.), *La redoutable statuaire Songye*, Anvers, Fonds Mercator, 2004
- Neyt (F.), *Fétiches et objets ancestraux d'Afrique*, Milan, SContinents, 2013
- Nooter Roberts (M.) et Roberts (Allen F.), « Memory: Luba Art and the Making of History », in *African Arts*, vol. 29, no 1, hiver 1996, pp. 22-35 ; 101-103
- Nooter Roberts (M.), « The Naming Game: Ideologies of Luba Artistic Identity », in *African Arts*, vol. 31, no 4, automne 1998, pp. 56-73 ; 90-92
- Petridis (C.), *Art and Power in the Central African Savanna*, Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art / Bruxelles (Belgique), Fonds Mercator, 2008
- Reefe (T.), *The Rainbow and the Kings: A History of the Luba Empire to 1891*, Berkeley, 1981
- Tundu (K.Y.), *Le royaume de Bene Kalundwe, Des origines à 1902*, Lubumbashi, UNAZA, 1981 (mémoire de licence)
- Verhulpen (E.), *Baluba et Balubaisés du Katanga*, Anvers, 1936
- Wilson (A.), « Long Distance Trade and the Luba Lomami Empire », in *The Journal of African History*, vol. 13, no 4, 1972, pp. 575-589
- Yoder (J. C.), *The Kanyok of Zaire: An Institutional and Ideological History to 1895*, Cambridge University Press, 1992



Peignes CHOKWE

Au XV^e siècle, dans ce qui est aujourd'hui la République démocratique du Congo, une reine LUNDA se maria à un prince LUBA. Désapprouvant ce mariage, un certain nombre de notables Lunda migrèrent vers le sud, dans l'actuel l'Angola. Ils y fondèrent plusieurs royaumes dont celui des CHOKWE qui s'étend à la frontière de ces deux pays et de la Zambie.

Les peignes CHOKWE (*cisakulo*) se divisent en deux grandes catégories : les peignes constitués d'une série de lamelles de bois assemblées par un lien (fibres végétales ou fil métallique) et les peignes monoxyles en bois sculpté. Dans cette dernière catégorie, certains peignes sont ornés d'une figure sculptée servant de manche.

Ces précieux décors renseignaient sur le prestige du propriétaire de ces objets qui, au delà d'un usage capillaire, pouvaient également servir de parure pour les hommes qui les portaient alors dans leur coiffure.

Les quatre peignes que nous présentons sont des exemples exceptionnels de cette statuaire miniature. Les figures prennent place à l'aplomb de la plateforme rectangulaire qui surmonte les dents (le plus souvent en nombre impair). Cette partie intermédiaire est ornée, sur ces deux faces, de riches motifs abstraits gravés. Chevrons, losanges, damiers striés, occupent ici les surfaces dans une parfaite harmonie.

Le traitement des personnages témoigne du grand équilibre de la composition. L'un, stylisé à l'extrême, épouse la forme cylindrique du manche (absence de bras, tête et coiffure de section circulaire), les trois autres, plus anthropomorphiques, prennent des postures précises, assises ou debout.

D'après leur type de coiffure, il s'agirait de représentations féminines. L'une d'elles se tient les mains aux hanches, coudes largement écartés du corps formant un angle telles de nombreuses figures en ronde-bosse ornant les montants des chaises CHOKWE. Les deux autres sont assises, les coudes sur leurs genoux. Cette position complexe crée une belle silhouette ajourée perceptible de profil. Ces deux personnages portent des parures métalliques en fil de laiton, simples enroulements aux chevilles pour l'une, complétés pour l'autre par des bracelets et surtout de somptueuses scarifications sur le dos.

Ces éléments de métal jaune et brillant contrastent avec la teinte généralement rousse et foncée du bois sculpté dont la surface polie par l'usage atteste de l'ancienneté.

