



ART _{EN} PREMIER²

SERGE SCHOFFEL

ART PREMIER²

SERGE SCHOFFEL



« La beauté se réduit difficilement à l'objectif ou au subjectif. Il semble plus satisfaisant d'y voir l'interaction d'un esprit et d'un sujet, ou d'une idée et d'une émotion.
(...)
Mais savoir si la beauté est subjective ou objective, ou les deux, est un problème métaphysique qui, jusqu'à ce jour, s'est avéré insoluble. »

H. E. Huntley, « La Divine Proportion », traduction française dans *Le nombre d'or*, Édition du Seuil, 1995, p. 165 et p. 169.

« *It is difficult to confine beauty to either objective or subjective categories. It seems to be more satisfactory to regard it as an interaction between the mind and an object or an idea which arouses emotion.*
(...)
But whether beauty is subjective or objective or both is an unresolved metaphysical problem. »

H. E. Huntley, *The Divine Proportion. A study in Mathematical Beauty*, Dover Publications Inc. New York, 1970, pages 7 and 12.

Les auteurs/*Authors*

Dr Viviane Baeke, Ph.D
Anthropologie sociale et culturelle
Social and Cultural Anthropology
Université Libre de Bruxelles, Belgique / *Belgium*
Conservatrice service Patrimoine (ex section d’Ethnographie) /
Curator of Patrimoine Service (ex Ethnography section)
Musée royal de l’Afrique centrale, Tervuren, Belgique / *Belgium*

Horst Ulrich Beier
Connu sous le nom de Ulli Beier (30 juillet 1922 – 3 avril 2011)
Éditeur, écrivain et chercheur allemand, spécialisé en autres choses en art du Nigéria et de la Papouasie-Nouvelle-Guinée
Known as Ulli Beier (30 July 1922 – 3 April 2011)
German editor, writer and scholar, specialized among other things in Nigeria and Papua New Guinea.

Dr Christian Coiffier, Ph.D
Doctorat en anthropologie sociale et culturelle de l'EHESS de Paris
Doctorate in Social and Cultural Anthropology from the EHESS in Paris
Attaché au Museum d’histoire naturelle
Senior staff member at the Museum d’histoire naturelle
Ex-chargé du département d’Océanie du Musée de l’Homme
Former curator in the Oceanic Department of the Musée de l’Homme
Ex-chargé de mission du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac
Project manager at the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac

Amaëlle Favreau
Historienne d’art africaniste, diplômée de l’École du Louvre (cycle de recherche approfondie)
Enseignante à l’École du Louvre et à l’Institut Catholique de Paris (Histoire des arts de l’Afrique)
Médiatrice culturelle au musée du quai Branly, Paris
African art historian, graduate of the École du Louvre (in-depth research cycle)
Teacher of african art history in Ecole du Louvre and Institut Catholique de Paris
Guide (Musée du quai Branly, Paris)

Serge Schoffel
Diplômé en anthropologie, Université de Vincennes, Paris 8
Degree in anthropology, University Paris 8-Vincennes
Fondateur de la galerie Serge Schoffel-Art Premier
Founder of Serge Schoffel-Art Premier gallery

Traduction/*Translation*

David Rosenthal

7 **Hommage à Jean Paul Barbier-Mueller**
Homage to Jean-Paul Barbier-Mueller
Serge Schoffel

Magisteriis

12 *Hei tiki*
Hei tiki
Serge Schoffel

17 **La belle et la bête :**
Masque *agbogho mmanwu*
Beauty and the Beast:
Agbogho mmanwu mask
Viviane Baeke

23 **Appuie-nuque de l’archipel de Tami**
Tami Archipelago Headrest
Christian Coiffier

Lobi

35 **Le bois des ancêtres,**
l’ivoire des chasseurs
The Wood of the Ancestors,
the Ivory of the Hunters
Viviane Baeke

Golfe de Papouasie *Papuan Gulf*

57 **Une sémantique des formes**
dans le Golfe de Papouasie
The Semantics of Forms in the Papuan Gulf
Serge Schoffel

90 **Un bâton tueur du village de Paevera**
dans le Golfe de Papouasie
A killing stick from Paevera Village
in the Papuan Gulf
Ulli Beier, 1969

Afrique de l’Est *East Africa*

97 **Bouclier d’initiation *ndome***
Ndome Initiation Shield
Viviane Baeke

101 **Stèle anthropomorphe Arsi**
Arsi Anthropomorphic Stele
Amaëlle Favreau

111 **Poteau bongo *ngya***
Ngya Bongo Post
Amaëlle Favreau

117 **Le roi, le bouffon et le masque :**
Masque Ziba
The King, the Buffoon and the Mask:
Ziba mask
Viviane Baeke

123 **L’ombre du poteau initiatique :**
Canne-piquet d’initiation Hehe
The Shadow of the Initiation Post:
Hehe initiation staff
Viviane Baeke



Hommage à Jean Paul Barbier-Mueller

Serge Schoffel

Il m’échut une sorte de cadeau : « Avant de casser ma pipe, cela me ferait plaisir de vous connaître... », ainsi m’écrivait Jean-Paul Barbier-Mueller le 23 novembre 2016. Il me reçut quelques jours plus tard dans son somptueux appartement parisien, sur une hauteur dans le quartier de Passy. Le Palais de Chaillot sous une belle lumière hivernale et son drapeau bleu blanc rouge flottant par-dessus était omniprésent par les hautes fenêtres.

Le thème en présence était la Nouvelle Irlande, et quelques-uns de ses plus beaux masques, de ses plus splendides sculptures Malanggan et son Uli étaient superbement disposés. La barre est haute et l’émotion inévitable. Pendant trois heures et demie nous avons abordé beaucoup de sujets qui semblaient à chacun naturellement nous concerner. Je lui rappelai qu’au début des années 1990 il m’avait reçu très rapidement chez lui à Genève, entre deux de ses meetings, pour lui proposer quelques rares costumes Bilaan et Tagakaolo du sud de l’île de Mindanao. J’avais étalé mes textiles sur les dossiers des chaises autour d’une très grande table. De larges toiles de Fernand Léger étaient témoins de l’incongruité de la scène. Il repéra la meilleure pièce, me dit de contacter son bureau pour le règlement, et partit aussitôt. Je suis fasciné. Je remballe, bourre mon sac de sport, le jette sur l’épaule et repars pour ne plus le revoir jusqu’à ce déjeuner parisien.

Un service de table grand style, un majordome à notre écoute, un ordinaire que je n’avais jamais connu. J’avais l’impression d’être assis en face d’un bâtisseur dont une partie de la personnalité s’arcboute solidement à cet espace abstrait que forment les « humanités ». D’ailleurs, avant de s’orienter vers l’art tribal (terme qu’il préférerait à celui d’art premier), il collectionnait les premières éditions des poètes italiens de la Renaissance.

Avenant mais ferme, il n’aimait pas qu’on se répète. Une indépendance toute suisse, avec un léger accent. Pas le genre à s’en laisser conter. Partisan de la libre entreprise, mais comme une institution publique il restituait au monde et partageait avec tous cette humanité qualitative : un musée privé, même deux quand celui de Barcelone existait encore, de multiples expositions aux nombreux thèmes, intra et extra muros, 115 publications, revues spécialisées, etc., etc.

Cette démarche m’a toujours inspiré, un modèle en sorte. Cela au moins je le lui ai dit. Ce que je ne lui ai pas dit c’est que très tôt je lisais toutes

Homage to Jean-Paul Barbier-Mueller

Serge Schoffel

It was like being given a present: “Before I kick the bucket, I’d like to meet you”. Those words were written to me by Jean-Paul Barbier-Mueller on November 23rd 2016. He received me a few days later in his sumptuous Parisian apartment in the Passy neighborhood. A view of the Palais Chaillot cloaked in a beautiful winter light with the red, white and blue French flag flying atop it was to be seen from every one of its high windows.

The theme of the hour was New Ireland, and some of its most beautiful masks, and its most splendid Malangan and Uli sculptures were perfectly displayed. The bar was set high and an emotional reaction was inevitable. For three and a half hours we discussed a variety of topics which were of obvious interest to both of us. I reminded him that at the beginning of the 1990s he had received me briefly in Geneva, between two of his meetings, in order for me to show him a few rare Bilaan and Tagakaolo costumes from Southern Mindanao Island. I laid the textiles out on the backs of chairs around a large table. Wide canvases by Fernand Léger bore witness to the incongruous scene. He selected the best piece among them, instructed me to contact his office for the billing, and vanished. I was fascinated. I repacked, carefully stuffing my textiles into my bag, which I slung over my shoulder, and left, not to see him again until this Parisian lunch.

It was a grand table, with a majordomo at our service, and it was like no other everyday situation I have known. I had the impression I was in the presence of a great builder, a part of whose personality was anchored in that abstract space which the “humanities” occupy. In fact, before he began focusing on tribal art (a term he preferred to the more commonly used French equivalent “art premier”, which corresponds to “primal art” in English), he collected first editions of Italian Renaissance poets.

He was affable but firm, and he didn’t like for one to repeat oneself. He evinced a very Swiss independence, with the attendant light accent. He would be neither easily fooled nor intimidated. He was certainly a partisan of free enterprise, but as a public institution he was committed to giving back to the world and to sharing with it, through his private museum (two museums while the one in Barcelona was still open), its many fine and varied exhibitions both within its confines and elsewhere,

ses parutions ; et celles sur les tribus d'Asie du Sud-Est, mon tout premier terrain d'étude, étaient parmi les seules à apporter de réelles connaissances, ainsi qu'une vision détaillée et d'ensemble sur cette vaste région ; et toujours en l'abondant à la fois sous l'angle de l'art et avec une approche anthropologique. De cette manière-là aussi, Jean-Paul Barbier-Mueller a largement contribué à me structurer et à m'inspirer.

Dans cette conversation, en ce 4 décembre, il a dit beaucoup de choses qui résonnent en moi, notamment qu'il était allé jusqu'au bout de lui-même, au maximum de ce qu'il s'était senti capable de réaliser. En somme, quelle que soit la profondeur du sillage qu'on laisse derrière soi, ce qui compte, c'est d'aller au plus loin de ses capacités sur la voie qu'on s'est choisie. C'est une recette du bonheur. Beau cadeau que ce moment, que ces paroles.

Avec l'éclair du plaisir et de la passion dans les yeux, il décida ce jour-là d'acquérir deux des œuvres présentées dans ce catalogue alors que celui-ci n'existait encore qu'à l'état d'ébauche (la sculpture Lobi page 39, et la stèle Arsi page 105). Il voulait vivre, il vibrait, et parlait parfois avec une expression de défi, face à la mort.

Je crois qu'il savait que sa santé ne lui permettrait pas de la défier encore très longtemps et il m'a fait ce cadeau. La vie m'a fait le don de partager l'un de ses derniers moments. Il était convenu de nous revoir le 23 décembre, j'arrivai au musée à Genève pour apprendre qu'il nous avait quitté la veille au soir. Il est parti mais il nous laisse beaucoup de choses : puissent-elles continuer à inspirer et à nourrir ceux que l'art et les cultures émerveillent, comme ce fut le cas pour moi.

and the over 115 books, articles, magazines and other publications he had been responsible for. I had always found his approach inspirational - it was a model of sorts for me - and at least I had the opportunity to tell him so. What I did not tell him is that I had read everything he had published very early on, and that the works he had sponsored on tribal Southeast Asia, my first area of study, were among the only ones from which I gleaned real knowledge and a detailed and comprehensive view of this vast area. The approach was always simultaneously anthropological and artistic, and in that way too, Jean-Paul Barbier-Mueller influenced and inspired me deeply, and contributed to the structure of my own thinking.

In the course of this conversation we had on December 4th, he said many things that resonated with me, and especially that he had given his all, and had gone to the limits of what he felt he could accomplish. In sum, whatever the depth of the furrow one leaves behind, what is important is the fact of having involved oneself fully in plowing it and in pursuing one's chosen path. That is a recipe for happiness. These words and this time we had together were a beautiful gift indeed.

Beaming with pleasure and with passion in his eyes, he decided that day to acquire two of the works presented in this catalogue (the Lobi sculpture on page 39 and the Arsi stele on page 105) while it was still a preliminary draft. He wanted to live, to vibrate, and he often spoke defiantly of death.

I think he knew that his failing health would not permit him to defy it for much longer when he made this gift to me. Life gave me the opportunity to share some of his last moments with him. We had agreed to meet again on December 23rd, and upon arriving at the museum in Geneva on that day, I learned that he had passed away the prior evening. He is gone but he has left us so many things. May others with a fascination for art and culture continue to find the same nourishment and inspiration in them that I did.



Magisteriis



Uli figures were used for funeral ceremonies of important leaders in the central region of New Ireland. They did not represent a particular chief, but embodied their leading spirit in order to insure continuity through the cycle of life and death. They were kept in the men's house, brought out and repainted at each new ceremony.

New Ireland - 18th-19th century - H. 126 cm
Provenances: Collected by Edgar Walden during the Deutsche Marine Expedition (1907-09) - Museum für Völkerkunde, Berlin, inv. no. 34278 - Arthur Speyer, Berlin 1939 - Edmund Mäurer Foundation, Bernried, Switzerland, no. 3750



Pendentif <i>Hei tiki</i> Maori, Nouvelle-Zélande 18 ^{ème} siècle Néphrite H : 11 cm	<i>Hei tiki</i> Pendant <i>Maori, New Zealand</i> <i>18th century</i> <i>Nephrite</i> <i>H: 11 cm</i>
Provenance : Michel Van Gelder, Zeecrabe Castle, Bruxelles	<i>Provenance:</i> <i>Michel Van Gelder, Zeecrabe Castle, Brussels</i> .

Hei tiki

Hei tiki signifie « *tiki* en pendentif ». Dans certains mythes maoris, Tiki est le premier homme créé par le dieu Tane, et son nom est attaché à la figura-tion humaine. Ce vocable existe aussi dans d’autres archipels polynésiens avec une semblable signification.

De toute la Polynésie, les *hei tiki* sont les sculptures réalisées dans la pierre la plus luxueuse. La variété de jade rencontrée en Nouvelle-Zélande, et que les Maori appellent *pounamu*, est la néphrite¹. A l’époque des premiers contacts avec les Européens, elle était utilisée sur toute l’étendue du pays maori, alors qu’elle a son origine dans la grande Île du Sud, d’où son nom, Te Wai Pounamu, « l’eau de jade ». On ne trouve ce précieux minéral que sous la forme de galet, dans quelques cours d’eau du versant occidental des Alpes du Sud² et sur la côte adjacente³. Aucun filon de néphrite n’a jamais été découvert : les roches de tailles variées ont été charriées par les glaciers puis déposées lors du reflux (Pearce 1971 : 15).

Ces ornements circulaient entre les communautés maori depuis plusieurs siècles. On ne peut donc véritablement discerner un quelconque style régional (Neich 1997 : 26-27). Pearce note cependant que certaines caractéristiques du *hei tiki*, comme les proportions, la distorsion des membres et le sommet parfois pointu de la tête, se retrouvent dans les sculptures en bois des Taranaki de l’Île du Nord. Et comme ceux-ci auraient été les premiers à travailler le jade dans la région, il est probable que ce soit à partir de là que la forme du *hei tiki* se serait diffusée (Pearce 1971 : 78).

Mises à part quelques très rares exceptions, on ne reconnaît que deux modèles de *hei tiki*. Le plus répandu, qui représente peut-être 90% du corpus, se caractérise par un corps symétrique, les deux mains sur les cuisses, avec une large tête inclinée vers la droite ou vers la gauche et qui repose à même les épaules (Neich 1997 : 27). Une grande majorité regarde vers la gauche, sans que l’on puisse cependant expliquer un tel choix (Simmons 1966 : 11). Le pourtour de la prunelle des yeux est très souvent profondé-ment creusé et parfois orné de cercles de nacre d’ormeau (Neich 1997 : 27). Le sexe est rarement représenté, mais quand il l’est, il est toujours fé-

Hei tiki

Hei tiki means “hanging tiki”. In certain Maori myths, Tiki is the first man created by the god Tane, and his name is connected with representation of the human figure. The same word is known in other Polynesian archipelagos, where it has a similar meaning.

No other kind of Polynesian figural sculptures are made of such a precious stone. The type of jade which is endemic to New Zealand, which the Maori call pounamu, is nephrite.¹ It was used everywhere by the Maori and the time of the first contacts with Europeans, even though it originates from South Island, from which the latter gets its name, Te Wai Pounamu, or “Water of Jade”. The precious mineral is only found in small pieces in a few stream beds on the west side of the Southern Alps² and on the adjacent coast.³ No nephrite vein or lode has ever been discovered. Pieces of it of varying size were carried by glaciers and then deposited when they ebbed (Pearce 1971: 15).

Jade ornaments circulated widely between Maori communities for centuries, and that makes it nearly impossible to identify any regional styles (Neich 1997: 26-27). Pearce nonetheless notes that some of the hei tiki’s characteristics, such as its proportions, the distortion of its limbs and the sometimes pointed top of the head, are also apparent in the wooden sculpture of the Taranaki of North Island. Since they were apparently the first in their area to work jade, it appears likely that the hei tiki’s form originated among them, and spread from their region (Pearce 1971: 78).

With the exception of only a few examples, only two models of hei tiki are known. The most widespread type, which accounts for some 90% of the corpus, has a symmetrical body, its two hands on its thighs, and a large head which is tilted to the right or the left, and rests on the figure’s shoulders (Neich 1997: 27). Most examples look to the left, but there is no apparent reason for that (Simmons 1966: 11). The perimeters of the pupils of the eyes are often very deeply engraved and are sometimes inlaid with circular pieces of abalone shell. Genitalia are rarely apparent, but when they are, they are female (Simmons 1966: 10). The hei tiki in

¹ “New Zealand jade is , in the strictest sense, a real jade, and is made up of calcium silicate and magnesium, with iron oxides, chrome and aluminum” (Donne 1938: 187).

² The Southern Alps are a mountain chain located on the western side of South Island in New Zealand.

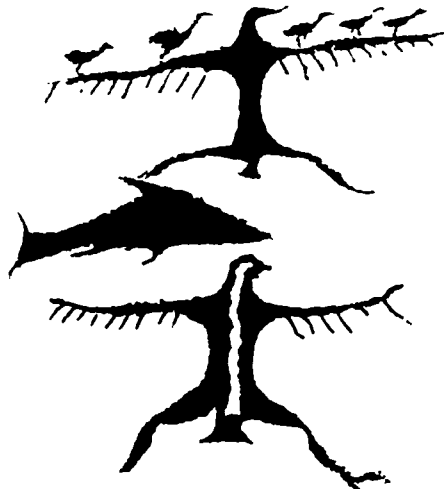
³ It occurs only in three sites: the Arahura and Taramakan River valleys, Jackson Bay and the Dart Valley, upstream of Lake Wakatipu.



minin (Simmons 1966 : 10). Le *hei tiki* du catalogue est de ce type. Comme souvent dans ce corpus, il est sculpté dans une néphrite d'un vert profond, nommée *kawakawa*, particulièrement appréciée des Maori.

Le second type est asymétrique, une épaule plus haute que l'autre, une main posée sur la poitrine, et la tête, plus petite, inclinée d'un côté ou de l'autre, est dégagée par rapport aux épaules. La néphrite est moins galbée et épaisse que dans la première catégorie et la sculpture moins profonde.

De nombreux auteurs réfutent l'interprétation du *hei tiki* comme une représentation de l'embryon. Dans les figurations anthropomorphes les plus archaïques des Maoris, certaines caractéristiques aviaires sont omniprésentes. Les mains et les pieds sont chacun représentés par trois doigts comme s'il s'agissait de serres. Les lèvres se resserrent en pointe au milieu de la bouche pour évoquer une forme de bec duquel émerge une langue pointue. Ces caractéristiques se retrouvent exactement dans le *hei tiki*, mais adaptées à une sculpture plus bidimensionnelle. Si la notion d'homme-oiseau n'est pas explicitement exprimée dans la culture maori, elle semble néanmoins être la rémanence d'un culte ancien⁴. Avec un âge estimé d'environ cinq siècles, deux pictogrammes du site du Frenchman's Gully, dans la Gordon Valley, évoquent nettement une telle représentation.



Plutôt que voir le *hei tiki* comme figurant un embryon, un ancêtre ou un homme-oiseau, peut-être vaudrait-il mieux l'appréhender comme une image qui fait sens en elle-même et s'impose comme un symbole éminent de la culture maori. Objet de prestige arboré par les seuls membres de la classe aristocratique, il pouvait être porté par les hommes, les femmes et les enfants de haut rang (Donne 1938 : 202). D'anciens portraits de Maoris, hommes et femmes, en attestent.

Les Maori appellent « *mana* » *une* essence vitale et spirituelle que concentreraient particulièrement les ancêtres illustres ainsi que les trésors hérités d'eux. Cet héritage porte le nom de *taonga*, et les ornements les plus précieux tels que les *hei tiki* et les plumes de *huia*⁵ en font partie. Lorsqu'ils n'étaient pas portés, ils étaient conservés dans des boîtes d'une beauté sculpturale parfois ahurissante, appelées *wakahuia* suspendues sous le toit des résidences maori, *whare*, et protégées par le pouvoir du *tapu*⁶. Le *mana* du *hei tiki* résulterait davantage d'avoir été longtemps porté par de grands ancêtres que d'une quelconque signification magique ou mystique. Le *hei tiki* est un *taonga* qui se transmettait après le décès du père à son fils ou de la mère à sa fille. Avec autorisation, il pouvait être porté par n'importe quel membre d'une famille, et certains d'entre eux étaient considérés comme une propriété de la communauté (Donne 1938 : 208).

our catalog is of this type, and is made of a very deep green nephrite called kawakawa, which the Maori value particularly highly. The second type of hei tiki is asymmetrical. One of its shoulders is higher than the other, one of its hands is placed on its abdomen, and the head, which is smaller, but still inclined in one direction or the other, is separated from the shoulders. The nephrite is less rounded on examples of this type, and the engraving on them is less deep.

*Many authors do not accept the interpretation of the hei tiki as the representation of an embryo. In the Maori's most archaic anthropomorphic figurations, certain avian characteristics are apparent. The hands and the feet are each equipped with three digits, and resemble claws. The mouths with pursed lips, which are pointed at their centers, have the shape of a beak from which a pointed tongue protrudes. Exactly these characteristics are observed in the hei tiki, but in a form adapted to bi-dimensional sculpture. While the concept of the bird-man is not explicitly expressed in Maori culture, it nonetheless appears to be a vestige, and to have been part of an older ritual practice.*⁴ *Two pictograms from the Frenchman's Gully site in the Gordon Valley clearly evince a representation of this kind.*



Instead of seeing the hei tiki figuring of an embryo, an ancestor or a bird-man, perhaps it makes more sense to apprehend it as an image that has meaning in itself and asserts itself as an eminent symbol of Maori culture. It is a prestige object which only members of the aristocracy can have possession of. It was worn by men, women and even children of high rank (Donne 202). Old portraits of Maori men and women show this to be true.

*The Maori term mana designates refers to a vital and spiritual essence that illustrious ancestors and treasures inherited from them could counter. These inherited objects are called taonga, and the most precious ones, like the hei tiki and the huia*⁵ *feathers are among them. When they were not worn, they were kept in often amazingly beautifully sculpted wooden boxes called wakahuia, which were hung from the rafters of Maori houses, called whare, and protected by the power of tapu.*⁶ *The mana the hei tiki had derived more from their having been worn for extended periods of time by great ancestors than it was from any intrinsic magical or mystical quality they had. The hei tiki was a taonga which was transmitted from father to son or from mother to daughter. With the proper authorization, it could be worn by any member of a family, and some hei tiki were considered the property of the community (Donne 1938: 208).*

Un chef avait une massue de jade, *mere* ; et s'il devait conclure la paix avec un opposant, il la lui faisait envoyer. Être tué au combat par un *mere* était considéré comme un honneur et ceux tombés au combat pouvaient implorer d'être achevés par un *mere*. Quand un fils de chef voulait épouser la fille d'un autre chef, et par la même occasion conclure une alliance, il devait faire le don d'un *mere pounamu*, de diverses armes, d'un *hei tiki* et d'autres ornements. La requête est entérinée par l'acceptation des présents (Donne 1938 : 196-197). Dans les temps reculés, un Maori de haut rang n'était pas inhumé en position allongée, mais accroupie, les yeux et la bouche ouverts, la langue pendante, les bras croisés sur la poitrine ou allongés sur les cuisses : une position qui rappelle le *hei tiki* (Donne 203-204). Ce dernier accompagnait d'ailleurs le défunt dans sa dernière demeure. Il était repris quelques mois après les funérailles, mais pas toujours. Le *hei tiki* pouvait aussi être considéré comme substitut du corps si celui-ci n'avait pu être rapatrié.

Un beau mythe évoque une certaine centralité et primordialité qui sous-tend la grande valeur du *hei tiki* dans la culture maori et pourrait du reste apporter une explication au fait que, lorsqu'ils sont sexués, les *hei tiki* sont toujours féminins :

Une cheffesse observe à regret que son peuple néglige les rites que leur grande ancêtre Kahurangi leur avait révélés. Une vieille dame lui prédit qu'elle se mariera avec un visiteur étranger, qu'ils voyageront ensemble et que leur courage sera mis à l'épreuve. Ceci advint. Après avoir connu joies et peines, ils ramenèrent le mana de Kahurangi au peuple. Un enfant naquit de leur union, mais peu après, il succomba à l'issue d'une forte tempête. Noyés de chagrin, ils détournèrent les yeux un instant de l'enfant, et quand leur regard revint sur lui, une belle pierre verte avait pris sa place. L'esprit était revenu dans ce roc avec le mana de la grande ancêtre Kahurangi (d'après Pierce 1971 : 42).

Ce mythe évoque à la fois l'origine sacrée du jade et, de par son lien avec l'ancêtre Kahurangi, la potentialité spirituelle en devenir de cette matière brute.

Bibliographie

ATHOL WEBSTER K., *The Armytage collection of Maori Jade*, The Cable Press, London, 1948

BEST Elsdon, *Some aspects of Maori myth and religion*, Dominion Museum Monograph, No. 1, Wellington, 1954

DAVIDSON Janet (Dir.), *Taonga Maori – Treasures of the New Zealand Maori People*, The Australian Museum, Sydney, 1989

DONNE T. E., *Mœurs et coutumes des Maoris*, Payot, Paris, 1938

MELANDRI Magali, « Hei tiki maori de Nouvelle-Zélande Aotearoa » in *Tribal Art*, n° 62, Hiver 2011, pp. 80-91

NEICH Roger, *Pounamu, Maori jade of New Zealand*, David Bateman Ltd & Auckland Museum, Auckland, 1997

PEARCE G. L., *The story of New Zealand jade, commonly known as green-stone*, Collins Bros & Co Ltd, Auckland, 1971

SIMMONS D. R., *Iconography of New Zealand Maori religion*, collection Iconography of Religions, section II : Polynesia, Fasc. 1, E. J. Brill, Leiden, 1986

SKINNER H. D., « Evolution in Maori Art » in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. XLVI, 1916, pp. 184-196 et 309-319

SKINNER H. D, *The Maori Hei-Tiki*, (second edition), Otago Museum, Dunedin, New Zealand, 1966

A chief owned a jade club called a mere, and when he had to conclude a peace treaty with an enemy, he would have it sent to him. To be killed in combat by a mere was considered an honor and those who fell in combat could implore their foes to dispatch them with a mere. When the son of a chief wanted to marry the daughter of another, and thus create an alliance, he had to make offerings of gifts including a mere pounamu, various other weapons, a hei tiki and other kinds of ornaments. His request was granted if and when the presents were accepted (Donne1938: 196-197). In former times, high-ranking Maori individuals were not buried in a lying position, but rather in a crouching one, with their eyes and mouths open and the tongue drawn, and their arms folded on the chest or running along the thighs, in a position resembling that of the hei tiki (Donne 203-204). His hei tiki moreover accompanied such an individual to his final resting place. It was sometimes taken back after several months had elapsed, but not always. The hei tiki were also sometimes seen as a substitute for a body when that body had been lost, or was for one reason or another not recoverable.

A beautiful myth evokes the central and primordial qualities which give the the hei tiki the high value it has in Maori culture, and could also offer an explanation as to why, when they are sexed, the hei tiki are always female:

A female chief observed to her dismay that her people were neglecting the rites that their great ancestress Kahurangi had had revealed to them. An old lady predicted to her that she would marry a foreign visitor, that they would travel far and wide together, and that their courage would be put to the test. That happened. After having known joys and sorrows, they brought Kahurangi's mana back to the people. A child was born of their union, but it died soon thereafter in a great storm. Overcome with grief, they took their eyes off the child for a moment, and when they cast their gaze upon it again, a beautiful green stone was there in place of it. The spirit had come back in this rock with the mana of the great ancestress Kahurangi (*according to Pierce 1971: 42*).

This myth simultaneously evokes both jade's sacred origin and, by virtue of its association with the ancestress Kahurangi, the precious stone's spiritual nature and potential.

Bibliography

ATHOL WEBSTER K., The Armytage Collection of Maori Jade, *The Cable Press, London, 1948*

BEST Elsdon, Some Aspects of Maori Myth and Religion, *Dominion Museum Monograph, No. 1, Wellington, 1954*

DAVIDSON Janet (Dir.), Taonga Maori – Treasures of the New Zealand Maori People, *The Australian Museum, Sydney, 1989*

DONNE T. E., Mœurs et coutumes des Maoris, *Payot, Paris, 1938*

MELANDRI Magali, Hei tiki maori de Nouvelle-Zélande Aotearoa in *Tribal Art*, n° 62, Winter 2011, pp. 80-91

NEICH Roger, Pounamu, Maori Jade of New Zealand, *David Bateman Ltd & Auckland Museum, Auckland, 1997*

PEARCE G. L., The Story of New Zealand Jade, commonly known as greenstone, *Collins Bros & Co Ltd, Auckland, 1971*

SIMMONS D. R., Iconography of New Zealand Maori Religion, *Iconography of Religions collection, section II: Polynesia, Fasc. 1, E. J. Brill, Leiden, 1986*

SKINNER H. D., Evolution in Maori Art in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. XLVI, 1916, pp. 184-196 and 309-319

SKINNER H. D, The Maori Hei-Tiki, (*second edition*), *Otago Museum, Dunedin, New Zealand, 1966*



Masque *agbogho mmanwu*
Igbo, Région du Nord-Ouest, Nigéria
Fin 19^{ème} - début 20^{ème} siècle
Bois, pigments
H: 57 cm

Provenance:
Leonard & Judith Kahan, USA

- Publié dans:**
- Chefs-d’œuvre inédits de l’Afrique noire, Musée Dapper, 1987, p.155.
 - African Art in American collections, W.M. Robbins & N.I. Nooter, 1989, n° 677.
 - Facing the Mask, Franck Herreman, Museum for African Art, New York, 2002, n°30.
- Agbogho mmanwu mask**
Igbo, North West Region, Nigeria
Late 19th - early 20th century
Wood, pigments
H: 57 cm
- Provenance:**
Leonard & Judith Kahan, USA

La belle et la bête

Le système de pensée igbo accorde autant d’importance aux défunts qu’aux innombrables dieux qui peuplent son panthéon. Les ancêtres jouent d’ailleurs le rôle d’intermédiaires entre les vivants et les esprits de la nature que sont les dieux. Chukwu, le « Grand Dieu », trop éloigné du monde des humains, aurait désigné de nombreuses divinités plus proches des hommes ; ces dernières sont les seules à faire véritablement l’objet de cultes et à être représentées. Elles personnifient généralement des éléments naturels, comme « le Tonnerre, le ciel, le Soleil, les forêts et les fleuves, les marchés et les jours de marché de la semaine, la guerre... » (Cole 2013 : 29-30).

La Terre (Ala ou Ani) constitue la principale de ces déités et la plus souvent représentée en statue, tandis que le dieu de la divination joue un rôle éminent de médiateur entre l’univers de ces esprits de la nature et celui des hommes. Ce panthéon, aux innombrables entités se trouve représenté par diverses figures appelées *alusi* et conservées, voire « exposées » dans des autels ou des sanctuaires de terre particuliers, les *mbari* (Enekwe 1987 : 50 ; Cole 2013 : 35, fig. 13).

Les esprits des ancêtres, par contre, ne s’incarnent qu’au travers des *isi mmuo*, terme signifiant littéralement « tête de l’esprit », mais que l’on peut approximativement traduire par « masque ». Par ailleurs, la manifestation de ces *persona* au sein des vivants est appelée *mmanwu*¹ (Cole et Aniakor 1985 : 113). Les défunts incarnés, les *mmanwu*², sont sensé surgir du monde chtonien des Esprits au travers d’une termitière, espace intermédiaire entre le monde des morts et celui des vivants (Enekwe 1987 : 79).

Si les esprits ou dieux de la nature sont le plus souvent représentés par des sculptures anthropomorphes en bois ou en terre, les esprits des ancêtres sont eux exclusivement présents parmi les hommes par le truchement des masques. Il faut cependant nuancer cette dichotomie qui situe les ancêtres du côté des masques et associe les dieux à la statuaire, dans la mesure où quelques *persona* représentent des déités ou esprits de la nature (Cole 2013 : 42).

Beauty and the Beast

The Igbo belief system accords as much importance to the deceased as it does to the innumerable gods which populate its pantheon. Moreover, the ancestors act as intermediaries between the living and the spirits of nature that are these gods. Chukwu, the “Great God”, too distant from the human world, designated various other divinities closer to mankind. The latter are the only ones that are actually worshipped and represented. They generally personify natural elements, like “the Thunder, the Sky, the Sun, the forests or the rivers, the markets and the market days of the week, and war...” (Cole 2013: 29-30).

The Earth (Ala or Ani) is the main one of these deities and the most often rendered in statuary, while the god of divination plays a vital role as a mediator between the universe of these spirits of nature and that of man. This pantheon, with its countless entities, is represented by a variety of figures called alusi which are kept, or one might even say “displayed”, in altars or special earthen sanctuaries called mbari (Enekwe 1987:50; Cole 2013: 35, fig. 13).

The spirits of the ancestors on the other hand could only be incarnated through the isi mmuo, a term which literally means “head of the spirit”, but which can be approximately translated as “mask”. Moreover, the manifestation of these personae among the living is called mmanwu¹ (Cole and Aniakor 1985: 113). The incarnated deceased, the mmanwu², are believed to erupt from the chthonian Spirit world through a termite mound, seen as an intermediary space between the world of the living and that of the dead (Enekwe 1987: 79).

While the spirits or gods of nature are most often represented by anthropomorphic wooden or earthen sculptures, the spirits of the ancestors are only present among living people through the intervention of the masks. It is however necessary to nuance this dichotomy that associates the ancestors with the masks and the gods with statuary, to the extent that several personae represent deities or spirits of nature (Cole 2013: 42).

¹ Du moins dans la région du Nord-Ouest, celle qui nous concerne principalement ici.

² La différence entre un *isi mmuo* et un *mmanwu* se rapproche de celle qui existe en anglais entre « mask » et « masker » (voire masquerade), ce qui ne peut se traduire en français qu’imparfaitement par « porteur de masque » ou « masque porté, en action ».

¹ At least in the North West Region, the one that mainly concerns us here.

² The difference between an *isi mmuo* and a *mmanwu* is similar to the difference in English between “mask” and “masker” (or masquerade), which in French can only be imperfectly translated as “wearer of the mask”, or “worn mask in action”.



Tous les défunts n’ont pas la possibilité de revenir s’incarner parmi les vivants sous la forme d’un masque. Les morts ayant eu une mauvaise conduite de leur vivant, ceux qui n’ont pas eu de descendance, ou encore les personnes décédés d’une mort violente (meurtre, suicide) ne rejoignent pas la « terre » des ancêtres, et sont condamnés à errer en brousse, semant la confusion parmi les vivants. Seuls les défunts ayant menés une vie exemplaire rejoindront la communauté des ancêtres bénéfiques. Certains d’entre eux se réincarneront d’ailleurs en un nouveau-né et reviendront ainsi parmi les hommes. D’autres s’incarneront dans les masques, une autre manière de rejoindre les vivants et de communiquer avec eux sur les aires de danse. Mais aucun masque ne personnifie un ancêtre en particulier.

Les Igbo ont créé et façonné une multitude de types de masques différents. La plupart appartiennent à des cultes de masques auxquelles sont progressivement initiés les jeunes garçons, puis les hommes. L’ensemble de la communauté masculine d’un village se structure en classes d’âge et une règle générale veut que les masques qui jouent plutôt un rôle de divertissement et n’assument aucune fonction rituelle ou politique importante sont portés par les classes d’âge les plus jeunes, tandis que les masques les plus effrayants, les plus agressifs, ceux qui jadis faisaient respecter les lois et punissaient les transgressions, sont portés par les aînés.

Lors des festivals de saison sèche, les jeunes garçons et les jeunes hommes fabriquent et portent une multitude de masques surnommés « Esprits de criquets » (*Igwulube mmanwu*). Faits de matériaux divers, anthropomorphes ou zoomorphes, ils envahissent la scène villageoise par centaines lors des festivals de la saison sèche, animant la communauté de leurs danses exubérantes (Cole et Aniakor 1985 : 118-119). Mais ces masques, au contraire de ceux que nous allons décrire maintenant, ne possèdent que peu d’aura surnaturelle.

Les masques de jeune fille, *agbogho mmanwu* sont déjà affaire plus sérieuse, ne fut-ce que par ce qu’ils symbolisent, à savoir l’ensemble des qualités que doivent idéalement posséder les jeunes femmes. Arborés par des hommes d’une vingtaine d’année, ces gracieuses *persona* féminines, au visage blanc, s’opposent symboliquement aux lourds et sombres masques cornus masculins du type *mgbedike* (« le temps des braves »), portés par des hommes vigoureux d’âge moyen (Cole 2013 : 46). Quant aux aînés, ils arborent les masques les plus terrifiants et les plus puissants. Appelés *Afo mmuo* (« mauvais esprits ») ce sont véritablement eux qui jadis détenaient le pouvoir politique et judiciaire.

