

COL
LEC
TION
NISME

À l'origine de la conservation



HOURDÉ

C h a r l e s - W e s l e y

Afrique, Amérique, Océanie
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
31 rue de Seine, 75006, Paris
+(0)6 64 90 57 00 - info@charleswesleyhourde.com
www.charleswesleyhourde.com

« Quand, après celui de Londres, le musée du Louvre recevra l'art nègre, il y trouvera non son complément, mais son principe ».

Lucie Cousturier, 1920

COL
LEC
TION
NISME

À l'origine de la conservation

BAMBARA

Statue, *jonyeleni*

Mali

H: 58 cm

Bois, métal, perles, fibres, tissu, cauris

Provenance

Paul Wengraf (1894-1978), Londres

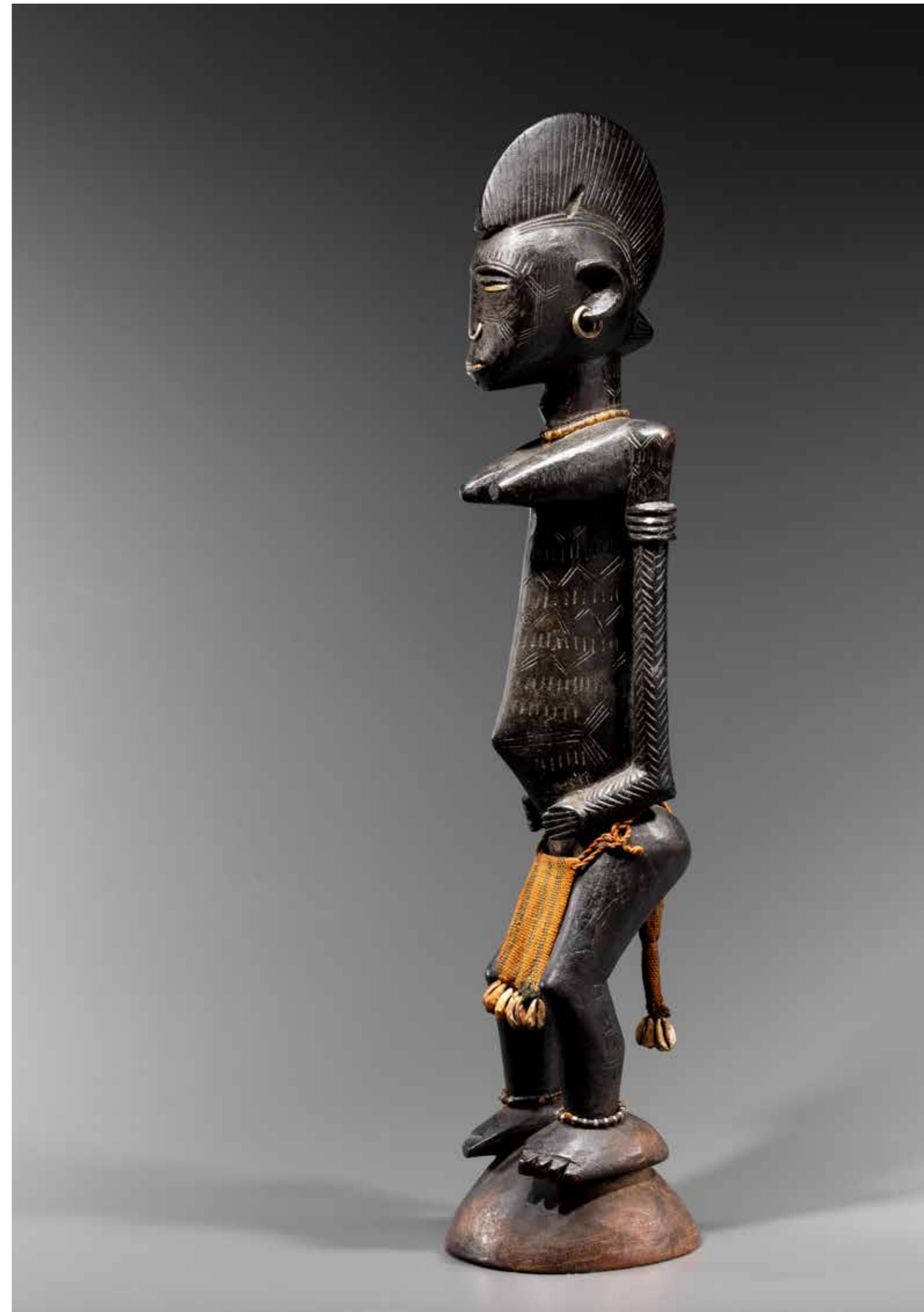
Eve et Arnold Scheinman, Los Angeles, 11 février 1981,