République démocratique du Congo

—
de gauche à droite

1 / bois
H 19 cm

—
Collection privée, Bruxelles

—
Publications

- *Bruneaf*, couverture des catalogues, 2000-2004
- *Tribal Art* magazine, Printemps 2004, p. 34

2 / bois, laiton
H 16 cm

—
Collection Corice et Armand Arman, New York
Collection privée, Bruxelles

—
Publication et exposition

- *Hair in African Art and Culture*, catalogue de l'exposition, New York, The Museum of African Art, 2000, cat. 133, p. 139

3 / bois
H 18 cm

—
Collection Samuel Dubiner, Tel Aviv
Collection Baudouin de Grunne, Wezembeek Oppem
Collection privée, Bruxelles

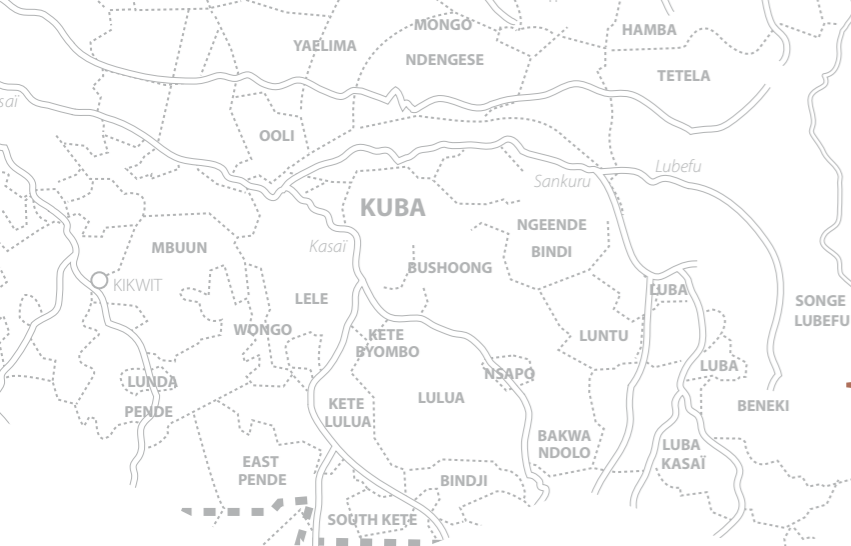
—
Publications et expositions

- *African Art. Collection Samuel Dubiner*, catalogue de l'exposition itinérante, Israël-Japon, janvier 1960 - juin 1961, Tel Aviv Museum, Jérusalem, Bezalel National Museum, Tokyo, National Museum, 1960, fig. 151
- P.A. Mihailescu, *Intilnire cu arta Africana*, Bucarest, éditions Meridiane, 1968, fig. 173

4 / bois, cuivre
H 17 cm

—
Collection privée, Espagne
Collection privée, Bruxelles





Coupe KUBA

Les KUBA se sont installés au XVI^e siècle entre les rivières Sankuru et Kasai dans le centre de l'actuelle République démocratique du Congo.

Composés de nombreux groupes (dont les NGEENDE, les KETE, les LELE, les BINJI, les DENGSE, les MBUUN...), tous les KUBA payaient un tribut au *nyim*, le chef du clan royal BUSHOONG. Si le souverain Bushoong et sa cour, vivant dans un palais fermé (*mushenge*), ont initié un art royal spécifique, chaque clan possédait aussi un style particulier et certaines typologies de pièces usuelles, telles les coupes en bois sculpté, étaient produites dans tout le royaume.

Cette exceptionnelle coupe à vin de palme KUBA à décor céphalomorphe contient un récipient à double vase, prenant chacun place dans l'une des

République démocratique du Congo

bois
H 18 cm

Collection Félix Fénéon (1861-1944), Paris

deux têtes opposées. Le grand équilibre de la composition et la finesse des visages – aux yeux en amande et dont la ligne courbe des sourcils rejoint l'arrête du nez harmonieusement retroussé au dessus d'une petite bouche rectangulaire – font de cette coupe une pièce remarquable parmi la foisonnante production KUBA d'objets personnels de prestige. Aussi, nulle surprise à ce que cette pièce provienne d'une des plus illustres collections d'art africain, celle du critique, directeur de revue, marchand d'art moderne et collectionneur français, Félix Fénéon (1861-1944). >>>



Theo van Rysselberghe (1862-1926), *La Lecture*, 1903, huile sur toile. Gand, Musée des Beaux-Arts. Autour d'Émile Verhaeren, poète socialiste belge, on retrouve le peintre Cross, les écrivains Maurice Maeterlinck, André Gide et Francis Viele-Griffin, le biologiste Henri Gheon, le médecin Félix Le Dantec ainsi que Félix Fénéon qui fume une cigarette, debout contre la cheminée. © 2014. White Images/Scala, Florence.