Les masques féminins *agbogho mmanwu*, tel le magnifique exemplaire illustré ci-contre (fig. 1), glorifient la beauté de la femme ainsi que ses qualités morales, mais en même temps, ils incarnent pleinement la puissance des ancêtres. Symbole des défunts, la couleur blanche qui recouvre le visage rappelle la pureté émanant du kaolin rituel et évoque la beauté féminine ; les femmes au teint clair sont en effet préférées comme épouses (Cole 2013 : 44) .

Cole et Aniakor remarquent cependant que ces masques de jeune fille sont caractérisés par une forme d’exagération, à la fois au niveau des traits du visage et de la coiffure, et sur le plan de leur chorégraphie. Tout en idéalisant la beauté des femmes, ils la mettent en scène de manière théâtrale, ne fut-

Not all of the deceased can return to be among the living in the form of a mask. The deceased who behaved badly while alive, who had no descendants, or who died a violent death (by murder or suicide) do not gain access to the “land” of the ancestors, and they are condemned to wander in the bush, causing confusion and problems for the living. Only the deceased that led exemplary lives will be able to become a part of the community of beneficent ancestors. Some of them will even be reincarnated in a newborn and will have new lives among the living. Other will be incarnated as masks, another way of rejoining the living, and to communicate with them on the dance grounds. No mask however personifies a particular individual.

The Igbo created and manufactured a multitude of different types of masks. Most are part of mask cults to which boys and then young men are initiated. The entire male community of a village is structured in age groups and as a general rule, the masks which function only as objects for entertainment and have no significant ritual or political function are worn by the youngest boys, while the most frightening and aggressive ones, which enforced laws and punished transgressions in former times, are reserved for use by older males.

At the festivals which take place in the dry season, the young boys and girls make and wear masks called “cricket spirits” (Igwulube mmanwu). Zoomorphic or anthropomorphic, and made of a variety of materials, they invade the village scene by the thousands during the dry season festivals and animate the community with their exuberant dances (Cole and Aniakor 1985: 118-119). But unlike the masks we will describe in the text which follows, these masks have but little supernatural aura.

The agbogho mmanwu, or young girls’ masks, are already a more serious business, if only for what they symbolize, namely the ensemble of qualities a young woman must ideally possess. Worn by men in their twenties, these gracious white-faced female personae are symbolically opposite to the heavy, dark and horned male masks of the mgbedike (“time of the brave”) type worn by vigorous middle-aged men (Cole 2013: 46). The elders wear the most terrifying and powerful masks. Called Afo mmuo (“evil spirits”), they were the true wielders of political and judicial power in former times.

The female agbogho mmanwu masks like the magnificent example illustrated on the opposite page (fig. 1) glorify woman’s physical qualities as well as her moral ones, but also fully incarnate the power of the ancestors. A symbol of the deceased, the white color which covers the face reminds of the purity which emanates from ritual kaolin and evokes female beauty – light-colored women are indeed preferred as wives (Cole 2013: 44).

Cole and Aniakor nonetheless observe that these young girls’ masks are characterized by exaggerations, both where the rendering of their facial traits is concerned, and the way in which they are choreographed for. While they do idealize the beauty of women, they are staged in a very theatrical manner, even if only because they are worn by men who are attempting to mimic feminine gestures and grace. Similarly, the sculptors generally highlight the contour of the eyes, the nose and the mouth of these masks very strongly with black, to make them stand out more

ce que parce qu’ils sont portés par des hommes qui tentent d’imiter la gestuelle et la grâce féminine ; de même, les sculpteurs ont généralement fortement souligné de noir le contour des yeux, du nez et de la bouche de ces masques, les faisant ressortir davantage sur le fond blanc de la peau ; ils ont aussi rivalisé de virtuosité dans la construction des coiffures, les unes plus extravagantes que les autres, et bien plus complexes que les coiffures réelles ne le sont.

Ajoutons encore que le masque de jeune fille est l’un des rares objets qui combine les deux grands courants artistiques igbo : la sculpture figurative en ronde bosse (masques statues, etc.) d’une part, et l’art bidimensionnel, généralement abstrait (panneaux ajourés, murs peints, tissus décorés), d’autre part. A la tête sculptée en bois répond en effet un costume richement orné de motifs abstraits polychromes (Cole 2013 : 137, Pl. 58).

Et sur ce plan encore, le masque féminin *agbogho mmanwu* se trouve en opposition conceptuelle et formelle avec le masque masculin de type *mgbedike*. Le premier se pare d’un costume chatoyant, le second s’habille d’oripeaux et se hérisse de pointes de porc-épic ; le visage blanc, aux proportions réalistes du premier forme un contraste violent avec la tête sombre, aux dimensions démesurées du second, affligé d’un visage défiguré aux dents immenses. La *persona* féminine met en avant les superbes coiffures des femmes, le second est coiffé de multiples cornes d’antilopes. Les caractéristiques de ces deux masques, symboliquement opposés et en même temps complémentaires, témoignent de la nature profondément duelle de la pensée des Igbo, une conception du monde dont eux-mêmes se réclament explicitement dans leurs proverbes³ :

Ihe kwuru ihe akwudebe ya,
« Lorsque quelque chose existe, une autre chose existe à ses côtés »

Bibliographie

ENEKWE ONUORA Ossie 1987, *Igbo masks : The Oneness of Ritual and Theatre*, Nigeria Magazine, Lagos

COLE Herbert M. and ANIAKOR CHIKE C. 1984, *Igbo Arts. Community and Cosmos*, Museum of Cultural history, UCLA, Los Angeles

COLE Herbert M. 2013, *Igbo*, 5 Continents Editions, Milan

dramatically against the light skin background. The sculptors also show off their artistic virtuosity by giving their creations elaborately constructed and extravagant coiffures, which are far more complex than any real ones are.

The female agbogho mmanwu mask is moreover conceptually and formally opposed to the male mgbedike mask type. The former wears a shimmering costume, while the latter wears rags and is decked out with porcupine quills. The former’s white face and its realistic proportions contrasts sharply with the latter’s dark head, its disproportionate dimensions and its disfigured face with immense teeth. The female persona emphasizes the superb female coiffures, while the male has multiple antelope horns. The characteristics of these two types of masks, symbolically opposite to one another yet complementary, are a testimony to the profoundly dualistic nature of Igbo thought, and a conception of the world which their own proverbs explicitly allude to:

Ihe kwuru ihe akwudebe ya
“When something exists, another thing exists alongside it.”

Bibliography

ENEKWE ONUORA Ossie 1987, *Igbo masks : The Oneness of Ritual and Theatre*, Nigeria Magazine, Lagos

COLE Herbert M. and ANIAKOR CHIKE C. 1984, *Igbo Arts. Community and Cosmos*, Museum of Cultural history, UCLA, Los Angeles

COLE Herbert M. 2013, *Igbo*, 5 Continents Editions, Milan

³ Cole et Aniakor 1985 : 17.



Appuie-nuque	Neckrest
Archipel Tami	Tami Archipelago
Golfe Huon (Province de Morobe)	Huon Gulf (Morobe Province)
Papouasie Nouvelle Guinée	Papua New Guinea
19 ^{ème} siècle	19 th century
Bois, pigments	Wood, pigments
H : 15,5 cm - L : 16 cm	H: 15,5 cm - W: 16 cm
Provenance :	Provenance:
Wartburg Theological Seminary, Dubuque, Iowa, ref. 20.1/64	Wartburg Theological Seminary, Dubuque, Iowa, ref. 20.1/64
Publié dans :	Published in:
Between the Known and Unknown: New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe, Michael Hamson ed., 2016, p. 76	Between the Known and Unknown: New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe, Michael Hamson ed., 2016, p. 76

Appuie-nuque de l’archipel de Tami *Tami Archipelago Headrest*

Les appuie-nuques en bois étaient des objets du quotidien qui étaient en usage tant en Polynésie qu’en Mélanésie. Présents en Afrique (en Egypte dès l’époque pharaonique), ils étaient également en usage en Asie (Chine, Japon et Corée), mais étaient souvent réalisés dans d’autres matériaux. C’est principalement en Mélanésie que l’on trouve des appuie-nuques sculptés de figures anthropomorphes ou zoomorphes. Ces objets étaient utilisés uniquement par les hommes initiés car leur crâne, leur tête et leurs cheveux ne devaient pas toucher n’importe quoi. Ils permettaient de façon très fonctionnelle d’éloigner la tête du sol pour éviter les souillures et la proximité éventuelle d’animaux divers, mais également de maintenir la coiffure en l’état durant le sommeil. Il est très probable que leur fonction principale était d’ordre magique, pour assurer la protection de son utilisateur. En effet, les personnages ou les animaux sculptés sur ces derniers étaient sensés veiller à la sécurité terrestre du dormeur durant son sommeil alors que son esprit l’avait abandonné pour vagabonder dans le monde des esprits. Cet ustensile, signe extérieur d’un rang social, permettait ainsi de communiquer avec les esprits ancestraux après avoir consommé des chiques de bétel¹. Dans la région de Tami, lorsqu’un homme important décédait ses proches se rendaient sur les lieux où ce dernier avait l’habitude de méditer après avoir chiqué et ils y déposaient l’appuie-nuque du défunt en demandant à l’esprit de ce dernier de se manifester par l’intermédiaire de cet objet². Les hommes Asmat de West Papua pouvaient ainsi utiliser comme repose-tête le crâne d’un de leurs ancêtres³.

L’appuie-nuque présenté dans ce catalogue est originaire de l’archipel de Tami situé non loin de la ville de Finschhafen à l’extrémité de la péninsule Huon⁴ dans l’actuelle province de Morobe en Papouasie Nouvelle-Guinée. Cette province faisait partie jusqu’en 1914 de la colonie allemande appelée *Kaiser Wilhelms Land* et c’est en 1889 que la *Lutheran Neuendettelsauer Mission* établit une station à Tami. Après la Première guerre mondiale la Société des Nations plaça en 1920 cette

Wooden headrests were objects of daily life, much used in both Polynesia and Melanesia. They were present in Africa (in Egypt beginning in the Pharaonic Period) as well as in Asia (China, Japan and Korea) but were often made of other materials. It is primarily in Melanesia that one finds headrests sculpted as anthropomorphic or zoomorphic figures. Such objects were used exclusively by initiated men because there were restrictions on what their heads and their hair should touch. As a rule, the headrest created a certain distance between the head and the ground, which prevented it from getting dirty and from the possible proximity of animal waste, and also enabled its user to maintain his coiffure while sleeping. It is very probable that the headrests’ principal function was magical, and that they assured their owners’ protection. Indeed, the figures or animals sculpted on them were supposed to guarantee the sleeping individual’s terrestrial security while his soul abandoned his body and wandered in the world of spirits. This tool, an external emblem of social status, also made it possible to communicate with the ancestor spirits after betel had been consumed.¹ When an important man died in the Tami area, those close to him went to the place where he had been in the habit of meditating after having consumed betel, placed the deceased’s headrest there, and beseeched the person’s spirit to manifest itself through the object.² The men of West Papua thus used the skulls of their ancestors as headrests.³

The headrest presented in this catalog is from the Tami Archipelago located not far from the town of Finschhafen, at the end of the Huon Peninsula⁴ in what is now Morobe Province in Papua New Guinea. Until 1914, the province was part of the German colony of Kaiser Wilhelms Land, and the Neuendettelsauer Lutheran Mission established a station at Tami in 1889. After the First World War, in 1920, the League of Nations placed the area under the authority of the Australian government. This headrest was most probably collected by a missionary, since it comes from the collection of the Wartburg Theological Seminary in

¹ Christian Coiffier, *Entre rêves et hallucinations, une interprétation de la réalité en Papouasie Nouvelle-Guinée*, in *Rêve, onirisme, hallucination, Psychanalyse et psychose*, 2004, n°05, pp. 149-158.

² Tibor Bodrogi, *Art in North-East New Guinea*, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1961a, pp. 91.

³ Anthony Meyer, *Oceanic Headrests, sleep with the ancestors, Appuie-nuques océaniens, dormir avec les ancêtres*, Paris, Galerie Meyer-Oceanic art, 2004, page de couverture.

⁴ Le premier Européen connu qui découvrit cette région en 1793 fut Bruni d’Entrecasteaux sur les frégates la *Recherche* et l’*Espérance*. Il donna ainsi le nom du capitaine de l’*Espérance*, Huon de Kermadec décédé durant l’expédition, à la baie où mouillèrent ses vaisseaux.

¹ Christian Coiffier, *Entre rêves et hallucinations, une interprétation de la réalité en Papouasie Nouvelle-Guinée*, in *Rêve, onirisme, hallucination, Psychanalyse et psychose*, 2004, n°05, pp. 149-158.

² Tibor Bodrogi, *Art in North-East New Guinea*, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1961a, pp. 91.

³ Anthony Meyer, *Oceanic Headrests, sleep with the ancestors, Appuie-nuques océaniens, dormir avec les ancêtres*, Paris, Galerie Meyer-Oceanic art, 2004, cover page.

⁴ The first known European to have ventured into this area was Bruni d’Entrecasteaux in 1793, in the course of his voyages with the frigates *Recherche* and *Espérance*. He gave the name of the *Espérance*’s captain, Huon de Kermadec, who died during the expedition, to the bay in which his ships anchored.

région sous la tutelle du gouvernement australien. Cet appuie-nuque fut collecté vraisemblablement par un missionnaire, puisqu'il provient de la collection du *Wartburg Theological Seminary* de Dubuque (Iowa) centre de formation de l'*Evangelical Lutheran Church in América*. La christianisation fit disparaître progressivement l'ancien culte des esprits-ancestraux *balum* pratiqué localement. Les grandes cérémonies organisées tous les dix ou dix-huit ans se désagrègèrent. Elles impliquaient la construction de maisons cérémonielles avec l'initiation des jeunes garçons et le sacrifice de nombreux cochons.

Les habitants des îles Tami, de langue austronésienne, entretenaient, avant l'arrivée des Européens, des relations commerciales avec leurs voisins car ils ne pouvaient subvenir à tous leurs besoins alimentaires et acquérir certaines matières premières. C'est ainsi qu'ils partaient durant des mois sur leurs grandes pirogues pontées pour échanger leur production d'objets sculptés avec les habitants de la côte de la péninsule Huon, mais également avec ceux des îles voisines de Siassi, d'Umboi, du sud-ouest de la Nouvelle-Bretagne et même des îles Amirauté, plus lointaines. Ce circuit d'échange s'apparentait à celui de la *kula* dans l'aire *Massim* plus au sud. La qualité de la créativité artistique des sculpteurs de cet archipel semble avoir été reconnue localement dès le 19^{ème} et la croissance de la demande amena ces derniers à devoir céder les droits de reproduction de divers motifs à certains de leurs partenaires d'échange comme les habitants de Siassi avec lesquels ils entretenaient des relations matrimoniales⁵.

Biro rapporte⁶ qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les appuie-nuques constitués d'un simple rondin de bois existaient en de nombreux endroit de la péninsule, mais qu'ils étaient utilisés pour dormir seulement dans les îles Tami. Certains d'entre eux se présentaient comme un plateau de bois supporté par des pieds en rotin, comme ils en existaient également dans la région du Sépik. En accord avec Neuhauss⁷, Tibor Bodrogi⁸, l'un des spécialistes de l'art de cette région, évoque un style Tami qui se serait diffusé autour de la péninsule Huon à partir d'un foyer situé dans cet archipel qu'il considère comme l'endroit où « *on y fabrique les plus beaux objets qu'offre ce style* ». Il considère que le style Tami est le plus traditionnel et le plus statique « *La stylisation est très poussée, les figures humaines sont anguleuses, le cou manque, le menton, dans un visage à peine détaché du corps trapu, se prolonge jusqu'au ventre, les jambes sont fréquemment tordues* (...) *Les supports pour la nuque comptent au nombre des plus belles réalisations plastiques de ce style* ».

Il existe actuellement un certain nombre d'appuie-nuques de cette région dans les collections privées ou muséales. Bodrogi⁹ les classe en quatre catégories selon leur forme d'ornementation ; ceux avec une figure humaine centrale, ceux comptant deux figures humaines positionnées dos à dos, ceux avec une représentation animale et ceux constitués uniquement d'une composition géométrique¹⁰. Les appuie-nuques de

Dubuque (Iowa), an educational institution for the Evangelical Lutheran Church in America. The Christianization of the area led to the gradual disappearance of the locally practiced Balum cult of the ancestors. The major ceremonies that had been organized every ten or eighteen years stopped taking place. They had involved the construction of ceremonial houses and initiation rituals involving young boys, along with pig sacrifices.

*Prior to the arrival of the Europeans, the inhabitants of the Tami Islands, who spoke an Austronesian language, had established and maintained commercial ties with their neighbors because they were unable to provide for their dietary needs and obtain sufficient raw materials from their own islands alone. They thus often left their homes in their large canoes for several months at a time on voyages during which they exchanged their sculpted objects for what they needed with the inhabitants of the neighboring islands of Siassi, Umboi, Southwest New Britain, or even those of the Admiralty Islands much further away. This exchange circuit was similar to that of the Kula in the Massim area further south. The quality of the Tami Island Archipelago sculptors' creative endeavors appears to have been recognized beginning in the 19th century, and growth in demand for those objects eventually caused theTami islanders to cede the production rights to certain designs to some of their exchange partners, like the inhabitants of the Siassi Islands, with whom they also maintained matrimonial ties.*⁵

Biro states⁶ that at the end of the 19th century, headrests that were simply logs existed in numerous areas on the peninsula, but that they were used for sleeping only in the Tami Islands. Some of these were wooden platforms held up by rattan legs, similar in design to those from the Sepik area. In agreement with Neuhauss⁷, Tibor Bodrogi⁸, one of the specialists in the art of this area, evokes a Tami style which disseminated itself around the Huon Peninsula having originated in the Tami Archipelago, which he considers the place in which “the most beautiful objects in this style were manufactured.” He believed that the Tami style proper was the most traditional and the most static. “The stylization is very developed, the human figures are angular, the neck is absent, the chin, on a face which is only slightly separated from the hunched body, extends downwards to the abdomen, and the legs are frequently bent (...) These headrests include some of the most beautiful sculptural works known in this style.”

*There are currently a significant number of headrests from this region in both private and museum collections. Bodrogi⁹ divides them into four categories according to their compositional elements. There are those with a central human figure, those with two figures positioned back to back, those with the representation of an animal, and those which are made up of an exclusively geometric composition.*¹⁰ *Tami headrests most*

⁵ Tibor Bodrogi, *Style Provinces and Trading Areas in North and Northeast New Guinea, in Exploring the Visual Art of Oceania, Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1979, pp. 265-277.

⁶ Lajos Biro, cité par T. Bodrogi, 1961a, pp. 91-92.

⁷ Richard Neuhauss, *Deutsch-Neu-Guinea*, Berlin, D. Reimer, 1911, vol. I-III.

⁸ Tibor Bodrogi, *L'Art de l'Océanie*, Paris, Gründ, 1961b, p. 21.

⁹ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 92-96.

¹⁰ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 80, Roland and Maryanne Force, *The Fuller Collection of Pacific Artifacts*, Chicago (Illinois), Field Museum of Natural History and Humphries London, 1971, p. 305, James Edge-Partington, *Ethnographical Album of the Pacific Islands*, Bangkok, SDI Publications, 1996 (1890-1898), p. 263, fig. 4 and 5.

Tami représentent le plus souvent un personnage central, parfois Janus. La tête ne se trouve pas dans le prolongement du corps mais placée en avant de la poitrine. L'expression du visage avec les yeux en amande encadrés de motifs triangulaires et la forme de la bouche est propre à la région. Une tête unique peut même se substituer au corps comme sur des exemplaires du musée de Budapest et du musée de Brême¹¹. Les bras sont orientés de manière symétrique soit vers le bas pour donner l'impression d'appuie sur le socle, soit vers le haut en position de support du plateau supérieur et de la tête du dormeur. Parfois le personnage se trouve décentré et orienté sur un côté avec dans son dos un motif plus ou moins géométrique qui équilibre ainsi le support du plateau¹². Dans certain cas le personnage peut être représenté dans une position acrobatique en appuie sur ses mains, la tête et les jambes supportant le plateau supérieur¹³. Si de nombreux appuie-nuques présentent deux personnages regardant dans des directions opposées¹⁴, des formes animales comme des oiseaux ou des cochons se substituent parfois aux représentations anthropomorphes¹⁵ ou y sont associées¹⁶.

Il existe relativement peu d'exemplaires du style « personnage central accroupi ». C'est ainsi que l'appuie-nuque de ce catalogue représente une figure, semble-t-il masculine, assise sur ses talons et supportant un plateau légèrement incurvé. Le visage est tout à fait caractéristique avec les yeux encadrés sur les tempes par deux motifs triangulaires. Il évoque les masques d'initiation dont Bodrogi présente quelques exemples¹⁷. Le septum du nez est percé ce qui permettait d'y passer éventuellement une décoration nasale. Le personnage présente la rare particularité d'avoir une sorte de coiffure ornée sur le devant de trois *yabo* ou *sanem* (*cf. infra*) avec une paire d'yeux et des oreilles reposant sur les épaules, évoquant un second visage superposé. Celle-ci fait penser à une coiffe cérémonielle que l'on retrouve curieusement de façon moins élaborée sur la tête de tous les personnages en position acrobatique¹⁸ (*cf. supra*). Cette coiffure qui évoque parfois un visage peut se développer également sur toute la largeur de l'appuie-nuque en servant de couvre-chef à deux personnages opposés¹⁹. Les petits cercles devant les épaules, qui évoquent vraisemblablement

¹¹ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 67 et fig. 69, Ernst Fuhrmann, *Neu-Guinea, in Kulturen der Herde. Material zur Kultur und Kunstgeschichte aller Völker*, Hagen, Folkwang-Verlag G.M.B.H., 1922, Band XIV, pp. 41-42.

¹² T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 72, M. Hamson, *op. cit.*, pp 81, Claudio Gianinazzi and Christian Giordano (Ed.), *Extra-European Cultures. The Serge and Graziella Brignoni Collection*, Edizioni Città du Lugano, 1989, p. 221.

¹³ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 71, John and Marcia Friede (Ed.), *New Guinea Art Masterpieces from the Jolika Collection, San Francisco*, Fine Arts Museums of San Francisco in Association with 5 Continents Editions, 2005, 2 volumes, vol. 1, p. 412, W. Fröhlich, *Exotische Kunst im Rautenstrauch-Joest-Museum*, Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum, 1971, p. 13, Christiane Falgayrettes, *Support de rêves*, Paris, Fondation Dapper, 1989, Pub. n°8, p.89, Michael Hamson (Ed.), *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art, 2016, pp. 82-83.

¹⁴ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 74 et 75, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91, J. et M. Friede, *op. cit.* vol. 1, p. 410, E. Fuhrmann, *op. cit.*, pp. 39-40, M. Hamson, *op. cit.*, pp. 82-83, A. Meyer, *op. cit.*, pp. 50-52 et 56-57, Stephen Chauvet, *Les arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Paris, Société d'Editions géographiques, maritimes et coloniales, 1930 (1995), p. 87, José Pijoàn, *Summa Artis. Historia general del Arte. Arte de los pueblos aborígenes*, Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, S. A., 1931, fig. 53.

¹⁵ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 77-79, M. Hamson, *op. cit.*, p. 84-85, A. Meyer, *op. cit.*, p. 55, Alfred Bühler, *Art of Oceania. Kunst der Südsee*, Zürich, Museum Rietberg, Atlantis Verlag Zürich, 1969, fig. 63.

¹⁶ A. Meyer, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 26 et fig. 27.

¹⁸ J. and M. Friede, *op. cit.*, p. 412.

¹⁹ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 274 et 75, A. Bühler, *op. cit.*, fig. 61, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91, J. and M. Friede, *op. cit.*, p. 410, E. Fuhrmann, *op. cit.*, pp. 39-40, A. Meyer, *op. cit.*, pp. 50-52 et 56-57, M. Hamson, *op. cit.*, pp. 74-75, J. Pijoàn, 1931, fig. 53.

*often have a central figure, which is sometimes Janus. The head is not an extension of the body, but is rather placed in front of the chest. The facial expression, with almond-shaped eyes framed by triangular designs and a specific shape for the mouth, is proper to the region. A single head may even substitute for the body as it does on several examples in the Budapest and Bremen museums.*¹¹ *The arms are either symmetrically pointed downwards, in such a way as to give the impression that they are pushing against the base, or upwards, supporting the platform on which the head rests.*¹² *In some cases, the figure is rendered in an acrobatic position, holding itself up with its hands, and with the head and legs supporting the platform.*¹³ *Some headrests have two figures facing in opposite directions,*¹⁴ *while animals, such as bird or pigs sometimes substitute for anthropomorphic representations*¹⁵ *or are associated with them.*¹⁶

*Relatively few examples in the “squatting central figure” style are known. The headrest in this catalog displays an apparently male figure, seated on its heels and holding up a lightly bowed platform. The face is completely characteristic with its eyes framed at the temples by two triangular designs. It is reminiscent of initiation masks of which Bodrogi presents several examples.*¹⁷ *The nasal septum is pierced, which would have made it possible for a decoration to have been inserted through it. The figure on this object has the rare particularity of a kind of coiffure decorated at the front with three yabo or sanem (see below), with a pair of eyes and of ears resting on the shoulders, which suggest a second superposed face. It reminds of a ceremonial coiffure which one curiously sees in a less elaborated form on figures rendered in an acrobatic position (see above).*¹⁸ *This coiffure, which sometimes depicts a face, may also sometimes take up the entire width of the headrest and serve as a headgear for two opposed figures.*¹⁹ *The little circles at the front of the shoulders, which are probably representation of teats, are observed on most Tami headrests, but on our example they appear to be two eyes of a face made up of the figure's entire body. The palms of the hands are slightly detached from the platform, which is supported by the fingers of*

¹¹ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 67 et fig. 69, Ernst Fuhrmann, *Neu-Guinea, in Kulturen der Herde. Material zur Kultur und Kunstgeschichte aller Völker*, Hagen, Folkwang-Verlag G.M.B.H., 1922, Band XIV, pp. 41-42.

¹² T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 72, M. Hamson, *op. cit.*, pp 81, Claudio Gianinazzi and Christian Giordano (Ed.), *Extra-European Cultures. The Serge and Graziella Brignoni Collection*, Edizioni Città du Lugano, 1989, p. 221.

¹³ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 71, John and Marcia Friede (Ed.), *New Guinea Art Masterpieces from the Jolika Collection, San Francisco*, Fine Arts Museums of San Francisco in Association with 5 Continents Editions, 2005, 2 volumes, vol. 1, p. 412, W. Fröhlich, *Exotische Kunst im Rautenstrauch-Joest-Museum*, Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum, 1971, p. 13, Christiane Falgayrettes, *Support de rêves*, Paris, Fondation Dapper, 1989, Pub. n°8, p.89, Michael Hamson (Ed.), *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art, 2016, pp. 82-83.

¹⁴ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 74 and 75, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91, J. et M. Friede, *op. cit.* vol. 1, p. 410, E. Fuhrmann, *op. cit.*, pp. 39-40, M. Hamson, *op. cit.*, pp. 82-83, A. Meyer, *op. cit.*, pp. 50-52 et 56-57, Stephen Chauvet, *Les arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Paris, Société d'Editions géographiques, maritimes et coloniales, 1930 (1995), p. 87, José Pijoàn, *Summa Artis. Historia general del Arte. Arte de los pueblos aborígenes*, Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, S. A., 1931, fig. 53.

¹⁵ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 77-79, M. Hamson, *op. cit.*, p. 84-85, A. Meyer, *op. cit.*, p. 55, Alfred Bühler, *Art of Oceania. Kunst der Südsee*, Zürich, Museum Rietberg, Atlantis Verlag Zürich, 1969, fig. 63.

¹⁶ A. Meyer, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 26 et fig. 27.

¹⁸ J. and M. Friede, *op. cit.*, p. 412.

¹⁹ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 274 and 75, A. Bühler, *op. cit.*, fig. 61, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91, J. and M. Friede, *op. cit.*, p. 410, E. Fuhrmann, *op. cit.*, pp. 39-40, A. Meyer, *op. cit.*, pp. 50-52 et 56-57, M. Hamson, *op. cit.*, pp. 74-75, J. Pijoàn, 1931, fig. 53.



des tétons, se retrouvent sur la majorité des appuie-nuques Tami, mais sur celui que nous présentons, ils apparaissent comme des yeux d'un visage qui serait le corps entier du personnage. Les paumes des mains sont très légèrement détachées du plateau qui se trouve supporté par les doigts, curieusement au nombre de huit. Les motifs gravés à l'arrière des poignets rappellent les motifs triangulaires représentés autour de la bouche et des yeux de certains masques. Ces motifs constituent une belle harmonie avec le pagne qui se trouve situé à l'arrière du personnage entre les deux supports multilobés. Les frises gravées sur les faces avant et arrière de ces supports sur lesquels s'appuient les coudes du personnage sont appelées *kalikali* du nom d'une variété de mille-pattes²⁰. Ce motif se retrouve sur un appui-nuque publié par Reichard²¹. La position des bras orientés vers le haut est symétrique et les deux coudes reposent sur des supports multilobés, contrairement avec l'appuie-nuque représenté dans l'ouvrage *Vision d'Océanie*²² dont seul le coude gauche est en appuie de cette façon. La qualité esthétique de l'appuie-nuque présenté dans notre catalogue est selon nous supérieure aux autres du même style, dans le traitement de la forme incurvée du plateau, dans le raffinement général des divers éléments et dans les proportions. Deux autres exemplaires avec des positions similaires²³ sont sculptés de façon plus compacte. Si le personnage est plus trapu, le plateau est habilement maintenu sur les côtés par les doigts des deux mains, ce qui donne l'impression d'une plus grande légèreté. Cette légèreté se retrouve cependant sur notre appuie-nuque dans la position des plantes des pieds orientées vers le haut. Ces dernières ne reposent pas directement sur le socle, ce qui amplifie le côté aérien du personnage. Cet effet est également visible sur le spécimen conservé au *Museum für Völkerkunde* de Berlin²⁴, mais la position des jambes est plus écartée. Les autres exemplaires connus²⁵ représentent des personnages dont les avant-bras largement écartés sont dirigés vers le bas et s'appuient sur le socle, parfois par l'intermédiaire d'éléments en forme de C.

Le (ou les personnages) sculptés sur ces objets étaient des représentations d'esprits ancestraux appelés localement *kani* (*kami* selon Meyer)²⁶ peut-être plus précisément *balum-kauï* selon Biro, *balum* étant un terme général pour désigner les esprits ancestraux dans la région du

which there are curiously eight. The designs engraved on the back of the wrists are reminiscent of the triangular designs around the mouth and the eyes of certain masks. They harmonize beautifully with those on the loincloth at the back of the figure, between the two multi-lobed supports. The frieze work on the front and back of these supports that the elbows rest on are called *kalikali* and are so named for a variety of millipede.²⁰ This design is seen on a headrest published by Reichard.²¹ The position of the upwardly pointed arms is symmetrical and both of the elbows rest on multi-lobed supports, unlike in the example published in *Vision d'Océanie*,²² where only the left elbow is supported in this manner. We believe that the aesthetic quality of the headrest in our catalog is superior to that of other known examples in this style where the treatment of the platform's curved shape is concerned and in the refinement of the various elements and their proportions. Two other examples in similar positions²³ are more compactly sculpted. While the figure is squatter, the platform is elegantly held up at its sides by the fingers of both hands, which gives the impression of greater lightness. That sense of lightness is conveyed in our headrest through the position of the upwardly oriented soles of the feet. The latter do not sit directly on the base and that imparts a floating feeling to the figure. An effect of this kind is also observed in a specimen at the Berlin Museum für Völkerkunde²⁴ but the position of the legs is more spread apart in this example. Other known examples²⁵ depict figures whose forearms are spread wide apart and directed downwards onto the base, sometimes through the intermediary of C-shaped elements.

The figure or figures sculpted on these objects were representations of ancestral spirits locally called *kani* (*kami* according to Meyer)²⁶, perhaps more exactly *balum-kani* as Biro states, *balum* being a general term designating spirits in the Huon Gulf region.²⁷ According to Maaz,²⁸ the C-shaped designs are *yabo*, representing the curved pigs' tusks which were highly valued as an exchange currency in the local culture. The people of Tami imported these tusks from Siassi through trade. The value of a tusk fluctuated as a function of the time needed to obtain its curvature, which was generally eight to ten years. The most highly prized were those in which the curvature came around parallel to the tusk's base, and it sometimes formed one and a half circles or even more.²⁹

²⁰ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 171.

²¹ Gladys A. Reichard, *Melanesian design. A study of style in wood and Tortoiseshell carving*, New York, Hacker Art Books, 1969, vol. 1, fig. 231.

²² Vincent Bounoure, *Vision d'Océanie*, Paris, Musée Dapper, 1992, p. 168, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91.

²³ Brian Brake, James Mc Neish and David Simmons, *Art of the Pacific*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand, 1979, p. 80-81, Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 92, J. et M. Friede, *op. cit.*, vol. 1, p. 411. Deux exemplaires du musée Néprajzi de Budapest, qui furent collectés par Lajos Biro et étudiés par Tibor Bodrogi, se retrouvent dans la collection de J. et M. Friede, pp. 410 et 411. Les photos de deux appuie-nuques de Budapest étudiés par Bodrogi (1961a, fig. 68a et fig. 71) se trouvent également dans l'ouvrage de Jean Guiart, *Océanie*, Ed. Gallimard, 1963, fig. 263-265.

²⁴ Gerd Koch, *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1969, p. 62, Klauss Maaz, *Headrests From the Huon Gulf Region*, in M. Hamson, *op. cit.*, p. 73. La représentation de deux serpents *moa* sur la bordure du socle de cet appuie-nuque est très rare.

²⁵ S. Chauvet, *op. cit.*, p. 87, T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 70, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 107, A. Meyer, *op. cit.*, p. 53, G. Reichard, *op. cit.*, fig. 231.

²⁶ A. Meyer, *op. cit.*, p. 50-53.

²⁰ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 171.

²¹ Gladys A. Reichard, *Melanesian design. A study of style in wood and Tortoiseshell carving*, New York, Hacker Art Books, 1969, vol. 1, fig. 231.

²² Vincent Bounoure, *Vision d'Océanie*, Paris, Musée Dapper, 1992, p. 168, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 91.

²³ Brian Brake, James Mc Neish and David Simmons, *Art of the Pacific*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand, 1979, p. 80-81, Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 92, J. et M. Friede, *op. cit.*, vol. 1, p. 411. Two examples in the Néprajzi Museum in Budapest, which were collected by Lajos Biro and studied by Tibor Bodrogi, are in the J. et M. Friede collection, pp. 410 and 411. Photos of the two headrests in Budapest studied by Bodrogi (1961a, fig. 68a and fig. 71) are also illustrated in Jean Guiart's work *Océanie*, Ed. Gallimard, 1963, fig. 263-265.

²⁴ Gerd Koch, *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1969, p. 62, Klauss Maaz, *Headrests From the Huon Gulf Region*, in M. Hamson, *op. cit.*, p. 73. The representation of two *moa* serpents on the edge of this headrest's base is extremely rare.

²⁵ S. Chauvet, *op. cit.*, p. 87, T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, fig. 70, Ch. Falgayrettes, *op. cit.*, p. 107, A. Meyer, *op. cit.*, p. 53, G. Reichard, *op. cit.*, fig. 231.

²⁶ A. Meyer, *op. cit.*, p. 50-53.

²⁷ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 70.

²⁸ K. Maaz, *op. cit.*, p. 73.

²⁹ Bodrogi (*op. cit.*, 1961a, p. 157) shows a Tami man wearing an ornament made up of two symmetrically arranged boar's tusks.

Golf Huon²⁷. Les motifs en forme de C sont, selon Maaz²⁸ des *yabo*, représentant des défenses recourbées de porcs qui dans la culture locale étaient des monnaies d’échange très valorisées. Les gens de Tami les importaient par échanges de l’île de Siassi. La valeur provenait du temps d’obtention, entre huit et dix années, de la courbure de cette défense. Les plus valorisées étaient celles dont la courbure demeurait parallèle à la base dans leur enroulement qui pouvait atteindre un tour et demi, voir plus²⁹. Les *yabo* étaient fréquemment représentés par paires ou par séries sur les sculptures avec des variations de formes par rapport à la réalité comme cela semble être le cas pour notre appuie-nuque³⁰. Mais d’autres auteurs³¹ interprètent ces motifs comme des représentations de sections du manteau de la coquille d’un mollusque gastéropode appelé *sanem* (*Nassarius sp.*) utilisées en série pour la confection de bracelets de valeur appelés *yo-bela*. Ces coquillages étaient également importés de Siassi ou du sud-ouest de Nouvelle-Bretagne.

Selon Bodrogi³² les appuie-nuques de Tami étaient taillés dans le bois extrêmement dur d’un tronc d’*Azelia bijuga* (synonyme d’*Intsia bijuga*) utilisé pour de multiples usages dans toute la région côtière nord de la Nouvelle-Guinée. Les piliers des maisons communes, également constitués de tronc d’*Instia bijuga* participaient au bon équilibre de la charpente au travers de laquelle circulaient les forces virtuelles et spirituelles, et ceci était valable également pour les appuie-nuques³³. Ce bois servait également pour la fabrication des mortiers à bétel, des plats, des crochets de suspension et des tambours sur lesquels étaient sculptées les mêmes figures que celles visibles sur les appuie-nuques. Les objets les plus anciens étaient sculptés à l’aide d’une herminette à lame de coquillage *Tridacna*, lame qui a été remplacée par du métal dès les premiers échanges avec les voyageurs européens. Tous ces objets étaient poncés à l’aide de pierres-ponce provenant des volcans voisins et la finition pouvait être réalisée à l’aide de certaines feuilles d’arbres contenant des grains de silice. L’objet était alors badigeonné d’une résine protectrice qui lui donnait une teinte rougeâtre ou noirâtre. L’artiste achevait son travail en remplissant les parties creuses des motifs avec de la chaux provenant de coquilles brûlées et écrasées. Cette technique permettait d’accentuer les reliefs et de mettre en évidence certains éléments de l’objet. La patine d’usage donnait le poli final. Parfois des parties de l’objet étaient recouvertes avec des pigments rouges qui contrastaient avec la surface noire et les zones blanchies à la chaux³⁴. Ce sur-lignage des parties creuses à l’aide de poudre de chaux est une technique tout à fait caractéristique des objets de Nouvelle-Guinée.