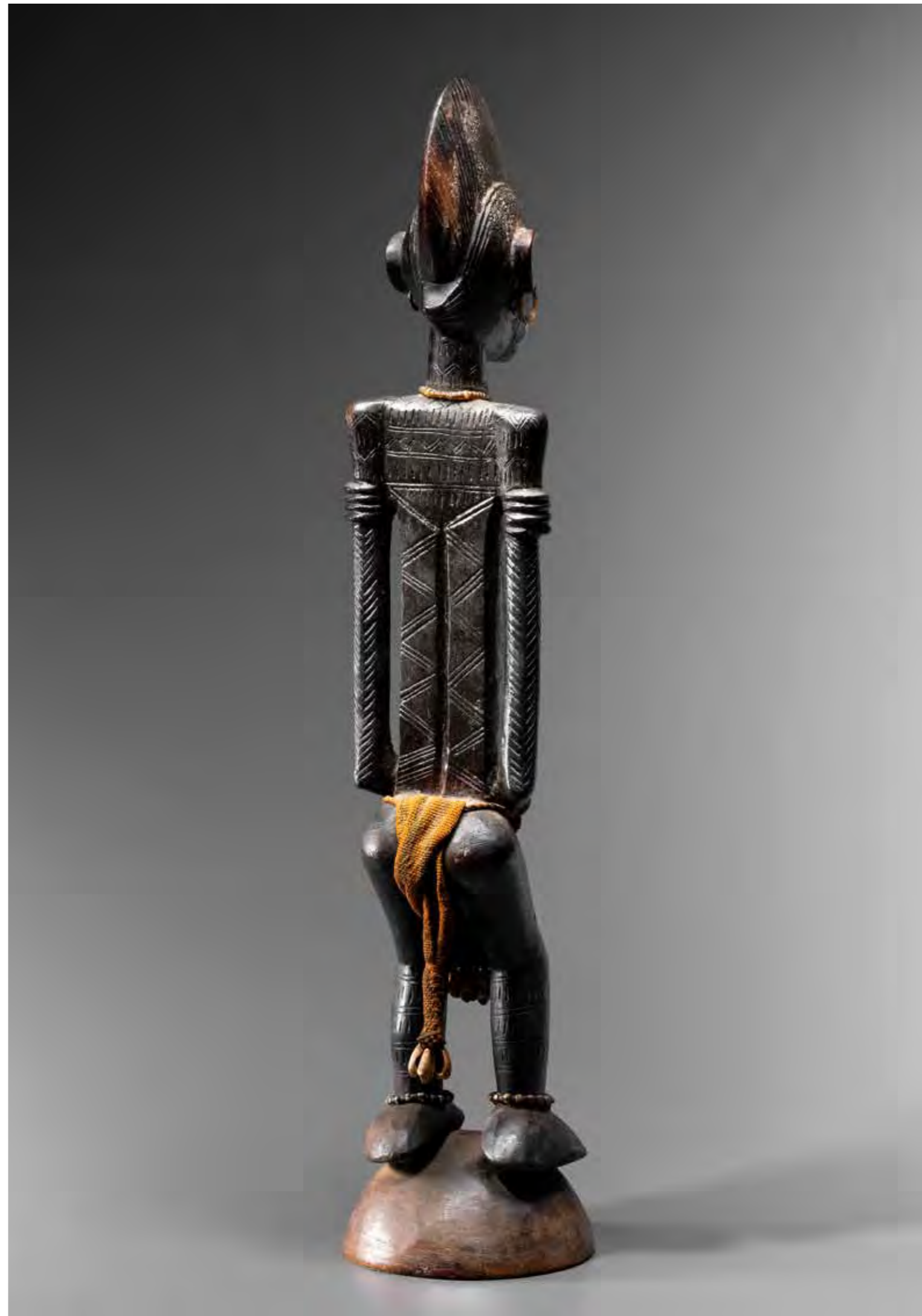
acquise auprès de ce dernier

Transmise par descendance

Incarnant l'esprit d'un ancêtre féminin illustre, les statues *jonyeleni* offrent au regard l'expression la plus achevée des canons de beauté en pays Bamana. L'élégante figure présentée ici arbore une coiffure raffinée, une silhouette élancée et une poitrine proéminente. Son corps est entièrement paré de scarifications, dont le motif renvoie à la complexité des décors géométriques arabes. Le visage, étroit, aux yeux plissés et au menton prononcé, rappelle la physionomie des masques *kpelie* des Sénoufo. Délicatement sculpté, il est orné, de manière singulière, de bandelettes métalliques évoquant l'éclat des yeux et des dents.

Placées près de l'aire de danse sacrée ou portées par les initiés du *Jo*, les statues *jonyeleni* sont conçues pour être regardées et admirées, leur beauté participant de l'efficacité des cérémonies (Colleyn, *Bamana. Un art et un savoir-vivre au Mali*, 2001, p. 140). Les vêtements et parures – sculptées ou rapportées – qu'arbore cette effigie sont autant d'indices de cette fonction rituelle.





BAGA

Masque d'épaule, *nimba*
République de Guinée
H: 120 cm
Bois, métal

Provenance
Collection privée américaine, circa 1970
Bonhams, New York, 14 novembre 2013, lot 152
Collection privée, Paris

Publication
Hourdé C.-W., *L'Emprise des Masques*, Montreuil, 2017, cat. 2
Curtis M. Y., *Baga*, Visions d'Afrique, Milan, 2018, cat. 10

Exposition
Paris, *L'Emprise des Masques*, Galerie Charles-Wesley Hourdé,
12-30 septembre 2017

Nimba représente un idéal de beauté féminine, celui d'une mère universelle ayant donné naissance et nourri de nombreux enfants. Cet important masque d'épaule fait partie d'un des rares exemplaires encore en mains privées. Nous avons pu recenser 29 oeuvres comparables: dix-sept font partie de collections publiques (10 en Europe et 9 aux États-Unis), dix étant conservées dans des collections privées :

- Europe: Musée d'Histoire Naturelle de Toulouse (MHNT-ETH.AF 127, collecté par Labouret en 1932), British Museum (d'un style légèrement différent), quatre exemplaires au Musée du Quai Branly (MNAN 67.3.1, ancienne collection Georges Salles jusqu'en 1966 ; 1963.177, acquise en 1931, de style légèrement différent ; 73.1963.0.763 et 71.1933.40.11, collecté par Labouret en 1933), Wereld Museum de Rotterdam, Musée National Picasso (ancienne collection Pablo Picasso), Musée Barbier-Mueller de Genève (inv. 1001-1, acquise auprès d'Emile Storrer vers 1950 par Josef Mueller), Musée d'Art Moderne Lille Métropole de Villeneuve d'Ascq (inv. n° 979.4.205, acquis en 1979)

- Etats-Unis: National Museum of African Art de Washington (Inv. 98-28-1, ancienne collection Jay C. Leff), Dallas Museum of Art (ancienne collection Gustave et Franyo Schindler), Yale University Art Gallery (2006.51.390, ancienne collection Benenson), deux exemplaires au Seattle Art Museum, Baltimore Museum of Art (BMA 1957.97), Art Institute of Chicago (1957.160), The Menil Collection de Houston (V709), The Metropolitan Museum of Art de New York (1979.206.17).

- Collections privées : ancienne collection Kahane (Christie's, Paris, 1 décembre 2010, lot 3), collection privée (Rivière, 1978, p.166), collection privée (Joubert, 2000, fig.1), collection privée (Meauzé, 1967, p.137), collection privée (Leuzinger, 1970, fig.E8), ancienne collection Epstein (Bassani et McLeod, 1989, fig.11), collection privée (revue *African Arts*, 1975, vol.VIII, n.2), collection privée (Himmelheber, 1960, fig.112), collection Vérité (Christie's, 23 juin 2015), et celle présentée ici.