Dans un récent article, Marguerite de Sabran (2014) souligne la présence inattendue d'objets en provenance du Congo Belge au sein de cette collection parisienne. En effet, il semblerait que les activités éditoriales de Félix Fénéon en Belgique et sa fréquentation des avant-gardes bruxelloises (voir tableau page 70) lui aient permis d'entrer en possession d'objets originaires d'Afrique centrale, dès la fin du XIX^e siècle.

On retrouve bien dans cette coupe le goût de l'esthète pour des objets d'une telle perfection formelle qu'ils représentent encore aujourd'hui, au sein d'une même production typologique, la quintessence d'un style.

Pour la pièce que nous proposons, cet aspect est d'autant plus significatif que les arts KUBA furent très tôt appréciés par les Occidentaux pour leur raffinement (ainsi que les pièces de raphia tissé dit « velours du Kasai », les boîtes à poudre de *ngula*...). Réservés à l'usage des chefs et des notables, les décors les plus complexes de ces objets étaient d'ailleurs créés dans un esprit de surenchère esthétique qui devait refléter le prestige

de leur propriétaire. Le traitement céphalomorphe des coupes KUBA fait partie de ces précieux décors. Peut-être encore davantage que les masques et les statues, il est l'illustration parfaite de l'iconographie KUBA de la tête humaine : motif en croisillons de la coiffure, angles aigus de part et d'autre de la ligne front-chevelure, scarifications aux tempes, qui auraient, à l'origine, servi à soulager les maux de tête et sont devenues progressivement un signe identitaire du groupe.

Une fois sculptées, les coupes à vin de palme étaient confiées par leur créateur aux femmes de l'atelier qui les enduisaient d'huile de palme et de poudre rouge, pour parfaire leur aspect et obtenir une patine brillante, telle que nous la retrouvons ici.

Hormis l'harmonieux arrondi des formes et la beauté de l'expression de ces deux têtes, le décor reste admirablement sobre : le pourtour du pied et celui des rebords supérieurs présentent un même motif, simplement annelé, exprimant une vision pleinement harmonisée propre à l'artiste.





Pendentif *ikhoko* PENDE

Au nombre de 300 000 environ, les PENDE vivent dans les provinces du Bandundu et du Kasai dans le Sud-Est de la République démocratique du Congo. Les travaux de Léon de Sousberghe (1958) ont permis d'identifier trois grandes aires culturelles dont celle des PENDE centraux, installés entre le fleuve Kwilu et la rivière Loango.

C'est essentiellement à ce groupe que se rattache la production des pendentifs en ivoire *ikhoko* qui font partie des objets les plus célèbres de l'art congolais. Leurs petites dimensions et la préciosité de leur matériau expliquent leur collecte massive par les Occidentaux, dès le début du XX^e siècle. Zoe Strother (2008) signale toutefois que leur usage se poursuit jusqu'à l'Indépendance, en signe de résistance à l'État colonial belge.

Traditionnellement, l'iconographie de ces pendentifs était directement liée au large corpus PENDE des masques *mbuya*, en bois et aux coiffures de raphia, qui apparaissaient lors des cérémonies de clôture de l'initiation masculine *mukanda*, et dont ils représentent en miniature certaines des grandes typologies.

À ce sujet, Strother affirme qu'il aurait été impossible de faire figurer de véritables portraits sur ces objets (ce que certains auteurs contestent), puisque chez les PENDE, comme ailleurs en Afrique, la représentation d'une personne en particulier était souvent perçue négativement, car associée aux pratiques de sorcellerie.

Ainsi, la pièce que nous proposons figurerait le masque Fumu (le Chef), comme l'atteste la coiffe polylobée aux chignons arrondis surmontant le haut front bombé. Les traits du visage, comprenant les habituels yeux aux paupières mi-closes, le nez retroussé et la moue de la bouche, s'inscrivent dans un triangle formé par la ligne horizontale continue des sourcils et les contours des joues qui se rejoignent à la pointe du menton.

Outre leur rôle secondaire dans les rituels de la circoncision, il semble que certains masques *mbuya* importants, dont Fumu, ont été utilisés lors de rites thérapeutiques. De plus, ils seraient dangereux pour les personnes entrant à leur contact (sculpteur, gardien, etc.). Les *ikhoko* auraient, à cet égard, joué le rôle d'amulettes protectrices.