Les nombreux détails évoqués ci-dessus et les comparaisons avec d’autres spécimens conservés dans les musées où collections privées démontrent la grande qualité esthétique de cet appuie-nuque qui présente la très rare caractéristique d’avoir trois niveaux de lecture de figurations anthropomorphes superposées.

²⁷ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 70.

²⁸ K. Maaz, *op. cit.*, p. 73.

²⁹ Bodrogi (*op. cit.*, 1961a, p. 157) présente un homme de Tami porteur d’une parure constituée de deux dents de porc assemblées symétriquement.

³⁰ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, pp. 166-167.

³¹ J. et M. Friede, *op. cit.*, vol. 2, p. 146.

³² T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 92.

³³ Christian Coiffier et Catherine Orliac, *Vitex et Intsia : bois d’oeuvre d’exception pour la statuaire de Nouvelle-Guinée et du Vanuatu*, *Techne*, 2000, n°11, pp. 33-37.

³⁴ J. et M. Friede, *op. cit.*, vol. 1, p. 412.

The yabo wee frequently represented in pairs or in a series on sculptures and in a variety of forms as is the case for our headrest.³⁰ Other authors³¹ however interpret these designs as representations of the opercula in the openings of the shell of the gastropod mollusk called sanem (sp. Nassarius) which were used in sets to produce highly valued bracelets called yo-bela. These shells were also imported from Siassi or from Southwest New Britain.

According to Bodrogi,³² the Tami headrests were carved of extremely hard wood from the trunk of the Afzelia bijuga tree (synonym of Intsia bijuga), which was used for many purposes in the northern coastal regions of New Guinea. Posts of the large communal houses were made of Intsia bijuga and the wood was important as a structural element which enabled the circulation of vital and spiritual forces. That was true of headrests as well.³³ This wood was also used for the manufacture of betel mortars, plates, suspension hooks and drums, on which figures like those seen on the headrests were also sculpted. The oldest objects were sculpted using adzes equipped with Tridacna shell blades, which were later replaced by metal blades obtained through trade with the earliest European voyagers. All of these objects were abraded with sanding stones from nearby volcanoes and finish work was performed using the leaves of certain types of tress that contained specks of silica. The object was then imbued with a protective resin that gave it its reddish or blackish color. The artist completed his work by applying lime obtained from crushed and burned shells to the engraved areas of his piece. This technique highlighted the relief work and emphasized specific elements of the object. The patina that use brought imparted its final polish to the piece. Sometimes parts of the object were covered with red pigments which contrasted with the black surfaces and the white areas highlighted with lime.³⁴ The use of lime powder in engraved areas as a highlighting technique is characteristic of many kinds of sculpted objects from New Guinea.

The many details mentioned above, along with the comparisons made with other examples in museums and private collections, demonstrate this headrest’s exceptional level of aesthetic quality. It moreover has the very rare attribute of presenting three levels of superposed anthropomorphic figurations which can be apprehended and viewed in three distinct ways.

³⁰ T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, pp. 166-167.

³¹ J. and M. Friede, *op. cit.*, vol. 2, p. 146.

³² T. Bodrogi, *op. cit.*, 1961a, p. 92.

³³ Christian Coiffier and Catherine Orliac, *Vitex et Intsia : bois d’oeuvre d’exception pour la statuaire de Nouvelle-Guinée et du Vanuatu*, *Techne*, 2000, n°11, pp. 33-37.

³⁴ J. and M. Friede, *op. cit.*, vol. 1, p. 412.





Bibliographie

BODROGI Tibor, 1961a - *Art in North-East New Guinea*, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences.

BODROGI Tibor, 1961b - *L'Art de l'Océanie*, Paris, Gründ.

BODROGI Tibor, 1979 - *Style Provinces and Trading Areas in North and Northeast New Guinea*, in *Exploring the Visual Art of Oceania, Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, The University Press of Hawaii, pp. 265-277.

BOUNOURE, Vincent, 1992 - *Vision d'Océanie*, Paris, Musée Dapper.

BRAKE, Brian, James Mc NEISH and David SIMMONS, 1979 - *Art of the Pacific*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand.

BUHLER, Alfred, 1969 - *Art of Oceania. Kunst der Südsee*, Zürich, Museum Rietberg, Atlantis Verlag Zürich.

COIFFIER Christian, 2004 - *Entre rêves et hallucinations, une interprétation de la réalité en Papouasie Nouvelle-Guinée*, in *Rêve, onirisme, hallucination, Psychanalyse et psychose*, n°05 : 149-158.

COIFFIER Christian et Catherine ORLIAC, 2000 - *Vitex et Intsia : bois d'oeuvre d'exception pour la statuaire de Nouvelle-Guinée et du Vanuatu*, *Techne*, pp. 33-37.

CHAUVET Stephen, 1930 (1995) - *Les arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Paris, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales.

EDGE-PARTINGTON, James, 1996 (1890-1898) - *Ethnographical Album of the Pacific Islands*, Bangkok, SDI Publications.

FALGAYRETTES Christiane, 1989 - *Support de rêves*, Paris, Fondation Dapper, Pub. n°8.

FORCE, Roland and Maryanne, 1971 - *The Fuller Collection of Pacific Artifacts*, Chicago (Illinois), Field Museum of Natural History and Humphries London.

FRIEDE, John and Marcia, (Ed.), 2005 - *New Guinea Art Masterpieces from the Jolika Collection*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco in Association with 5 Continents Editions, Vol. 1 et 2.

FRÖLICH, W., 1971 - *Exotische Kunst im Rautenstrauch-Joest-Museum*, Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum.

FUHRMANN Ernst, 1922 - *Neu-Guinea*, in *Kulturen der Herde. Material zur Kultur und Kunstgeschichte aller Völker*, Hagen, Folkwang-Verlag G.M.B.H., Band XIV.

GIANINAZZI, Claudio and Christian Giordano (Ed.), 1989 - *Extra-European Culture. The Serge and Graziella Brignoni Collection*, Edizioni Città du Lugano.

GUIART, Jean, 1963 - *Océanie*, Ed. Gallimard.

HAMSON Michael (Ed.), 2016 - *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art.

KOCH Gerd, 1969 - *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*, Berlin, Museum für Völkerkunde.

MAAZ Klaus, 2016 - *Headrests From the Huon Gulf Region*, in HAMSON Michael (Ed.), *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art.

MEYER, Anthony, 2004 - *Oceanic Headrests, sleep with the ancestors, Appuie-nuques océaniens, dormir avec les ancêtres*, Paris, Galerie Meyer-Oceanic art.

NEUHAUSS, Richard, 1911 - *Deutsch-Neu-Guinea*, Berlin, D. Reimer, vols I-III.

PIJOAN, José, 1931 - *Summa Artis. Historia general del Arte. Arte de los pueblos aborígenes*, Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, S.A.

REICHARD, Gladys A., 1969 - *Melanesian design. A study of style in wood and Tortoiseshell carving*, New York, Hacker Art Books, vol. 1.

Bibliography :

BODROGI Tibor, 1961a - *Art in North-East New Guinea*, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences.

BODROGI Tibor, 1961b - *L'Art de l'Océanie*, Paris, Gründ.

BODROGI Tibor, 1979 - *Style Provinces and Trading Areas in North and Northeast New Guinea*, in *Exploring the Visual Art of Oceania, Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, The University Press of Hawaii, pp. 265-277.

BOUNOURE, Vincent, 1992 - *Vision d'Océanie*, Paris, Musée Dapper.

BRAKE, Brian, James Mc NEISH and David SIMMONS, 1979 - *Art of the Pacific*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand.

BUHLER, Alfred, 1969 - *Art of Oceania. Kunst der Südsee*, Zürich, Museum Rietberg, Atlantis Verlag Zürich.

COIFFIER Christian, 2004 - *Entre rêves et hallucinations, une interprétation de la réalité en Papouasie Nouvelle-Guinée*, in *Rêve, onirisme, hallucination, Psychanalyse et psychose*, n°05 : 149-158.

COIFFIER Christian et Catherine ORLIAC, 2000 - *Vitex et Intsia : bois d'oeuvre d'exception pour la statuaire de Nouvelle-Guinée et du Vanuatu*, *Techne*, pp. 33-37.

CHAUVET Stephen, 1930 (1995) - *Les arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Paris, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales.

EDGE-PARTINGTON, James, 1996 (1890-1898) - *Ethnographical Album of the Pacific Islands*, Bangkok, SDI Publications.

FALGAYRETTES Christiane, 1989 - *Support de rêves*, Paris, Fondation Dapper, Pub. n°8.

FORCE, Roland and Maryanne, 1971 - *The Fuller Collection of Pacific Artifacts*, Chicago (Illinois), Field Museum of Natural History and Humphries London.

FRIEDE, John and Marcia, (Ed.), 2005 - *New Guinea Art Masterpieces from the Jolika Collection*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco in Association with 5 Continents Editions, Vol. 1 et 2.

FRÖLICH, W., 1971 - *Exotische Kunst im Rautenstrauch-Joest-Museum*, Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum.

FUHRMANN Ernst, 1922 - *Neu-Guinea*, in *Kulturen der Herde. Material zur Kultur und Kunstgeschichte aller Völker*, Hagen, Folkwang-Verlag G.M.B.H., Band XIV.

GIANINAZZI, Claudio and Christian Giordano (Ed.), 1989 - *Extra-European Culture. The Serge and Graziella Brignoni Collection*, Edizioni Città du Lugano.

GUIART, Jean, 1963 - *Océanie*, Ed. Gallimard.

HAMSON Michael (Ed.), 2016 - *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art.

KOCH Gerd, 1969 - *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*, Berlin, Museum für Völkerkunde.

MAAZ Klaus, 2016 - *Headrests From the Huon Gulf Region*, in HAMSON Michael (Ed.), *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, Michel Hamson Oceanic Art.

MEYER, Anthony, 2004 - *Oceanic Headrests, sleep with the ancestors, Appuie-nuques océaniens, dormir avec les ancêtres*, Paris, Galerie Meyer-Oceanic art.

NEUHAUSS, Richard, 1911 - *Deutsch-Neu-Guinea*, Berlin, D. Reimer, vols I-III.

PIJOAN, José, 1931 - *Summa Artis. Historia general del Arte. Arte de los pueblos aborígenes*, Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, S.A.

REICHARD, Gladys A., 1969 - *Melanesian design. A study of style in wood and Tortoiseshell carving*, New York, Hacker Art Books, vol. 1.





Figure masculine	Male figure
Lobi, Burkina Faso	Lobi, Burkina Faso
19 ^{ème} siècle	19 th century
Bois	Wood
H : 85 cm	H : 85 cm
Provenance :	Provenance :
Carlo Monzino, Castagnola, Suisse	Carlo Monzino, Castagnola, Switzerland

Le bois des ancêtres, l’ivoire des chasseurs

Appelé familièrement « Le Lobi », l’actuel département du Sud-Ouest au Burkina Faso constitue en réalité une région pluriethnique. Les nombreux mouvements de populations qui s’y sont succédés depuis le milieu du 18^{ème} siècle ont fait que les Lobi « proprement dits » y côtoient les Birifor et les Dagara, ainsi que quelques autres groupes moins nombreux, mais culturellement fort importants, dont les Teésè¹. Tous, ou presque, sont originaires du nord-ouest de l’actuel Ghana et traversèrent le fleuve Mouhoun (l’ex Volta Noire) par petits groupes entre 1840 et le début du 19^{ème} siècle, pour s’installer progressivement sur le territoire de l’actuel Burkina Faso. Les Teésè, qui furent les premiers à franchir le fleuve, possèdent un statut d’anciens occupants de la région, et jouent vis-à-vis des migrants lobi, birifor et dagara le rôle de « prêtres des puissances de la terre et des eaux » (de Rouville 1987 : 39 ; Bognolo 2007 : 9).

Le processus d’ancestralisation

Le système de pensée « lobi »² accorde une grande importance à l’univers des défunts, l’idéal de l’accomplissement d’un homme ou d’une femme après sa mort étant d’accéder au statut d’ancêtre accompli. Mais il s’agit d’un processus long et difficile. A la mort d’une personne son double *thuú* lui survit et va subir une lente métamorphose, rendue possible par l’ensemble des rituels funéraires. Ce processus donnera naissance à une puissance invisible dont la manifestation est appelée *thîl*, et se terminera, à la clôture des secondes funéraires, soit plusieurs semaines après sa mort, par le départ du double du défunt vers le pays des ancêtres sur l’autre rive du fleuve Mouhoun.

Pour un homme, l’étape ultime aura lieu des années plus tard, le temps nécessaire pour que le défunt parachève sa transformation en ancêtre accompli, en *kòtin*. C’est lui, alors, qui se manifestera, par un rêve ou une maladie inexplicable, pour indiquer à ses descendants qu’il désire être « mis au monde », « ce qui signifie que sa force sera désormais représentée par une statuette » (Bognolo 1993b : 448).

¹ Par convention le terme Lobi (sans guillemets) désigne les Lobi *stricto sensu*, tandis que le vocable « Lobi » désigne l’ensemble des groupes de cette région : Lobi, Birifor, Dagara, ainsi que les Teésè, les Dorrossié, les Gan, les Dian, les Pwa et les Jaa.

² Pour une description complète de la culture « lobi », consulter Bognolo 2007 et Baeke 2016.

The Wood of the Ancestors, the Ivory of the Hunters

Familiarly known as “the Lobi”, the southwestern province of Burkina Faso which the term designates is actually a multi-ethnic region. The arrival there of numerous waves of populations since the middle of the 18th century has resulted in the fact that the Lobi “properly speaking” now share it with the Birifor and the Dagara, as well as with other smaller but very important groups like the Teese.¹

All or almost all of these groups originated in the northwestern part of what is now Ghana and crossed the Mouhoun River (formerly the Black Volta) in small groups between 1740 and the beginning of the 19th century, gradually settling in areas that are now part of Burkina Faso.

The Teese, who were the first to cross the river, have the status of being seen as the region’s original occupants, and play the role of “priests of the powers of the earth and the waters” (de Rouville 1987: 39; Bognolo 2007: 9) vis-à-vis the Lobi, Birifor and Dagara immigrants.

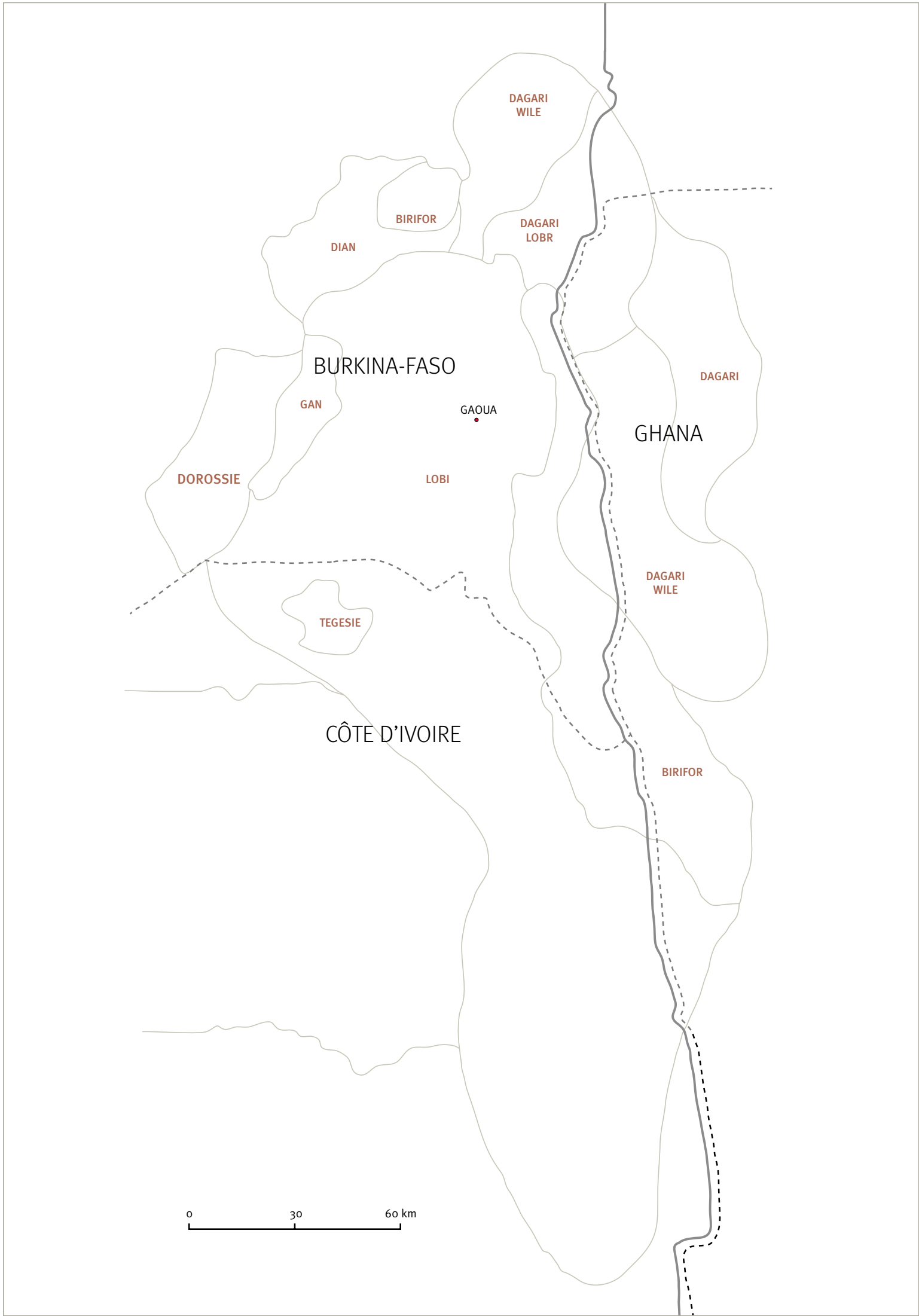
The Process of Ancestralization

The “Lobi”² thought system gives great importance to the universe of the deceased, and the ideal achievement of a man or a woman in death is seen as his or her acceding to the status of accomplished or completed ancestor. The process is however long and difficult. Upon a person’s death, his *thuú* double survives him and undergoes a slow metamorphosis which is enabled by a series of funerary rituals. This process gives birth to an invisible power whose manifestation is called *thîl*, which ends after the closure of the second set of funerary rituals, which is to say several weeks after the death, when the deceased’s double departs for the land of the ancestors on the other side of the Mouhoun River.

For a man, the final phase will take place several years later, which is how long it takes for him to be transformed into a *kòtin*, or completed ancestor. At that time, he will manifest himself to his descendants, through a dream or an inexplicable illness, to show them that he

¹ By convention, the term Lobi (without quotation marks) designates the Lobi *stricto sensu*, while the term “Lobi” designates all of the groups in the region: the Lobi, the Birifor, the Dagara as well as the Teese, the Dorrossie, the Gan, the Dian, the Pwa and the Jaa.

² For a complete description of “Lobi” culture, see Bognolo 2007 and Baeke 2016.



Cette dernière étape aura généralement lieu lorsque son fils sera lui-même devenu le grand-père d'un petit garçon en âge d'être initié au *jòrò*. C'est le moment aussi où il aménage le *thĩlduũ*, sanctuaire de sa maison (Bognolo 2007 : 10). Une effigie d'aïeul sera généralement accompagnée d'une autre figure, de sexe opposé, car la puissance des ancêtres se doit idéalement d'être présentifiée par une statue masculine et son pendant féminin, lesquels forment un couple indissoluble nommé *thĩlkòtĩna*³. Seul un artiste ayant atteint le grade de *thĩteldára kòtĩn* au sein de la hiérarchie des sculpteurs pourra les façonner. Ces maîtres possèdent le talent de reproduire une figure « du même style » que celui des ancêtres de bois déjà présents au sein du sanctuaire ; et cette ressemblance incite ces « anciens » à adopter le nouveau-venu, le reconnaître comme « un des leurs », et donc communiquer avec les vivants au travers de cet aïeul récemment ancestralisé.

Les deux statues illustrées ici appartiennent à cette catégorie prestigieuse de figures d'ancêtres.

Les statues masculines, telle celle-ci (page 34), arborent généralement une coiffure raffinée, dont le sens est « étroitement liée à la gestion du sacré, domaine interdit aux femmes ». (Bognolo 2007 : 42) Ces parures capillaires masculines rappellent le statut et les faits et gestes du défunt présentifié, qu'il s'agisse de ses activités de devin ou de ritualiste, ses faits d'armes glorieux, ou encore son talent de chasseur.

Cet ancêtre arbore la coiffure de type *yuú-burkùrè* ; constituée par une longue crête centrale allant du front à la nuque, elle était l'apanage des hauts dignitaires birifor et dagara qui officiaient au sein du rite initiatique du *jòrò*. Cette institution multiethnique réunit tous les sept ans l'ensemble des enfants « lobi » âgés de plus de sept ans sur les berges du fleuve, là où il y a près de deux cent ans leurs ancêtres accostèrent ; garçons et filles sont initiés à ce rituel obligatoire qui seul les intègre pleinement à leur groupe social et familial.

La plupart des coiffures qu'arborent les figures masculines témoignent du statut prestigieux qu'ils avaient atteint de leur vivant. Mais *yuú-burkùrè* renvoie essentiellement à la notion de châtiment inhérent à l'institution du *jòrò* (Bognolo 2007 : 43). Toutefois, toujours chez les Birifor, cette même coiffure en crête était aussi l'apanage des *kuùn khaà* ou hommes sacrés, sur lesquels nous reviendrons abondamment ci-dessous. Et cette figure masculine pourrait bien être née des mains d'un artiste birifor, pour autant que l'on puisse réellement distinguer les caractéristiques stylistiques de l'une ou l'autre communauté au sein des différents courants artistiques « lobi », une analyse complexe à laquelle s'est livrée avec brio Daniela Bognolo (2007).

³ Ce terme *thĩlkòtĩna*, formé de « *thĩl* » (puissance) et de *kòtĩna*, pl. de *kòtĩn* (ancêtre), n'a d'ailleurs pas de singulier, puisqu'il désigne toujours un couple de figures (communication personnelle Daniela Bognolo, avril 2016).

wishes to be "brought into the world", "which means that his power will henceforth be represented by a statuette" (Bognolo 1993b: 448).

This last phase generally occurs when the deceased's son has himself become the grandfather of a boy who is of age to be initiated at the jòrò. That is also the time at which the thĩlduũ, or sanctuary of his house, will be installed (Bognolo 2007: 10). An effigy of the ancestor will generally be accompanied by another figure of the opposite sex, because the power of the ancestors is ideally presented by a male figure in the company of its female counterpart, which together form an indissoluble couple called thĩlkòtĩna.³ Only an artist that has attained the grade of thĩteldára kòtĩn in a defined hierarchy of sculptors can make them. These masters have the talent to reproduce a figure "in the same style" as those wooden ancestors already present in the sanctuary, and this resemblance incites the older ones to accept and adopt the newcomer, to recognize him as "one of theirs", and to communicate with the living through the intermediary of this recently ancestralized forbear.

The two statues shown here belong to this prestigious category of ancestor figures.

The male figures, like this one (page 34), generally have a refined coiffure, whose meaning is "closely associated with the management of the sacred, a realm which is forbidden to women" (Bognolo 2007: 42). These male capillary ornaments remind of the presented deceased's accomplishments, of his status, of his activities as a diviner and a ritualist, of his prowess as a warrior or a hunter.

This ancestor wears a coiffure of the yuú-burkùrè type. With a long central crest which runs from the forehead to the nape of the neck, it was appropriate for high Birifor and Dagara dignitaries who officiated at the jòrò initiation rituals. This multi-ethnic ceremonial institution brings together all of the "Lobi" children over seven years of age on the banks of the river, where their ancestors crossed it over two hundred years ago. Both boys and girls are initiated at this mandatory ritual, without which they cannot be fully integrated into their social and family groups.

Most of the coiffures that male figures wear testify to the prestigious status they attained in life. But the yuú-burkùrè is especially associated with the notion of chastisement which is inherent in the jòrò institution (Bognolo 2007: 43). Nonetheless, among the Birifor, this same coiffure was also worn by the kuùn khaà, or sacred men, whom we will discuss in greater detail below. This male figure could actually have been created by a Birifor artist. An analysis of the various stylistic characteristics of the different "Lobi" artistic currents in the various communities is a complex subject that Daniela Bognolo (2007) has researched very thoroughly.

³ The term *thĩlkòtĩna*, made up of *thĩl* (power) and *kòtĩna*, the plural of *kòtĩn* (ancestor), does not moreover exist in the singular form, since it always designates a couple of figures (personal communication with Daniela Bognolo, April 2016).

Les représentations d'ancêtres féminines, dénuées de coiffures élaborées, arborent la plupart du temps un crâne rasé, symbole de leur statut d'aînées (page 49).

Cette « coiffure », la plus usitée parmi les vieilles femmes, représente un signe corporel important : les cheveux d'une personne sont en effet en rapport étroit avec son double *thuú* ; « 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). Mais arborer un crâne rasé est aussi synonyme, pour les femmes ménopausées de leur accession au domaine du sacré, leur permettant désormais de collaborer davantage au sein de la sphère rituelle où évolue leur mari⁴. 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.

Le chemin qui mène de la vie à la mort, puis au statut d'aïeul accompli et représenté par un couple de figures sculptées, est un chemin semé d'embûches, et tous les défunts ne deviennent pas des ancêtres. Il suffit que les secondes funérailles ne puissent s'accomplir pour que le processus d'ancestralisation soit enrayé. Les défunts victimes d'une mort violente (suicide, noyade, morsure de serpent), signe d'une punition des ancêtres, n'auront pas droit aux secondes funérailles. Et il en va de même pour ceux qui ont commis d'importantes transgressions ; des manquements que révèle l'interrogatoire auquel on soumet leur dépouille mortelle lors de l'enterrement. Enfin ceux qui ont été tués au combat ou assassinés, n'auront droit à des funérailles complètes que si leur mort est vengée par un meurtre de représailles.

Or, si tous les doubles ou *thuú* ne parviennent pas à accomplir leur mutation en ancêtres achevés, tous se manifestent malgré tout sous la forme de puissances *thíla*. Privés du support et de la protection accordés aux autels ancestraux, ils sont condamnés à errer, et deviennent des entités dangereuses. Généralement animés d'intentions malveillantes, ou poussés par des sentiments de vengeance destructrice, ils vont tenter de posséder les vivants, de causer des maladies, et de répandre le malheur.

Les spécialistes rituels ou thérapeutes (*thíldárá*, sg. *thíldaár*) qui les combattent savent que ces *thíla* errants sont avides de se glisser dans un support qui leur convienne, et font alors sculpter des figures anthropomorphes de bois appelées *bùthiba* ; par leur gestuelle, ou leurs formes particulières, ces personnages en bois symbolisent ou miment le malheur que ces *thíla* errants veulent infliger à leur victime, selon un code sémiotique connu de tous. Attirés par ce piège, ils s'y engouffrent, écartant ainsi le danger. D'innombrables figures rituelles de ce type furent façonnées et il n'était pas nécessaire que le sculpteur soit initié à un grade élevé pour s'en charger.

⁴ 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 *thíla* ou des objets réputés sacrés (« amers », *khaa*) sont levés lorsqu'elles ont les « reins clôturés » (fin définitive des menstruations) et les Lobi les considèrent désormais « comme des hommes », des *khér kuùn* (litt. femme-homme) (Bognolo 2007 : 45-50 ; Cros 1990 : 168 et 170-171).

The representations of female ancestors are bereft of elaborate coiffures, and generally have a shaved head, a symbol of their status as elders (page 49).

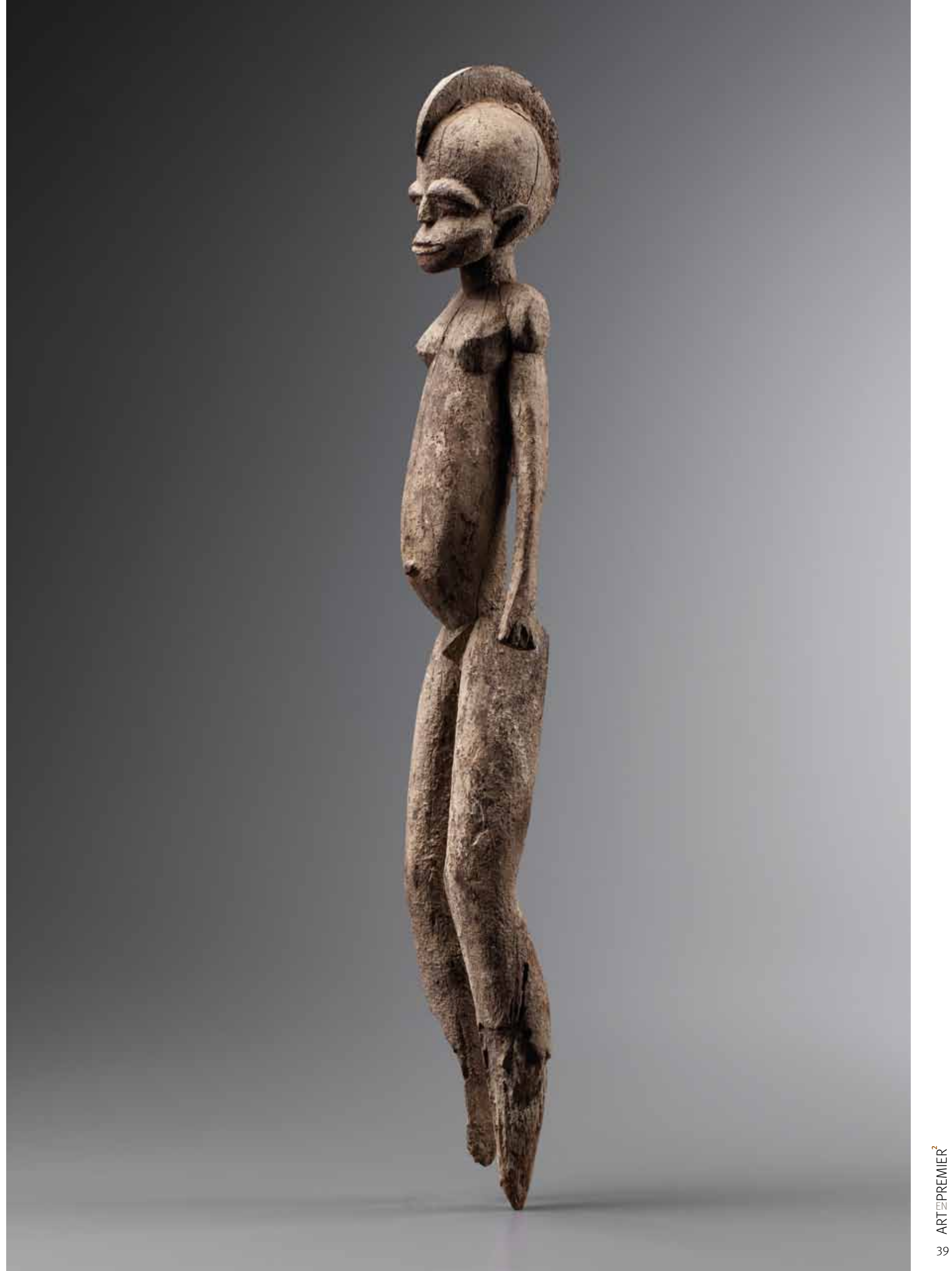
This “coiffure”, the most common one among older women, is a double corporeal symbol: a person's hair is indeed closely associated with his thuú double. “One is careful to shave one's head in all dangerous situations which require the temporary undoing of the vital knot that associates an individual with his thuú” (Bognolo 2007: 47). But a shaved head is also synonymous for post-menopausal women with the freedom to participate to a greater extent in the ritual sphere their husbands operate in.⁴ This female figure's shaved head is a corporeal metaphor of her khér kuùn, or “man-woman”, status, which she acquired prior to her death.

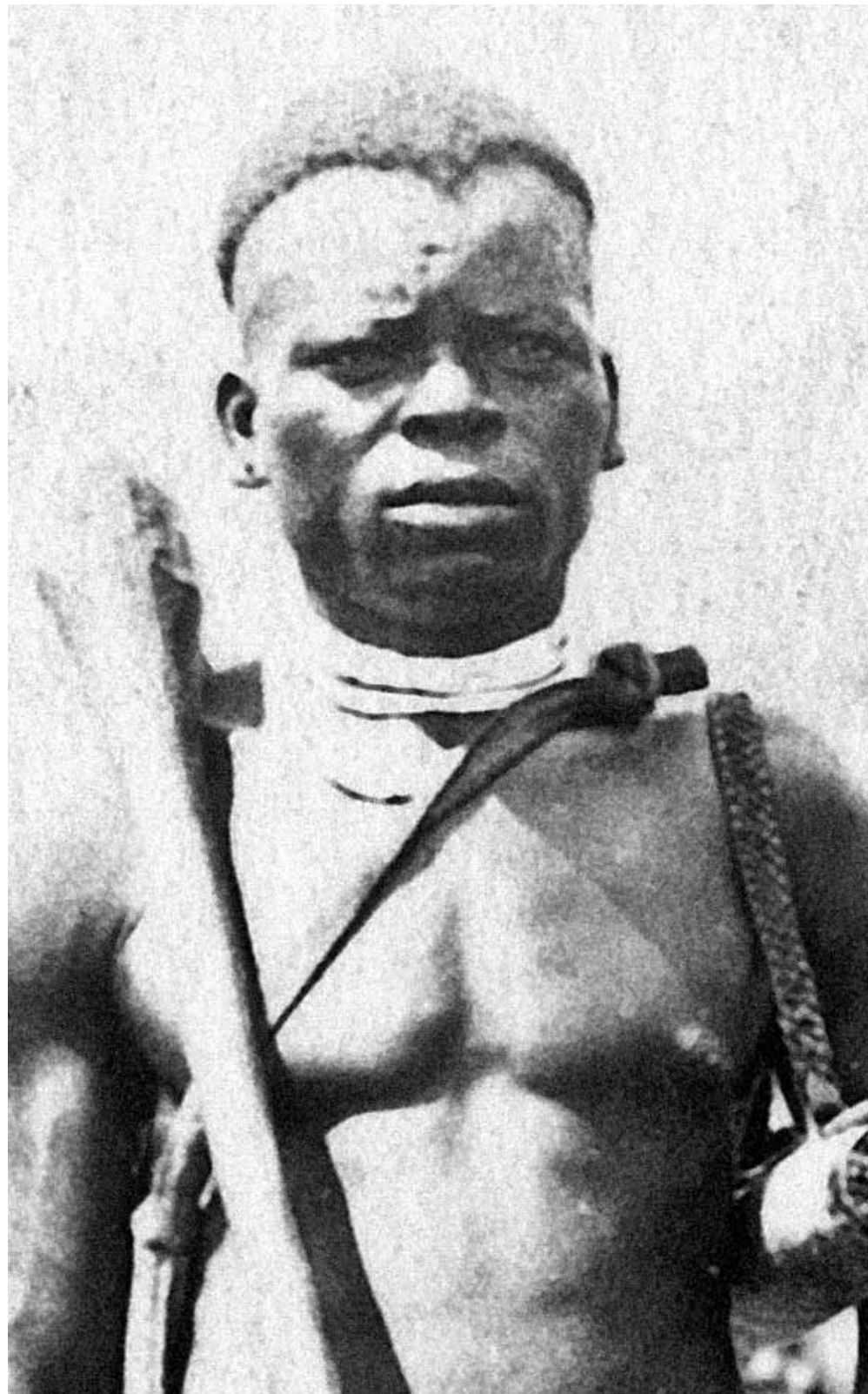
The path which leads from life to death, and then to the status of completed ancestor represented by a couple of sculpted figures is fraught with pitfalls and not all deceased persons become ancestors. It is for instance sufficient that the second set of funerary rites should not be performed for the process of ancestralization to be thwarted. Deceased individuals who were victims of a violent death (suicide, drowning, snake bite), a sign of having been punished by the ancestors, do not have the right to undergo the second set of funerary rites. The same is true of individuals who committed major transgressions, or are found to be lacking in ways that the interrogation of their mortal remains may reveal. Lastly, those who were killed in combat or assassinated do not have the right to the complete funerary rites unless their death is avenged by reprisals.

Moreover, if the doubles or thuú do not succeed in completing their mutation into completed ancestors, they will in spite of that be manifest as thíla powers. Deprived of the support and protection of the ancestral shrines, these thíla are condemned to wander, and become dangerous entities. Generally animated by evil intent, or motivated by destructive feelings of vengeance, they attempt to possess the living, to cause illness, and to spread misfortune.

The ritual specialists or healers (thíldárá, singular thíldaár) who fight against them know that the wandering thíla are eager to enter into a material form that suits them, and they commission sculptors to produce anthropomorphic wooden figures called bùthiba for the purpose of capturing them. Through their gestural pose or their particular forms, these wooden figures symbolize or mimic the misfortune that the errant thíla want to inflict on their victim according to a semiotic code that is known to all. The thíla are attracted to this trap, and fall into it, and that neutralizes the danger they present. Many ritual figures of this kind were manufactured, and it was not necessary for a sculptor to have achieved an elevated rank in order to be allowed to make one.

⁴ *The interdictions imposed on women of childbearing age during menstruation block their access to certain ritual functions. Some of these interdictions which have to do with the manipulation of the thíla, or with objects seen as sacred (or “bitter”, khaa), are lifted when their “kidneys are closed” (the definitive end of menstruation), and the Lobi from then on see them “like men”, as khér kuùn (literally “woman-man”) (Bognolo 2007: 45-50; Cros 1990: 168 and 170-171).*





Chasseur Lobi, Burkina Faso
(Photo Lieutenant Alfred Greigert, circa 1900)

Lobi hunter, Burkina Faso
(Photo Lieutenant Alfred Greigert, circa 1900)



Et c'est précisément par leur grand nombre, leur gestuelle particulière, et souvent par leur moindre qualité esthétique que les *bùthìba* se distinguent des hiératiques figures d'ancêtres *thĩlkòtĩna*, esthétiquement abouties, mais aussi plus rares.