Figure de la mère nourricière en terre Baga



De l'origine du masque *nimba*

Les Baga vivent le long des côtes atlantiques au nord-ouest de la République de Guinée, les sous-groupes Sitemu, Pukur et Buluits font partie du même ensemble. La population baga, relativement peu nombreuse, se caractérise par un système socio-politique non centralisé, probablement attribuable à leur passé de peuple nomade ayant fui le servage où le maintenait le peuple Fulbe islamisé. Ils se sont toutefois organisés autour de leurs solides et omniprésentes structures rituelles. Les circonstances de leur migration ont renforcé leur identité culturelle. Ils forment un groupe homogène et se définissent par la grandeur et la splendeur de leur production artistique, généralement considérée comme l'une des plus emblématiques et majestueuses de la sculpture africaine (in Lamp, 1996, pp.25 et 49 et suivantes pour davantage d'informations).

Une étude comparative fondée sur des critères stylistiques, des similarités linguistiques et des découvertes archéologiques suggèrent que les Baga auraient des origines Mandingues et seraient apparentés aux cultures du Haut Niger, en particulier aux Malinke et par extension, aux Bambara. Selon Hair, bien qu'une migration, et donc une 'origine', des Baga depuis des régions intérieures soit presque certaine, ils ont manifestement déjà occupé leur territoire actuel depuis au moins cinq siècles (in Lamp, 1996, p.55).

De son observation

Bien que toutes destinées au même usage rituel, les masques *nimba* ou *d'mba* présentent souvent des différences notables de patine. Toutes sculptées dans un bois dur mais de densité modérée afin que l'objet ne soit pas trop lourd, elles ne présentent pas toutes la même patine, notamment celles ayant échappé au nettoyage à la brosse et à l'application de cire par les premiers collectionneurs qui en abusèrent afin de rendre la surface de leurs objets brillante et uniforme, finition plaisante aux yeux des amateurs de surfaces laquées en vogue dans les années trente. En effet, la *nimba* une fois terminée faisait l'objet de libations et d'offrandes en vue de la sacrifier. D'une sculpture profane, elle devenait un objet sacré à son usage religieux ou rituel. A cette fin, elle recevait des onctions d'huile ou de vin de palme, de bière de mil, ou

de sang d'animaux totémiques. Il y a donc lieu de distinguer la patine de conception de l'objet destinée à la préparer à sa utilisation rituelle, de celle plus hasardeuse issue de l'usage: manipulations, libations postérieures, conservation.

Les bois utilisés avaient au départ une teinte claire qui était ensuite partiellement altérée par l'application d'enduits sombres noirâtres, issus de jus extraits de plantes ou obtenus par des terres sombres mêlées de charbon de bois. Cette coloration n'était pas appliquée uniformément sur la sculpture: en général la partie basse de la statue, masquée par la parure de raphia et de tissu, restait en réserve claire puisqu'elle n'était pas visible des spectateurs. Pour cette raison il est fréquent que les *nimba* présentent une bichromie. Comme pour beaucoup d'objets africains, la fonctionnalité est un élément majeur qui permet de déterminer l'essence même de la pièce: ainsi les percements entre les seins assuraient la vision du danseur, lui permettant de se diriger lors des danses, et les percements des quatre pieds servaient à fixer les arceaux qui tenaient la parure en jupe. A ces percements fonctionnels s'ajoute celui du nez au-dessus du filtrum, où était fixé un pendentif. Ces trois éléments sont les véritables fondamentaux nécessaires, ajoutés aux critères stylistiques, qui attestent que l'objet a été fait pour un usage précis déterminé par un rituel.

A l'intérieur de ce cadre, il y a de nombreuses variantes qui font de chaque *nimba* une oeuvre originale portant la marque de son créateur, la main du sculpteur ou de son atelier: des tendances géométriques ou des tendances curvilignes correspondant sans doute à des régions voire à des spécificités locales; de même l'ajout de décorations additionnelles, tels que des clous tapissiers ou des plaques métalliques, s'il est fréquent, n'est pas constant. L'examen de certaines *nimba* publiées permet de mettre en évidence cette grande diversité: la *nimba* du musée Barbier-Mueller (Schmalenbach, 1988, p.98, n.36) par exemple a une surface claire et est largement cloutée, celle de Pablo Picasso (Rubin, 1984, p.327) porte des coulures huileuses et n'a pas de clous, celle de l'ancienne collection Georges Salles est sombre et brillante avec des clous et des plaques de laiton décorées au repoussé (Fagg, 1965 n.4). Toutes trois sont cependant des oeuvres anciennes et originales.

De sa fonction et de sa plastique

La plastique des Baga repose sur quatre thèmes: un pouvoir absolu imposant l'ordre par la peur (règle de l'esprit *a-Mantsho-no-Pon*), des conseils bienveillants (*a-Bol*), un contrôle sur les forces naturelles (*Banda*) et une éthique (*d'mba*). Ces quatre thèmes sont primordiaux pour analyser la *d'mba* ou 'nimba', telle que l'on nommait historiquement ces masques d'épaule. Comme le précise Frederick Lamp dans son importante étude détaillée sur l'art baga, *nimba* est un mot Susu (voisins des Baga) signifiant 'grand esprit'. Les Susu ont souvent servi d'interprètes pour les Européens, ainsi le surnom attribué à ces imposantes sculptures fut adopté. Cependant, l'appellation Baga *d'mba-Yamban* est un mot pukur et la cérémonie ne célèbre pas un «grand esprit» tel que les Susu le définissent. Ceux-ci n'ont d'ailleurs ni danses ni œuvres s'apparentant au mot «nimba» (Lamp. 1996, p.28).