Dans notre exemplaire, les deux perforations servant au port de la pièce sont aménagées de part et d'autre de la bande ornée d'une double ligne à chevrons située à la base de la coiffe. La pièce est polie par l'usage, montrant à l'avant des volumes adoucis et une teinte jaune clair. À l'arrière, la matière apparaît brun foncé et rugueuse avec les traces visibles des canaux de la dentine. L'évidentement central correspond certainement à la cavité pulpaire et indique que cette pièce a été sculptée dans la profondeur de la défense d'ivoire, sans doute au niveau du collet. L'évidente ancienneté de cette pièce et la structure atypique de la coiffe en font un exemplaire exceptionnel.

République démocratique du Congo

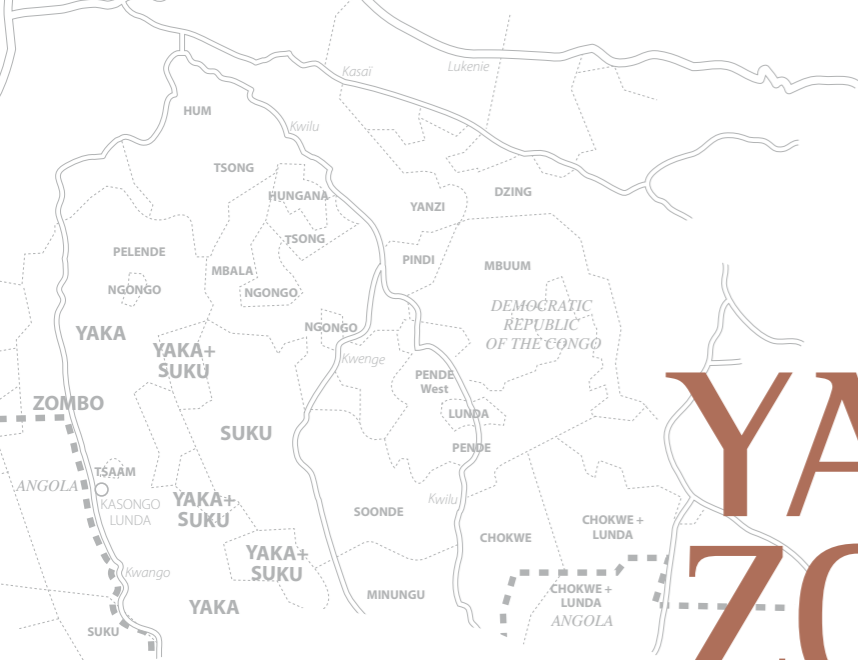
ivoire
H 5,8 cm

Collection Hans Coray, Suisse
Collection Irwin Smiley (1928-2001),
New York

Publication

- *Discoveries. African Art from the Smiley Collection*, catalogue de l'exposition itinérante, Urbana-Champaign, Krannert Art Museum, University of Illinois, 1989, p. 69





Statuaire YAKA ZOMBO

La sculpture du Kwango, région au sud-ouest de la République démocratique du Congo est l'une des plus expressives d'Afrique centrale.

Cette statuaire figurative, dont nous présentons quatre exemplaires provenant des YAKA et des ZOMBO, se reconnaît principalement par cette coiffure caractéristique en crête sagittale (attribut du pouvoir), un nez plus ou moins fortement retroussé (qui renvoie à la morphologie des masques des rites d'initiation, où cet appendice est à la fois un symbole phallique et une évocation de l'éléphant) et un foisonnement ornemental. Cette accumulation de matériaux très divers attachés à l'objet sculpté prévaut dans toute la sous-région et détermine la fonction qu'il remplissait.

Comme souvent en Afrique centrale, les statues – ici nommées *biteki* – sont utilisées comme support et récipient pour les préparations magiques.

La plus grande de nos figures représente un personnage féminin ; sous sa poitrine, un tissu attaché renferme l'ensemble de l'amalgame rituel. Une autre plus petite, sans doute masculine et arborant une bichromie faciale blanche et rouge, conserve, elle, ses ingrédients magiques au sein de deux contenants attachés au cou par un lien : un petit panier rempli d'un mélange à base de kaolin et un ballot de toile fermé d'une cordelette d'où dépassent deux figurines. Cette sculpture appartient vraisemblablement à la catégorie des objets dénommés *phuungu*, conservés par les chefs de lignage qui les utilisent pour leurs qualités apotropaïques afin de protéger leur parentèle contre la sorcellerie.