Les hommes qui maîtrisent le khélé

Parmi les défunts qui accédèrent au statut d'ancêtre achevé et furent certainement représentés au sein des sanctuaires familiaux, les plus auréolés de prestige sont sans conteste ceux qui furent soit de valeureux guerriers ou meurtriers-vengeurs, soit de grands chasseurs.

De l'homicide...

Jadis, lorsqu'un homme avait tué son semblable, à la guerre ou lors d'une expédition de représailles, il devait immédiatement s'isoler afin de ne pas transmettre à son entourage le *khèlè*, un fluide dangereux émanant de sa victime, et dont le meurtrier était imprégné. Dans les heures qui suivaient, il devait également subir un traitement rituel visant à le protéger de ce même *khèlè*. Les symptômes des maladies que le meurtre peut infliger sont la blancheur de la peau et le gonflement du corps (Cros 1990 : 184 ; Fiéloux et Lombard 1993 : 106), ou encore la folie furieuse (Bognolo 2007 : 36).

S'il s'agissait d'un homicide légitime, c'est-à-dire l'acte perpétré par un guerrier lors d'une guerre ou le meurtre vengeant l'assassinat de l'un des membres de son matriclan - ce rituel de protection se prolongeait ensuite en rite initiatique, car après avoir écarté tout danger, il fallait ensuite que le « guerrier » s'initie à Milkuùr. Représentée par une sculpture céphalomorphe en bois appelée *baàthĩl*, cette puissance lui permettait désormais de s'approprier la force du *khèlè* de sa victime pour la maîtriser (Bognolo 2007 : 37 ; Baeke 2016 : 132-133 et photo p. 23).

La nature de l'acte guerrier prestigieux qu'il a accompli signe son intégration au sein du groupe des *khéldàrá* (sg. *khéldaár*), ceux qui maîtrisent le pouvoir du *khèlè*, ce qui leur confère un surcroît de puissance vitale, celle précisément de leur victime, et fait de chacun d'eux un homme redoutable, invincible, un *kuùn khaà*, un « homme amer ».

... aux animaux tués à la chasse

Jadis, lorsqu'un chasseur tuait un gibier « amer » (*khaà*)⁵, « L'esprit qu'un tel animal recèle peut s'emparer du chasseur et par son *khèlè* l'affecter de la maladie de *Bābá*, mortelle à terme » (Bognolo 2007 : 30). D'après Michèle Cros, il provoquerait les mêmes effets morbides que l'homicide, avec en outre un état de faiblesse particulier qui peut gagner le chasseur, lequel devient lors apathique, sot et impuissant (Cros 1990 : 184). Le chasseur devait alors s'initier rapidement au culte de *Bābá*, la puissance ou *thĩl* capable, par le secret de son charme cynégétique, de rendre les chasseurs

⁵ La plupart des auteurs ont traduit *khaà* par « amer », mais aussi par « sacré », avec la connotation de danger ou de menace potentielle. Les animaux *khaà* ne sont pas seulement parmi les plus dangereux que rencontre le chasseur, tels l'éléphant et l'hippopotame, ce sont aussi ceux qui, dans l'imaginaire lobi, jouissent d'un statut singulier, comme l'antilope *tasiè* (Céphalophe de Grimm) qui joue le rôle de devin dans les contes, ou encore la grue couronnée, à l'aigrette pourvue d'un charme et dont le cri peut tuer (Bognolo 1998 : 180-181).

It is precisely because of their large number, their particular gestural vocabulary, and often their aesthetically less developed aspects that the bùthìba can be readily distinguished from the thĩlkòtĩna ancestor figures, which are of greater aesthetic quality but also considerably rarer.

The Men Who Master the Khélé

The most prestigious among the deceased who had achieved the status of completed ancestor and were represented in the family altars were without a doubt those who had been valiant warriors or avengers, or those who had been great hunters.

From homicide...

In former times, when a man had killed a peer, in war or in the course of a reprisal expedition, he had to isolate himself immediately in order not to transmit his victim's khèlè, a dangerous fluid which emanated from him and with which the killer was tainted, to the members of his entourage. In the hours that followed he also had to undergo a ritual treatment intended to protect him from this khèlè. Symptoms which the act of murder could precipitate included whitening of the skin and swelling of the body (Cros 1990: 184; Fiéloux and Lombard 1993: 106), as well as raging madness (Bognolo 2007: 36).

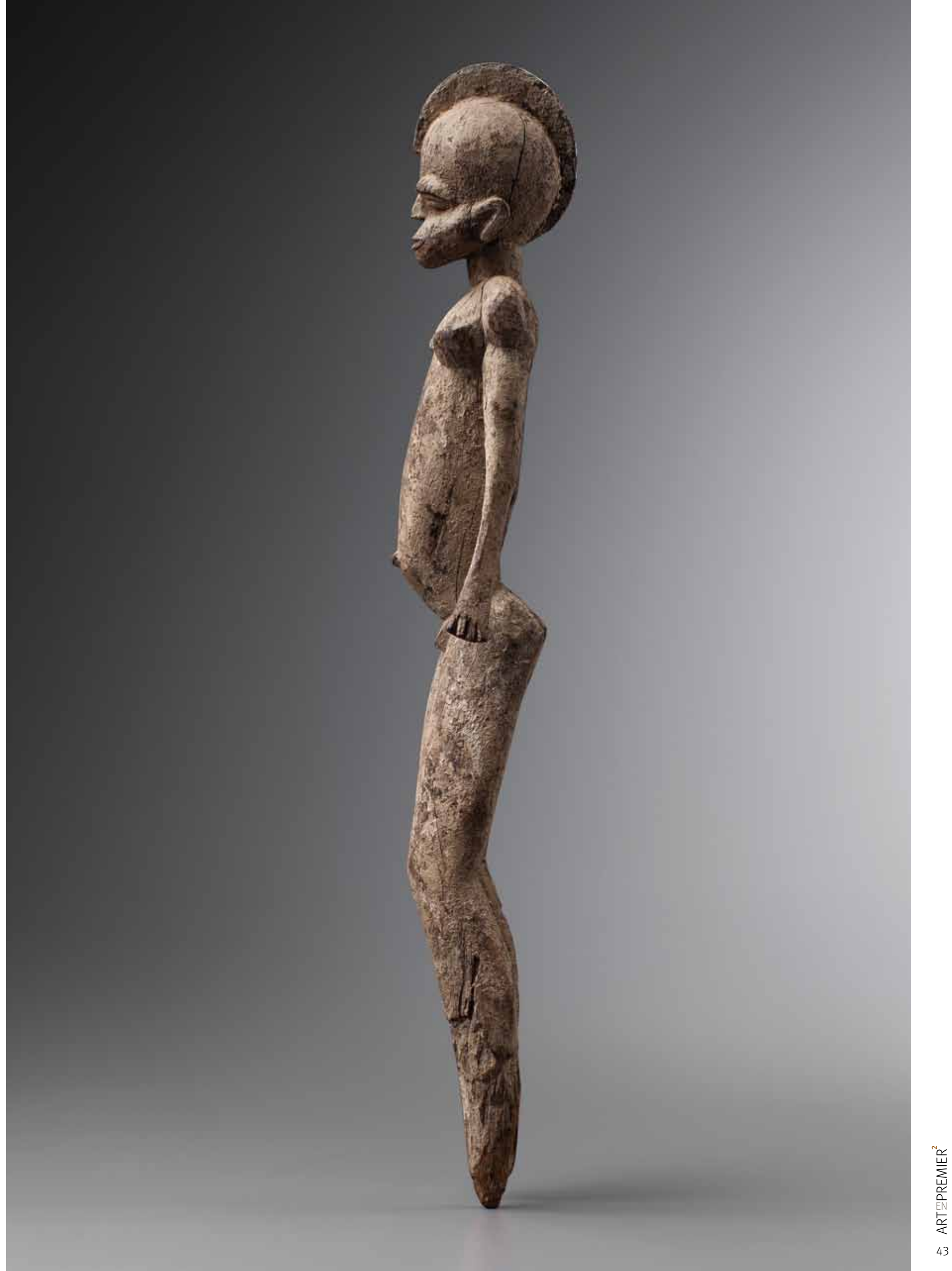
If the homicide was legitimate, that is to say perpetrated by a warrior in the course of battle, or represented vengeance for the assassination of a member of the killer's matriclan, the ritual was subsequently extended into an initiation rite, because after the danger had been dispelled, the “warrior” would have to be initiated into the Milkuùr. Represented by a cephalomorphic wooden sculpture called baàthĩl, this power would allow him henceforth to appropriate and master his victim's khèlè force (Bognolo 2007: 37; Baeke 2016: 132-133 and photo p. 23).

The nature of the prestigious warrior's act that had been accomplished integrated its author into the circle of the khéldàrá (singular khéldaár), those who had mastered the power of khèlè. This conferred an excess of vital force, namely that of his victim, onto the individual, and made him a fearsome, invincible and “bitter” man – a kuùn khaà.

... to animals killed in the hunt.

In former times, when a hunter killed “bitter” (khaà)⁵ game, “the spirit which an animal of this kind has could seize him, and through its khèlè afflict him with the ultimately fatal Bābá illness” (Bognolo 2007: 30). According to Michèle Cros, the same morbid effects that homicide would bring on could be provoked, along with general weakness, apathy and the loss of mental and physical faculties (Cros 1990: 184). The hunter

⁵ Most authors have translated *khaà* as “bitter”, but also as “sacred”, with a connotation of danger or of potential threat. The *khaà* animals are not only those that are most dangerous that a hunter might encounter, like the elephant or the hippopotamus, but also those that have a special status in the Lobi imagination, like the *tasiè* antelope (common duiker), which plays a role as a diviner in certain tales, or the black crowned crane whose crest was believed to contain a charm, and whose cry was believed to be potentially lethal (Bognolo 1998: 180-181).





« *Chef de terre de Bousera* », coiffé d'un bāba gnounkpour
(Photo A. Heim 1934)

“Bousera chief”, wearing the bāba gnounkpour
(Photo A. Heim 1934)

invincibles devant les animaux *khaà*. Lui aussi devenait désormais un *kuùn khaà*, un « homme amer ».

Le point commun entre l'homicide et la mort d'un animal *khaà*, c'est que les victimes de ces actes violents libèrent le fluide dangereux appelé *khèlè*.

Mais qu'est-ce que le *khèlè* et qu'est-ce qu'un animal *khaà*?

Henri Labouret (1931 : 597-502) et Cécile de Rouville (1987 : 173) le comparent au *nyama* ou *gnama* des populations bambara, dogon et malinke, une force vitale qui s'échappe en même temps que le sang se répand. Et il semble que chez les « Lobi » également, le sang qui s'écoule d'un corps passant de vie à trépas déclenche la libération de ce fluide, qu'il s'agisse de celui des animaux abattus, ou des hommes tués de manière violente.

Selon une des hypothèses suggérées par les informateurs de Daniela Bognolo, « la nature du *khèlè* dépendrait de l'état du *thuú* (double, esprit) de certains morts qui ne sont pas parvenus parmi les ancêtres, les cérémonies adéquates n'ayant pas été menées à bien. La force vitale (*kh'*) de leur *thuú*, contrainte de cette façon à l'errance, comme son potentiel d'influence bénéfique, demeureraient inexploités (*'lé*). D'où la capacité de vengeance attribuée à ces *thuú*, d'autant plus redoutée que la force vitale qu'ils recèlent est importante » (1998 : 162).

Selon la même auteure, « La croyance veut que les *thuú* errants s'abritent dans quelques végétaux, minéraux, animaux qui, acquérant ainsi un caractère sacré (*khaà*), sont considérés comme dangereux (*puô*). », ajoutant que cette croyance est à la base des « procédures rituelles adoptées pour parer aux conséquences néfastes déclenchées par la mise à mort d'un animal *khaà*. » (Bognolo 1998 : 165).

Les meurtriers *milkuùrdará* comme les grands chasseurs *bābádará*, sont donc les héros respectifs de deux variantes d'une même prouesse : avoir bravé le *khèlè* d'un homme ou d'un animal, en leur infligeant la mort, puis en avoir maîtrisé le pouvoir. Un de leurs signes distinctifs commun était d'ailleurs un couvre-chef en demi-calebasse. Celui du guerrier était hérissé de pointes de porc-épic et portait le nom de *wilkaáár* ; celui du chasseur s'appelait *bāba gnounkpour* et était orné de plumes (ill. p. 44).

Les grands chasseurs pleinement initiés à Bābā étaient les seuls habilités à posséder de petites figurines anthropomorphes en ivoire appelées *pumbiirā thūnō* (page 51) « qu'ils utilisent pour pratiquer la divination ou une forme de contre-sorcellerie évocatoire » (Bognolo 2007 : 33).⁶

Les Teésè, qui à l'origine étaient les seuls détenteurs du culte de Bābā, le transmettent aux Lobi, aux Birifor et aux Dagara. Mais c'était toujours un initié *teébō*⁷ qui était chargé de la phase ultime d'initiation (Bognolo

then had to be quickly initiated into the Bābā cult, the thil force whose special power in hunting could make hunters immune to khaà animals. When this occurred, this individual would also become a kuùn khaà, or “bitter man”.

The point in common which homicide and the death of a khaà animal share is that the victims of these violent acts liberate the dangerous fluid called khèlè.

But what is khèlè, and what is a khaà animal?

Henri Labouret (1931: 597-502) and Cécile de Rouville (1987: 173) compare the khèlè to the nyama or gyama of Bambara, Dogon and Malinke populations, a vital force which is dissipated when blood is shed. It moreover appears that among the “Lobi”, it was believed that the blood which flows from a body as it passes from life into death liberates this fluid, whether that body was that of a slaughtered “bitter” animal or of a violently killed person.

According to one of the hypotheses suggested by Daniela Bognolo's informants, “the nature of khèlè would depend on the state of the thuú (double, spirit) of certain deceased persons who had not completed the ancestralization process because the attendant ceremonies had been improperly performed. The vital force (kh') of their thuú, thus consigned to eternal wandering, and its potential beneficial influence would thus remain unexploited ('lé). That would be the reason why these thuú sought vengeance, and they were all the more feared because the vital force they contained was so substantial (1998: 162).

According to the same author, “the belief is that wandering thuú reside in vegetal or mineral matter, or in animals, all of which thus acquire a sacred character (khaà), and are considered dangerous (puô)”. She moreover adds that this belief is the basis for “ritual procedures performed in order to block the nefarious effects unleashed by the killing of a khaà animal (Bognolo 1998: 165).

Both the milkuùrdará killers and the great bābádará hunters are thus the respective heroes of two variants of the same kind of prowess: having braved the khèlè of a man or of an animal, having inflicted death on them, and having mastered their power. One of the distinctive insignia of individuals who had attained this status was the wearing of a half-calabash headpiece. The warrior's version had porcupine quills sticking out from it and was called wilkaáár while that of the hunter was called bāba gnounkpour and was decorated with feathers (Ill. p. 44).

*The great hunters who had been fully initiated into the Bābā were the only ones who were allowed to possess small anthropomorphic figurines called pumbiirā thūnō (page 51) “which they used to practice divination or counter-sorcery rituals” (Bognolo 2007: 33).*⁶

⁶ Dans un autre texte, Bognolo suggère que les guerriers ou les tueurs qui ont été initiés au *Milkuùr* bénéficient aussi du privilège d'utiliser ces figurines dans leur pratique divinatoire.

⁷ Les Teésè (sg. *Teébō*) sont appelés *Thuúnà* (sg. *Thuún* ou *Thuúni*) par les Lobi. (Père 1988 : 80)

⁶ In another text, Bognolo suggests that the warriors or killers who had been initiated to the *Milkuùr* also enjoyed the privilege of using these figurines in the course of their divination practices (Bognolo 1998: 166).



Figure féminine
Lobi, Burkina Faso
19^{ème} siècle
Bois
H : 91 cm

Female figure
Lobi, Burkina Faso
19th century
Wood
H : 91 cm

- Provenances :**
- Ilia & Hildegard Malichin, Baden-Baden
 - Andreas & Kathrin Lindner, Munich
 - Vente Sotheby's, Paris, le 8 juin 2007, n° 45
- Provenances:**
- Ilia & Hildegard Malichin, Baden-Baden
 - Andreas & Kathrin Lindner, Munich
 - Sotheby's auction, Paris, on June 8th 2007, no. 45

1993 : 329-330). De même, c'était surtout les sculpteurs teèsè qui taillaient les figurines en ivoire *pumbiirà thùnō* car ils étaient les seuls à posséder « la dextérité requise pour tailler avec raffinement de tels chefs-d'œuvre. » (2007 : 33).

Parmi ces figurines, aujourd'hui devenues rarissimes, certaines sont féminines (Bognolo 1998, ill. p. 174), d'autres sont masculines, telle celle-ci. Les figurines féminines pourraient représenter les épouses des grands chasseurs *bābādārā* ; ces femmes sont frappées de lourds interdits (Bognolo 2007 : 29) et selon Honoré Hien, les règles strictes qui pèsent sur l'épouse du chasseur s'expliquent par la malédiction qu'un éléphant proféra à l'égard d'une femme lorsqu'elle l'abat par erreur, alors qu'elle voulait tuer son mari (Hien 1993 : 337-338). Certaines statuettes masculines sont ornées d'une coiffure rappelant celle que les « hommes amers » avaient le privilège de porter. (Bognolo 1992 : 14, ill. 12 ; 1998 : 166 ; 2007 : 40). D'autres, telle celle-ci, arborent un crâne rasé, lequel était l'apanage des *kuùn khaà* dans certains groupes, et notamment chez les *Jāa* (Bognolo 2007 : 40).

L'ivoire de ces précieuses figurines, ainsi que celui des prestigieux pectoraux portés par les *bābādārā*, constitue un matériau intimement lié au statut d'animal *khaà* de l'éléphant, le plus puissant des animaux susceptibles de libérer le dangereux fluide appelé *khèlè*. Au point que les sculpteurs d'objets en ivoire devaient être protégés par le charme *bābāthii*, dont seuls les graands chasseurs *bābādārā* détenaient le secret de fabrication.

The Teese, who were originally the only practitioners of the Bābā cult, transmitted it to the Lobi, the Birifor and the Dagara. It was nonetheless always a Teebo⁷ initiate who presided over the final phase of the initiation (Bognolo 1993: 329-330). Similarly, it was mostly Teese sculptors who carved the pumbiirà thùnō ivory figurines because they were the only ones who had the “dexterity required to carve such masterpieces in such a refined manner” (2007: 33).

Some of these figurines, which are extremely rare today, are female (Bognolo 1998, ill. p. 174) while others, like this one, are male. The female figurines might be representations of the wives of the great bābādārā hunters. These women had to comply with strict interdictions (Bognolo 2007: 29) and according to Honoré Hien, the origin of those interdictions is a malediction which an elephant placed on a woman when she killed it mistakenly, having intended instead to kill her husband (Hien 1993: 337-338). Some of the male figurines are decorated with a coiffure which is reminiscent of the one which the “bitter” men had the privilege of wearing (Hien 1993: 337-338). Others, including this one, have a shaven head, which was the prerogative of the kuùn khaà among certain groups, especially among the Jāa (Bognolo 2007: 40).

The ivory used to make these precious figurines, as well as the prestigious pectoral ornaments worn by the bābādārā, is a material which is intimately associated with the elephant's status as a khaà animal. It is the largest and most powerful of the creatures considered capable of releasing the khèlè fluid. It was considered so dangerous that sculptors of ivory objects had to be protected by the bābāthii charm, which only the great bābādārā hunters knew how to prepare.

⁷ The Teese (singular Teebo) are called Thuúnā (singular Thuún or Thuúni) by the Lobi (Père 1988 :80).

Bibliographie

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

- BOGNOLO Daniela :
- 1993, « La figure de l'ancêtre : mémoire et sacralisation », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard et Jeanne-Marie Kambou-Ferrand (dir.), *Images d'Afrique et Sciences sociales : les pays lobi, birifor et dagara* (actes du colloque de Ouagadougou, 10-15 décembre 1990), Paris, Karthala et ORSTOM, 1993, pp. 446-457.
 - 1992, « Les Taàri de Bāba. A propos des pendentifs en ivoire des chasseurs d'éléphants lobi du Burkina Faso», *Arts d'Afrique Noire* 84, p. 9-17.
 - 1993, « Quelques notes sur le culte de Bābā, culte des chasseurs d'éléphants, et l'origine des taàri (pendentifs) », in Michèle Fiéloux, Jacques Lombard et Jeanne-Marie Kambou-Ferrand (dir.), *Images d'Afrique et Sciences sociales : les pays lobi, birifor et dagara* (actes du colloque de Ouagadougou, 10-15 décembre 1990), Paris, Karthala et ORSTOM, 1993, p. 328-333.
 - 1998, « L'enjeu subtil. Le statut de chasseur et de guerrier chez les Lobi », in Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *Chasseurs et guerriers*, Paris, Éd. Dapper , p. 161-186.
 - 2007, *Lobi*, série Visions d'Afrique, Éditions 5 Continents, Milan,149 p.
 - 2015, « Art lobi : les styles et ses maîtres », in *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, catalogue d'exposition, Musée du quai Branly, Skira Paris, p. 179-208.

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

FIELOUX M., LOMBARD J. et J-M KAMBOU-FERRAND (éd) 1993, *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara*, Kartala-ORSTOM, Paris, 567 p.

HIEN, Honoré, 1993, « Bābā », in FIELOUX M., Lombard J. et J-M Kambou-Ferrand (éd), *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara*, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 335-339.

KAMBOU To Joseph–Antoine 1993, « Histoire d'un rite de passage, le jòrò lobi » in Fiéloux M., Lombard J. et J-M Kambou-Ferrand (éd) 1993, *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara*, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 360-367.

KAMBOU-FERRAND Jeanne-Marie 1993. « Guerre et résistance sous la période coloniale en pays lobi/birifor (Burkina Faso) au travers de photos d'époque », in Fieloux M., Lombard J. et J-M Kambou-Ferrand (éd) 1993, *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara*, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 75-99.

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

Bibliography

BAEKE, Viviane 2016, “*The Sculpted Supports of Lobi Thought*”, in *Serge Schoffel (éd), Whispering Woods. The Great Lobi Statuary from the François & Marie Christiaens Collection, édition Serge Schoffel Art Premier, pp. 23-142.*

- BOGNOLO Daniela :
- 1993, “*La figure de l'ancêtre : mémoire et sacralisation*”, in *Michèle Fiéloux, Jacques Lombard and Jeanne-Marie Kambou-Ferrand (dir.), Images d'Afrique et Sciences sociales: les pays lobi, birifor et dagara (actes du colloque de Ouagadougou, 10-15 December 1990), Paris, Karthala et ORSTOM, 1993, pp. 446-457.*
 - 1992, “*Les Taàri de Bāba. A propos des pendentifs en ivoire des chasseurs d'éléphants lobi du Burkina Faso*”, *Arts d'Afrique Noire* 84, p. 9-17.
 - 1993, “*Quelques notes sur le culte de Bābā, culte des chasseurs d'éléphants, et l'origine des taàri (pendentifs)*”, in *Michèle Fiéloux, Jacques Lombard and Jeanne-Marie Kambou-Ferrand (dir.), Images d'Afrique et Sciences sociales: les pays lobi, birifor et dagara (actes du colloque de Ouagadougou, 10-15 December 1990), Paris, Karthala et ORSTOM, 1993, p. 328-333.*
 - 1998, “*L'enjeu subtil. Le statut de chasseur et de guerrier chez les Lobi*”, in *Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), Chasseurs et guerriers, Paris, Éd. Dapper , p. 161-186.*
 - 2007, *Lobi, série Visions d'Afrique, Éditions 5 Continents, Milan,149 p.*
 - 2015, “*Art lobi: les styles et ses maîtres*”, in *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire, exhibition catalog, Musée du quai Branly, Skira Paris, p. 179-208.*

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

FIELOUX M., LOMBARD J. and J-M KAMBOU-FERRAND (éd) 1993, *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara, Kartala-ORSTOM, Paris, 567 p.*

HIEN, Honoré, 1993, “*Bābā*”, in FIELOUX M., Lombard J. and J-M Kambou-Ferrand (éd), *Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 335-339.*

KAMBOU To Joseph–Antoine 1993, “*Histoire d'un rite de passage, le jòrò lobi*” in *Fiéloux M., Lombard J. and J-M Kambou-Ferrand (éd) 1993, Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 360-367.*

KAMBOU-FERRAND Jeanne-Marie 1993. “*Guerre et résistance sous la période coloniale en pays lobi/birifor (Burkina Faso) au travers de photos d'époque*”, in *Fieloux M., Lombard J. and J-M Kambou-Ferrand (éd) 1993, Images d'Afrique et Sciences sociales. Les pays birifor, lobi et dagara, Kartala-ORSTOM, Paris, pp. 75-99.*



MEYER Piet, 1981, Kunst und Religion des Lobi, cat. exp., Museum Rietberg, Zurich. (traduction tapuscrite inédite de Michel Voltz, 1982)

MEYER Piet, 1981, « Art et religion des Lobi », *Art d'Afrique noire*, n° 39, pp.16-22.

PÈRE MADELEINE 1988. *Les Lobi. Tradition et Changement. Burkina Faso*, Editions Siloë, Laval, 2 tomes, 922 p.

ROUVILLE Cécile de, 1987. *Organisation sociale des Lobi. Une société bilinéaire du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire*, collection Anthropologie Connaissance des Hommes, L'Armattan, Paris, 259 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.

Figure de divination <i>pumbiira thuno</i>	<i>Divination figure pumbiira thuno</i>
Lobi, Burkina Faso	<i>Lobi, Burkina Faso</i>
19 ^{ème} siècle	<i>19th century</i>
Ivoire	<i>Ivory</i>
H : 6,9 cm	<i>H: 6,9 cm</i>
Provenances :	<i>Provenances:</i>
• Collection C. D., France	• <i>Collection C. D., France</i>
• Pierre Bergé auction, <i>Arts de la Côte d'Ivoire – Collection d'un amateur</i> , 8 avril 2016, n° 62	• <i>Pierre Bergé auction, Arts de la Côte d'Ivoire – Collection d'un amateur, April 8th, 2016, no. 62</i>

LABOURET Henry 1931, *Les tribus du Rameau Lobi*, Institut d'Ethnologie, Paris, 31 illustrated plates, 510 p.

MEYER Piet, 1981, Kunst und Religion des Lobi, exhibition catalog Museum Rietberg, Zurich. (unpublished typewritten translation by Michel Voltz, 1982)

MEYER Piet, 1981, "Art et religion des Lobi", *Art d'Afrique noire*, n° 39, pp.16-22.

PÈRE MADELEINE 1988. *Les Lobi. Tradition et Changement. Burkina Faso*, Editions Siloë, Laval, 2 volumes, 922 p.

ROUVILLE Cécile de, 1987. Organisation sociale des Lobi. Une société bilinéaire du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire, collection Anthropologie Connaissance des Hommes, L'Armattan, Paris, 259 p.

SCHOFFEL Serge (ed) 2016, Whispering Woods. The Great Lobi Statuary from the François & Marie Christiaens Collection, *Serge Schoffel Art Premier publisher*, 142 p.





Golfe de Papouasie *Papuan Gulf*





Une sémantique des formes dans le Golfe de Papouasie

Dans le Sud-Est de la Nouvelle-Guinée, le Golfe de Papouasie dessine un arc de cercle qui, du levant au couchant, mesure plus de quatre cent kilomètres. De multiples fleuves, nés dans les Hautes Terres de la Cordillère Centrale, rejoignent l’océan dans le golfe et cisèlent la côte, formant des estuaires parsemés d’îlots, d’une largeur impressionnante, tels ceux des fleuves Fly, Bamu et Turama. Les deltas des fleuves Era et Purari s’étalent en bras labyrinthiques, formant îles, marécages, mangroves. L’environnement est difficile, la pluviométrie exceptionnelle et les paysages changent avec les marées. A l’est du delta du Purari, dans la région des Elema, les montagnes de l’arrière-pays sont moins escarpées, les pluies moins abondantes et le climat devient progressivement plus sec. Les villages s’établissent le long des côtes et des voies fluviales et les événements socioculturels s’articulent autour des larges « maisons des hommes », appelées *eravo* chez les Elema, *ravi* chez les Namau du delta du Purari et *darimo* dans la partie occidentale du Golfe.

*Les groupes papous*¹ vivant sur le pourtour du Golfe forment un ensemble relativement cohérent. On distingue, d’est en ouest, différentes aires culturelles : les Elema sont établis entre Cape Possession et la rive gauche du delta du Purari ; les Namau occupent la région du delta du Purari ; vient ensuite l’aire culturelle du delta du fleuve Era, de la rivière Wapo et de l’île d’Urama ; les Kerewa vivent dans le delta de la rivière Kikori et sur l’île Goaribari ; les îlots et estuaires des fleuves Turama et Bamu sont peu peuplés mais leurs populations sont proches des Kerewa et des Kiwai plus à l’ouest ; ces derniers vivent dans la région de l’embouchure du fleuve Fly. L’île principale de son estuaire, Kiwai, a donné son nom à la culture de l’ouest et plus largement à une branche linguistique. De Cape Possession jusqu’à la rive gauche du Purari, on parle des langues Elema ; puis, sur toute l’aire qui s’étend jusqu’à la rive droite du fleuve Fly, on parle des langues Kiwai. Ces ramifications linguistiques appartiennent à la famille étendue trans-néo-guinéenne. La diversité linguistique de la Papouasie-Nouvelle-Guinée est exceptionnelle : on compte environ un millier de langages et on estime qu’un nouveau parler se rencontre, en moyenne, tous les trente kilomètres. La géographie difficile des lieux favorise l’isolement des peuples, renforcé en outre par les mœurs particulièrement belliqueuses du passé. L’unité culturelle des peuples du Golfe est donc toute relative :

The Semantics of Forms in the Papuan Gulf

The arc-shaped coast of the Papuan Gulf of Southeastern New Guinea spans a distance of four hundred kilometers from east to west. Numerous rivers which originate in the Highlands of the central cordillera flow into the ocean along this coast and divide it, forming often large estuaries, like those of the Fly, Bamu and Turama rivers, which are dotted with islands. The deltas of the Era and Purari rivers are shaped like labyrinthine arms and include islands, swamps and mangrove forests. The environment is a difficult one, with exceptionally heavy rainfall, and the landscapes change with the tides. In the Elema region of the eastern part of the Purari Delta the mountains of the hinterlands are less steep and craggy, the rainfall is less abundant and the climate is drier. The villages are established along the coast and the rivers, and socio-cultural events are centered around the large “men’s houses”, called eravo among the Elema, ravi among the Namau of the Purari Delta and darimo in the western part of the Gulf.

*The Papuan groups*¹ which inhabit the shores of the Gulf form a relatively coherent ensemble. Various cultural areas are distinguishable from east to west. The Elema are established between Cape Possession and the west bank of the Purari Delta, the Namau inhabit the Purari Delta region, and another cultural area occupies the region of the Era River Delta, the Wapo River and Urama Island. The Kerewa live in the Kikori River Delta and on Goaribari Island, and the islands and estuaries of the Turama and Bamu rivers are less populated, but their inhabitants are culturally close to the Kerewa and Kiwai people who live further west. The latter live in the Fly River Delta area. Kiwai is the main island in this estuary and its name designates the culture of the west as well as a linguistic branch more generally. Elema languages are spoken from Cape Possession to the left bank of the Purari River, and Kiwai languages are spoken over the entire area that extends from there to the right bank of the Fly River. These linguistic branches belong to the broad family of Trans-New Guinea languages. Papua New Guinea is exceptionally diverse linguistically. There are over a thousand languages, and it is estimated that one encounters a new language every thirty or so kilometers on average. The difficult geography of the place contributes to isolating people, in tandem with the particularly bellicose nature of relationships between groups that formerly prevailed. Cultural unity in the Papuan Gulf is thus a paradox –

¹ À différencier des groupes « mélanésiens » installés plus à l’est, tels les Motu, différents culturellement, linguistiquement et, selon Seligmann, même physiquement (Seligmann : 1910).

¹ These groups are to be distinguished from the “Melanesian” groups further east, like the Motu, who are culturally, linguistically and, according to Seligmann, even physically different (Seligmann: 1910).



Statuette féminine	Feminine statuette
Kiwai, région de la rivière Fly	Kiwai, Fly River area
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle Guinée	Papuan Gulf, Papua New Guinea
19 ^{ème} siècle	19 th century
Bois	Wood
H : 18 cm	H: 18 cm
Provenances :	Provenances:
• Collection privée, Washington D.C.	• Private collection, Washington D.C.
• Acquisée circa 2000 par Michael Hamson, Palos Verdes Estates,	• Acquired circa 2000 by Michael Hamson, Palos Verdes Estates,
• David Rosenthal, San Francisco	• David Rosenthal, San Francisco

si des caractéristiques communes apparaissent de façon évidente, ce sont les différences qui confèrent à cette région son incroyable richesse.

L'art de cette région se caractérise par la production de rares sculptures en ronde-bosse, de masques, d'ornements, d'armes, de tambours, mais aussi par la réalisation d'objets plus spécifiques comme les *gope*, les *charmes marupai* et les *ceintures en écorce*. Une « sémantique des formes » remarquable et assez spécifique caractérise les productions artistiques du Golfe de Papouasie. Cette sémantique des formes s'avère ici aussi explicite que passionnante à étudier². La vision que propose une telle approche transversale devrait pouvoir permettre d'appréhender les arts premiers avec un œil nouveau et d'affiner l'appréciation de ces cultures pour mieux comprendre leur capacité à créer du beau et à émouvoir.

L'expression artistique du Golfe de Papouasie se décline donc selon trois grandes catégories formelles générales. La première forme est elliptique et plate ; la seconde est tubulaire et s'évase d'un côté pour se scinder en deux pointes, évoquant ainsi une bouche ou une gueule ouverte ; la troisième évoque une forme humaine utilisant l'agencement naturel de branches pour représenter un corps et ses membres.

Les rhombes, les *gope*, les grands masques *hevehe* (ill. p. 81) s'inscrivent dans la première catégorie ; les tambours (page 89), les charmes *marupai* (page 86), les monstres en vannerie *kopiravi* du Purari (page 88) et les maisons des hommes constituent la seconde catégorie (ill. p. 67) ; et enfin, la troisième catégorie est celle des *imunu* (page 69).

On peut aisément appréhender l'opposition structurale de ces trois formes : la forme plate, oblongue et pointue s'oppose au cylindre creux qui s'évase, et ces deux formes, créées artificiellement, s'opposent ensemble à une forme sauvage issue de la nature.

L'*imunu* est une forme naturelle qui exprime un anthropomorphisme jaillissant de la nature sauvage. Ce peut être un objet d'usage tel un appuie-nuque ou un siège mais aussi une pure représentation à caractère rituel. La taille des *imunu* est extrêmement variable, de quelques dizaines de centimètres à la taille humaine. Ces objets rares, présents dans tout le Golfe, sont les réceptacles d'esprits puissants. Paul Wirz traduit le terme *imunu* par « énergie vitale », ce qui exprime bien la notion d'objet habité.

² Dans cette optique, un ouvrage de référence est celui de Claude Lévi-Strauss : *La voie des masques*. L'auteur décrit l'usage de masques par deux peuples voisins de Colombie Britannique mais dont les traits et la fonction reflètent une « sémantique » en opposition complémentaire quasi parfaite, qui ouvre la perspective d'une compréhension inédite de l'évolution des significations abstraites des œuvres d'art premier.

while common characteristics that its inhabitants share are obvious, the differences between them are what impart its incredible cultural wealth to it.

The art of this region is characterized by the production of rare three-dimensional statuary, masks, ornaments, weapons and drums, but also by the creation of objects more particular to the area, like the *gope* boards, the *marupai* charms and the bark belts. A remarkable quite specific "semantics of forms" is evident in the artistic productions of the Papuan Gulf. This semantics of forms is as explicit as it is fascinating to study.² The vision which an interdisciplinary and transversal approach of this kind sets forth should pave the way for apprehending the tribal arts with a fresh eye and for honing our appreciation for the cultures that produce them by helping us better understand their capacity to create beauty and stir emotion.

Artistic production in the Papuan Gulf is made up of three major formal categories. The first form is elliptical and flat, the second is tubular and terminates on one end in a pair of spreading projections which together form what resembles an open mouth, while the third evokes the human form by making use of the natural disposition and arrangement of tree branches to render a body and its limbs.

The bullroarers, the *gope* and the large *hevehe* masks (ill. p. 81) all belong to the first category. The drums (page 89), the *marupai* charms (page 86), the *kopiravi* wickerwork monsters of the Purari (page 88) and the men's houses constitute the second category (ill. p. 67), and the last category is that of the *imunu* (page 69).

One can easily grasp the structural opposition of these three forms. The flat, oblong and pointed form is opposed to the hollow cylinder which expands at one end, and both of these forms, which are created by human artifice, are opposed to the last one which is the product of nature.

The *imunu* is a natural form which produces an anthropomorphic image as-is when found in the natural environment. It may be a utilitarian object, like a headrest or a seat, but it may also be a pure representation of ritual character. The sizes of *imunu* vary greatly, from a few centimeters

² In connection with this, Claude Lévi-Strauss' book *The Way of the Masks* is a major reference work. In it, the author describes the use of masks by two neighboring peoples of British Columbia whose traits and function reflect semantic systems which are in almost perfect complementary opposition to one another, and that opens the door to a hitherto unexplored understanding of the evolution of abstract meaning in tribal art works.

Bâton tueur haru
Village de Paevera, Elema occidentaux
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle Guinée
19^{ème} siècle
Bois, fibres, pigments
H : 30,5 cm

Haru killing stick
Paevera village, western Elema
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, fibres, pigments
H: 30,5 cm

Provenance :
Horst Ulrich Beier, dit Ulli Beier
(1922 Allemagne - 2011 Australie)

Provenance:
Horst Ulrich Beier, known as Ulli Beier
(1922 Germany - 2011 Australia)

Publié dans :
Mankind, Vol. 7, N° 2, 1969, pp. 151-153,
planches Xa & Xb.