Une *d'mba* fut décrite dès 1615 par Manuel Alvarez, un explorateur portugais. Il mentionne sommairement, mais spécifiquement, l'existence d'une sculpture féminine noire, portant une jupe de paille, qui apparaissait lors d'importantes manifestations. Par la suite, cette danse fut documentée pour la première fois par Coffinières de Nordeck et illustrée par un dessin de Pranshnikoff. L'apparition de la *d'mba* accompagne d'importants événements, tant collectifs qu'individuels: aux mariages, aux naissances, aux veillées funèbres, aux rites agraires et aux échanges communautaires. Ces manifestations s'étalaient sur plusieurs heures, voire des jours entiers. Portée par un homme seul, fort et habile, le masque d'épaule est évidé au niveau de la poitrine afin de reposer sur la tête du danseur, deux trous entre les seins lui permettant de voir. Les épaules du danseur supportaient les bords arqués du masque. Un cerceau en bois, permettant de maintenir l'objet en place, était attaché aux jambes du masque à l'aide des trous que l'on aperçoit. Enfin, une jupe de raphia était fixée à la base du buste. Pour les Baga, *d'mba* n'est ni une divinité ni une déesse,

elle présente bien une entité idéale. Elle est l'incarnation d'un modèle éthique que chacun doit s'efforcer de suivre. Ce concept spécifiquement baga, apparu dès leur arrivée sur la côte, marque l'établissement d'une société fraîchement dissociée du Fouta Djallon et des Fulbe. Dans ce contexte originel, la symbolique de *d'mba* engendre de nouvelles perspectives, des changements positifs et de nouvelles aspirations. Elle est partie intégrante de la genèse du peuple Baga. Simultanément, *d'mba* fait allusion à l'ancien statut social des Baga. C'est une référence particulière dont le concept général implique qu'elle existe pour exaucer les souhaits du peuple, et traduit le renouveau. Elle représente une femme dans la plénitude de son pouvoir - fertile, intelligente et au cœur pur. Avec sa poitrine opulente, elle est l'image de la mère nourricière. Son cou droit et son port de tête altier suggèrent la confiance et la certitude de son omnipotence (*op. cit.* p.158). Sa forme générale est une composition symbolique de courbes soigneusement disposées, évoquant les cycles lunaires, des océans et des lagunes, et la féminité. A l'évidence, les éléments de cette iconographie furent imaginés par les Baga lorsqu'ils s'installèrent sur la côte. Affranchis de toute tutelle, ils développèrent leur propre esthétique.

La *nimba* étudiée ici témoigne de la virtuosité des artistes sculpteurs baga. A la dureté du bois et à sa densité répondent le délicat mouvement de l'ensemble des formes en cascade qui la composent- la double crête encadre les oreilles en forme de croissant qui sont contrebalancées par le nez courbe ; la tête légèrement inclinée est délicatement soulignée par le plan arqué de la mâchoire, parallèle à la courbe dessinée par la poitrine saillante. Enfin, ces courbes se retrouvent dans le galbe des quatre pieds bien positionnés. Taillée à partir d'une unique pièce de bois, monoxyle, l'architecture complexe de l'œuvre nécessitait d'être soigneusement dessinée à l'avance. L'intérieur du masque, derrière la poitrine et autour des percées oculaires, conserve des traces de patine d'usage.



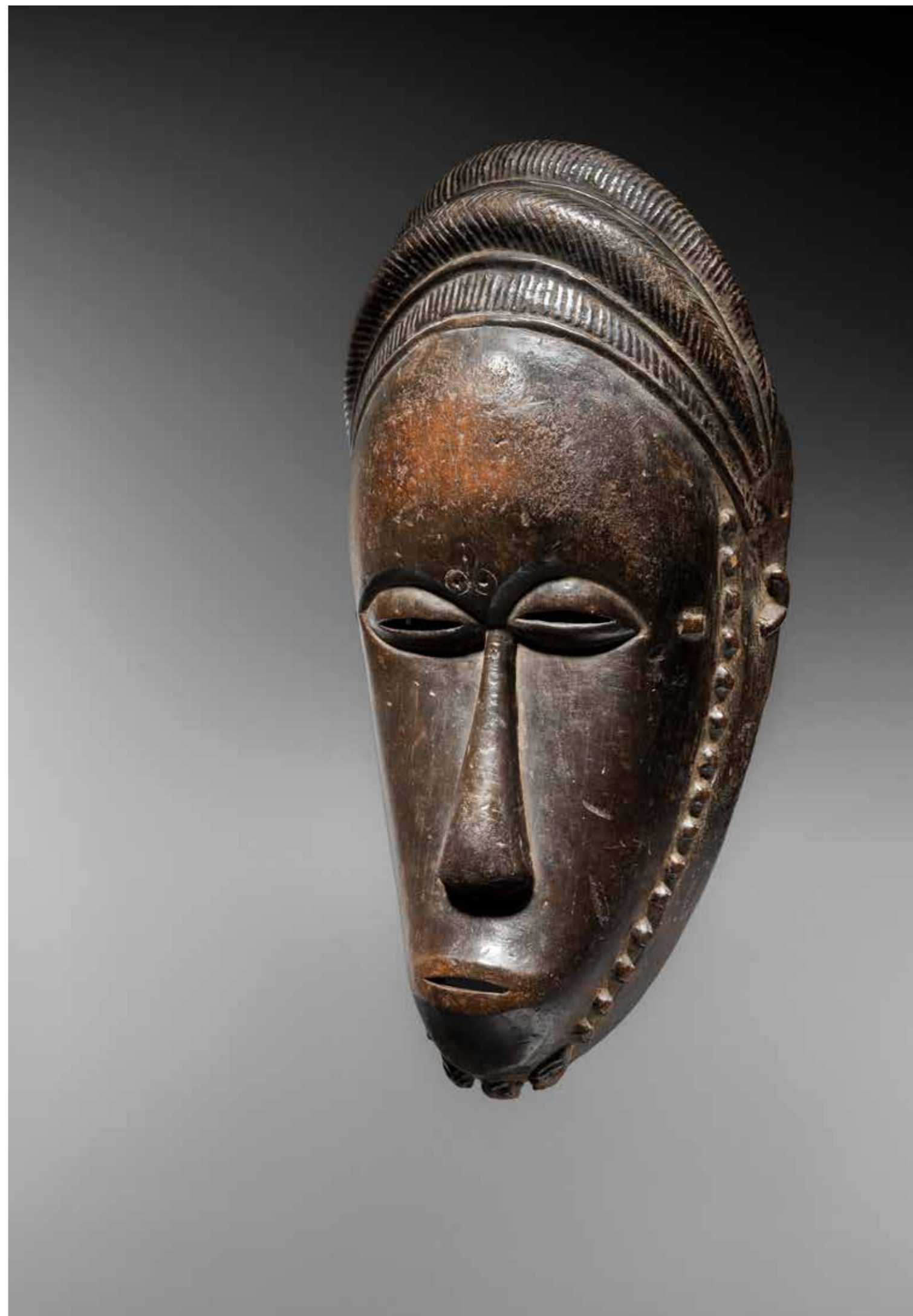
BAOULÉ

Masque, *ndoma*
Côte d'Ivoire
H: 35 cm
Bois

Provenance
Acquis avant 1920
Ader Picard Tajan, Paris, 27 février 1989, lot 7
Collection privée, Paris

Collectée avant 1920, cette oeuvre majeure de Côte d'Ivoire a fait une première apparition remarquée en vente publique en 1989, avant de disparaître du marché pendant près de trente ans. Cette exposition est ainsi l'occasion de redécouvrir ce superbe masque de grande dimension, au long visage étroit, à l'expression intériorisée et bénéficiant d'une incomparable patine d'usage.