Les deux autres sculptures ont un corps réduit à un simple cylindre de bois, évidé en son centre. Il s'agit de tambours à fente *n-koku*, dont les têtes sculptées au sommet présentent un intérêt artistique. Ces tambours, utilisés lors des rites de divination, rythmaient la plupart des chants. Le bâton pour les frapper est parfois attaché au cou de la figurine, mais il est absent sur ces exemplaires de petites dimensions dont l'usage est ambigu. L'intérieur de la « panse » du plus grand d'entre eux est rempli d'ingrédients. En effet, certains de ces objets pouvaient servir de récipient pour mélanger, préparer et distribuer la médication magique.

L'utilisation du tambour à fente au cours de la divination *ngoombu* n'est pas la prérogative des seuls YAKA. On la trouve également chez leurs voisins du Congo oriental (KONGO, HOLO, KWESE et PENDE) avec des têtes sculptées illustrant une grande diversité de styles selon les ethnies.

République démocratique du Congo

—
de gauche à droite

—
1 / bois, fibres végétales, pigments,
bouton de nacre (?)

H 16 cm

—
Collection privée, France/Belgique

—
2 / bois, tissus, pâte de verre, laiton,
corne, fibres végétales, pigments
(kaolin)

H 40 cm

—
Collection du musée missionnaire
des pères scheutistes à Kangu (Bas-
Congo)

Collection Pierre Dartevelle, Bruxelles

Collection Dr Lorée, Anvers

Collection privée, France/Belgique

—
Publication

- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux
d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013,
fig. 29, p. 96

—
3 / bois, agglomérat rituel,
fibres végétales, pigments

H 29 cm

—
Collection Erwine Hersy, New York

Collection privée, France/Belgique

—
Publication

- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux
d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013,
fig. 27, p. 93

—
4 / bois, dents, calebasse,
coque de fruit, coquille d'insecte,
fibres végétales, pigments

H 27 cm

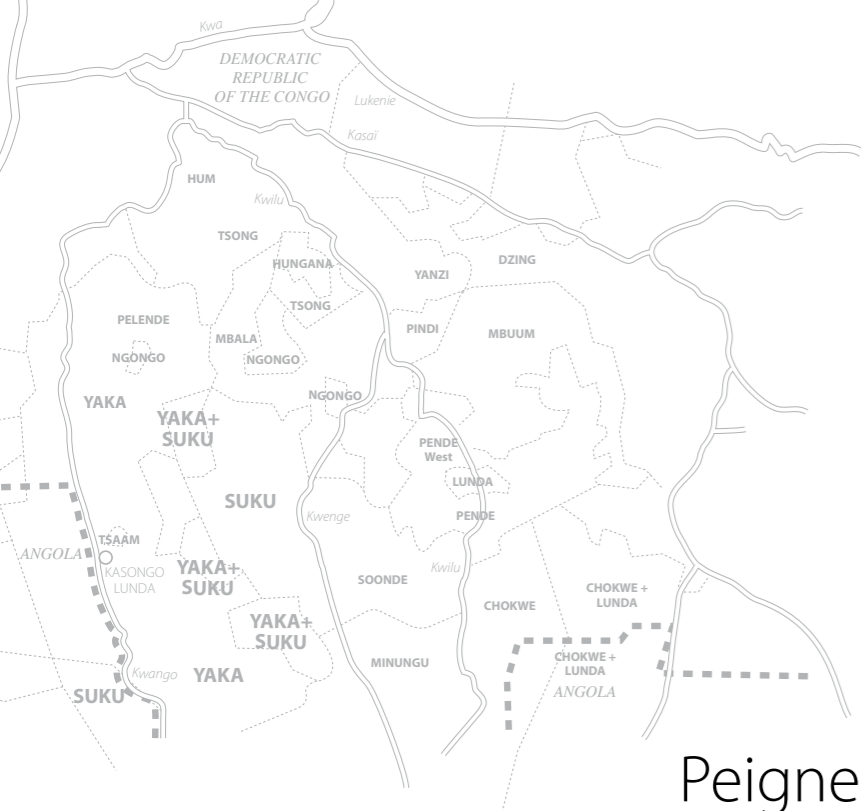
—
Collection privée, États-Unis

Collection privée, France/Belgique

—
Publication

- F. Neyt, *Fétiches et objets ancestraux
d'Afrique*, Milan, 5Continents, 2013,
fig. 31, p. 100





Peignes YAKA

Les peignes et épingles à cheveux YAKA à décor figuratif constituent les premiers exemples de statuaire YAKA collectés par les Occidentaux (voyageurs et administrateurs coloniaux) dans la région du Kwango. Des centaines de peignes et d'épingles ont ainsi été rapportés en Europe avant 1930.