Published in:
Mankind, Vol. 7, No. 2, 1969, pp. 151-153,
plates Xa & Xb.

L’*imunu* du catalogue (page 69) a le format et l’usage d’un appuie-nuque ; le visage sculpté est proche de ceux qu’on observe sur les *gope* et les tambours.

Les *gope*, appartenant à la première catégorie formelle, sont, comme les *imunu*, des objets puissants habités par un esprit. Si *gope* est le terme le plus couramment utilisé, notons que certains peuples de cette région les appellent *hohao*, *kope* ou encore *kwoi*. Les *gope* sont présentés dans la littérature comme des « planches-esprits » car ils se caractérisent par une forme ovale plate (pages 70, 73, 74, 76, 78, 79, 82, 84, 85, 87). Ils sont anthropomorphes : on devine toujours un visage, plus ou moins stylisé, ou une silhouette plus large. On peut noter que les *gope* ont très souvent un nombril et portent, comme les rhombes, un nom qu’on ne prononce jamais en dehors des moments ritualisés, sous peine de danger. Chacun d’eux est associé à un mythe qui lui appartient en propre. Les *gope* sont perçus comme les réceptacles d’une force magique de nature ambivalente : l’esprit, dangereux et actif, peut protéger, notamment contre les maladies, mais il peut aussi être agressif. Dans certains cas, notamment chez les Kerewa, les *gope* participaient activement aux chasses aux têtes. Austen décrit ainsi la façon dont les *gope* pouvaient être consultés pour savoir

in height to life-sized. These rare objects, which are nonetheless present everywhere in the Gulf, are receptacles for powerful spirits. Paul Wirz translates the term imunu as “vital energy”, which expresses the notion of an inhabited object very aptly. The imunu in the catalog (page 69) is in headrest form and was used as such. The sculpted face on it is reminiscent of those one sees on gope and drums.

The gope, which belong to the first formal category, are, like the imunu, powerful objects which harbor a spirit. While gope is the term most frequently used term to designate them, it should be remembered that certain peoples in the region call them hohao, kope or kwoi. The gope are presented in the literature as “spirit boards” because they are typically oval and flat (pages 70, 73, 74, 76, 78, 79, 82, 84, 85, 87). They are anthropomorphic - one always discerns a face, which may be more or less stylized, or a larger silhouette. One observes that gope often have a navel, and, like the bullroarers, have a name which it is considered very perilous to utter except on specific ritual occasions. Each one is associated with a myth which is proper to it. The gope are seen as the receptacles of an ambivalent magical force of nature. The spirits they contain are dangerous and active. They can be aggressive, but they can also protect, especially against illnesses. In some cases, notably among the Kerewa, the gope were used in headhunting. Austen describes how



« Un Kaivuru de type inhabituel à Yogu »
Elema, Papouasie-Nouvelle Guinée
(Photo F. E. Williams, 1940)

“ A Kaivuru of unusual type at Yogu.”
Elema, Papua New Guinea
(Photo F. E. Williams, 1940)





dans quelle direction diriger l'attaque. On demandait aussi l'aide des *gope* avant de partir à la chasse ou à la guerre : l'esprit habitant la planche était sensé partir en avant pour affaiblir l'ennemi ou le gibier.

Notons que chez les Kiwai de la région de la rivière Fly, un autre type d'objet était lié à la guerre. Ainsi, de petites figurines anthropomorphes plates, appelées *mimia*, participaient aux rituels initiatiques impliquant une expédition de chasse aux têtes (Landtman : 1927, 368-381). La petite statuette féminine reproduite dans ce catalogue (page 58) s'inscrit probablement dans cette typologie très rare bien qu'elle soit assez petite en comparaison des autres exemplaires connus de ce corpus. Chez les Kiwai, *gope* est aussi le nom donné à un élément figuratif et plat, placé sur la pirogue, qui accompagnait les hommes lors des expéditions guerrières. Francis Edgar Williams et Ulli Beier notent que, chez les Elema, les *gope* n'ont pas tous le même degré d'importance : certains ont une valeur essentiellement identitaire alors que d'autres, tout à fait similaires, au sein de la même maison, sont considérés comme chargés spirituellement.

Symboles identitaires associés à une personne ou plus largement à un clan, les *gope* étaient exposés dans les alcôves à l'intérieur des grandes maisons des hommes, souvent associés à des crânes humains et animaux (cochons et crocodiles). Pendant l'initiation, les jeunes hommes étaient reclus dans les maisons cérémonielles. Lors de cette période liminaire, les jeunes recevaient un enseignement qui leur permettait de comprendre les arcanes du fonctionnement social et religieux propre à leur communauté. Les mythes leur étaient dévoilés et, dans ce cadre, les *gope* étaient utilisés comme support de transmission : les motifs géométriques qui ornent la surface de ces objets oblongs constituent ainsi une forme de langage symbolique liés à ces récits mythologiques. Si la forme des *gope* est souvent stable au sein d'un groupe, les motifs diffèrent d'une planche à l'autre : cette variabilité dans l'unité est l'expression d'une individualité spécifique tout en gardant l'identité d'un clan.

Il arrivait que les *gope* soient tenus en mains lors de certaines danses. Les Kerewa dansaient ainsi en plaçant la planche devant leur visage et en la tenant par sa partie inférieure qui est parfois ajourée. Cet usage particulier nous rappelle celui des masques de type *hevehe* utilisés plus à l'est (ill. p. 80). *Gope* et masques partagent en outre la même forme oblong qui découle de celle du rhombe (Williams 1936). Chez les Namau, de la région du delta du Purari, les *gope* ont une forme foliacée (page 70) qui se termine, dans la partie inférieure, par une hampe. Cette hampe, qu'on observe aussi fréquemment chez leurs voisins orientaux les Elema, permet de tenir l'objet en main et de le porter en procession comme l'atteste une photographie de Francis Edgar Williams (ill. p. 80).

the gope could be consulted to know in which direction an attack should be launched. The gope's help was also sought prior to hunting or warfare expeditions. The spirit in the board was believed to be able to precede the party itself, and to be capable of weakening the enemy or the prey beforehand.

Among the Kiwai of the Fly River area, another type of object was associated with war. Small flat anthropomorphic figures called mimia were used in initiation rituals that involved headhunting (Landtman: 1927, 368-381). The small female figure in this catalog (page 58) probably belongs to this corpus of very rare works, although it is quite small compared with other known examples. Among the Kiwai, the term gope was also used to designate a flat figurative element placed on the canoes men used for headhunting expeditions. Francis Edgar Williams and Ulli Beier observe that, among the Elema, the gope were not all of equal importance. Some were essentially symbols of identity while others in the center of the house, although very similar in appearance, were seen as being spiritually charged.

As identity symbols associated with a person or more generally with a clan, the gope were often displayed in the alcoves of the great men's houses along with human and animal (pig and crocodile) skulls. During the initiations, the young candidates were sequestered in the ceremonial houses. In this introductory period, the young men received instruction which would enable them to understand the secrets of their community's social and religious life. The myths were revealed to them and the gope were used to assist in transmitting them. The geometrical designs which decorate the surfaces of the oblong boards constituted a kind of symbolic language which was associated with the mythical tales. While the form of each group's gope was often consistent, the designs varied a great deal from one board to another. This variation within a unified framework is the expression of a specific individuality which nonetheless preserves the unity of a clan.

The gope were sometimes handheld for certain dances. The Kerewa danced using boards placed in front of their faces, holding them by their sometimes openwork lower extremities. This way of using them is reminiscent of how the hevehe masks were used further east (ill. p. 80). Gope and masks moreover share the same oblong shape, which actually derives from that of the bullroarer (Williams 1936). Among the Namau of the Purari River Delta area, the gope are leaf-shaped (page 70), and terminate with a shaft at the bottom. The shaft, which is also frequently seen on examples produced by their eastern neighbors, the Elema, can serve as a handle that makes it possible to carry the object in procession, as one can see being done on a photograph by Francis Edgar Williams (ill.p. 80).



« *Idave, chanteur principal* »
Homme Elema, Papouasie-Nouvelle Guinée
(Photo F. E. Williams, 1940)

“Idave, the Song-Leader”
Elema man, Papua New Guinea
(Photo F. E. Williams, 1940)

Au sein du Golfe de Papouasie, les *gope* circulaient notamment au travers des échanges matrimoniaux et des héritages. Les femmes se mariaient en dehors de leur clan et pouvaient transmettre un nouveau *gope*, par le biais d'un homme de leur famille, au clan qu'elles rejoignaient. L'oncle maternel, appelé *aukau* chez les Elema, constitue une figure parentale majeure dans ce contexte d'échange. Les nombreux *gope* accumulés au fil du temps, dans une grande maison cérémonielle, constituaient alors, d'une certaine façon, des archives qui témoignaient de l'histoire de la communauté et des alliances nouées. Cette circulation des formes explique d'une certaine façon l'imbrication des styles et rend parfois difficile la détermination exacte de l'origine d'une pièce.

En dehors de la pièce Namau de forme foliacée (page 70), la plupart des *gope* publiés ici proviennent de la région du Delta de la rivière Era : ils sont attribués au peuple *Gope*³, à la région de la rivière Wapo et à l'île d'Urama (pages 73, 74). Les deux œuvres provenant de cette île se rapprochent du style namau du delta du Purari. Dans la région de Wapo, certains *gope* ont une silhouette découpée et se présentent comme des figures humaines bidimensionnelles. La pièce reproduite au catalogue (page 66) s'inscrit dans ce concept mais peut aussi être comparée aux très rares figurations d'êtres mythiques, appelés *Kakame*, plus tridimensionnelles que les *gope*.

Si on analyse les objets de cette région à la lumière de l'approche sémantique basée sur ces formes primordiales en opposition mais en interaction permanente, alors une nouvelle lecture peut être proposée, permettant peut-être une compréhension de leur sens profond.

Malgré leur capacité évidente à créer de l'art tridimensionnel, les peuples du Golfe ont néanmoins favorisé une sémantique formelle caractéristique basée sur ces trois formes spécifiques qui s'opposent, se complètent et s'interpénètrent. Le rhombe est un instrument de forme ovoïde qui joue un rôle primordial dans le Golfe de Papouasie, notamment dans le cadre de l'initiation des très jeunes garçons. Cette forme se retrouve dans le masque *hevehe* (appelés aussi *keveke* ou *semese*, selon les régions) et dans le *gope* de façon évidente. Mais, un charme *marupai* ou un tambour, dressé à la verticale et observé de façon frontale, peut aussi être lu comme une forme elliptique découlant du rhombe. Les charmes *marupai* (page 86), sculptés par les Elema dans une noix de coco naine, sont ornés de fins motifs incisés, rehaussés de chaux, qui s'apparentent aux motifs des *gope*, laissant apparaître un visage. On retrouve ces visages humains plus ou moins stylisés sur les tambours, tels ceux publiés au catalogue

³ *Gope* est le nom générique donné à ces planches-esprits mais c'est aussi le nom d'un peuple du Golfe de Papouasie.

The gope circulated in the heart of the Papuan Gulf, primarily through matrimonial exchanges and inheritance. Women married outside of their clan and could transmit a new gope to the clan they thus entered by means of a man in their family. The maternal uncle, called aukau among the Elema, functioned as a parental figure in this exchange context. Many of the gope that accumulated over time in a great ceremonial house thus constituted a kind of archive which gave an account of the community's history and of the alliances that had been sealed. This circulation of the boards does undoubtedly help explain the interconnectedness and overlapping of styles, and it also sometimes makes it difficult to determine the exact origin of a piece.

With the exception of the leaf-shaped Namau piece (page 70), most of the gope published here come from the Era River Delta region. They are attributed to the Gope³ people, and to those of the Wapo River and Urama Island regions (pages 73, 74). The two works from this island display characteristics of the Namau style of the Purari River. In the Wapo region, some gope have a cut-out silhouette and appear as two-dimensional figures. The piece in this catalog (page 66) adheres to this concept but can also be compared to the very rare figurative renderings of mythical beings, called kakame, which are more three-dimensional than the gope.

If one analyzes the objects from this area using a semantic approach based on these primordial forms, which are in a permanent state of both opposition and interaction, a new reading of them emerges which might enable an understanding of their deeper meaning.

Despite their obvious ability to create three-dimensional art, the peoples of the Gulf nonetheless favored a formal semantic system based on these three specific forms which simultaneously oppose one another, complete one another and intertwine. The bullroarer is an oval object which plays a primordial role in the Papuan Gulf, most notably in the context of the initiation of the very young boys. This form is found in the hevehe masks (also called keveke or semese in other areas) and in the gope in an obvious way. But a marupai charm or a drum, set vertically on end and seen frontally, can also be read as an elliptical shape derived from that of the bullroarer. The marupai charms (page 86), sculpted by the Elema out of small coconuts, are decorated with finely incised designs which are highlighted with lime. The designs resemble those seen on the gope, and they also include a face. One sees these more or less stylized faces on

³ *Gope* is the generic term for these spirit boards, but it is also the name of a Papuan Gulf people.



Figure Kakame (?)
Région Wapo-Urama-Era,
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
Fin 19^{ème} - début 20^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 74,7 cm

Kakame figure (?)
Wapo-Urama-Era area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
Late 19th - early 20th century
Wood, pigments
H: 74,7 cm

Provenances :
• Philip Goldman, Londres
• Vente Sotheby's, Paris, le 5 décembre 2007, n° 169

Provenances:
• Philip Goldman, London
• Sotheby's auction, Paris, on December 5th 2007, no. 169

(page 89). Ce type de représentation est aussi observé sur les ceintures en écorce, comme celle du delta du Purari reproduite ici (page 87) : dans une forme ovale, délimitée par un contour incisé, s'inscrit une représentation humaine stylisée, très proche de celles qu'on observe sur certains *gope*, et ornée de motifs géométriques liés à l'identité du clan.

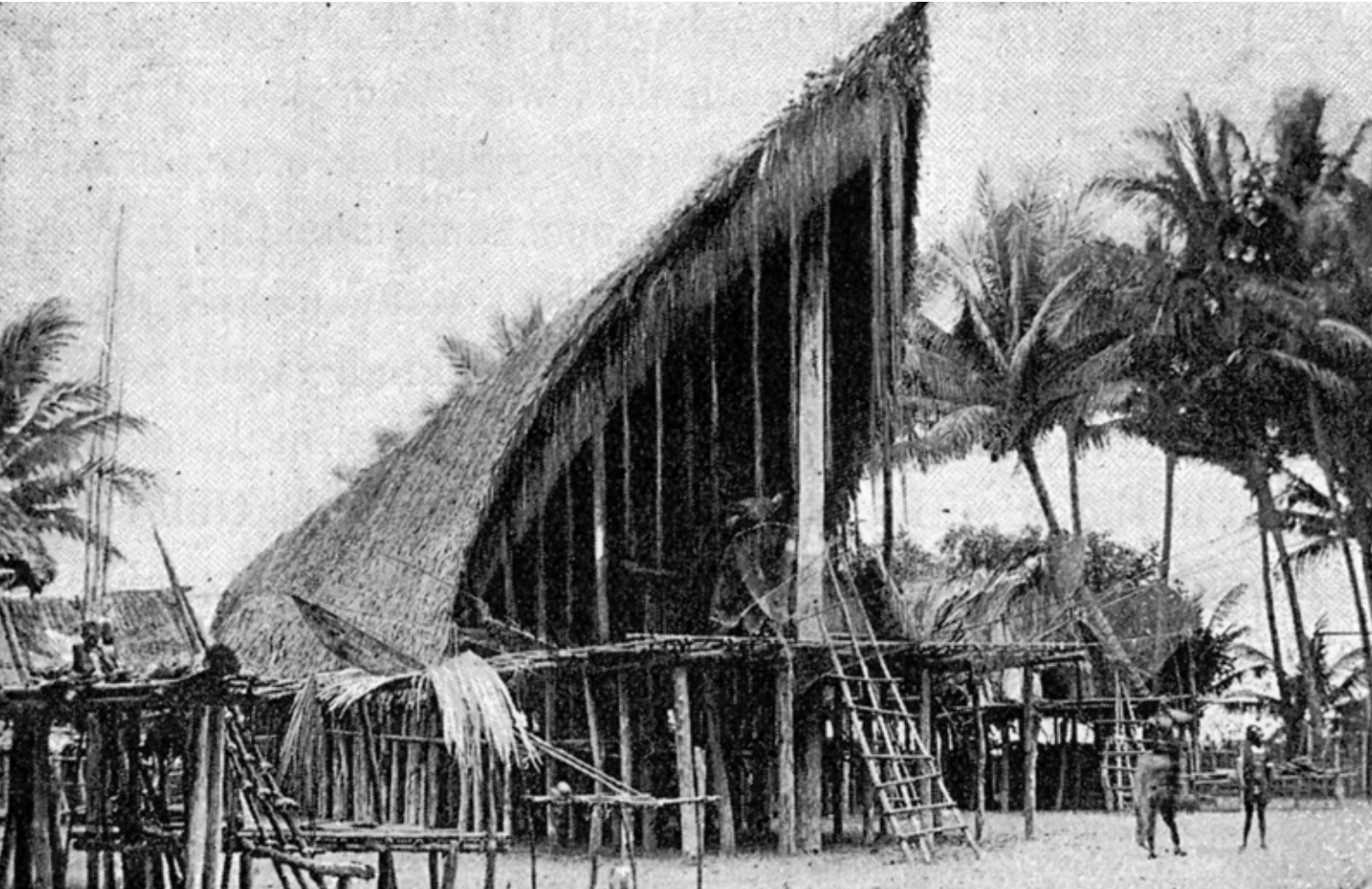
Les tambours et les *marupai* appartiennent pourtant à la seconde catégorie : celles des objets cylindriques et creux dont la partie supérieure s'élargit pour évoquer une bouche ou une gueule. L'ouverture des tambours, parfois dentelée, s'apparente clairement à une gueule ou une bouche ouverte, de même que les charmes *marupai* présentent une gueule dans la partie supérieure, faisant de ces objets des images fortes qui associent la forme du rhombe à l'évocation de l'homme et de l'animal. La maison (ill. ci-dessous) des hommes s'impose aussi dans cette catégorie : son entrée majestueuse est une gueule par laquelle on pénètre à l'intérieur d'un corps qui contient les éléments sacrés de la communauté, garants de son harmonie et de son énergie.

drums, like those published in the catalog (page 89). This same kind of representation is moreover also present on bark belts, like the one from the Purari Delta presented here (page 87): an oval shape, bordered by an incised perimeter, contains a stylized representation of a human figure, very similar to the kind one observes on certain gope, and it is decorated with geometric designs associated with the clan's identity.

However, the drums and the marupai belong to the second category, that of the cylindrical and hollow objects whose upper extremities terminate in the two extensions which form an open mouth. The openings of these drums, which are sometimes crenellated, clearly suggest a muzzle or an open mouth, and the marupai charms display the same kind of muzzle on their upper part. This makes these objects strong images which associate the form of the bulroarer with the evocation of man and animal. The men's house (ill. below) is also in this category: its majestic entry is a giant mouth through which one accedes to the interior of a body which contains the community's secret elements, the guarantors of

Une maison des hommes *eravo* (Photo J.P. Thomson, 1892)

An *eravo* men's house (Photo J.P. Thomson, 1892)



Appuie-nuque *imunu*
Village de Gipi ou de Meagoma
Groupe ethnique Gope, région de la rivière Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
L : 54 cm - H. 32,5 cm

Provenance :
Collecté par Thomas Schultze-Westrum en 1966

Visible sur la photo *in situ* dans
Collecting New Guinea Art,
édition Michael Hamson, 2013,
p. 138 et jaquette de couverture

Imunu *neckrest*
Gipi or Meagoma village
Gope ethnic group, Era river area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
W: 54 cm - H: 32,5 cm

Provenance:
Field collected by Thomas Schultze-Westrum in 1966

Visible on the field photograph in
Collecting New Guinea Art,
edited by Michael Hamson, 2013,
p. 138 and book cover



Homme de la région du Delta du Purari
(Photo F. E. Williams, 1924)

Man from the Purari Delta area
(Photo F. E. Williams, 1924)





Planche-esprit *kwoi*
 Village de Maipua, région du delta du Purari
 Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
 19^{ème} siècle
 Bois, pigments
 H : 102 cm

Kwoi *spirit board*
 Maipua village, Purari River Delta area
 Papuan Gulf, Papua New Guinea
 19th century
 Wood, pigments
 H : 102 cm

Provenances :
 • Ray Gilles, Belgique
 • Piet Stockmans, Belgique

Provenances:
 • Ray Gilles, Belgium
 • Piet Stockmans, Belgium

Intérieur d'une maison des hommes *ravi*
 Delta du Purari
 (Photo F. Hurley, ca. 1921)

Interior of a ravi men's house
 Purari Delta
 (Photo F. Hurley, ca. 1921)

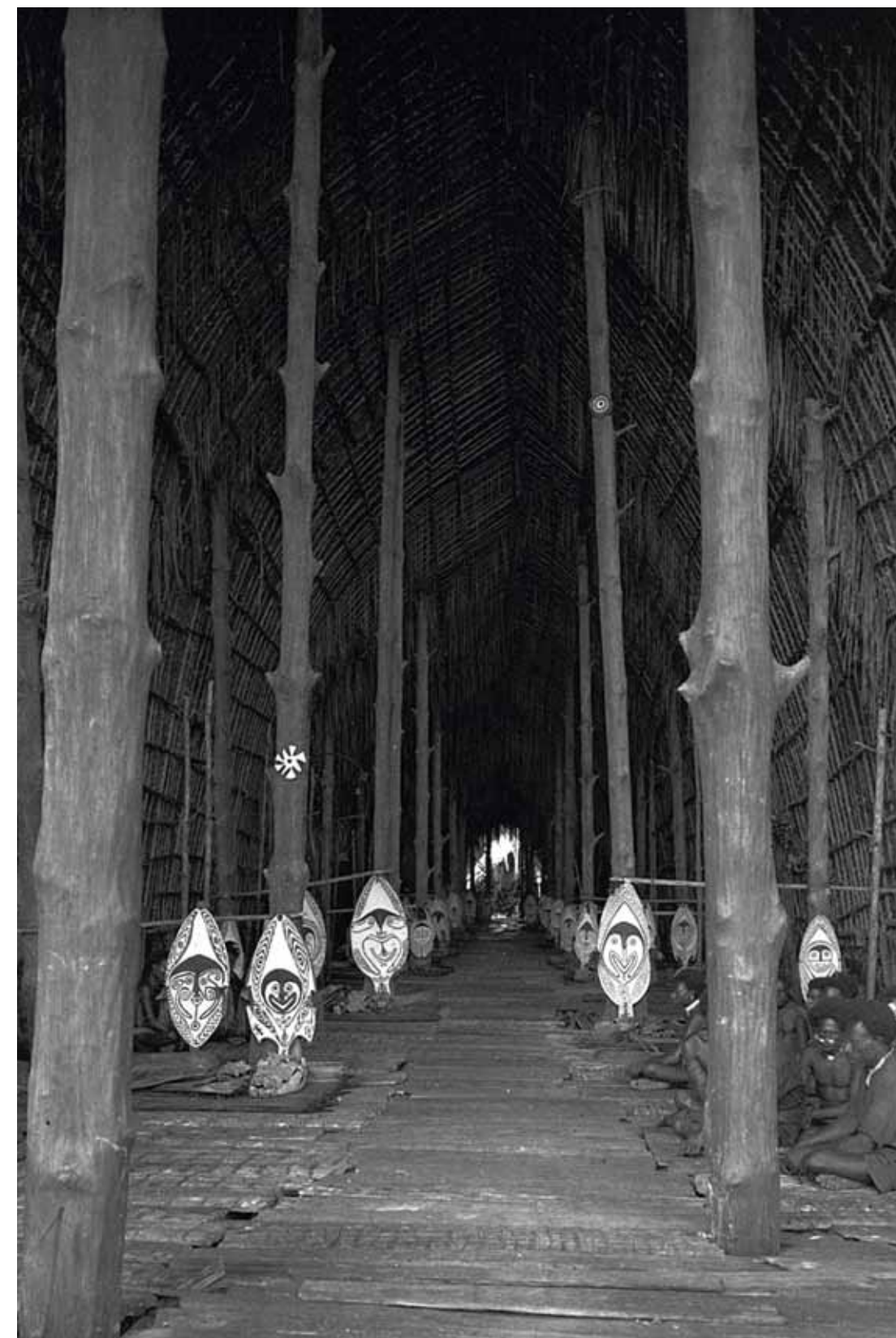


Planche-esprit *gope*

Ile d'Urama

Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée

19^{ème} siècle

Bois, pigments

H : 130 cm

Gope *spirit board*

Urama Island

Papuan Gulf, Papua New Guinea

19th century

Wood, pigments

H : 130 cm

Le *gope*, nettement inscrit dans la première catégorie, peut néanmoins être rapproché de cette seconde typologie, comparable à un contenant dans lequel on peut pénétrer. Ainsi, une frise de chevrons orne souvent le pourtour du *gope*. Elle se scinde ou se resserre dans la partie médiane, de part et d'autre du motif central, évoquant les commissures des lèvres d'une bouche dentée grande ouverte. La forme ovoïde, comprise par certains auteurs comme liée au monde masculin, peut aussi être lue comme une évocation d'un sexe féminin ou d'une bouche ouverte : le motif central du *gope* est alors comme une tête ou un corps contenu à l'intérieur de ce sexe ou de cette bouche, être à naître ou être avalé. Les formes analysées ici s'opposent, s'interpénètrent et se répondent. Un peu à l'image des poupées russes, les formes les plus petites sont contenues dans d'autres, plus grandes mais opposées : chacune contient la potentialité de son contraire. Nous percevons ici un système de pensée où l'art exprime une vision du monde fondamentale à travers un langage des formes.

Au sein même des trois catégories structurelles que comporte l'art du golfe de Papouasie, nous venons de voir que les deux premières, l'une, bidimensionnelle et oblongue, l'autre cylindrique, creuse et s'évasant à l'une de ses extrémités, pouvaient s'interpénétrer, la première pouvant représentant un moment ou une coupe opérée dans le volume de l'autre. Mais ces deux premières catégories, de par leur nature d'artefact entièrement façonné des mains de l'homme, s'opposent ensemble à la troisième, celle des *imunu* ou quasi spécimen naturels affectant néanmoins une forme anthropomorphe. Il est clair qu'en première analyse, les deux premiers s'opposent au troisième comme la culture s'oppose à la nature. Mais il existe encore une autre distinction formelle qui les sépare, et qui cette fois nous éclaire un peu plus sur la manière dont ces œuvres reflètent le système de pensée de ceux qui les ont façonnés : tout se passe comme si le processus par lequel l'artiste crée entièrement un objet (1^{ère} et 2^{ème} catégories) doit nécessairement faire tendre son œuvre vers une certaine abstraction, où formes et lignes représentent avant tout des symboles à décrypter, auxquels les hommes doivent s'initier ; tandis qu'à l'opposé de cette démarche, l'artiste qui veut créer un *imunu*, guette au sein de la nature toute figuration anthropomorphe qui en surgirait comme par magie, et s'en empare, un peu comme si les esprits ou *imunu* se manifestaient aux hommes en adoptant une forme humaine.

its harmony and energy. The gope, very obviously in the first category, can still be likened to these second category objects, which are comparable to a container into which one can penetrate. A frieze of chevrons often decorates the perimeter of a gope board. It is interrupted or gets narrower around the middle part of the gope, on either side of the central design, and that evokes the corners of the lips of a wide open mouth with teeth. The oval form, which some authors associate with the male realm, can also be read as an evocation of female genitalia or an open mouth. In that reading, the central design of the gope would appear as a head or a body contained within the vagina or the mouth, ready to be born or swallowed. The forms analyzed here oppose one another, penetrate one another and answer to one another. A little bit as in a set of Russian nesting dolls, smaller forms are contained inside larger but opposite ones – each contains the potential of its opposite. We perceive a system of thought here in which art expresses a fundamental vision of the world through a language of forms.

We have thus seen that the first two of the three structural categories of which the art of the Papuan Gulf is made up, the first being the oblong and two-dimensional objects and the second the tubular and hollow ones with flaring extensions at one extremity, can penetrate into one another, to the extent that the first can represent a moment or a part operating within the volume of the other. But by virtue of the fact that they are man-made creations, these first two categories are both opposed to the third, that of the imunu, which are essentially products of nature that assume anthropomorphic forms. It is obvious at first glance that the two first categories are opposed to the third in the same way that culture opposes nature. There is moreover another formal distinction that separates them, and this distinction sheds some light on the way in which these works reflect the thought system of those that produced them. For the first and second categories, everything happens as if the process by which an artist creates an object must answer to criteria of a certain abstraction in which forms and lines above all represent symbols that must be decrypted, and to which one must be initiated in order to understand. On the other and opposite hand, the artist who wants to create an imunu searches in nature for any anthropomorphic figuration, which springs from it as if by magic, and makes use of it. It is as if spirits or imunu made themselves manifest to men by assuming a human shape.





Planche-esprit *gope*
Ile d'Urama
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 102 cm

Provenance :
Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA

Gope *spirit board*
Urama Island
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
H: 102 cm

Provenance:
Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA

Le Golfe de Papouasie est une sorte de bout du monde, isolé et sauvage, qui fait face au nord de l'Australie : une lointaine connexion culturelle entre les Aborigènes et les Papous semble possible au regard de cette sémantique des formes (rhombe, *churinga*⁴) et semble témoigner de rapports extrêmement anciens. Les formes elliptiques, récurrentes dans la région du Golfe de Papouasie, peuvent ainsi être mises en rapport avec les *churinga* et les rhombes aborigènes. Le rhombe⁵ est un objet sacré dans le Golfe de Papouasie comme en Australie, dont la forme est répétée dans les *churinga* comme dans les *gope* et les masques *hevehe*. Le rhombe existe depuis des temps immémoriaux et est présent presque partout à travers le monde : en Amérique, en Afrique, en Océanie et même en Europe. En Nouvelle-Guinée, on le rencontre dans de nombreuses régions. Dans l'aire qui nous intéresse ici, comme en Australie, le rhombe est un objet mystérieux, étroitement lié aux rites d'initiation des jeunes garçons et dont la vue est strictement interdite aux femmes. Dans certaines régions, il fait l'objet d'un véritable culte. Le son du rhombe matérialise la voix des esprits. La symbolique de motifs qui ornent *churinga* et *gope* s'inscrit dans une même logique clanique et ces objets sont porteurs de contenus culturels assez similaires. Le lien organique entre la forme du rhombe et celle du *gope* du Golfe de Papouasie comme avec celle du *churinga* aborigène laisse entrevoir un beau champ d'investigation.

L'approche sémantique, inspirée de Claude Lévi-Strauss et du structuralisme, permet d'appréhender la transmission et la transformation des formes et de leur sens, à travers le temps et l'espace, dans un système d'opposition et de complémentarité particulièrement intéressant : les objets et les mythes constituent dans cette perspective un langage dont l'analyse ouvre la voie vers une compréhension, autrement insoupçonnée, de l'évolution et des significations abstraites des œuvres d'art premier.

The Papuan Gulf, situated across from the northern coast of Australia, is an extremely remote, isolated and wild area. A distant cultural link between the Papuans and the Australian Aborigines seems possible to us seen through the lens of this semantics of forms (bullroarer, churinga⁴) and appears to point to extremely ancient ties. The recurring elliptical forms of the Papuan Gulf could thus have a connection with the churinga and the Aboriginal bullroarers. The bullroarers⁵ are sacred both in the Gulf and in Australia and their oval shape is repeated in the churinga, the gope boards and the hevehe masks. Bullroarers have existed since time immemorial and are known from almost everywhere in the world – the Americas, Africa, Oceania and even Europe. In New Guinea they are encountered in numerous areas. In the region under consideration, as well as in Australia, it is an object shrouded in mystery, whose use is closely associated with the initiations of the young boys, and which it is absolutely forbidden for women and children to see. In some places, it is the object of a veritable cult. The sound it produces materializes the voices of the spirits. The symbolism of the designs used to decorate the churinga and the gope share a same clan logic and the objects are carriers of quite similar cultural content. The organic connection between the shape of the bullroarer, that of the gope of the Papuan Gulf, and that of the Aboriginal churinga could open the way to a fascinating field of investigation.

The semantic approach, inspired by Claude Lévi-Strauss and structuralism, makes it possible to shed light on the transmission and transformation of forms and their meanings, through time and space, within the framework of a particularly interesting system of opposition and complementarity. Seen from this perspective, objects and myths constitute a language, the analysis of which paves the way for an understanding of the evolution and the abstract meanings of tribal art works that would otherwise remain inaccessible.

⁴ Un *churinga* est objet sacré aborigène de forme ovale, réalisé en bois, en pierre ou en coquillage et orné de motifs liés au Temps du Rêve, époque mythologique pendant laquelle les ancêtres primordiaux façonnèrent le monde. Les *churinga* concentrent l'énergie des ancêtres, évoquent leur histoire et jouent un rôle fondamental dans la transmission des mythes, notamment dans un cadre initiatique.

⁵ Le rhombe est un instrument sonore très simple et très ancien: constitué d'une simple planchette qu'on fait tourner à l'aide d'une cordelette, cet aérophone se sert du frottement de l'air pour produire un son qui s'apparente à un rugissement.

⁴ A *churinga* is a sacred oval-shaped Aborigine object, made of wood, stone, stone or shell and decorated with designs associated with the Dreamtime, a mythological period during which primordial ancestors created the world. The *churinga* concentrate the energy of the ancestors, relate their history and play a fundamental role in the transmission of the myths, especially within the context of initiations.

⁵ The *bullroarer* is a very simple and ancient sound-producing instrument. It is made of a small flat piece of wood attached to a length of string, which is held in the hand and used to spin the object in circles through the air. It is an aerophone which creates a kind of roaring sound produced by the friction of the air as it passes along it.