En réalisant un « masque-portrait » *ndoma*, l'artiste Baoulé s'attache moins à rendre la ressemblance physique de son modèle qu'à offrir de ce dernier une image idéale, à valeur esthétique et morale. Gracieusement dessiné, le masque présenté ici est celui d'un homme : la belle figure, oblongue, anciennement marquée entre les deux yeux d'un motif rapporté en clous de tapissier, est soulignée d'un collier de barbe crénelé. À l'épure géométrique des traits du visage répond la délicatesse de la coiffure à plusieurs bandeaux, dont la discrète asymétrie rehausse la finesse de détails. L'expression, aux yeux en amande mi-clos, la bouche légèrement entrouverte, est empreinte d'une intériorité sereine. Objets de commande visant à célébrer les qualités d'une personne admirée, le masque *ndoma* « répond moins à une volonté d'individualisation qu'à un effort de transfiguration ». (Boyer, *Baoulé, Visions d'Afrique*, 2008, p. 70). La beauté atemporelle de ce masque atteste du rayonnement social du personnage Baoulé qui en fut le destinataire.



BAOULÉ

Cavalier
Côte d'Ivoire
H: 46 cm
Bois, crins, métal

Provenance
Acquis avant 1920
Transmis par descendance
Collection privée, Paris

Un archétype du genre

Par Bertrand Goy

Les Baoulé ne pratiquent pas l'équitation.

Bien qu'il ne soit évidemment pas exclu que certains hauts dignitaires de Sakassou ou de Toumodi aient bénéficié d'un équidé pour se déplacer, il est plus probable que l'auteur de notre statue équestre s'inspira de figures étrangères au groupe akan de Côte d'Ivoire. Ce mode de transport venu du Maghreb n'a pas franchi leurs marches du nord, là où s'étendent les savanes de la Haute Côte d'Ivoire. En 1934, la partie proprement ivoirienne de la colonie ne comptait en tout et pour tout que 1 000 chevaux « entre les mains d'indigènes riches » à opposer aux 47 000 de la Haute Volta et les 70 000 du Soudan¹.

Sans aller jusqu'à évoquer le Mogho Naba, souverain religieux des voisins Mossi, dont la saga presque millénaire est marquée par les prouesses de ces cavaliers, d'autres conquérants, dominant la masse de leurs fantassins du haut de leur monture, ont directement marqué de leur puissance l'imaginaire des Baoulé.

Deux frères ennemis se partagent ce privilège : le capitaine Marchand, avant de devenir le héros de Fachoda, impressionna les villageois de Thiassalé, dont il soumit le roi en 1893, avant de poursuivre vers le Nord sa cavalcade si irrésistible qu'elle lui valut le surnom de Kpakibo, le fendeur des forêts. Une porte



L'almamy Samory Touré, peu après sa capture par Gouraud à Beyla. Gravure d'Amato, 1898

de grenier à son image, conservée au musée africain de Lyon, commémore son épopée ainsi que des bas-reliefs observés par Delafosse² sur les murs d'une case à Angoua-Ako-Kro, proche de Toumodi, chez les Atoutou du moyen Baoulé, et par le gouverneur François Joseph Clozel en 1906 à Touniané, village nanafoué³: « J'ai vu sur le mur de la principale case de Touniané un bas-relief amusant. Il peut bien avoir 4 mètres de long, et les personnages qui le composent ont environ 30 centimètres de hauteur. Le sujet représente les premières explorations de Marchand dans le Baoulé. Marchand est à cheval avec de terribles moustaches et des galons sur les manches. On reconnaît les tirailleurs sénégalais à leur chéchia et à leur fusil... Tout cela est fort grossier mais vivement enluminé et prouve tout au moins que les Baoulés n'ont pas oublié Marchand, dont les explorations audacieuses et rapides de 1893-1894 les avaient fort impressionnés ».

Le second est Samory Touré, figure légendaire de l'opposition aux troupes de marine et autres légionnaires français. Après sa défaite contre Archinard dans son fief du Wassoulou en 1892, il fait mouvement vers l'est, entre les fleuves Bandama et Comoé, à Kong et Dabakala ou à Sakhala où il affrontera Marchand. Il est peu probable que le nord du territoire baoulé n'ait pas eu à subir l'efficacité des fusils Kropatchek fabriqués localement pour les sofas de l'almamy, ou redouter le passage d'un des escadrons composant son imposante cavalerie, forte de 3 000 hommes.

Dans le monde akan, les quelques statues équestres connues mettent donc le plus souvent en scène des étrangers, européen comme celle du musée d'Abidjan (inv. n°A 1235) ou personnage de nationalité indéterminée et de style hybride présent dans la collection Rupaley avant 1920 (voir III. xx). D'une façon générale, ces représentations se caractérisent par une flagrante disproportion entre la taille de l'homme et celle de sa monture. Ce déséquilibre correspond à un critère physique : le cheval soudanais, seul connu dans la région, est un barbe minuscule mais résistant aux glossines et acclimaté depuis des siècles au rude milieu et au maigre fourrage des savanes de Ségou ou du Macina.





La sculpture qui nous occupe n'échappe pas à ce parti-pris : son auteur, dans un souci de réalisme, a voulu mettre en évidence les attributs les plus caractéristiques de la race, nez busqué, petites oreilles et taille très inférieure à la moyenne. On peut également voir dans cette dernière la volonté de l'artiste de souligner la prédominance du personnage, un Baoulé de pure souche, sur un animal dont l'image est associée à des notions d'autorité subie, de puissance et de richesse. Cette impression est confortée par le contraste entre le traitement raffiné et abouti dont a bénéficié l'homme et l'aspect plus fruste de la bête.