Bien qu'ils aient vraisemblablement été sculptés dans les environs de Popokabaka ou plus au sud, leur utilisation s'est répandue à travers tout le pays et même jusqu'à la cour du *kyambvu* à Kasongo Lunda. Ces peignes étaient utilisés par les notables YAKA comme parure. Sculptés en bois monoxyle, ils ornaient les coiffures et, pouvaient, selon certaines sources, être également portés en pendentif.

Les peignes sont tous composés de trois parties : les dents (ici trois, ou quatre pour l'un des exemplaires), le panneau à décor gravé de motifs abstraits (différents sur chaque face), et la tête anthropomorphe au nez fortement retroussé, caractéristique des représentations YAKA.

L'une de ces pièces a l'originalité de posséder une tête janus tandis que les trois autres présentent comme coiffure une figure zoomorphe en ronde bosse.

On retrouve ici l'univers imagé des masques d'initiation YAKA dont les cimiers offrent, sous des dehors parfois pittoresques, une profusion de scènes à l'iconographie codifiée.

Le grand équilibre des compositions se révèle vu de profil, avec les jeux de courbes qui se répètent d'une figure à l'autre.

République démocratique du Congo

—
de gauche à droite

—
1 / bois
H 16,5 cm

—
Collection privée, Belgique

—
2 / bois, perles
H 17,5 cm

—
Collection Lawson Mooney (membre de l'organisation humanitaire américaine Catholic Relief Services au Zaïre, circa 1975), Montauban
Collection privée, Bruxelles

—
3 / bois
H 15 cm

—
Collection privée, Belgique
Collection privée, Bruxelles

—
4 / bois
H 18 cm

—
Collecté entre 1899 et 1922 par Iwan Grenade (1873-1932), membre de la magistrature de l'État Indépendant du Congo puis juge au Congo Belge.
Collection privée, Bruxelles

—
Publication

— Arthur P. Bourgeois, « Du nez au phallus. Imagerie masculine chez les Yaka du sud-est du Congo », *Tribal Art magazine*, été 2011, p. 113



LES AUTEURS

BRUNO CLAESSENS

Diplômé de l'université de Gand, où il obtint en 2005 une maîtrise en histoire, Bruno Claessens fut l'assistant de Guy van Rijn de 2007 à 2010. En 2010, il organisa Vlijmscherp, une exposition dédiée aux armes africaines de la collection ethnographique abritée à l'université de Gand. Entre 2010 et 2012, il fut archiviste à la Yale University-van Rijn Archive of African Art. Il travaille actuellement en tant qu'expert, conseiller et conservateur indépendant. Son livre consacré à la collection Dos et Bertie Winkel de figures jumelles Yoruba a été publié en 2013.

LOUIS PERROIS

L'ethnologue Louis Perrois est spécialisé dans les cultures et les arts traditionnels d'Afrique équatoriale. Ancien directeur au Musée des Arts et Traditions du Gabon à Libreville, il mena pendant 20 ans des recherches sur le terrain au Gabon et au Cameroun. Il a enseigné à la Sorbonne, et a publié de nombreux ouvrages sur des sujets variés, en particulier sur les rites et croyances funéraires et l'art ancestral au Gabon. Il est également l'auteur de catalogues pour des expositions majeures, notamment au Musée d'Aquitaine à Bordeaux et au Musée de l'Homme à Paris.

La Biennale - Didier CLAES

septembre 2014

rédaction

Agnès Lacaille

avec les contributions de

Bruno Claessens

Louis Perrois

relecture et correction

Dominique Choffel

documentation

Alexandre Claes

graphisme

mises en pages

dessin du Grand Palais

cartes

Luc Van de Velde

photographies

Philippe de Formanoir

impression

Hayez - Bruxelles

didier
CLAES