Planche-esprit gope
Région de la rivière Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 135 cm

Provenances :
• Roger Budin, Genève
• Vente Jean-Louis Picard, collection Roger Budin, Drouot-Montaigne, Paris, le 8 octobre 1991, n° 68

Gope spirit board
Era River area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
H: 135 cm

Provenances:
• Roger Budin, Geneva
• Jean-Louis Picard auction, collection Roger Budin, Drouot-Montaigne, Paris, on October 8th 1991, no. 68

Bibliographie

Austen, Leo, « The Dance of the Gope in Kerewo », *Man*, vol. 34, 3, Londres, 1934, p. 4-8

Beier Ulli, « A killing stick from Paevera Village in the Papuan Gulf », *Mankind*, vol. 7, No. 2, 1969, pp. 151-153, planches Xa & Xb

Beier, Ulli et Albert Maori Kiki, *Hohao: The Uneasy Survival of an Art Form in the Papuan Gulf*, Thomas Nelson Limited, Melbourne, 1970

Breton, Stéphane, « La matrice masculine », in *Qu'est ce qu'un corps ?* Musée du Quai Branly, 2006

Haddon, Alfred Cort, « The Agiba Cult of the Kerewa », *Man*, vol. 18, n° 12, Londres, décembre 1918, p. 177-183

Haddon, Alfred Cort, « The Kopiravi Cult of the Namau », *Man*, vol. 19, Londres, decembre 1919, p. 177-179

Hamson, Michael, *Red Eye of the Sun: The Art of the Papuan Gulf*, Michael Hamson Oceanic Art, Palos Verdes Estates, Californie, 2010

Hamson, Michael ed., *Collecting New Guinea Art: Douglas Newton, Harry Beran, Thomas Schultze-Westrum*, Michael Hamson Oceanic Art, Palos Verdes Estates, Californie, 2013

Holmes, J. H., « Notes on the Elema Tribes of the Papuan Gulf », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 33, 1903, p. 125-134

Hurley, Frank, *Pearls and Savages: Adventures in the Air, on Land and Sea in New Guinea*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1924

Landtman, Gunnar, *The Kiwai Papuans of British New Guinea: A Nature-born Instance of Rousseau's Ideal Community*, Macmillan, Londres, 1927

Bibliography

Austen, Leo, “The Dance of the Gope in Kerewo”, *Man*, vol. 34, 3, Londres, 1934, p. 4-8

Beier Ulli, “A killing stick from Paevera Village in the Papuan Gulf”, *Mankind*, vol. 7, No. 2, 1969, pp. 151-153, plates Xa & Xb

Beier, Ulli et Albert Maori Kiki, *Hohao: The Uneasy Survival of an Art Form in the Papuan Gulf*, Thomas Nelson Limited, Melbourne, 1970

Breton, Stéphane, “La matrice masculine”, in *Qu'est ce qu'un corps ?* Musée du Quai Branly, 2006

Haddon, Alfred Cort, “The Agiba Cult of the Kerewa”, *Man*, vol. 18, n° 12, Londres, décembre 1918, p. 177-183

Haddon, Alfred Cort, “The Kopiravi Cult of the Namau”, *Man*, vol. 19, Londres, decembre 1919, p. 177-179

Hamson, Michael, *Red Eye of the Sun: The Art of the Papuan Gulf*, Michael Hamson Oceanic Art, Palos Verdes Estates, Californie, 2010

Hamson, Michael ed., *Collecting New Guinea Art: Douglas Newton, Harry Beran, Thomas Schultze-Westrum*, Michael Hamson Oceanic Art, Palos Verdes Estates, Californie, 2013

Holmes, J. H., “Notes on the Elema Tribes of the Papuan Gulf”, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 33, 1903, p. 125-134

Hurley, Frank, *Pearls and Savages: Adventures in the Air, on Land and Sea in New Guinea*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1924

Landtman, Gunnar, *The Kiwai Papuans of British New Guinea: A Nature-born Instance of Rousseau's Ideal Community*, Macmillan, Londres, 1927

Planche-esprit kôpe
Groupe ethnique Gope, région de la rivière Wapo
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Ecorce, pigments
H : 195,5 cm

Provenances :
• Collecté par Thomas Schultze-Westrum en février 1966
• Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA

Kôpe spirit board
Gope ethnic group, Wapo river area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th Century
Tree bark, pigments
H : 195,5 cm

Provenances :
• Collected on February 1966 by Thomas Schultze-Westrum
• Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA







Planche-esprit *gope*
Région Wapo-Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 122 cm

Provenances :
• *Julius Carlebach, New-York*
• *Philip Goldman, Londres*

Gope spirit board
Wapo-Era area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
H : 122 cm

Provenances:
• *Julius Carlebach, New-York*
• *Philip Goldman, London*



« La procession dirigée par Morea avec son Hohao «Kevaro» »
Orokolo, Elema
(Photo F. E. Williams, 1940)

“*The procession, Morea leading with the Hohao “Kevaro”*”
Orokolo, Elema
(Photo F. E. Williams, 1940)

« *Un danseur masqué Harehare-Akore le jour du Avaha* »
Orokolo, Elema
(Photo F. E. Williams, 1940)

“*A Harehare-Akore masked dancer on the day of the Avaha*”
Orokolo, Elema
(Photo F. E. Williams, 1940)

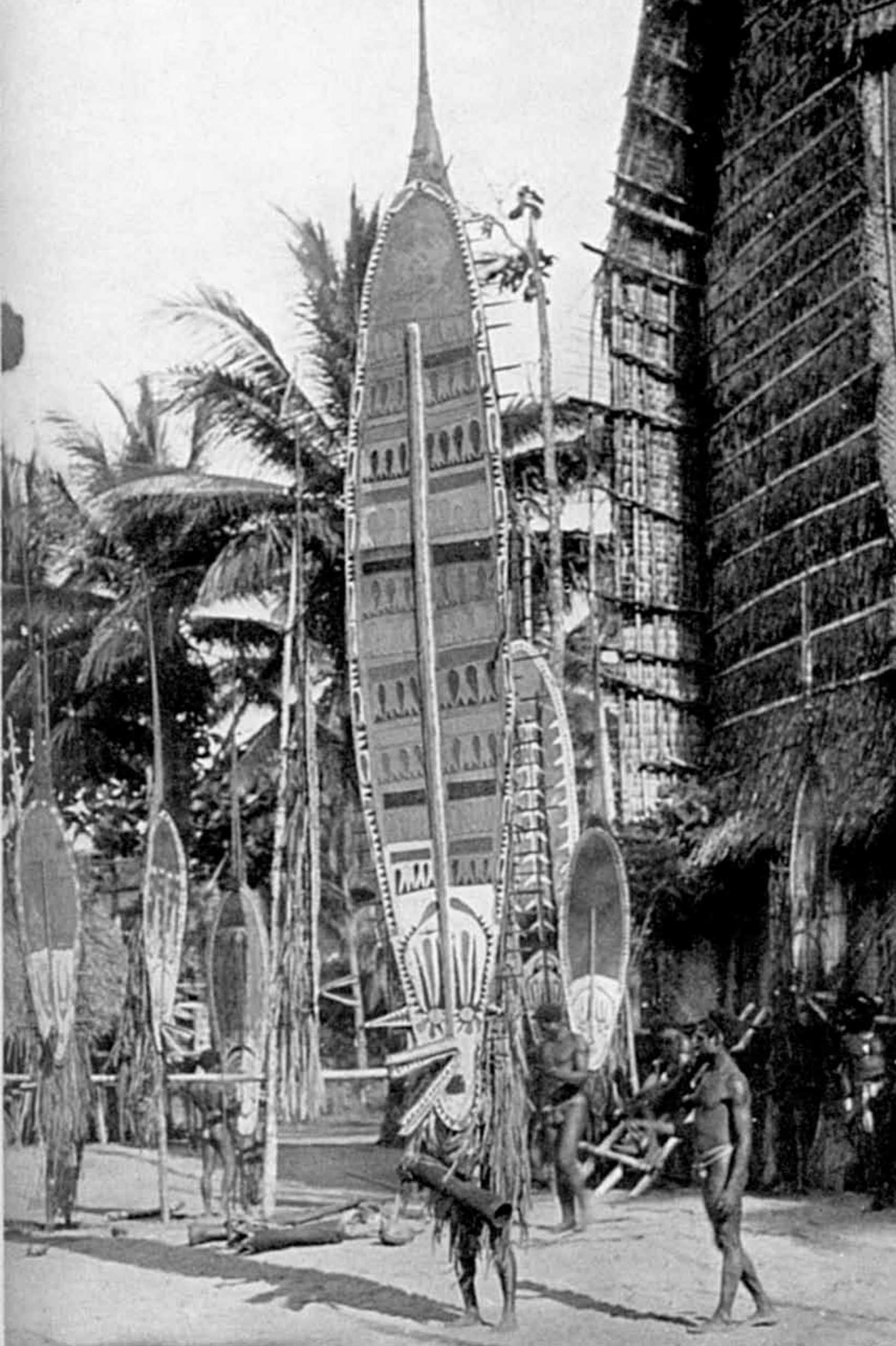




Planche-esprit *gope*
Région Wapo-Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 195 cm

Provenances :
• Collecté par Thomas Schultze-Westrum en avril 1966
• Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA

Gope *spirit board*
Wapo-Era area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
H : 195 cm

Provenances:
• *Collected on April 1966 by Thomas Schultze-Westrum*
• *Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA*

Levi-Strauss, Claude, <i>La voie des masques</i> , Plon, Paris, 1979	<i>Levi-Strauss, Claude, La voie des masques, Plon, Paris, 1979</i>
Newton, Douglas, <i>Art Styles of the Papuan Gulf</i> , Museum of Primitive Art, New York, 1961	<i>Newton, Douglas, Art Styles of the Papuan Gulf, Museum of Primitive Art, New York, 1961</i>
Seligmann, Charles Gabriel, <i>The Melanesians of British New Guinea</i> , Cambridge University Press, 1910	<i>Seligmann, Charles Gabriel, The Melanesians of British New Guinea, Cambridge University Press, 1910</i>
Thomson, J. P., <i>British New Guinea</i> , London & Brisbane, 1892	<i>Thomson, J. P., British New Guinea, London & Brisbane, 1892</i>
Webb, Virginia-Lee ed., <i>Embodied Spirits : Gope board from the Papuan Gulf</i> , 5 Continents, Milan, 2015	<i>Webb, Virginia-Lee ed., Embodied Spirits : Gope board from the Papuan Gulf, 5 Continents, Milan, 2015</i>
Williams Francis Edgard, <i>The Drama of Orokelo: The Social and Ceremonial Life of the Elema</i> , Clarendon Press, Oxford, 1940	<i>Williams Francis Edgard, The Drama of Orokelo: The Social and Ceremonial Life of the Elema, Clarendon Press, Oxford, 1940</i>
Williams, F. Francis Edgard, <i>Bull-Roarers in the Papuan Gulf, Territory of Papua</i> , Anthropology Report No. 17, published by the Governement Printer, Port Moresby, 1936	<i>Williams, F. Francis Edgard, Bull-Roarers in the Papuan Gulf, Territory of Papua, Anthropology Report No. 17, published by the Governement Printer, Port Moresby, 1936</i>
Williams, Francis Edgard, <i>The Natives of the Purari Delta, Territory of Papua</i> , Anthropology Report No. 5, published by the Governement Printer, Port Moresby, 1924	<i>Williams, Francis Edgard, The Natives of the Purari Delta, Territory of Papua, Anthropology Report No. 5, published by the Governement Printer, Port Moresby, 1924</i>
Wirz, Paul, «Beiträge zur Ethnographie des Papua-Golfes, Britisch-Neuguinea», <i>Abhandlungen und Berichte der Museen für Tierkunde und Völkerkunde zu Dresden</i> , Band XIX, Leipzig, 1934	<i>Wirz, Paul, “Beiträge zur Ethnographie des Papua-Golfes, Britisch-Neuguinea”, Abhandlungen und Berichte der Museen für Tierkunde und Völkerkunde zu Dresden, Band XIX, Leipzig, 1934</i>

Planche-esprit *gope*
Région du delta de la rivière Era
(écrit au dos : “Gouri, Pai Inlet”)
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
Fin 19^{ème} - début 20^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 124 cm

Provenance :
Philip Goldman, Londres

Gope *spirit board*
Era River Delta area
(written on the back : “Gouri, Pai Inlet”)
Papuan Gulf, Papua New Guinea
Late 19th - early 20th century
Wood, pigments
H : 124 cm

Provenance:
Philip Goldman, London





Planche-esprit *gope*
Région Wapo-Era
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Bois, pigments
H : 122 cm

Gope spirit board
Wapo-Era area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Wood, pigments
H : 122 cm

Provenances :
• Collected by Thomas Schultze-Westrum en février 1966
• Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA

Provenances:
• *Collected on February 1966 by Thomas Schultze-Westrum*
• *Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA*



Marupai
Elema
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
Fin 19^{ème} - début 20^{ème} siècle
Noix de coco naine, chaux
L : 10,6 cm

Marupai
Elema
Papuan Gulf, Papua New Guinea
Late 19th - early 20th century
Coconut shell, lime
L : 10, 8 cm



Ceinture
Narau, région du delta du Purari
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Écorce, pigments
D : 19 cm - l : 10 cm

Belt
Narau, Purari Delta area
Papuan Gulf, Papua New Guinea
19th century
Tree bark, pigments
D : 19 cm - W : 10 cm



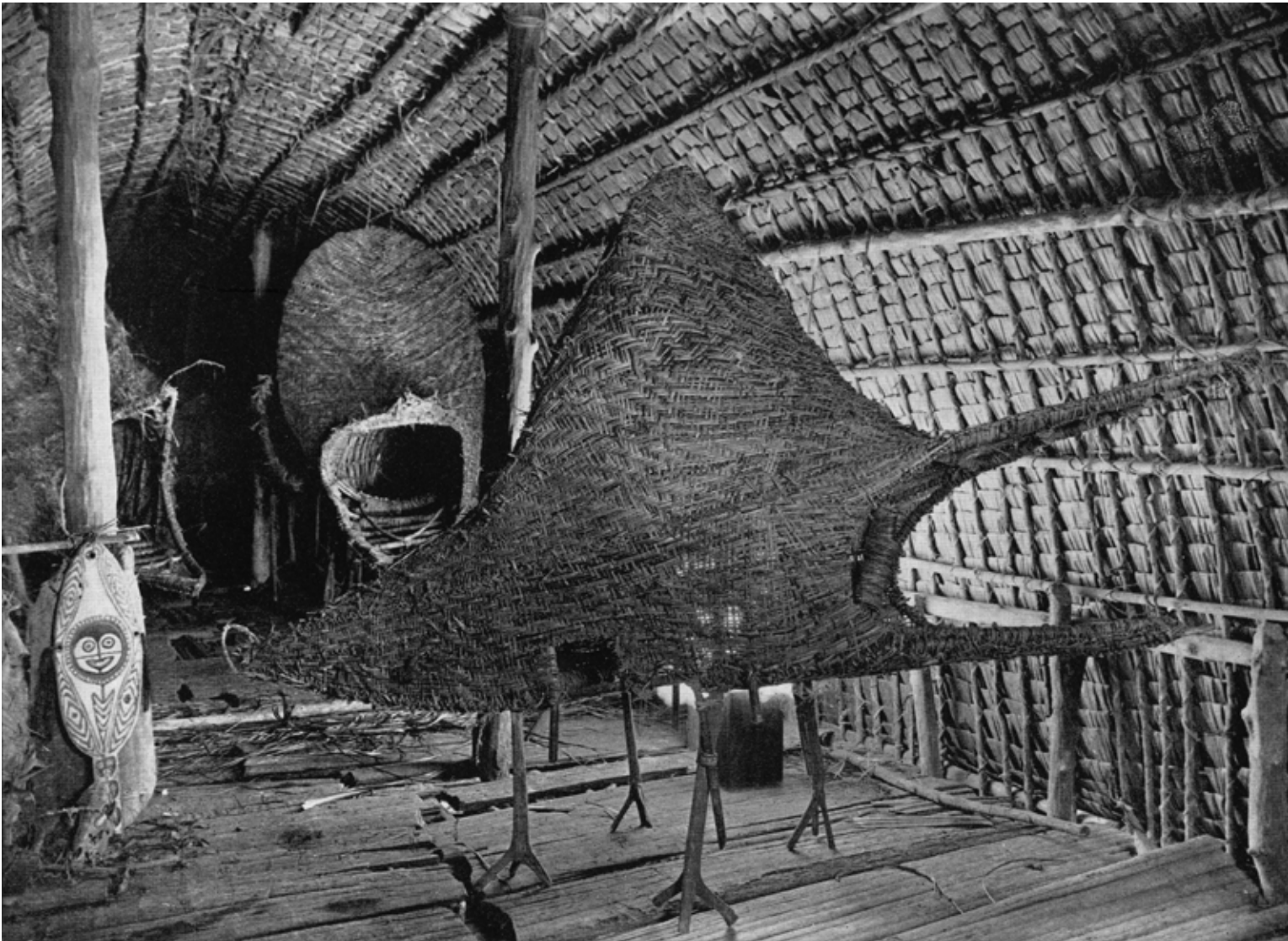
Gope spirit board
Région de la rivière Era
Golfe de Papouasie
Papouasie-Nouvelle-Guinée
19^{ème} siècle
Écorce, pigments
H : 56 cm

Gope spirit board
Era River Delta area
Gulf Province
Papua New Guinea
19th Century
Tree bark, pigments
H : 56 cm

Provenance :
• Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA

Provenance :
• *Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA*

Tambours	Drums
Région de la rivière Era	<i>Era River area</i>
Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée	<i>Papuan Gulf, Papua-New Guinea</i>
19 ^{ème} siècle	<i>19th century</i>
Bois, chaux, peau de serpent ou de varan	<i>Wood, lime and skin of snake or varan</i>
H : 94 cm	<i>H: 94 cm</i>
H : 96 cm	<i>H: 96 cm</i>
H : 74 cm	<i>H: 74 cm</i>
Provenance :	Provenance :
• Collection Jolika, Marcia et John Friede, Rye, USA	• <i>Jolika collection, Marcia and John Friede, Rye, USA</i>



« Une chambre secrète à l’arrière du Ravi Kau, Kaimari, où est conservé le Kopiravi sacré »
(Photo F. Hurley, ca. 1921)

“A secret chamber at the remote end of Kau Ravi, Kaimari, showing the sacred Kopiravi”
(Photo F. Hurley, ca. 1921)





Un bâton tueur du village de Paevera dans le Golfe de Papouasie¹

Cette sculpture apparaît comme une exception dans le corpus artistique du Golfe de Papouasie. En ronde bosse, elle s'insère néanmoins parfaitement dans la sémantique des formes comme une œuvre appartenant à la deuxième catégorie (texte page 59) : elle est tubulaire et l'élargissement de ce corps cylindre en gueule ouverte est repris par les deux excroissances sur la têtes, qui évidemment ne sont pas des cornes. Cela démontre une volonté consciente de valider un concept dans la sémantique de ce système d'objets. Le texte d'Ulli Beier repris ci-dessous explique que cette œuvre avait une contrepartie féminine, celle-ci pourrait bien être la sculpture publiée by Michael Hamson en 2010 dans Red Eye of the Sun : *The Art of the Papuan Gulf* (pp. 68-69). C'est grâce à la notice parue dans cette publication que l'information particulièrement précise et intéressante reprise ci-dessous a pu être redécouverte :

C'est une figure masculine sculptée en ronde bosse, de douze pouces de haut. La sculpture est très simple, les traits du visage sont gravés et emplis de chaux, à l'exception du nez qui apparaît en bas relief. Le bois – identifié comme du *haravea* (le bois le plus utilisé pour confectionner des tambours) par son propriétaire – est brun-rouge sous la jupe en fibres végétales recouvrant la partie basse du corps, mais a pris une patine noire sur la partie supérieure. Les fibres magiques (*kekeao koro*) constituant la jupe proviennent du gingembre (*upi*) et d'une herbe qui est utilisée pour provoquer l'avortement (*heroha*). Le trait caractéristique de la sculpture est cette double excroissance sur la tête. Elle ne représente toutefois pas des cornes, mais sont décrites comme *haro lakalaka* – une tête double. A Orokolo plusieurs personnes se souviennent de bâtons similaires à la tête fendue en son sommet comme il est montré ci-dessous. Ceci fait apparemment de cette figure un esprit.



A killing stick from Paevera Village in the Papuan Gulf¹

This figure is exceptional in the corpus of works known from the Papuan Gulf region. It is a three-dimensional piece, but nonetheless fits perfectly into the semantics of the forms of the works of the second category (see pp. XX). It is tubular, and the extension of this cylindrical body into an open mouth is indicated by the two excrescences on the head, which obviously do not represent horns. This demonstrates a conscious intention to validate a concept in the semantics of this system of objects. The text by Ulli Beier which appears below explains that this object had a female counterpart, and that that counterpart could well be the figure published by Michael Hamson in 2010 in his Red Eye of the Sun: The Art of the Papuan Gulf (pp. 68-69). It is thanks to the text in his book that the very precise and interesting information below could be rediscovered :

This is a male figure, carved in the round, twelve inches high. The carving is very simple, and the features of the face are engraved and filled with lime, except for the nose, which stands out in low relief. The wood – described as haravea (this wood is mostly used for drums) by the owner – is reddish-brown underneath the skirt of leaves that covers the lower part of the body, but the top has developed a black patina. The magic leaves (kekeao koro) that make up the skirt consist of ginger (upi) and a grass that is used to induce abortion (heroha). The outstanding features of the carving are the horn-like protrusions on the head. These do not represent horns, however, but are described as haro lakalaka – the double-head. Several people in Orokolo remembered similar sticks whose heads were split down the middle as shown. This apparently identifies the figure as a spirit.

L'objet est reconnu par les Elema occidentaux du Golfe de Papouasie comme *haru* – ce qui signifie littéralement « bâton », mais qui désigne dans ce contexte un bâton tueur. Ce bâton spécifique représente un esprit appelé Maro. Un second bâton représentant sa femme Karahia a été perdu. Maro et Karahia étaient des personnes esprits qui vivaient à la source de la rivière Pelaro au pied de la colline Arokikia. Le seul être humain qui pouvait communiquer avec ces deux esprits était Mira Hirikoro du village de Paevera, à quelques miles d'Orokolo à l'intérieur des terres. Pour y loger ces esprits il a confectionné deux sculptures, et avait recours à leurs pouvoirs magiques pour tuer des gens.

Le bâton a eu en tout sept propriétaires. Mira Hirikoro l'a légué à son petit fils Mira Haharape (Étoile), qui l'a transmis à son fils Mira Heki, qui l'a transmis à son tours à son fils Haula (Franc), qui l'a cédé à son fils Heki, qui l'a donné à son fils Iva (Casoar), qui l'a remis à son frère Haula. Le dernier propriétaire a vendu l'objet « parce que les temps ont changé et que je ne veux pas tuer de gens ». Il pensait que c'était dangereux pour lui de posséder un bâton tueur, lequel, s'il était négligé, pourrait le rendre malade ainsi que sa famille. Pour tuer un homme avec Maro il faut d'abord rendre malade sa victime par une autre médecine. On l'intercepte alors en brousse, peut être sur le chemin de son jardin, et soudainement on pointe le bâton sur lui. Ceci va propulser l'esprit du malade hors de son corps. L'esprit de l'homme part vivre avec Maro, laissant son corps derrière lui telle une coquille vide. Il est dangereux de posséder un bâton tueur car il doit tuer pour être assouvi. « Il boit du sang », et s'il n'est pas utilisé, il se retourne contre son propriétaire, apportant la maladie et entraînant la mort dans sa famille. Certains propriétaires d'un bâton tueur le mettent au service de tiers contre une rétribution. Avant de partir tuer un homme, le propriétaire d'un *haru* doit jeûner ; il ne doit rien manger à l'exception de quelques racines de gingembre pendant un jour ou deux. En partance pour l'expédition meurtrière il s'habille en femme, agissant comme le personnage légendaire Ohavu Hae Mori (« Fille, fruit de l'arbre Ohavu »). Il reprend une ancienne incantation dont la formule clé est : *Je m'en vais tuer le gros rat*.

La raison de ce déguisement est qu'Ohavu Hae Mori fut, selon une vieille légende, la première à tuer en utilisant la magie. Elle a été mise au monde par Mekorera, un petit oiseau esprit. Mekorera mourut à un âge avancé, mais Ovahu Hae Mori conserva les os, les utilisa pour loger l'esprit de sa mère, et partait tuer des gens. Ce fut, en un sens, le premier *haru*. Ohavu Hae Mori enseigna à Maro et Karahia comment tuer par la magie. Les hommes n'ont pas toujours utilisé la magie pour tuer. Emphatique, le propriétaire de Maro dit : « Nous n'étions pas toujours ainsi. Dans les temps anciens nous tuions avec des lances. » Cette connaissance magique est venue aux hommes après une éclipse du soleil sensationnelle qui est survenue à une époque où les villageois d'Orokolo et d'Arehava vivaient encore ensemble dans un village appelé Popo à l'intérieur des terres. « Quand l'homme qui veille sur le soleil, le couvert » l'obscurité survint. Au retour à la normale, les esprits ont dévoilé ce nouveau pouvoir. Haula, le dernier propriétaire du bâton, remarquait qu'il fut parfois mieux de tuer par la magie qu'avec des lances. Dans une bataille, tout un village est impliqué et beaucoup de gens meurent. Avec la magie, une seule personne est tuée et il n'y a aucune chance de représailles. Mais Haula n'avait lui-même aucune envie d'utiliser le bâton et semblait heureux de trouver un moyen sûr de se débarrasser de cet objet « chaud ».

The object is known among the western Elema people of the Papuan Gulf as haru – which literally means 'stick', but which in this context means a killing stick. This particular stick represents a spirit called Maro. A second stick representing his wife Karahia has been lost. Maro and Karahia were spirit people who lived in the source of Pelaro River at the foot of Arokikia hill. The only human being who could communicate with these two spirits was Mira Hirikoro from Paevera village, which lies a few miles inland from Orokolo. He made two carvings, to house the spirits, and used its magic power to kill people. The stick has had seven owners altogether. Mira Hirikoro passed it on to his grandson Mira Haharape (Star), who passed it on to his son Mira Heki, who passed it on to his son Haula (Straight), who passed it on to his son Heki, who passed it on to his son Iva (Cassowary), who passed it on to his brother Haula. The last owner sold the object 'because the times have changed, and I do not want to kill people'. He believed that it was dangerous for him to be in possession of the stick, which if neglected would make him and his family ill. To kill a man with Maro it is necessary to make the victim sick through the use of other medicine first. Then one waylays the victim in the bush, perhaps on the way to his garden, and suddenly points the stick at him. This will shock the sick man's spirit out of his body. The spirit of the man goes to live with Maro, leaving the empty shell of the body behind. It is dangerous to be in possession of a killing stick, because it must kill to be satisfied. 'It drinks blood', and if left idle will turn against the owner, bringing disease and eventually death to his family. Some owners of a killing stick would employ it on behalf of others against payment of a fee. Before going out to kill a man, the owner of an haru must fast; he will eat nothing but a few ginger roots for one or two days. Setting out on the killing expedition he dresses up as a woman, acting the part of a legendary figure called Ohavu Hae Mori ('Girl, fruit of the Ohavu tree'). He speaks an ancient incantation of which the key line is: I am going to kill the big rat. The reason for this masquerade is that Ohavu Hae Mori was, according to an old legend, the first person to kill with magic. She was born by Mekorera, a small bird-spirit. Mekorera died of old age, but Ohavu Hae Mori kept the bones, used them to house her mother's spirit, and went out to kill people. This was, in a sense, the first haru. Ohavu Hae Mori taught Maro and Karahia how to kill with magic. Men did not always kill with magic. The owner of Maro said emphatically: 'We were not always like this. In the old days we killed with spears.' This magic knowledge came to people after the great eclipse of the sun that happened when the Orokolo and Arehava villagers were still living together in an inland village known as Popo. 'When the man who looks after the sun, covered up the sun' there was darkness. After the darkness the spirits revealed this new power. Haula, the last owner of the stick, reasoned that it was sometimes better to kill with magic than with the spear. In battle, you involve whole villages and many people have to die. With magic, only one person is killed and there is no likelihood of payback. But Haula had no desire to use the stick himself and he seemed glad to find a safe way of disposing of this 'hot' object.

¹ Article se rapportant à la collecte de cette sculpture Elema, publiée dans *Mankind*, vol. 7, No. 2, 1969, pp. 151-153, planches Xa et Xb

¹ Article referring to the collect of this Elema figure, published in *Mankind*, vol. 7, No. 2, 1969, pp. 151-153, plates Xa and Xb

Afrique de l'Est *East Africa*







◀ Jeunes initiés Kikuyu, Kenya
(Photo Castagnolo C., 1933)

Young Kikuyu initiates, Kenya
(Photo Castagnolo C., 1933)

Bouclier d’initiation <i>ndome</i>	Ndome <i>initiation shield</i>
Kikuyu, Kenya	Kikuyu, Kenya
19 ^{ème} siècle	19 th century
Bois, pigments	Wood, pigments
H : 58 cm	H: 58 cm

Bouclier d’initiation *ndome*

Les Kikuyu, entourés par les Masaï et les Wakamba étaient jadis toujours sur le pied de guerre, prêt à livrer bataille pour défendre leurs troupeaux. (Cagnola 1933 : 100). Lors des combats, ils utilisaient des bouclier faits de peau de buffle et appelés *ngo*. Les boucliers *ndome*, ou *ndomi*¹, en bois léger et magnifiquement ornés comme cet exemplaire ci-contre (ill. X) étaient utilisés spécifiquement lors du rituel de circoncision, lorsqu'un jeune garçon s’apprêtait à entrer dans la classe d’âge des guerriers. Les petits garçons incirconcis sont appelés *kahè*, un terme qui devient une insulte méprisante pour tout homme non circoncis. (Cagnolo 1933 : 83). Durant les quelques jours qui précèdent l’opération, le jeune garçon est un *lhor*, un candidats à la circoncision ; c’est pendant cette période que les jeunes garçons danseront et chanteront, enduit de peinture blanche et portant leur bouclier de bois qu’ils agiteront d’avant en arrière (Cagnolo 1933 : 85 et 87). L’intérieur du bouclier est muni d’une large poignée en forme de bracelet dans lequel le jeune garçon glisse le bras presque jusqu’à l’épaule. Selon Routledge, Les jeunes gens s’exerçaient à faire bouger les muscles de l’épaule de manière à pouvoir imprimer un mouvement frémissant au bouclier (Routledge 1906 : 1) (ill. XX ou xxx)

Le jour même où la circoncision a lieu, les jeunes garçons dorment dans une case provisoire édifiée à leur intention. Ils y dormiront durant huit nuits, mais chaque soir, avant de se mettre au lit, ils passeront par un rite de purification appelé *mambura* consistant à assister, en se cachant les yeux, à la relation sexuelle que le grand aîné, organisateur du rite, aura avec sa femme. Le huitième soir, après être passé une dernière fois par le rituel du *mambura*, ils seront enfin des *anake* (sg. *mwanake*) , ce terme désignant la classe d’âge des guerriers (Cagnolo 1933 : 88-93).

Les boucliers initiatiques sont ornés de dessins abstraits des deux côtés, comportant généralement les trois couleurs traditionnelles, ocre, noir et blanc. L’arrière est généralement orné de frises de triangles en frise formant des cercles ou ellipses concentriques. Les organisateurs des rites sélectionnaient les motifs ou design particuliers qui allaient orner l’avant de tous les boucliers lors de chaque session; et bien sûr ce choix était différent d’une session à l’autre et d’une unité territoriale à l’autre. De sorte que chacune de ces configurations ornementales correspondait à une classe d’âge précise. En pratique, toutefois, un frère aîné cédait son bouclier à son frère cadet, qui en modifiait le décor pour le rendre conforme à celui

¹ Ndomi est l’orthographe utilisée par T. A. Joyce au début du 20^{ème} siècle (1906 : 49) , mais dans la littérature plus récente on trouve davantage l’orthographe *ndome*.

Ndome *Initiation Shield*

In former times, the Kikuyu, surrounded as they were by the Masaï and the Wakamba, were always ready to fight to defend their herds (Cagnola 193: 100). They used shields made of buffalo hide called ngo in those conflicts.

The ndome (or ndomi)¹ shields were made of light wood, magnificently decorated like the example shown opposite (ill. X), and used specifically in the circumcision ritual which prepared young boys for entry into the warrior age group.

The young uncircumcised boys were called kahè, a term which became a disdainful insult when used to refer to any uncircumcised adult man (Cagnolo 1933: 83). During the few days immediately prior to the operation, the young boy was a lhor, or circumcision candidate. During this time, he danced and sang, covered with white paint and carrying a wooden shield he would brandish back and forth (Cagnolo 1933: 85 and 87). The inside surface of the shield was equipped with a bracelet-shaped handle through which the boy would slide his arm as far up as the shoulder. According to Routledge, the youngsters “can impart from the muscles of the shoulder a peculiar quivering movement to these shoulder dancing shields.”(Routledge 1906: 1) (ill. XX ou XXX).

On the day of the circumcision, the young boys slept in a temporary house erected for that purpose. They remained there for eight nights afterwards, but every evening, prior to going to sleep, they would undergo a purification ritual called mambura which consisted of witnessing, but with their eyes averted, the sexual encounter between the senior elder who had organized the ritual and his wife. On the eighth night, after having undergone the mambura ritual a last time, they finally became anake (singular mwanake), the term describing a male of warrior age status (Cagnolo 1933: 88-93).

The initiation shields have abstract designs on both sides of them, generally made using the three traditional colors: ochre, black and white. The back is generally decorated with friezes of triangles which form concentric circles or ellipses. The ritual’s organizers selected the particular motifs or designs that would adorn the front of all the shields at each session, and of course, that choice would differ for each session, and from one territory to another. Moreover, each of these ornamental configurations corres-

¹ Ndomi is the spelling used by T.A. Joyce at the beginning of the 20th century (1906: 49), but the spelling ndome is more frequently used in the more recent literature.

de sa classe d'âge. (Africa 1995 : 142). Durant les danses, les boucliers étaient en outre ornés de perles et de cauris. Aucune source publiée n'explique pourquoi les boucliers initiatiques sont immanquablement percés d'une ouverture en leur centre ; mais cet élément structurel les rend évidemment inaptes à l'usage premier des boucliers, et les donne à voir publiquement comme des objets strictement confinés à leur rôle rituel. Dans le bouclier illustré ici, le dessin peint en noir figure sans doute le motif propre à la session initiatique à laquelle il a participé. Mais plusieurs de ces boucliers initiatiques, tel ce magnifique exemplaire, possèdent en outre certaines caractéristiques qui en font des objets skeuomorphes, puisque les courbes en relief et pointillées qui les parsèment imitent avec beaucoup de finesse la manière dont on assemble en les cousant les peaux d'animal qui constituent les boucliers de guerre. Un détail ornemental qui cette fois, au contraire de l'orifice central, rappelle symboliquement que l'usage cérémoniel du bouclier *ndome* au moment du rite de circoncision ouvre la voie vers le statut de guerrier *mwanake* et l'usage des boucliers *ngo*.

Bibliographie

Adamson Joy 1967, *The Peoples of Kenya*, Helen and Kurt Wolff Book, New-York, 399 p.

Cagnolo C., I. M. C. 1933, *The Akikuyu. Their customs, Traditions and Folklore*, Catholic Mission of the Consolata Fathers, 324 p.

Joyce T. A. 1906, Note on a Series of Akikuyu “Ndomi” in the British Museum”, *Man*, vol. 6, pp. 49-51

Phillips, Tom, *Africa. The Art of a Continent*, Prestel, 613 p.

Routledge Scoresby 1906, « an Akikuyu image », *Man*, vol. 6, pp. 1-3

ponded to a specific age group. In practice however, an older brother would give his shield to his younger brother, and the latter would alter its decoration in such a way as to make it suitable for his age group (Africa 1995: 142). The shields were also decorated with beads and cowrie shells for the dances.

No published source explains why the initiation shields are invariably pierced with an opening at their center, but this structural detail obviously renders them unsuitable for the primary purpose shields serve, and makes it easy for them to be identified as objects which are intended strictly for ritual use.

The black drawing on the shield illustrated here undoubtedly displays the design that was appropriate for the initiation session it was used in. But several of these initiation shields, like this magnificent example, also show characteristics that make them skeuomorphic objects, because in a very refined manner, the curved dotted lines in relief that are present on them mimic the stitches that were made on the sections of animal hide that were sewn together to manufacture the war shields. This ornamental detail is one that, unlike and in opposition to the central orifice, symbolically reminds that the ceremonial use of the ndome shield at the time of the circumcision rite paved the way to mwanake warrior status and the use of the ngo shields.

Bibliography

Adamson Joy 1967, The Peoples of Kenya, Helen and Kurt Wolff Book, New-York, 399 p.

Cagnolo C., I. M. C. 1933, The Akikuyu. Their Customs, Traditions and Folklore, Catholic Mission of the Consolata Fathers, 324 p.

Joyce T. A. 1906, “Note on a Series of Akikuyu “Ndomi” in the British Museum”, Man, vol. 6, pp. 49-51

Phillips, Tom, Africa. The Art of a Continent, Prestel, 613 p.

Routledge Scoresby 1906, “An Akikuyu image”, Man, vol. 6, pp. 1-3





Stèle anthropomorphe

Arsi, Ethiopie

18^{ème} - 19^{ème} siècle

Pierre

H : 148 cm

Anthropomorphic stele

Arsi, Ethiopia

18th - 19th century

Stone

H: 148 cm

Stèle anthropomorphe Arsi

Les milliers de pierres sculptées réparties sur le territoire de l’Ethiopie en font un haut lieu du mégalithisme en Afrique. Dans le nord du pays, les stèles géantes d’Axoum ornent les mausolées royaux datés des premiers siècles de notre ère et témoignent de l’importance de cette ancienne civilisation. A l’est d’Addis-Abeba, dans les Monts Harar, des cistes dolméniques simples associées à des tumulus furent érigées, à partir du deuxième millénaire avant notre ère et jusqu’au premier millénaire après. C’est dans la région des hauts plateaux au sud d’Addis-Abeba que les monolithes sont les plus nombreux, en particulier dans les provinces du Shoa, du Soddo et du Sidamo.

Ces stèles du sud de l’Ethiopie ont été mentionnées par quelques voyageurs européens dès le 19^{ème} siècle. Au début du 20^{ème} siècle, le Révérend Père François Azaïs et Roger Chambard les documentent et publient « Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie »¹ qui reste aujourd’hui encore une référence majeure. Les pierres levées de la région du Soddo et du Sidamo conservent encore une grande part de mystère mais témoignent néanmoins de l’histoire ancienne des peuples éthiopiens. Les études menées dans les années 1970-1980 par Francis Anfray et la Mission française d’archéologie, puis plus récemment par Roger Joussaume², permettent progressivement de mieux comprendre ces pierres levées.

Les stèles phalliques sont les plus nombreuses. Elles mesurent en moyenne trois à quatre mètres de hauteur et sont généralement groupées sur des tertres peu élevés pour former des monuments à la gloire d’ancêtres éminents de la communauté. Ces stèles constitueraient ainsi des trophées de guerre, plantés sur la tombe d’un guerrier pour mettre en évidence son prestige³. Leur nombre correspondrait à celui des ennemis tués par le défunt. Cette tradition de commémorer les défunts illustre en érigeant des pierres ou des poteaux en bois sculpté s’est perpétuée parmi de nombreuses populations actuelles d’Afrique de l’Est.

Roger Joussaume explique que ces stèles anciennes témoignent d’un passé oublié : « Les paisibles habitants du lieu ne se sentent pas concernés par les tumulus et les stèles qu’ils ont contribué à détruire [...] Ce ne sont

Arsi Anthropomorphic Stele

The thousands of sculpted stones found all over the Ethiopian territory make it one of the major centers of African megalithic activity. In the northern part of the country, the giant stelae of Axum decorate royal mausoleums which date to the first centuries of our era and testify to the importance of this ancient civilization. In the Harar Mountains east of Addis Ababa, simple dolmen cysts associated with tumuli were erected beginning in the second millennium BC and until the first millennium AD. It is in the high plateau area south of Addis Ababa that these monoliths are the most numerous, particularly in the provinces of Shoa, Soddo and Sidamo.

The stelae of Southern Ethiopia have been mentioned by European travelers since the 19th century. At the beginning of the 20th century, Reverend Father François Azaïs and Roger Chambard documented them and published Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie (Five Years of Archaeological Research in Ethiopia),¹ which is still a major reference work on the subject today. The raised stones of the Soddo and Sidamo regions, which remain in large part mysterious, bear witness to the ancient history of the Ethiopian peoples. Studies and research undertaken by Francis Anfray and the Mission Française d’Archéologie between 1970 and 1980, and more recently by Roger Joussaume,² are gradually improving our understanding of these raised stones.

On average, the phallic stelae measure three to four meters in height and are generally grouped together on slightly raised mounds as monuments to the glory of a community’s prominent ancestors. They may thus have constituted war trophies, planted on the tombs of warriors to highlight their prestige.³ Their number would correspond to the number of enemies the commemorated warrior had slain. This tradition of erecting stones or sculpted wooden posts became widespread among many populations currently in East Africa.

Roger Joussaume explains that these ancient stelae are markers of a forgotten past: “The peaceful inhabitants of the place don’t feel any concern for the tumuli and the stelae they helped destroy [...] Those

¹ Azaïs R.P. et Chambard R., *Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1931

² Laboratoire de recherche sur l’Afrique, CNRS, UMR 7041, Nanterre

³ Haberland E., *Megalithic monuments in Southern Ethiopia : a reconsideration*, in *Congrès Panafricain de Préhistoire et d’études du Quaternaire*, Addis-Abbeba, 1971, pp. 227-228

¹ Azaïs R.P. et Chambard R., *Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1931

² Laboratoire de recherche sur l’Afrique, CNRS, UMR 7041, Nanterre

³ Haberland E., *Megalithic monuments in Southern Ethiopia : a reconsideration*, in *Congrès Panafricain de Préhistoire et d’études du Quaternaire*, Addis-Ababa, 1971, pp. 227-228



Mégalithe anthropomorphe à Gudji, dans le Sidamo au sud de l’Ethiopie
(Photo Azaïs et Chambard, 1931)

*Anthropomorphic megalith at Gudji in the Sidamo area of Southern Ethiopia
(Photo Azaïs and Chambard, 1931)*

par leurs ancêtres »⁴. Beaucoup ont été abîmées ou déplacées afin d’être réutilisées comme matériau de construction par les populations actuelles. Les recherches archéologiques⁵ récentes menées dans la région de Tuto Fela tendent à montrer que les monolithes simples et phalliques sont les plus anciens du sud de l’Ethiopie. Les pierres anthropomorphes ont été érigées dans un second temps par des peuples qui ont parfois réutilisé des monolithes anciens en les resculptant. D’une grande diversité formelle, les stèles anthropomorphes sont moins nombreuses que les phalliques et leur taille ne dépasse généralement pas deux mètres de hauteur.