Ce sujet d'une rareté insigne décrit-il la réalité ou une vision fantasmée du pouvoir et de la virilité, celle d'un chef, campé bien droit sur sa selle, le regard fixé sur l'horizon, chevauchant en tête de sa troupe au son des percussions de son *laouré* ? La présence de ce marteau à musique de bois et son gong métallique, dans les mains du personnage, confirme son statut de dignitaire si l'on en croit Maurice Delafosse et Henri Labouret ; les deux africanistes présents en terre baoulé dès la fin du XIX^e siècle pour le premier et lors de la conquête militaire dans les années 1910 pour le second, se sont intéressés très tôt à la culture matérielle de ce groupe.

En 1901, Delafosse évoque l'accessoire du nom de *laouré* : « Lorsqu'un chef du Baoulé voyage avec ses hommes en armes, il porte toujours à la main, en outre du chasse-mouches suspendu au poignet, une sorte de sonnette en fer ayant la forme d'une gueule de grenouille et sur laquelle il frappe avec un marteau en bois ouvragé : chaque chef a sa façon de frapper, sa sonnerie spéciale, que connaissent ses guerriers et qui est pour eux un signe de ralliement⁴ ».

En 1914, de retour de Côte d'Ivoire où il a été blessé, le lieutenant Labouret montre les premiers exemplaires de ce *laouré* dans un article consacré à la culture matérielle baoulé. En 1923, il confirme le rôle de ces instruments censés produire des sons permettant d'identifier leur propriétaire par « l'émission de refrains musicaux désignant les chefs » :

« J'ai décrit et représenté, autrefois le *Laouré* des chefs Baoulé à la Côte d'Ivoire, [qui rend les mêmes services]. Il se compose d'une cloche en fer sur laquelle frappe un marteau en bois



Gauche: Cavalier Baoulé, ancienne collection Rupalley, avant 1920
Droite: Marteau et gong Baoulé, ancienne collection Chauvet, avant 1929

ouvragé. En saisissant la partie allongée de la cloche plus ou moins loin, on obtient à la percussion des tons différents, dont la combinaison forme des refrains musicaux basés sur la langue parlée, comme ceux des cors, et appliqués aux chefs⁵ ».

La statue faisant l'objet de ces lignes est exceptionnelle : malgré la grande singularité du sujet, l'auteur a respecté avec maîtrise les canons de la grande statuaire baoulé. La précision de son coup de gouge dont on devine encore les infimes bosselures en divers endroits du corps, la rigoureuse attention qu'il a portée aux moindres détails, de la coiffure sophistiquée à la pointe des orteils, le choix de la riche essence de bois qui a fixé une patine noire et luisante, nuancée de reflets bruns font de son œuvre un archétype du genre.

¹ Actuels Burkina Faso et Mali. Dans les années 1930, la Haute Volta était rattachée à la Côte d'Ivoire

² Maurice Delafosse, *Sur des traces probables de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire*, Paris, Masson, 1901, p. 19

³ François Joseph Clozel, *Dix ans à la Côte d'Ivoire*, Paris, A. Challamel, 1906, p. 83-85

⁴ Maurice Delafosse, *Sur des traces probables*, op. cit., p. 28

⁵ Henri Labouret, « Langage tambouriné et sifflé », *Bulletin du comité d'études historiques et scientifiques*, Paris, Larose, 1923, p. 127-128

TSANGHI

Masque
Gabon
H: 29 cm
Bois polychrome

Provenance
Collection privée, avant 1940





Les « masques blancs » des Punu se sont très tôt imposés comme emblème des arts d'Afrique ; cet ensemble iconique recouvre en réalité une très grande diversité de styles et d'usages, diffusés au-delà des frontières gabonaises.

D'une beauté et d'une ancienneté remarquables, le masque présenté ici, aux scarifications frontales et jugales caractéristiques, est attribué aux Punu-Tsanghi, dont le territoire, voisin de celui des Lumbu, s'étend entre le sud du Gabon et le nord du Congo. Élegant témoin d'un corpus rare, ce masque aux yeux plissés proéminents, au nez réduit, est coiffé d'un volumineux chignon en coque sagittale. Le petit visage au menton effilé est enduit de kaolin, l'argile blanche dont se fardent les initiés ; il est également paré, sur le front et les pommettes, de scarifications en bandes que soulignent un traitement contrasté. Achievé avec maîtrise, leur dessin s'apparente à celui de deux autres masques – ceux de l'ancienne collection Georges Thomann (collecté entre 1914 et 1921) et de la Tara Collection de J. Werner Gillon.