Au sud d’Addis Abeba, la nécropole mégalithique de Tiya, datée du 12^{ème} au 14^{ème} siècle, est un site majeur qui se caractérise par des stèles anthropomorphes et des stèles ornées de figurations d’épées. Deux disques associés à un signe végétaliforme pourraient être des mythogrammes et forment une triade symbolique récurrente dont le sens nous échappe encore⁶. Le signe végétaliforme ressemble à certaines scarifications des Dinka que les auteurs interprètent comme un arbre ou une évocation du sexe masculin⁷. Les deux disques figureraient quant à eux la poitrine du personnage et les épées les ennemis vaincus.

Plus au sud, les recherches archéologiques menées récemment dans la région du lac Abaya ont permis de mieux comprendre ces traditions mégalithiques. Outre les pierres phalliques plus anciennes, de nombreuses stèles anthropomorphes ont été sculptées entre le 10^{ème} et le 15^{ème} siècle⁸. Dans la typologie établie par Roger Joussaume, les « stèles silhouettes » du Soddo et les stèles anthropomorphes de Tuto Fela sont les plus remarquables. Ces dernières sont constituées d’un corps cylindrique au visage sculpté ; la face antérieure est couverte de motifs de croisillons qui pourraient correspondre à des scarifications ou à un système de comptabilité des mérites.

Les populations qui occupent aujourd’hui cette région méridionale ne conservent aucun souvenir des peuples anciens qui ont érigé ces monuments. On trouve cependant une survivance de cette tradition mégalithique, un peu plus au nord, chez les Arsi qui ont continué à ériger des pierres sculptées en l’honneur de leurs défunts jusqu’au 20^{ème} siècle.

aren’t their ancestors.⁴ Many were destroyed or displaced to be reused as construction materials by people living in the area now. Recent archaeological research⁵ conducted in the Tuto Fela region tends to indicate that the simple phallic monoliths are Southern Ethiopia’s oldest. The anthropomorphic stones were erected later by people who reused and re-sculpted the ancient monoliths. The anthropomorphic stelae display great formal diversity, are less numerous than the phallic ones, and generally do not exceed two meters in height.

South of Addis Ababa, the Tiya megalithic necropolis, which dates from the 12th to 14th centuries, is a major site which is characterized by the presence of anthropomorphic stelae decorated with representations of swords. Two discs associated with a symbol of vegetal form could be mythograms or together form a recurring symbolic triad whose meaning we do not yet understand.⁶ The symbol of vegetal form resembles certain scarification designs of the Dinka which authors have interpreted as a tree or a representation of the male sexual organ.⁷ The two discs would represent the depicted individual’s chest while the swords would represent the vanquished enemies.

Further south near the Kenyan border, recent archaeological research in the Lake Abaya area has improved our understanding of the megalithic tradition there. In addition to the older phallic stones, many anthropomorphic stelae there were sculpted between the 10th and 15th centuries.⁸ In a typological classification system established by Roger Joussaume, the “silhouette stelae” of Soddo and the anthropomorphic stelae of Tuto Fela are considered the most remarkable. The latter are made up of a cylindrical body with a sculpted face; their front surface is covered with crisscross designs which might represent scarifications or a system of counting virtues or qualities.

Anthropomorphic funerary stelae of Tuto Fela

The populations which currently inhabit the region have no memory of the people who erected these monuments. An instance in which this megalithic tradition did survive is noted among the Arsi, who continued to erect sculpted stones in honor of their deceased until the 20th century.

⁴ Joussaume R., « Les cultures mégalithiques de l’Ethiopie» in Van der Stappen X. (Dir.), *Aethiopia, Peuples d’Ethiopie*, catalogue d’exposition de MRAC, 1996, p. 64

⁵ Joussaume R. (Dir.), *Tuto Fela et les stèles du sud de l’Ethiopie*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 2007

⁶ Joussaume (1996), pp. 58-74

⁷ Joussaume (2007), p.216

⁸ Ibid., p.16

⁴ Joussaume R., Les cultures mégalithiques de l’Ethiopie in Van der Stappen X. (Dir.), *Aethiopia, Peuples d’Ethiopie*, catalogue d’exposition de MRAC, 1996, p. 64

⁵ Joussaume R. (Dir.), *Tuto Fela et les stèles du sud de l’Ethiopie*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 2007

⁶ Joussaume (1996), pp. 58-74

⁷ Joussaume (2007), p.216

⁸ Ibid., p.16

Les Arsi, aussi appelés Arussi, constituent un des sous-groupes les plus importants au sein de la population Oromo. Originaires du sud de l'Éthiopie, terre des anciens mégalithes, les Arsi ont migrés au fil du temps en direction du nord et du nord-est. Ils vivent actuellement dans la région des hauts plateaux au sud d'Addis Abeba, à l'est du lac Shala et du lac Zwai. Ils étaient dans le passé des éleveurs nomades réputés pour être de redoutables guerriers⁹. Originaires du sud de l'Éthiopie, terre des anciens mégalithes, les Arsi ont migré au fil du temps en direction du nord et du nord-est. Ils vivent actuellement dans la région des hauts plateaux au sud d'Addis Abeba, à l'est du lac Shala et du lac Zwai. Dans les années 1930, le Révérend Père Azaïs note l'importance que les Arsi accordaient aux esprits des ancêtres : « Ils enduisent de beurre leurs pierres tombales ; ils viennent y faire du café ; *ils sont convaincus que les esprits des morts vivent continuellement parmi eux pour leur faire du bien ou du mal, selon qu'ils les auront satisfaits ou mécontents.* »¹⁰ Selon les croyances animistes Arsi, les ancêtres influencent la vie de leurs descendants au-delà de la mort. Les sites à stèles constituaient des lieux de culte où les familles se réunissaient régulièrement pour solliciter la protection de leurs ancêtres, par des invocations et des sacrifices.

Les stèles Arsi sont groupées et souvent disposées en cercle : une pierre sculptée représente donc un ancêtre vénéré tandis que les autres figure-raient épouse, enfants, ennemis tués¹¹. Les pierres levées ornées de motifs géométriques seraient des représentations humaines stylisées à l'extrême : les cercles concentriques représenteraient les yeux, les seins, le nombril ou le sexe tandis que les lignes ondulantes et les croisillons figure-raient les scarifications. Les stèles Arsi constituent des monuments qui affirment la valeur des guerriers et leur puissance procréatrice. Cette tradi-tion peut être comparée à celle des Konso qui érigent de grandes statues en bois pour leurs ancêtres : la statue principale incarne le dignitaire et celles qui l'entourent représentent ses femmes, les ennemis qu'il a tués et émasculés, ou encore les animaux sauvages qu'il a chassés. Ces sculp-tures konso sont en outre associées à des pierres levées non ornées qui symbolisent les champs du défunt¹² ou des événements importants¹³. Il est intéressant de noter que les Arsi comptabilisaient aussi les mérites d'un homme au moment de sa mort en construisant des structures éphémères constituées de longues branches reliées entre elles¹⁴.

L'œuvre présentée ici est attribuée au peuple Arsi, mais ce monolithe diffère des stèles les plus fréquemment rencontrées qui sont ornées de motifs géométriques. C'est en étudiant le corpus mégalithique ancien du

*The Arsi, also called Arussi, are among the most important sub-groups of the Oromo people. In former times they were nomadic herders with a reputation for being fierce warriors.*⁹ *Originating in Southern Ethiopia, the land of the ancient megaliths, the Arsi migrated north and northwest over the course of time. They currently inhabit the high plateaus region south of Addis Ababa, east of Lake Shala and Lake Zwai. In the 1930s, Reverend Father Azaïs noted the importance which the Arsi accorded the spirits of their ancestors: “They smear butter onto their tombstones; they go there to make their coffee; they are convinced that the spirits of the dead continue to live among them to help or to harm them, according to whether they are satisfied or not.”*¹⁰ *Arsi animist beliefs hold that the ancestors influence the lives of their descendants after death. The sites on which stelae were erected constitute places of worship where people met regularly to solicit protection from their ancestors through invocations and sacrifices.*

*Among the Arsi, the stelae were grouped together and often arranged in a circle. A sculpted stone thus represented a venerated ancestor while those around it represented a wife, children, or slain enemies.*¹¹ *Raised stones decorated with geometric designs would be extremely stylized representations of human beings: the concentric circles would represent the eyes, the teats, the navel or the sexual organs, while the wavy lines and crisscross motifs indicated scarifications. Arsi stelae are monuments which affirm the worth of warriors and their procreative powers. This tradition can be compared to that of the Konso who erected large wooden statues commemorating their ancestors. The main statue incarnated the dignitary, while those around it represented his wives, the enemies he killed or emasculated, or the wild animals he hunted. These Konso sculptures are moreover associated with undecorated raised stones which apparently symbolize the deceased's fields*¹² *and constitute yet another facet of Ethiopian megalithic production.*¹³ *It is interesting to note that the Arsi also counted the merits and virtues of a man at the time of his death by manufacturing ephemeral structures made of long branches tied together.*¹⁴

*The work shown here is attributed to the Arsi people, but this monolith differs from the most commonly seen stelae, which are decorated with geometric designs. It is through an examination of the corpus of megalithic works from Southern Ethiopia that one uncovers the most pertinent comparisons. In its general shape, the stone seen here resembles the “silhouette stelae” of the Soddo region,*¹⁵ *the best known*

⁹ Abbas Haji Gnamo note, dans son article « Arsi/Arussi » que les Arsi sont appelés *Warantica* dans les textes anciens, ce qui signifie « guerriers ». (i n *Encyclopaedia Aethiopica*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2003, Tome I, pp. 351-355)

¹⁰ Azaïs et Chambard (1931), p. 210

¹¹ Haberland (1971), pp. 227-228

¹² Joussaume R. &. Metasebia Bekele, « Pierres récemment dressées dans le sud de l'Éthiopie » in Joussaume (2007), pp. 238-255

¹³ Ibid., pp. 238-250

¹⁴ Azaïs et Chambard (1931), p. 210

⁹ In his article Arsi/Arussi, Abbas Haji Gnamo notes that the Arsi are called *Warantica*, which means “warriors” in the ancient texts (in *Encyclopaedia Aethiopica*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2003, Tome I, pp. 351-355)

¹⁰ Azaïs et Chambard (1931), p. 210

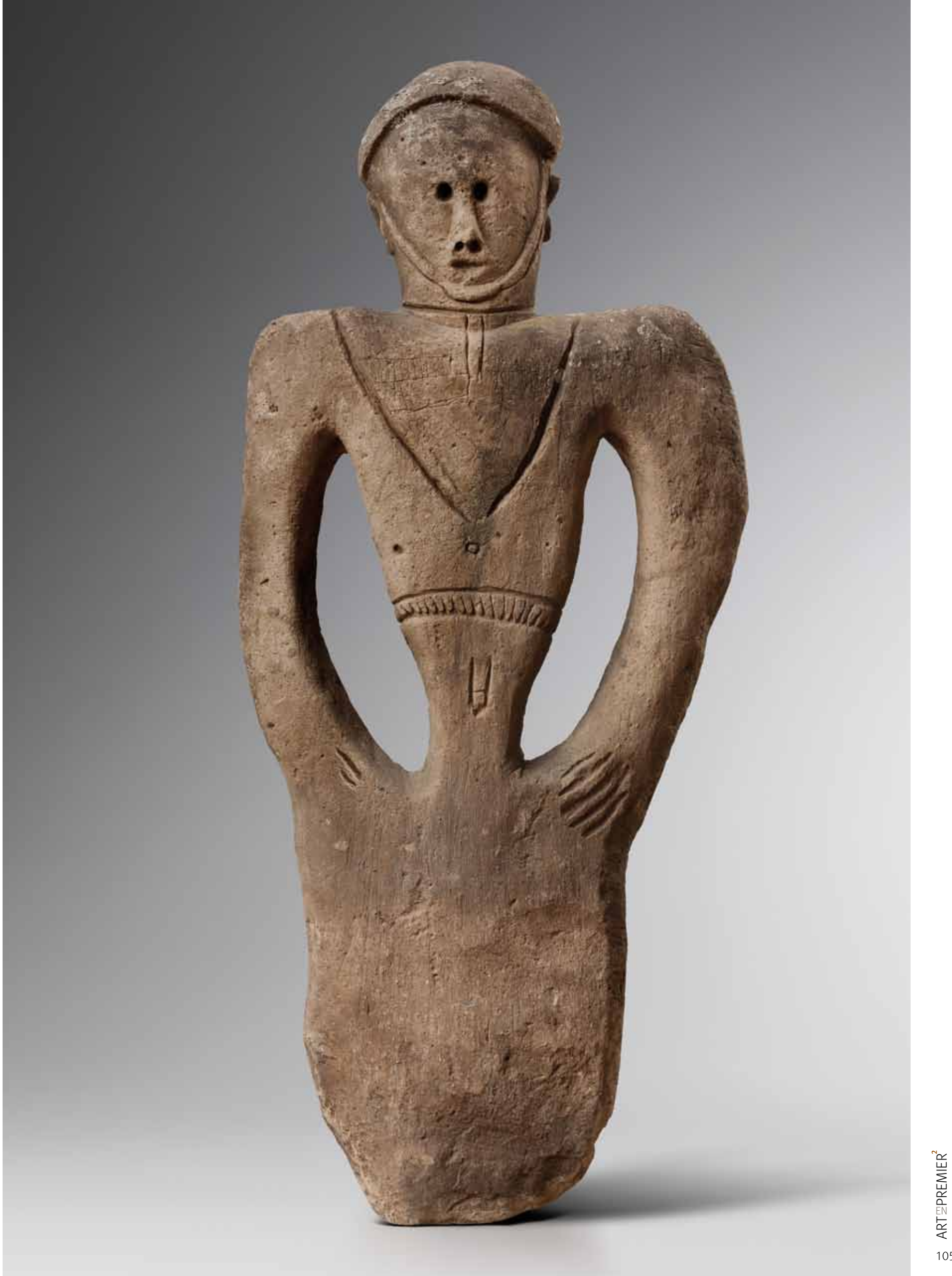
¹¹ Haberland (1971), pp. 227-228

¹² Joussaume R. &. Metasebia Bekele, Pierres récemment dressées dans le sud de l'Éthiopie in Joussaume (2007), pp. 238-255

¹³ Ibid., pp. 238-250

¹⁴ Azaïs and Chambard (1931), p. 210

¹⁵ Joussaume (2007), fig. 169, p. 204 ; Azaïs and Chambard (1931), plate XXXII





Pierre anthropomorphe dans le sud de l’Ethiopie
(Photo Jensen Ad. E., 1936)

Anthropomorphic stone in Southern Ethiopia
(Photo Jensen Ad. E., 1936)

sud de l’Ethiopie qu’on trouve les comparaisons les plus pertinentes. Par sa forme générale, la pierre qui nous intéresse ici se rapproche des stèles-silhouettes de la région du Soddo¹⁵, dont l’exemple le plus connu est la grande stèle d’Osolé. Plus rares, elles se caractérisent par une forme humaine lisible : la tête se détache des épaules et deux larges perforations oblongues permettent de dégager les bras.

Sa silhouette majestueuse, son allure hiératique et les nombreux détails gravés font de cette pierre une œuvre exceptionnelle où tout contribue à souligner l’importance du personnage. La partie inférieure de la stèle, laissée brute comme le dos, était à l’origine profondément enfoncée dans le sol : seul le buste émergeait de terre. Les épaules sont larges et évoquent la force. Le buste a la forme générale d’un triangle dont la pointe dirigée vers le bas dessine un bassin étroit. Au niveau de la taille, une frise de chevrons évoque probablement une ceinture, des scarifications ou le décor d’un vêtement. On distingue en-dessous un pénis sommairement gravé et au-dessus, un nombril formé d’un simple rond. Les bras, détachés du corps, dessinent deux courbes harmonieuses et les mains, traitées avec beaucoup de simplicité par quelques traits incisés, rejoignent les hanches.

Son visage ovoïde, cerné par une fine barbe et surmonté d’une coiffe, est particulièrement réussi et, dans le corpus des pierres éthiopiennes, surprend par le traitement assez naturaliste de la bouche, des oreilles et des narines percées. Deux trous profondément creusés figurent les yeux et confèrent de l’intensité au regard. Si la plupart des stèles de Tuto Fela sont simplifiées à l’extrême, quelques rares exemples présentent des visages plus élaborés, comparables à celui la stèle que nous décrivons ici¹⁶. Au niveau du cou et du torse, plusieurs lignes sont profondément incisées et pourraient figurer des scarifications, des colliers, un plastron, un baudrier ou les détails d’une tunique. La ligne la plus longue, qui descend jusqu’au milieu du torse, évoque les rares « stèles à collier » recensées dans la région de Meskan¹⁷. La composition générale de l’œuvre est rythmée par la superposition des lignes de la barbe, du collier et du bassin qui se font écho et créent une dynamique particulièrement intéressante.

La stèle publiée dans ce catalogue est atypique et son étude s’avère passionnante: elle s’inscrit dans la tradition des stèles Arsi subactuelles mais sa silhouette, les traits de son visage et certains détails ornementaux incitent à établir un lien avec les pierres plus anciennes au sud de l’Ethiopie. Les mégalithes de cette région constituent un champs d’étude riche et complexe, où il reste beaucoup à faire : espérons que les recherches futures permettront de répondre aux nombreuses questions qui restent en suspens.¹⁸

¹⁵ Joussaume (2007), fig. 169, p. 204 ; Azaïs et Chambard (1931), planche XXXXII

¹⁶ C’est le cas notamment de deux pierres publiées par Roger Joussaume (2007, fig. 39 a et 39 b, p.58) : les visages allongés sont cernés par une fine barbe en pointe et présentent des orifices au niveau des yeux et des narines. Une pierre de la région de Silté, photographiée par le Révérend Père Azaïs et Roger Chambard (1931, planche LVI) présente aussi un visage qui, bien que beaucoup plus simple, se rapproche de la stèle qui nous intéresse ici, par le traitement de la barbe notamment.

¹⁷ Joussaume (2007), fig. 166 p. 201 et fig. 168 p. 203

¹⁸ Roger Joussaume souligne le nombre important de sites à stèles qui n’ont jamais été étudié de façon approfondie, comme été les sites de Tiya et de Tutot Fela. Il insiste également sur la connaissance très superficielle que nous avons des monolithes Arsi : aucune étude complète n’a été faite sur cette tradition et les recherches sur ce sujet à entreprendre (Joussaume 2007: 254-256)

of which is the great stele of Osole. These are rarer, and are characterized by a readable human form: the head is detached from the shoulders and two large oblong perforations define and separate the arms from the body.

Its majestic silhouette, its hieratic appearance and the many details engraved onto it make this stone an exceptional piece in which every detail contributes to underscoring the importance of the person it represents. The lower part of the stele, unworked like the back, was originally planted deeply into the ground, and only the bust emerged from the earth. The shoulders are broad and evoke power. The bust has a roughly triangular shape and the apex which points downward outlines the narrow pelvis. Along the waist, a frieze of chevrons probably represents a belt, scarifications or a piece of decorative clothing. A summarily engraved penis is apparent, and above it a simple circular navel. The arms, detached from the body form two harmonious curves, and the hands, rendered very simply with a few incised lines, rejoin the hips.

Its oval face, ringed by a fine beard below it and a coiffure above it, is especially well executed, and within the corpus of Ethiopian stones, is remarkable for the naturalistic treatment of the mouth, the ears and the pierced nostrils. Two deeply bored holes represent the eyes and impart intensity to the gaze. While most Tuto Fela stelae are simplified to the extreme, some examples feature more elaborated faces, comparable to that of the stele we are describing here.¹⁶ On the neck and the torso, several deeply engraved lines could represent scarifications, necklaces, a breast plate, a baldric or the details of a tunic. The longest line, which runs to the middle of the torso, reminds of the rare “collared stelae” known from the Meskan area.¹⁷ A distinctive rhythm is imparted to the general composition of the work through the superposition of the lines of the beard, the necklace and the pelvis, which echo one another and create a particularly interesting dynamic.

¹⁶ This is notably the case for two stones published by Roger Joussaume (2007, fig. 39a and 39b, p.58): the elongated faces are ringed by a fine pointed beard and display orifices for the eyes and nostrils. A stone from the Silte region, photographed Reverend Father Azaïs and Roger Chambard (1931, plate LVI) presents a face which, although much simpler, is reminiscent of that of our stele, especially where the treatment of the beard is concerned.

¹⁷ Joussaume (2007), fig. 166 p. 201 and fig. 168 p. 203

Pierres phalliques à Alata, dans le Sidamo au sud de l’Ethiopie
(Photo Azaïs et Chambard, 1931)

Phallic stones at Alata in the Sidamo area of Southern Ethiopia
(Photo Azaïs and Chambard, 1931)

Bibliographie

Abbas Haji Gnamo, article « Arsi / Arussi » in *Encyclopaedia Aethiopica*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2003, Tome I, pages 351-355

Abbas Haji Gnamo, *Les Oromo-Arsi, continuité et évolution des institutions d’une société éthiopienne*, Thèse de doctorat, Paris I –Panthéon Sorbonne, 1990

Anfray Francis, « Les stèles du Sud, Shoa et Sidamo » in *Annales d’Ethiopie*, n°12, 1982

Anfray Francis, *Les anciens Ethiopiens*, E. Armand Colin, Paris, 1990

Azaïs Révérend Père et CHAMBARD Roger, *Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1931

Chollet V. et Neuville, *Notes préliminaires sur les mégalithes observés dans le Soddo (Abyssinie méridionale*, Bulletin de la Société Philomatique de Paris, Paris, 1905, pp. 86-100

Haberland E., *Megalithic monuments in Southern Ethiopia : a reconsideration*, in *Congrès Panafricain de Préhistoire et d’études du Quaternaire*, Addis-Abbeba, 1971, p.227-228

Hirsch B. et Bekele M., *The Memory of the Heroes ; The Konso experience*, in *Annales d’Ethiopie*

Jensen Ad. E., *Im Lande des Gada, Wanderungen zwischen Volkstrummern Südabessiniens*, Verla Strecker und Schröder, Stuttgart, 1936

Joussaume Roger, « *Le mégalithisme de l’Ethiopie* » in *Ethiopie millénaire*, RMN - Petit Palais, Paris, 1974

Joussaume Roger, « Les cultures mégalithiques *de l’Ethiopie*» in Van der Stappen X. (Dir.), *Aethiopia, Peuples d’Ethiopie*, catalogue d’exposition du MRAC, 1996, pp. 58-65

Joussaume Roger (Dir.), *Tuto Fela et les stèles du sud de l’Ethiopie*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 2007

Metasabia Bekele, *Le rôle des pierres dressées dans la société Konso (Ethiopie)*, Mémoire de DEA, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2001

Salviac (de) Martial, *Un peuple antique au pays de Ménélik ; les Gallas*, H. Oudin, Paris, 1901

Van der Stappen Xavier (Dir.), *Aethiopia, Peuples d’Ethiopie*, catalogue d’exposition du MRAC, 1996

Bibliography

Abbas Haji Gnamo, article Arsi / Arussi in *Encyclopaedia Aethiopica*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2003, Vol. I, pages 351-355

Abbas Haji Gnamo, Les Oromo-Arsi, continuité et évolution des institutions d’une société éthiopienne, *doctoral thesis, Paris I –Panthéon Sorbonne, 1990*

Anfray Francis, Les stèles du Sud, Shoa et Sidamo in *Annales d’Ethiopie*, n°12, 1982

Anfray Francis, Les anciens Ethiopiens, *E. Armand Colin, Paris, 1990*

Azaïs Révérend Père and Chambard Roger, Cinq années de recherches archéologiques en Ethiopie, *Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1931*

Chollet V. and Neuville, Notes préliminaires sur les mégalithes observés dans le Soddo (Abyssinie méridionale, *Bulletin de la Société Philomatique de Paris, Paris, 1905, pp. 86-100*

Haberland E., Megalithic monuments in Southern Ethiopia: a reconsideration, in *Congrès Panafricain de Préhistoire et d’études du Quaternaire, Addis-Ababa, 1971, p.227-228*

Hirsch B. and Bekele M., The Memory of the Heroes; The Konso experience, in *Annales d’Ethiopie*

Jensen Ad. E., Im Lande des Gada, Wanderungen zwischen Volkstrummern Südabessiniens, *Verla Strecker und Schröder, Stuttgart, 1936*

Joussaume Roger, Le mégalithisme de l’Ethiopie in *Ethiopie millénaire*, RMN - Petit Palais, Paris, 1974

Joussaume Roger, Les cultures mégalithiques de l’Ethiopie in *Van der Stappen X. (Dir.), Aethiopia, Peuples d’Ethiopie, MRAC exhibition catalog, 1996, pp. 58-65*

Joussaume Roger (Dir.), Tuto Fela et les stèles du sud de l’Ethiopie, *Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 2007*

Metasabia Bekele, Le rôle des pierres dressées dans la société Konso (Ethiopie), *Mémoire de DEA, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2001*

Salviac (de) Martial, Un peuple antique au pays de Ménélik; les Gallas, *H. Oudin, Paris, 1901*

Van der Stappen Xavier (Dir.), Aethiopia, Peuples d’Ethiopie, *MRAC exhibition catalog, 1996*





Poteau <i>ngya</i> Bongo, République du Soudan du Sud 19 ^{ème} ou début du 20 ^{ème} siècle Bois H : 85 cm	Ngya <i>post</i> <i>Bongo, Republic of South Sudan</i> 19 th or early 20 th century Wood H: 85 cm
Provenance : David Henrion, Sauvenière, Belgique	Provenance: <i>David Henrion, Sauvenière, Belgium</i>

Poteau bongo *ngya*

Peuple de chasseurs et d’agriculteurs, les Bongo vivent dans la région de Bahr-el-Ghazal, à l’ouest de la République du Soudan du Sud¹. L’art Bongo se caractérise par d’imposantes sculptures en bois liées au culte des ancêtres : la plupart étaient placées sur des monuments funéraires mais certaines étaient conservées à l’intérieur des maisons². Selon leurs croyances animistes traditionnelles, les Bongo considèrent que, dans le monde des morts, le Dieu créateur Loma, accorde à la personne une place équivalente à celle qu’elle avait de son vivant. L’influence que les ancêtres ont sur leur famille, au-delà de la mort, dépend donc du prestige acquis au cours de leur vie. Pour que les ancêtres puissent intercéder efficacement en faveur de leurs descendants, il convient que les monuments érigés en leur honneur reflètent clairement leur statut.

Les grandes sculptures en bois qui ornent les sépultures des dignitaires Bongo sont appelées *Ngya* et sont érigées plusieurs mois après l’inhumation³, à l’occasion d’une grande fête. Le faste de la cérémonie doit être à la hauteur de l’importance sociale de l’ancêtre afin que Loma lui réserve la place qu’il mérite. A l’occasion de cette célébration, la vie du défunt est racontée et ses exploits sont loués par les membres de sa famille. La majorité des monuments funéraires Bongo furent élevés en l’honneur de grands hommes mais il est arrivé que des femmes remarquables bénéficient de ce privilège⁴. La sculpture principale, souvent une statue en pied, incarne l’ancêtre. Elle est entouré de poteaux plus simples qui matérialisent les ennemis vaincus, les animaux sauvages tués ou encore les proches parents⁵.

Ngya Bongo *Post*

The Bongo are a group of hunters and cultivators that inhabit the Bahr-el-Ghazal region of the Republic of South Sudan.¹ Bongo art is characterized by imposing wooden sculptures associated with the worship of the ancestors. Most of the works were placed on funerary monuments but some were kept inside the houses.² In the Bongo’s traditional animistic beliefs system, the God creator Loma gave a person an equivalent place in the world of the dead as he had in that of the living. The influence which an ancestor had on his family thus depended on the amount of prestige that individual had acquired in the course of his life. For an ancestor to intercede successfully on behalf of his descendants, the monument erected to commemorate him would have to reflect the person’s status clearly.

The large wooden sculptures which decorate the tombs of Bongo dignitaries are called Ngya and are erected several months after burial,³ on the occasion of a major ceremony. The size of that ceremony has to be proportional to the ancestor’s social importance in order for Loma to reserve the place for him which he deserves. The deceased’s life story is told at the celebration and his exploits are praised by members of his family. Most Bongo monuments were erected in commemoration of important men, but remarkable women were sometimes also accorded this privilege.⁴ The main sculpture, often a full figure, incarnates the ancestor. It is surrounded by simpler posts which represent the slain enemies and wild animals, or relatives.⁵

The Bongo people are made up of a multitude of independent communities at some distance from one another, each of which has developed distinct sculptural styles. The term Bongo is moreover used to designate

¹ La République du Soudan du Sud est un pays créé en 2011 suite à la scission du Soudan en deux entités distinctes, après l’organisation d’un référendum d’autodétermination : la République du Soudan, au nord, et la République du Soudan du Sud dont la capitale est Djouba.

² Le botaniste allemand George Schweinfurth, qui voyagea dans cette région dans le dernier tiers du 19^{ème} siècle, publie ainsi une sculpture incarnant un ancêtre féminin qui était destinée à être conservée à l’intérieur de la maison et non placée sur une tombe (Schweinfurth G., *Artes Africanae*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1875, fig. VIII).

³ De Grunne Bernard, *Bongo monumental statuary from Southern Sudan*, Bruxelles, 2011, p. 4.

⁴ George Schweinfurth mentionne le monument funéraire d’un chef Bongo constitué de plusieurs poteaux en bois qui, selon ses informateurs, représenteraient le chef défunt accompagné par sa femme et ses enfants. (Schweinfurth G., *Au Cœur de l’Afrique 1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l’Afrique centrale*, Hachette, Paris, 1875, pp. 273 -274).

⁵ Krüger Klaus-Jogen, « Les arts du Barh-el-Ghazal : les sculptures funéraires Bongo et Belanda » in *Le monde de l’art tribal*, n°22, Paris, 1999, pp. 82-101 & « Les arts du Barh-el-Ghazal : sculptures funéraires avukaya, morokodu, nyamusa, beli, lori et azande » in *Le monde de l’art tribal*, n°28, Paris, 2002, pp. 80-95.

¹ *The Republic of South Sudan was created in 2011 when Sudan as a result of a referendum of self-determination which split the country in two: the Republic of Sudan in the north, and the Republic of South Sudan in the south, with its capital Djouba.*

² *German botanist Georg Schweinfurth, who traveled in this area in the last third of the 19th century, published a sculpture of a female ancestor which was made to be kept in a house and not placed on a tomb (Schweinfurth G., Artes Africanae, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1875, fig. VIII).*

³ *de Grunne Bernard, Bongo monumental statuary from Southern Sudan, Bruxelles, 2011, p. 4.*

⁴ *Georg Schweinfurth mentions a funerary monument for a Bongo chief made up of several wooden posts which, according to his informants, represented the deceased chief accompanied by his wife and children. (Schweinfurth G., Au Cœur de l’Afrique 1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l’Afrique centrale, Hachette, Paris, 1875, pp. 273 -274).*

⁵ *Krüger, Klaus-Jochen, “Les arts du Barh-el-Ghazal: les sculptures funéraires Bongo et Belanda” in Le monde de l’art tribal, n°22, Paris, 1999, pp. 82-101 & “Les arts du Barh-el-Ghazal: sculptures funéraires avukaya, morokodu, nyamusa, beli, lori et azande” in Le monde de l’art tribal, n°28, Paris, 2002, pp. 80-95.*

Le peuple Bongo est constitué d'une multitude de communautés indépendantes, assez éloignées les unes des autres, qui ont chacune développé des styles distincts dans le domaine de la sculpture. Le terme Bongo est en outre largement utilisé pour désigner un ensemble culturel réunissant les Bongo eux-mêmes et un certain nombre de peuples voisins. On peut citer, entre autres, les Belanda, les Morokodu, les Nyamusa et les Avukaya⁶. D'un point de vue historique, les Bongo ont été profondément déstabilisés par l'expansion du Royaume Azandé dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle ainsi que par le commerce des esclaves et de l'ivoire qui sévissait dans cette région. Ainsi, on estime que les Bongo et les populations apparentées constituaient, au 19^{ème} siècle, un groupe de plus de 200 000 âmes alors qu'au début du 20^{ème} siècle, ils n'étaient plus que 5 000⁷. La grande statuaire des peuples du Soudan du Sud se caractérise par une remarquable diversité stylistique que Klaus-Jogen Krüger⁸ a étudiée avec précision.

Ces œuvres, destinées à être placées sur des tertres en pierre et exposées aux éléments, sont sculptées dans un bois dur et résistant⁹. Des sculpteurs étaient présents dans chaque famille mais certains, particulièrement renommés, étaient sollicités en-dehors de leur groupe familial. C'est le cas de Kwanja Gete¹⁰, actif dans la région de Tonj dans la première moitié du 20^{ème} siècle et dont le style a été défini par Klaus-Jochen Krüger¹¹ à l'occasion de l'exposition « Mains de Maîtres. A la découverte des grands sculpteurs d'Afrique », organisée par Brunne de Grunne à Bruxelles en 2001. Son style se caractérise par le traitement naturaliste et expressif des visages ainsi que par le dynamisme des postures.

L'œuvre qui nous intéresse ici est constitué d'une alternance d'anneaux et de sphères superposés. Les variations subtiles de la taille et de la forme de ces éléments géométriques ainsi que l'alternance des creux et des pleins confèrent un rythme dynamique à ce poteau annelé. Au sommet, une tête humaine est sculptée, en ronde-bosse, dans un style naturaliste empreint de douceur. La partie supérieure du crâne, très érodée, témoigne

*a cultural ensemble which includes not only the Bongo themselves but a number of other neighboring peoples as well. These include, among others, the Belanda, the Morokodu, the Nyamusa and the Avukaya.*⁶ *From a historical point of view, the Bongo were profoundly destabilized by the expansion of the Azande Kingdom in the second half of the 19th century as well as by the slave and ivory trades that were so widespread in the region. It is estimated that the Bongo and related peoples numbered some 200000 souls in the 19th century, and that only 5000 of them remained at the beginning of the 20th.*⁷ *The major statuary of the peoples of South Sudan is characterized by a remarkable stylistic diversity which Klaus-Jochen Krüger*⁸ *has studied in great detail.*

*These sculptures, intended for placement on grave mounds and exposed to the elements, were made of hard and resistant wood.*⁹ *There were sculptors in every family, but the work of some who were especially well-known was solicited outside the family circle. Kwanja Gete*¹⁰, *active in the Tonj region in the first half of the 20th century, was such an individual and his style was defined by Klaus-Jochen Krüger*¹¹ *on the occasion of the Mains des Maîtres (Master Hands) exhibition organized by Bernard de Grunne in Brussels in 2001. The hallmarks of his style are a naturalistic and expressive treatment of faces as well as a dynamic rendering of postures.*

*The work under consideration here is made up of an alternating series of superposed rings and spheres. The subtle variations in the form and size of these geometric elements as well as the alternation of empty and filled space impart a dynamic rhythm to the annulated post. A three-dimensional human head at the top of the piece is sculpted naturalistically in a gently expressive style. The top of the head is very eroded, and that testifies to the great age of the piece, but the face remains perfectly readable. The forward projecting chin and the delicateness of the treatment of the ears could suggest that this work, like those of Kwanja Gete, originated from the Tonj style region.*¹²

⁶ De Grunne Bernard, *Bongo monumental statuary from Southern Sudan*, Bruxelles, 2011, p. 3 ; Evans-Pritchard E. E., « The Bongo » in *Sudan Notes and Records*, Vol. 12 (1), 1929.

⁷ Krüger (2002), pp. 82-95.

⁸ Krüger (1999) pp. 82-101 & Krüger (2002) pp. 80-95.

⁹ Krüger Klaus-Jogen (1999) note que le bois utilisé est bien souvent de l'acajou.

¹⁰ Ce sculpteur, appelé « Le Maître de Tonj », est aussi connu sous le nom de Bandja Geti (De Grunne : 2011, p. 6).

¹¹ Krüger K., « Kwanja Gete et les sculpteurs Bongo du sud du Soudan » in Bernard de Grunne (dir.), *Mains de Maîtres. A la découverte des grands sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 2001, pp. 235-245.

⁶ de Grunne, Bernard, *Bongo monumental statuary from Southern Sudan*, Brussels, 2011, p. 3; Evans-Pritchard E. E., "The Bongo" in *Sudan Notes and Records*, Vol. 12 (1), 1929.

⁷ Krüger (2002), pp. 82-95.

⁸ Krüger (1999) pp. 82-101 & Krüger (2002) pp. 80-95.

⁹ Klaus Jochen Krüger notes that mahogany is often the wood of choice.

¹⁰ This sculptor, known as the Master of Tonj is also known under the name of Bandja Geti (de Grunne: 2011, p. 6).

¹¹ Krüger, K., "Kwanja Gete et les sculpteurs Bongo du sud du Soudan" in Bernard de Grunne (dir.), *Mains de Maîtres. A la découverte des grands sculpteurs d'Afrique*, Brussels, Espace culturel BBL, 2001, pp. 235-245.

¹² This annulated post displays similarities with works published by Bernard de Grunne (2011) which are identified as being from the Tonj region (fig. 12, 13, 14).



de l'ancienneté de cette pièce mais le visage reste parfaitement lisible. Le menton projeté vers l'avant et la délicatesse du traitement des oreilles pourrait laisser penser que cette œuvre se rattache, comme les œuvres de Kwanja Gete, au style de la région de Tonj¹².