KUYU

Statue

Style I, République Démocratique du Congo

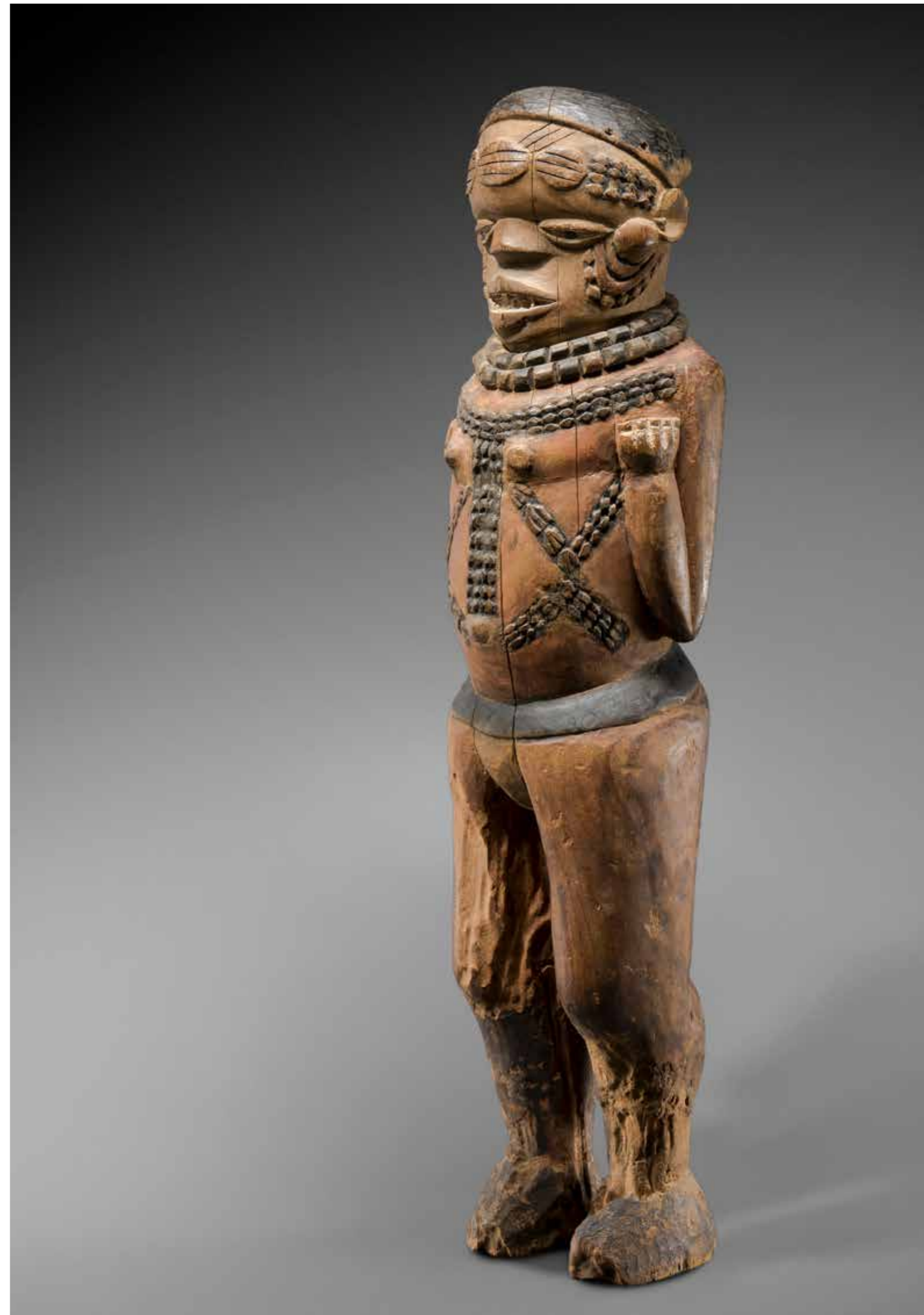
H: 68,5 cm

Bois polychrome

Provenance

Pierre Fauré (1913-1986), vers 1950

Collection privée





Anne-Marie Bénézech, spécialiste mondiale de l'art Kuyu, est parvenue à identifier trois grands styles Kuyu, correspondant vraisemblablement à des périodes de création différentes. Le « style III », dont on connaît un très grand nombre d'œuvres (une trentaine de statues et de nombreuses têtes), est le plus récent ; d'exécution sommaire, il est le moins abouti des trois. Le « style II » (seize pièces connues) apparaît comme un style de transition ; quant au « style I », qui compte à ce jour dix-neuf statues et dix-huit têtes sculptées, il est vraisemblablement le plus ancien. D'une grande cohérence iconographique, les œuvres du « style I » offrent toutes le même degré d'achèvement sculptural – ce dont témoigne l'effigie présentée ici.

À la robustesse de la silhouette, les bras repliés le long du torse bombé, répond l'abondance de ses parures, dont le relief prononcé est rehaussé de pigments sombres. Ce relief particulier, comme le souligne Anne-Marie Bénézech, est gage d'ancienneté, dans la mesure où les Kuyu ont abandonné, avec le temps, ce type de modifications corporelles – tout comme la taille des dents en pointe (Bénézech, « La découverte différée des objets kuyu », *in Tribal Art*, n° 83, Printemps 2017, p. 97). En traitant l'ensemble de la silhouette et du visage en volumes denses et stylisés, l'artiste donne à ces parures traditionnelles une grande prégnance, son intention culminant dans le traitement de la tête. Le visage en écusson, au front bombé, à la bouche charnue, exprime ainsi l'idéal d'une beauté farouche, empreinte d'une force remarquable.

MANYANGA

Statue
République Démocratique du Congo
H: 31,5 cm
Bois

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

Provenance
Hannah Salathé, Bâle / Seltisberg
Collection privée suisse

Si le corps de cette figure masculine rappelle, par l'élongation de son buste que souligne sa posture – les mains posées à la taille, les jambes fléchies dans un plié dynamique –, certaines petites figures Manyanga, le visage triangulaire, à l'arcade sourcilière basse et à la coiffure ornée d'une crête sagittale, évoque l'esthétique des Bembé occidentaux. Joignant, dans une expression sculpturale stylisée, plusieurs influences culturelles, cette statuette incarne la vitalité artistique de la région Kongo, alimentée au gré des échanges entre populations. Créé par l'ébéniste de renom Kichizô Inagaki, le socle de cette œuvre témoigne de sa présence sur le marché de l'art français dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Possédée par Hannah Salathé, membre du cercle « Kreis 48 » et élève de la sculptrice Germaine Richier, cette effigie a su séduire par la modernité de ses formes et l'hiératisme de sa pose.





BEMBÉ

Statuette
République Démocratique du Congo
H: 12,5 cm
Bois, faïence

Provenance
Acquise à Paris, circa 1950
Transmis par descendance

Exposition
Rhode Island, *Exhibition of African Art*,
Haffenreffer Museum, Brown University,
16 octobre 1983 - 30 avril 1984

Cette statuette *biteki* – dont le corps étroit au long buste s'achève en un visage épuré, à la barbe trapézoïdale et aux yeux incrustés - illustre l'un des styles les plus classiques de la statuaire Bembé telle qu'elle est définie par Raoul Lehuard (Lehuard, *Art Bakongo. Les Centres du style*, vol. II, p. 333). À la petite taille de cette effigie masculine répond la délicatesse de sa sculpture, particulièrement sensible dans le minutieux travail des scarifications. La complexité de leur dessin, ainsi que leur volume, est autant gage d'ancienneté que de qualité. La gestuelle du personnage, arborant un couteau et une corne, reflète ses fonctions protectrices et thérapeutiques. Vêtues d'un pagne, les *biteki* étaient en outre pourvues d'une charge d'ingrédients magiques *bilongo*, « assurant leur pouvoir contre les maléfices des sorciers et des esprits malveillants (Felix, *Art & Kongos*, 1985, p. 196) ».