Intégrée dans un monument commémoratif, cette œuvre personnifierait probablement un ennemi vaincu. Ainsi, les poteaux annelés surmontés d'une tête humaine évoqueraient les ennemis tués tandis que ceux surmontés d'une tête animale, de cornes ou d'une superstructure sphérique seraient les trophées cynégétiques¹³. Pour les Bongo, le prestige d'un homme était étroitement lié aux exploits accomplis à la guerre et à la chasse. Selon les croyances animistes des Bongo, la nature sauvage est le domaine de Loma Bugu, un esprit particulièrement puissant que les chasseurs contrarient en pénétrant dans la brousse en quête de gibiers. Pour apaiser sa colère, ces derniers organisent donc des rituels spécifiques et préparent, à cette occasion, des médecines de chasse à caractère magique. Les zones ovoïdes sculptées sur les poteaux évoqueraient ainsi les Calebasses utilisées pour la préparation de ces médecines traditionnelles¹⁴ tandis que les anneaux comptabiliseraient, selon Edward Evan Evans-Pritchard¹⁵, les gros gibiers tués. L'interprétation de cette superposition d'anneaux et de sphères ne fait pas l'unanimité mais il apparaît néanmoins clairement que les hauts faits de chasse ou de guerre sont inscrits sur les poteaux pour commémorer et affirmer le prestige d'un homme et lui permettre de devenir un ancêtre puissant, en mesure d'assurer efficacement la protection des siens.

*As a part of a commemorative monument into which it was integrated, this post probably represented a vanquished enemy. Annulated sculptures with human heads at their summits represented slain enemies while those with animal heads, horns or a spherical structure atop them were hunting trophies.*¹³ *Among the Bongo, a man's prestige was closely associated with his exploits as a warrior and a hunter. According to the animistic beliefs of the Bongo, the wilderness is the realm of Loma Bugu, a particularly powerful spirit whom hunters antagonize by searching for game in the bush. To appease his wrath, the latter organized specific rituals and prepared special hunting substances of a magical nature. The sculpted ovoid parts of the posts apparently evoke the calabashes used for the preparation of these traditional medicines*¹⁴, *while the rings, according to Edward Evan Evans -Pritchard*¹⁵ *represent large game animals taken. This interpretation of the superposed rings and spheres is not universally accepted, but it is nonetheless clear that the highlights of war and the hunt were inscribed in the posts to affirm and commemorate a man's prestige, and to enable him to become a powerful ancestor, capable of protecting his own effectively.*

¹² Ce poteau annelé présente des similitudes avec des œuvres publiées par Bernard de Grunne (2011) et identifiées comme venant de la région de Tonj (fig. 12, 13 & 14).

¹³ Krüger (1999) & Krüger (2002).

¹⁴ Krüger (1999).

¹⁵ Evans-Pritchard E. E., *“The Bongo”* in *Sudan Notes and Records*, 12 (1), 1929, pp. 1-61.

¹³ Krüger (1999) & Krüger (2002).

¹⁴ Krüger (1999).

¹⁵ Evans-Pritchard E. E., *“The Bongo”* in *Sudan Notes and Records*, 12 (1), 1929, pp. 1-61.

BIBLIOGRAPHIE

De Grunne Bernard (dir. & ed.), *Mains de Maîtres. A la découverte des grands sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 2001

De Grunne Bernard, *Bongo monumental statuary from Southern Sudan*, Bruxelles, 2011

Evans-Pritchard Edward Evan. E., *“The Bongo”*, in *Sudan Notes and Records*, 12 (1), 1929, pp. 1-61

Felix Marc Léo, « *Similitudes dans la typologie artistique de l'Afrique de l'Est, de l'Indonésie et de Madagascar* », in *Le monde de l'art tribal*, n°6, Paris, 1995, pp. 82-101

Kronenberg Andreas & Waltraud, *Die Bongo Bauern und Jäger im Südsudan*, Wiesbaden, 1981

Krüger Klaus-Jogen, « *Les arts du Barh-el-Ghazal : les sculptures funéraires Bongo et Belanda* » in *Le monde de l'art tribal*, n°22, Paris, 1999, pp. 82-101

Krüger Klaus-Jogen, « *Kwanja Gete et les sculpteurs Bongo du sud du Soudan* » in Bernard de Grunne (dir.), *Mains de Maîtres. A la découverte des grands sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 2001, pp. 235-245

Krüger Klaus-Jogen, « *Les arts du Barh-el-Ghazal : sculptures funéraires avukaya, morokodu, nyamusa, beli, lori et azande* » in *Le monde de l'art tribal*, n°28, Paris, 2002, pp. 80-95

Philips Tom (Dir.), *Africa, the Art of a Continent*, Royal Academy of Arts, Prestel, London, 1996, pp. 137-138

Santandrea S., *“Notes on the Bongo”*, in *Sudan Notes and Records*, 39, 1958, pp. 147-152

Schweinfurth George, *Au Cœur de l'Afrique 1868-1871.Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale*, Hachette, Paris, 1875, pp.273 -274

Schweinfurth George, *Artes Africanae : Illustrations and Descriptions of Productions of the Industrial Arts of Central African Tribes*, Leipzig and London, 1975

Seligman Charles, *“A Bongo Funerary Figure”*, in *Man*, June 1917, n°67, pp.97-98

Seligman Charles & Brenda, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London,1932



Masque Ziba Haya, région de Kagera, Tanzanie 19 ^{ème} ou début du 20 ^{ème} siècle Bois, clous, pigment blanc, fourrure H: 26 cm - L. 21,3 cm	Ziba mask <i>Haya, Kagera region, Tanzania</i> <i>19th or early 20th century</i> <i>Wood, nails, white pigments, fur</i> <i>H: 26 cm - W: 21,3 cm</i>
Provenance : David Henrion, Sauvenière, Belgique	Provenance: <i>David Henrion, Sauvenière, Belgium</i>

Le roi, le bouffon et le masque

Les Haya habitent les actuels districts de Bukoba et Karagwe, subdivisions administratives de la région de Kagera, dans l'extrême nord-ouest de la Tanzanie, sur les rives occidentales du lac Victoria. Ils font « remonter leur origine au héros semi-mythique Ruhinda, qui aurait quitté le Bunyoro entre le 14^{ème} et le 18^{ème} siècle. » (Austen 1940 : 2). Nonobstant cette origine unique, la dynastie des Hinda s'est progressivement morcelée pour faire place à la configuration politique que les Allemands découvrent à la fin du 19^{ème} siècle, faite de plusieurs royaumes très désunis.¹ (cf. carte)

Les États haya, qui subsistèrent jusqu'à l'indépendance de la Tanzanie, font donc partie de l'aire culturelle des anciens royaumes interlacustres, tels le Nyankole, le Rwanda, le Burundi et le Buganda. Tous parlent des langues bantoues du groupe J.

Le Kiziba, le plus septentrional de ces royaumes haya, est le seul où l'usage de masques soit attesté.² On sait par ailleurs que beaucoup de populations interlacustres, comme le Rwanda et le Burundi, ont toujours ignoré l'usage des masques, sauf au Buganda, où l'existence de rares exemplaires est attestée (Meur 1994a : carte p.381 et 1994b, carte p. 29). Or, il se trouve que les Ziba furent historiquement et économiquement en rapport étroit avec le Buganda, au point que ce dernier royaume identifiait l'ensemble des Haya comme des Baziba. (Austen 1940 : 3). On pourrait donc se demander si les masques qu'ont sculpté les Ziba, clairement associés à la cour du roi comme nous allons le voir, ne seraient pas originaires de ce royaume ugandais.

Mais l'hypothèse la plus séduisante est sans doute de considérer les masques ziba comme les témoignages les plus septentrionaux d'une vaste aire culturelle de populations tanzaniennes parlant des langues bantoues, et où les masques, sans être nombreux, sont partout présents... si l'on excepte la région peuplée de populations parlant des langue non bantoues, dont les Masai³. Outre les Ziba, qui appartiennent à l'aire linguistique J et où, on vient de le voir, les masques sont rares, toutes les populations

The King, the Buffoon and the Mask

The Haya inhabit what is now the Bukoba and Karagwe districts, administrative subdivisions of the Kagera region in extreme Northwestern Tanzania, and live along the western shores of Lake Victoria. They “trace their origin to the semi-mythical hero Ruhinda, who is said to have left Bunyoro between the 14th and 18th centuries” (Austen 1940: 2). This unique origin notwithstanding, the Hinda dynasty became progressively more fragmented, and that gave rise to the political configuration which the Germans discovered at the end of the 19th century, which was made up of several disunited kingdoms¹ (see map 1, published by Heusch, 1993).

The Haya states, which continued to exist until Tanzanian independence, were thus part of the cultural area of the ancient interlacustrine kingdoms, such as the Nyankole, the Rwanda, the Burundi and the Buganda. All speak group J Bantu languages.

The Kiziba, the northernmost of these Haya kingdoms, is the only one in which masks are known to have been used.² We moreover know that many interlacustrine groups, like the Rwanda and the Burundi, never used them, except in Buganda, from where a few rare examples have been identified (Meur 1994a: map p. 381 and 1994b, map p. 29). The Ziba were also closely connected historically and economically with the Buganda, to the point where the latter identified the ensemble of the Haya as Baziba (Austen 1940: 3). One can thus ask oneself if the masks which were sculpted by the Ziba, who were, as will be seen, clearly associated with the king's court, did not in fact actually originate in this Ugandan kingdom.

The most seductive hypothesis is however undoubtedly to consider the Ziba masks as the northernmost examples from a vast cultural area made up of Bantu language speaking Tanzanian groups among which masks, while not abundant, were nonetheless everywhere present - if

¹ Selon Austen (1940 : 16), lors de l'arrivée des Allemands, sept royaumes étaient en place, résultant des scissions et réunifications successives dues généralement à des conflits entre héritiers ou à la conquête d'une autre dynastie, comme les Hima : : Karagwe, Kiziba, Kianja, Kyamtware, Ihangiro, Bukara et Bugabo. Pour d'autres auteurs, il y en avait huit (Ishumi 1980), sans doute en ajoutant aux états cités par Austen celui de Misenye. (cf carte n°1)

² Apparemment aucun masque ne fut observé ou collecté dans les autres royaumes haya. Mais étant donné le peu de recherches effectuées dans cette région, il est difficile d'en conclure que ces royaumes limitrophes n'en utilisaient pas.

³ Qui parlent le Maa, une langue nilotique du groupe nilo-saharien

¹ According to Austen (1940: 16), seven kingdoms existed when the Germans arrived, which had resulted from successive scissions and reunifications generally due to conflicts between heirs or the conquest of another dynasty, like the Hima, the Karagwe, Kiziba, Kianja, Kyamtware, Ihangiro, Bukara and Bugabo. Other authors maintain that there were eight (Ishumi 1980), as they undoubtedly include the state of Misenye to those Austen cites.

² No mask was apparently observed or collected in the other Haya kingdoms. However, given the paucity of research done on the region, it remains difficult to state conclusively that these neighboring kingdoms did not use any.

parlant des langues bantoues du groupe F⁴ et du groupe G⁵ connaissent en effet l'usage de masques.

Lorsque l'on compare une carte linguistique de la Tanzanie (SIL 2001) et une carte détaillant l'existence de masques dans cette même région (Meur 1994a : 381), on constate que les zones où vivent les populations parlant des langues non bantoues coïncident presque parfaitement avec les zones où les masques sont inconnus.

Lorsqu'on tente de retracer la genèse d'une institution ou l'origine d'objets, il est cependant difficile de faire la part entre l'héritage d'un passé mal connu, les traditions empruntées à des voisins et les éventuelles innovations internes.

Par plusieurs de ses caractéristiques formelles, le très beau masque illustré ici (ill. x) s'apparente aux 6 exemplaires identifiés comme ziba dans la littérature et qui appartiennent au Linden Museum de Stuttgart⁶, au Museum für Völkerkunde de Berlin⁷, au Museum für Völkerkunde de Munich⁸ et au Musée Barbier-Mueller. Le Musée du quai Branly en posséderait également⁹.

Quatre des exemplaires ziba publiés, ainsi que celui-ci, se distinguent de tous les autres masques de Tanzanie par les lignes blanches qui rehaussent leur visage (Holy 1967 : 17). Cette ornementation peut être décomposée en trois éléments: un trait courbe qui encercle le visage, une ligne droite qui va du milieu du front jusqu'au bas du nez, et enfin une troisième ligne incurvée ou pas, et qui traverse le visage de gauche à droite, soit au-dessus des yeux, soit plus rarement en dessous.

Qui plus est, sauf l'un d'entre eux¹⁰, ils se singularisent également de la plupart des masques africains ornés de peintures, par la manière dont le kaolin y a été « tracé » ; le pigment n'est pas simplement apposée sur le visage mais vient remplir les motifs taillés en creux dans le bois.

L'absence d'oreilles constitue une autre caractéristique des masques ziba. Sur l'exemplaire publié ici, deux orifices en marquent l'emplacement; et c'est l'un des masques de Stuttgart qui nous en suggère la fonction: on y devine que des trous placés au même endroit servent à fixer la partie latérale de la barbe en fourrure (Holy 1967, planche n° 20).

⁴ Lesquels encerclent la partie ouest, sud et est du lac Victoria, comme les Sumbwa, les Nyamwezi et les Sukuma,

⁵ Lesquels s'étendent vers le sud-est jusque sur la côte de l'Océan Indien, comme les Hehe, Kwere, Luguru et Zaramo, et au sud jusque chez les Makonde)

⁶ Linden Museum Stuttgart, Forkl 1989 : 125, ill. 130)

⁷ Ostafrikanische Plastik, Krieger 1990 : ill. 82-83 et notices p. 20 ; Masks and figures from Eastern and Southern Africa, Holy 1967 : ill. 18-20 ; Tanzania, Meur 1990 : 398-399, ill. 204-205)

⁸ Tanzania, Meur 1990 : 397, ill. 203)

⁹ L'autre visage, Hahner-Herzog 2000 : 278, ill. 246

¹⁰ Appartenant au Linden Museum (Tanzania 1994 : 398, ill. 204)

one excepts the region populated by non-Bantu language speakers, which include the Masai.³ Apart from the Ziba, which belong to the J linguistic area, and among whom, as we have noted, masks are rare, all of the groups of the F⁴ and G⁵ Bantu language groups did indeed make use of masks.

The two maps illustrated on the opposite page show that the region of Tanzania in which non-Bantu language speaking populations live (in white on linguistic map 2) corresponds nearly perfectly with the zones in which masks are unknown (map 3).

If you do not publish the maps, then the preceding paragraph should be replaced by the following one:

When one compares a linguistic map of Tanzania (SIL 2001) with a map showing the existence of masks in the same area (Meur 1994a: 381), one observes that the zones inhabited by non-Bantu language speaking groups coincides almost perfectly with the zones in which masks were unknown.

When one attempts to reconstruct the genesis of an institution or the origin of objects, it is nonetheless difficult to distinguish between what might be the result of the heritage of a little-known past, of traditions borrowed from neighbors, or of possible internal innovations.

By virtue of several of its formal characteristics, the beautiful mask illustrated here (ill. x) is clearly related to six other examples which are identified as Ziba in the literature, and are now in the Linden Museum in Stuttgart,⁶ the Museum für Völkerkunde in Berlin⁷, the Museum für Völkerkunde in Munich⁸ and the Musée Barbier-Mueller.⁹ The Musée du Quai Branly apparently has some examples as well.¹⁰

Four published examples of Ziba masks, as well as this one, can be distinguished from all other Tanzanian masks by the white lines which highlight their faces (Holy 1967: 17). This ornamentation can be broken down into three elements: a circular line around the face, a straight line which goes from the center of the forehead to the bottom of the nose, and a third, which may be curved or not, and extends across the face from left to right, generally above the eyes, and more rarely beneath them.

³ Who speak Maa, a Nilotic language of the Nilo-Saharan group.

⁴ Which surround the western, southern and eastern parts of Lake Victoria, like the Sumbwa, the Nyamwezi and the Sukuma.

⁵ Which extend towards the southwest as far as the Indian Ocean coast, like the Hehe, the Kwere, the Luguru and the Zaramo, and south as far as the Makonde.

⁶ Linden Museum Stuttgart, Forkl 1989: 125, ill. 130).

⁷ Ostafrikanische Plastik, Krieger 1990: ill. 82-83 et notices p. 2 ; Masks and figures from Eastern and Southern Africa, Holy 1967: ill. 18-20; Tanzania, Meur 1990 : 398-399, ill. 204-205).

⁸ Tanzania, Meur 1990: 397, ill. 203).

⁹ L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Hahner-Herzog 2000: 278, ill. 246.

¹⁰ L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Hahner-Herzog 2000: 278.



Ces masques ont la bouche grande ouverte, sertie de dents humaines ou animales (Linden Museum Stuttgart 1989 : 126 ; Holy 1967 : 44), et la plupart possèdent une barbe et une coiffure faites de fourrure, dont une partie semble attachée au masque à l'aide de chevilles en bois et d'éléments métalliques. D'après Holy, certaines de ces parures animales sont en peau de singe colobe (1967 : 17 et 44), tandis qu'à propos d'un exemplaire du Linden Museum de Stuttgart, Hermann Forkl parle de poils provenant de la queue d'une vache (1989 : 126). Au contraire des motifs blancs, qui semblent constituer une spécificité ziba, ces deux types d'ajouts, dents et fourrure, sont des traits communs à plusieurs autres masques tanzaniens.

Les légendes des deux masques du musée de Berlin (Krieger 1990 : 20), auxquels s'apparente clairement l'œuvre illustrée ici, nous apprennent que ces masques ziba, inscrits au musée en 1903, furent offerts à Von Stuemmer par le sultan Mutatemwa. Un manuscrit inédit de Ralph Austen (1940) permet de mieux situer le contexte historique de l'époque où ces masques furent collectés. L'officier allemand Willibald Von Stuemmer fut en charge de la région haya entre 1902 et 1916. Le *mukama* (roi) ziba régnant à cette époque portait effectivement le nom de Mutatembwa. Très malade depuis 1898, il était incapable d'assumer sa charge, et c'était son fils Mutahangerwa qui assura la régence jusqu'en 1903 où, à la mort de son père, il devint le souverain du Kizoba (Auten 1940 : **6-8**). C'est donc peu avant sa mort que le vieux roi Mutatemwa offrit ces masques à Von Stuemmer ; ce dernier les a vraisemblablement ramenés à Berlin fin 1903, lorsqu'il effectua un bref séjour en Allemagne (Austen : 8).

Holy, à propos des deux masques ziba appartenant au musée de Stuttgart, mentionne laconiquement qu'ils assumaient une fonction de bouffon à la cour du *mukama* ((1967 : 17). Cet auteur a dû avoir accès aux archives du Linden Museum car, à propos de ces mêmes œuvres, Hermann Forkl écrit : « Le bouffon de la cour du roi de Kiziba avait l'habitude de réveiller son maître tôt le matin à l'aide d'un petit sifflet. Comme nos bouffons de la cour, il jouait ses amusantes mélodies avec une mine immuablement sérieuse, qu'il soulignait parfois par un masque au visage furibond » (Forkl 1989 : 126).

Nous découvrons ici un masque dont le rôle, pour le moins inhabituel, est de souligner et renforcer le double jeu auquel se livrent généralement les bouffons ou les fous des Puissants. Qu'une *persona* de ce type, tel Momos auprès des dieux de l'Olympe ou Triboulet à la cour du roi de France, officiait auprès du souverain ziba, constitue certainement un indice du raffinement intellectuel régnant à la cour du *mukama*.

Intermezzo

Ce que l'on sait de l'histoire du royaume de Kiziba ne nous révèle pas si des masques se produisaient également lors des rituels d'initiation des jeunes garçons qui avaient lieu à la cour du *mukama* (Ishumi 1980 : 65-68); ces rites rassemblaient parfois jusqu'à six cent jeunes novices qui y subisaient un entraînement prenant l'allure d'une âpre compétition ; les jeunes garçons les plus performants formaient en effet une élite au service du roi.

Nous allons voir cependant que plus au sud, au sein de cette vaste aire culturelle que nous avons déjà évoquée, et où officient également des masques aux allures parfois féroces, certains d'entre eux se produisaient jadis lors de l'initiation des jeunes gens, même si ici l'initiation la plus importante est celle que connaissaient les jeunes filles à l'ombre des poteaux rituels.

Moreover, with the exception of one of them,¹¹ they can also be distinguished from most painted African masks by the way in which the kaolin is applied. The pigment is not simply put onto the face but rather fills designs engraved into the wood.

The absence of ears is another characteristic of Ziba masks. On the example published here, two orifices mark their placement, and one of the masks in Stuttgart gives us a hint as to their function. One can surmise that holes in the same place on that example were used for the attachment of the lateral part of the fur beard (Holy 1967; plate n° 20).

These masks have their mouths wide open with inset human or animal teeth (Linden Museum Stuttgart 1989: 126; Holy 1967: 44), and most have a beard and a coiffure made of fur, a part of which appears to be attached to the mask by means of wooden pegs and metal elements. According to Holy, some of these animal ornaments are made of colobus monkey skin (1967: 17 and 44), although Hermann Forkl speaks of one example in the Linden Museum that has hairs from a cow's tail (1989: 126). Unlike the white designs, which appear to be specific to Ziba masks, these types of additions (teeth and fur) are characteristic of several other kinds of Tanzanian masks.

The available documentation for the two masks in the Berlin Museum (Krieger 1990: 20), which our example is clearly similar to, inform us that these masks, which entered the museum's collection in 1903, were given to von Stuemmer by Sultan "Mutatembwa". An unpublished manuscript by Ralph Austen (1940) allows us to get a clearer understanding of the historical context of the period during which these masks were collected. German officer Willibald von Stuemmer was in charge of the Haya area from 1902 through 1916. The Ziba mukuma (king) who was reigning at the time was indeed named Mutatembwa. The king had been very ill since 1898, and incapable of performing his duties, so his son Mutahangerwa acted as regent until 1903, at which time, upon his father's death, he became the sovereign of Kizoba (Austen 1940: 6-8). It was thus just shortly before his death that Mutatembwa gave these masks to von Stuemmer. The latter probably brought them to Berlin towards the end of 1903, when he made a brief trip to Germany (Austen: 8).

In his description of the two Ziba masks in the Stuttgart Museum, Holy casually mentions that they were used to portray buffoons at the mukuma's court (1967: 17). Holy must have had access to the Linden Museum archives because, in connection with those same two works, Herman Forkl wrote: "The buffoon at the court of the king of Kiziba was in the habit of waking his master early in the morning with a small whistle. Like our court buffoons, he played his amusing melodies in all seriousness, a demeanor which he sometimes underscored by wearing an angry-looking mask" (Forkl 1989: 126).

We thus discover here a mask, whose role, at the very least unusual, was to emphasize and highlight the double game which court buffoons or the jesters of rulers generally played. The fact that a persona of this kind, much like Momos among the gods of Olympos or Triboulet in the French court, was present at the Ziba sovereign's side, certainly constitutes an indication of the level of intellectual refinement that prevailed in the mukuma's court.

¹¹ Now in the Linden Museum (Tanzania 1994: 398, ill. 204).

Bibliographie

Austen Ralph, 1940, *Political generations in Bukoba :1890-1939*, tapuscrit, <http://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/handle/123456789/4879>

de Heusch Luc 1993, « Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs », *Civilisations*, Mélanges Pierre Salmon (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Brde Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Brde Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Br de Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Br

Forkl Hermann 1989, *Linden-Museum Stuttgart*, edited by the Linden-Museum, Stuttgart, 146 pp.

Holý Ladislav 1967, *The Art of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn, London, 168 p. et 152 ill.

Ishumi Abel G. M. 1980, *Kiziba, the cultural heritage of an old African kingdom*, Maxwell Collection Foreign and comparative studies, African series 34, School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, Syracuse, N. Y., 1980.

Krieger Kurt 1990, *Ostafrikanische Plastik*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 88 p. et 554 ill.

Meur Charles 1994a, « Annäherung an die Maskenschnitzerei Tanzanias, mit Ausnahme des Südostens », in in Felix Marc et Kecskési Marie (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, pp. 371-387.

Meur Charles 1994b, "Approche des masques sculptés du sud-ouest et du centre de Tanzanie," , *Arts d'Afrique noire*, n° 92, pp. 23-33.

Intermezzo

What we know about the history of the Kiziba kingdom does not tell us whether masks were also used at the young boys' initiation ceremonies which took place in the mukuma's court (Ishumi 1980: 65-68). These rites sometimes included as many as six hundred novices who participated in a rigorous competition. The most capable of them would become part of an elite in the king's service.

We will see however that further south, in the heart of the vast cultural area we have already mentioned, where ferocious looking masks were also often used, some of them appeared at young people's initiation rites, even if here the most important of those initiations was that which the young girls underwent in the shadows of the ritual posts.

Bibliography

Austen Ralph, 1940, *Political generations in Bukoba :1890-1939*, typewriter, <http://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/handle/123456789/4879>

de Heusch Luc 1993, « Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs », *Civilisations*, Mélanges Pierre Salmon (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Brde Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Brde Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Br de Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Br de Heusch (Luc), Histoire structurale d'une religion africaine : le culte des *Cwezi* et des *Imandwa* dans la région des Grands Lacs, dans *Civilisations*, (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie), vol. 41, n°1/2, Br

Forkl Hermann 1989, *Linden-Museum Stuttgart*, edited by the Linden-Museum, Stuttgart, 146 pp.

Holý Ladislav 1967, *The Art of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn, London, 168 p. et 152 ill.

Ishumi Abel G. M. 1980, *Kiziba, the cultural heritage of an old African kingdom*, Maxwell Collection Foreign and comparative studies, African series 34, School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, Syracuse, N. Y., 1980.

Krieger Kurt 1990, *Ostafrikanische Plastik*, *Museum für Völkerkunde*, Berlin, 88 p. et 554 ill.

Meur Charles 1994a, « Annäherung an die Maskenschnitzerei Tanzanias, mit Ausnahme des Südostens », in in Felix Marc et Kecskési Marie (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, pp. 371-387.

Meur Charles 1994b, "Approche des masques sculptés du sud-ouest et du centre de Tanzanie," , *Arts d'Afrique noire*, n° 92, pp. 23-33.



Canne-piquet d'initiation
Hehe, Tanzanie
Début du 20^{ème} siècle
Bois
H. 113 cm - figure : 44 cm

Initiation staff
Hehe, Tanzania
Early 20th century
Wood
H. 113 cm - figure : 44 cm

Provenance :
David Henrion, Sauvenière, Belgique

Publié dans :
Beaulieux Dick, *Belgium collects African art*,
Arts & Applications éditions, Belgique, 2000, p. 248

Provenance:
David Henrion, Sauvenière, Belgium

Published in:
Beaulieux Dick, Belgium collects African art,
Arts & Applications éditions, Belgium, 2000, p. 248

L'ombre du poteau initiatique

Dans la région d'Iringa et de Morogoro en Tanzanie, où vivent entre autres groupes, les Hehe, les Kaguru, les Zigua, les Luguru et les Kwere, on sculptait des poteaux rituels de près de deux mètres cinquante ; terminés en U ou en Y, ils servaient de soutien à la poutre centrale de la case rituelle où avait lieu jadis les initiations des jeunes filles. L'illustration ci-contre montre une série de ces poteaux qui ont orné la case initiatique des Kaguru, Luguru et Kwere de la région de Morogoro (Meurant 1994 : 223). La signification des symboles dont ils sont ornés font clairement de ces objets les symboles principaux de cette aire sacralisée où avaient lieu les rites féminins. Les décors géométriques qui les ornent représentent le matrilignage ; les représentations de seins qui les parsèment symbolisent la fécondité souhaitées par les jeunes novices ; quant à l'entaille en Y qui les surmontent, outre qu'elle servait évidemment à recevoir en son creux la poutre de la case, elle rappelle la coiffure féminine (Castelli 1994 : 100-101).

Il existait par ailleurs des liens culturels importants entre les initiations et les rites de puberté des jeunes gens, filles et garçons, et certaines associations secrètes dont les sanctuaires, situées à l'écart du village, comportaient également de grands poteaux sculptés (*kazi ya maksi*), objets dont l'iconographie reste inconnue (Felix 185-186). Ces associations possédaient des cannes sculptées et des masques, *vinyago*, lesquels dansaient lors des rites de passage des jeunes garçons comme des jeunes filles.

Les maisons rituelles, celles des rites de puberté comme celles des associations secrètes étaient donc des lieux sanctuarisés, permettant d'y effectuer les rites d'initiation grâce à la présence des poteaux sculptés qui les ornaient.

Le travail de désagrégation culturelle opéré en continu durant la colonisation, s'est poursuivi après l'indépendance. Le gouvernement tanzanien, dirigé par Julius Nyerere, adopte une politique socialiste et prône le brassage entre les différentes ethnies composant la population tanzanienne. En se basant sur le modèle chinois, un nombre important de villages collectifs sont créés, regroupant des populations d'origine ethniques et tribales différentes, et déplacées de force en camion. Ces brassages ethniques et ces migrations internes ont évidemment complètement déstructuré les sociétés traditionnelles, conduisant à la disparition de nombre d'institutions culturelles, dont les associations secrètes que nous avons évoquées, et dont seuls quelques aînés se souvenaient encore dans les années soixante-dix lorsque Marc Felix effectue ses recherches sur le terrain. Les

The Shadow of the Initiation Post

Ritual posts measuring some eight feet in height were sculpted in the Iringa and Morogoro regions of Tanzania, which are home to the Hehe, the Kaguru, the Zigua, the Luguru and the Kwere among other groups. The upper extremity of these posts ended in a Y or a U, in such a way that they could be used as vertical supports for the central ridge beam of the ritual house used for the initiation of young girls. The illustration opposite shows a series of such posts which decorated the initiation house of the Kaguru, Laguru and Kwere in the Morogoro region (Meurant 1994: 223). The significance of the symbols they display clearly demonstrates that these posts were essential objects in female rituals. The geometric designs that adorn them represent the matrilineage. The depictions of breasts on them symbolize the fertility the young novices aspired to, and the Y at their upper extremity, in addition to holding the ridge beam that passed through it in place, is also reminiscent of the female coiffure (Castelli 1994: 100-101).

There were moreover important cultural connections between the initiations and the young peoples' puberty rites on the one hand, and certain secret societies on the other. The latter's sanctuaries, located outside the village, also featured large sculpted posts (kazi ya maksi) whose iconography remains unknown (Felix 185-186). These secret societies used sculpted staffs and masks, vinyago, which were danced at rites of passage performed for both young boys and girls.

The ritual houses, both those for puberty rites and those for secret societies, were thus places of sanctuary in which the presence of the posts which decorated them made it appropriate and possible for initiation rites to take place there.

The process of cultural disintegration that had begun during the colonial period continued unabated after independence. The Tanzanian government, under the leadership of Julius Nyerere adopted a socialist policy which encouraged the amalgamation of the various ethnic groups that made up the Tanzanian population. A significant number of village collectives were created, based on the Chinese model, which displaced populations of different ethnic and tribal origins forcibly by truck. These ethnic mixtures and the accompanying internal migrations obviously completely disrupted the traditional societies, and led to the disappearance of a number of cult institutions, including the secret societies mentioned above, which only some elders still remembered when Marc Félix conducted his in situ research in the 1970s. The boys'



initiations des garçons, appelée *kukula* par les Kwere, se déroulent par contre encore régulièrement à cette période, tout comme les rituels de passage féminins qui revêtaient, dans ces sociétés matrilineaires, une très grande importance (Felix 1990 : 166-180)

Les initiateurs, hommes ou femmes, qui présidaient au déroulement de ces rites de passage détenaient des cannes cérémonielles anthropomorphes, souvent, mais pas toujours, surmontés de la représentation d’un ritualiste portant sur les épaules un ou une *mwali* (novice).

Voici un exemplaire tout à fait remarquable d’une de ces cannes, probablement hehe (ill. X). Le personnage féminin a la tête tournée de côté et les reins cambrés, ce qui lui confère une attitude altière. Ses deux seins s’incurvent légèrement vers le milieu du corps, un mouvement auquel répond la courbure que l’artiste a imprimé aux mains. Ces dernières dénotent d’une vigueur presque masculine, donnant à penser que la femme figurant sur cette canne représente une initiatrice.

A première vue, on a l’impression que chaque jambe du personnage est flanquée d’une sorte de crochet extérieur dont on perçoit mal le sens ou la fonction. En réalité, comme me l’a judicieusement fait découvrir Marc Félix¹, cet objet ne devient intelligible que si on le décompose en ses deux véritables parties. La première est constituée du bâton proprement dit, dont le sommet se termine en U ou Y *comme* les anciens poteaux des cases initiatiques ; la seconde partie de l’œuvre est le personnage juché au-dessus de ce symbole architectural. Dans cet exemplaire-ci, les jambes du personnage féminin se confondent littéralement avec les deux extrémités de l’entaille en U qui symbolise le « sommet » du poteau en réduction, ce qui rend la lecture de l’objet plus difficile.²

Il est évident que ces cannes de dignitaires sont, entre autres significations, des symboles métonymiques des poutres sculptées, et qu’il en était sans doute déjà ainsi à l’époque ancienne où les cases rituelles étaient en activité.

Cependant, dans les années 70, une des informatrices de Marc Félix lui confia que ce type de canne servait également de piquet pour sanctifier temporairement un lieu : la planter en terre à un certain endroit, en brousse par exemple, permettait qu’un épisode initiatique puisse désormais s’y dérouler³

initiations on the other hand, which the Kwere called kukula, were still taking place regularly at that time, and so were the rites of passage for the females, which were of great importance in these matrilineal societies (Felix 1990: 166-180).

The initiates, male or female, who presided over these rites of passage held anthropomorphic ceremonial staffs which were often, but not always, surmounted by a sculpted representation of a ritualist carrying a mwali (boy or girl novice) which could be of either gender on his shoulders.

We have here a truly remarkable example of one of these staffs, which is probably Hehe (ill. X). The female figure has its head turned to the side, and its upper arched body is slanted forwards, and this posture imparts a haughty demeanor to it. Its two gently rounded breasts curve slightly towards the center of the body in a movement which answers to the curvature with which the artist has rendered the hands. The latter display an almost masculine vigor, which leads one to believe that the woman depicted on this staff was a presiding initiate.

At first glance, one has the impression that each of the figure’s legs is flanked by a kind of exterior hook whose function or meaning is difficult to apprehend. In reality, as Marc Félix¹ judiciously pointed out to me, this object does not become intelligible until one has divided it into its two real parts. The first is made up of the staff properly speaking, whose summit ends in a U or a Y just like the old initiation posts. The second part of the work is the figure perched atop this architectural symbol. In this example, the female individual’s legs are literally melded into the two extremities of the U which symbolizes the “summit” of the reduced-size post, and this makes the accurate reading of the object more difficult.²

It is obvious that, among the multiple meanings they had, these dignitaries’ staffs were metonymical symbols of the sculpted posts, and that that was already the case in the earlier times during which the ritual houses were still in use.

La disparition des maisons sanctuarisées, et avec elles des piliers qui les ornaient, a probablement modifié quelque peu la fonction de ces cannes, les faisant passer du statut de symbole architectural à celui de substitut opérant. En user comme d’un piquet en les plantant en terre - *comme* sont enterrées les poutres dans le sol d’une maison - les transforment littéralement en objets efficaces, se substituant désormais aux poteaux sculptés des cases initiatiques. Les hommes, contraints de devenir des nomades déracinés, ont par le biais de ces cannes, astucieusement remplacé leurs anciennes aires rituelles, trop ancrées en des lieux fixes, en d’innombrables lieux cérémoniels temporaires.

Bibliographie

Castelli Enrico 1994, “Traditonelle Skulptur aus Zentral-OstTanzania”, in Felix Marc et Kecskési Marie (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, pp. 93-104.

Felix Marc et Kecskési Marie 1994 (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, 527 p.

Felix Marc L. 1990, *Mwana Hiti. Life and Art of the Matrilineal Bantu of Tanzania*, Verlag Fred Jahn, Munich, 501 p.

Hahner-Herzog Iris et Kecskési Marie, *L’autre visage. Masques africains, de la collection Barbier-“Mueller*, Adam Biro, 287 p.

Meur Charles 1994a, « Annäherung an die Maskenschnitzerei Tanzanias, mit Ausnahme des Südostens », in in Felix Marc et Kecskési Marie (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, pp. 371-387.

Meur Charles 1994b, “Approche des masques sculptés du sud-ouest et du centre de Tanzanie.”, *Arts d’Afrique noire, n° 92, pp. 23-33.*

Meurant Georges 1994, “Die Bildhauerkunst der Nyamwezi”, in Felix Marc et Kecskési Marie (eds), *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur*, Haus der Kulturen der Welt, pp. 217-235.

However, in the 1970s, one of Marc Félix’s female informants stated to him that this type of staff was also used as a stake to sanctify a place temporarily. It was planted in the ground in a specific place, in the bush for example, in order that an initiation ritual could be performed at that location.³

The disappearance of the sanctuary houses, and with them of the posts that decorated them, probably somewhat altered the function of these staffs, causing them to pass from the status of an architectural symbol to that of an operative substitute. Using them as stakes planted in the ground, just like the posts were planted in the ground, literally transformed them into efficient objects which would thereafter replace the sculpted posts of the initiation houses.

With the use of these staffs, the people, having been forced to become uprooted nomads, cleverly replaced their former ritual areas, which were too fixed and static in their positions, with numerous mobile and temporary ceremonial locations.

¹ Communication personnelle décembre 2016

² D’autres piquets présentant la même morphologie, mais où le personnage central est plus nettement séparé de la partie figurant une poutre, sont publiés dans *Mwana hiti*, 1990, pp. 277, 279 et 282-283.

³ Felix 1990 : 168, ill XIII/5 et communication personnelle décembre 2016

¹ Personal communication, December 2016.

² Other staffs with the same morphology, but on which the central figure is more distinctly separated from the part which depicts the post, are published in *Mwana hiti*, 1990, 1990, pp. 277, 279 and 282-283.

³ Felix 1990: 168, ill. XIII/5 and personal communication December 2016.