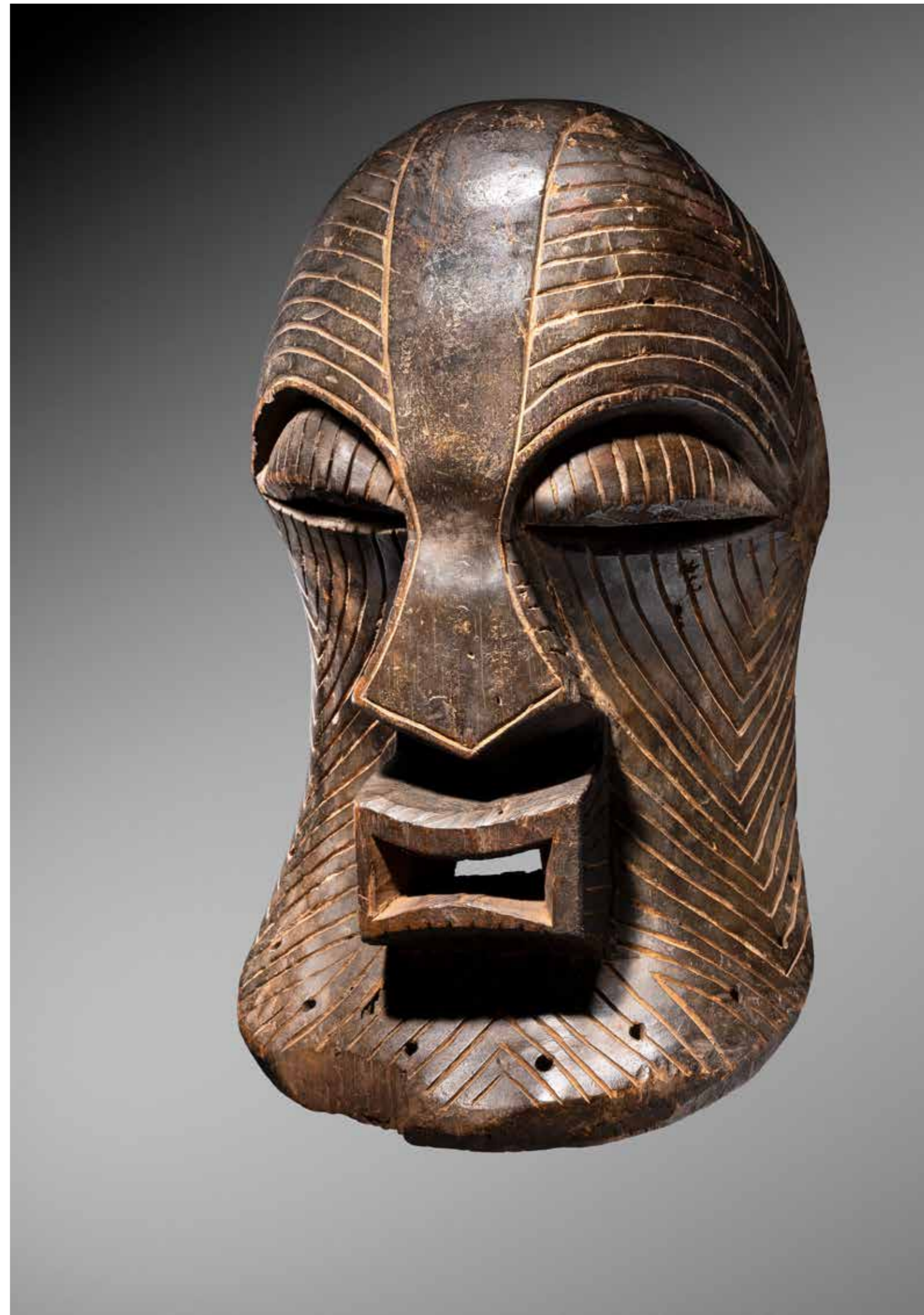
SONGYÉ

Masque, *kikashi*
République Démocratique du Congo
H: 41,5 cm
Bois polychrome

Provenance
Arman, New York, circa 1970
John Giltsoff, Londres
Allan Stone, New York, 1981

Publication
Dumouchelle, Kevin D., *Power Incarnate: Allan Stone's Collection of Sculpture from the Congo*, 2011, p. 49, cat. 26

Exposition
Greenwich, *Power Incarnate: Allan Stone's Collection of Sculpture from the Congo*, The Bruce Museum,
14 mai – 4 septembre 2011





Depuis l'acquisition de sa première œuvre Kongo, en 1955, et pendant près de cinquante ans, Allan Stone a forgé une collection qui a marqué, par sa qualité, sa cohérence et son envergure, l'œil et l'esprit de ses contemporains en matière d'arts premiers.

Au sein de cet ensemble, l'art des Songyé occupait une place d'honneur. Si les effigies de pouvoir *minkisi* y figuraient en grande majorité, la collection Allan Stone comptait également plusieurs masques *kifwebe* et *kikashi* (masculins / féminins), parmi lesquels celui présenté ici. Témoin d'une grande maîtrise sculpturale, ce masque s'impose par l'eurythmie de ses volumes puissants, que souligne le décor caractéristique en stries gravées. Construit en plans contrastés, le visage aux yeux en demi-lune, à la bouche stylisée proéminente, est empreint d'une grande sérénité. Le haut front bombé, divisé par un bandeau médian laissé en réserve, se prolonge en un nez diamanté. Cette physionomie particulière offre l'image des liens tissés entre les arts Luba et Songyé.

Au sein de cette typologie, ce masque de l'ancienne collection Allan Stone relève d'un corpus plus étroit, dont l'exceptionnelle qualité permet de l'attribuer à un même artiste. L'un de ces masques se trouve au Musée de l'Université d'Iowa. Les trois autres sont en mains privées (le plus petit d'entre eux est passé en vente à Parke-Bernet le 7 décembre 1968 ; les deux autres ont fait partie des collections Alan L. Liebermann et Georges Frederick Keller).

Garants de l'autorité politique et économique, les masques *kifwebe* et *kikashi* intervenaient lors des cérémonies ou pouvaient également, dressés sur des autels, être objets de dévotion. Le masque ici présent donne tous les signes d'un usage rituel prolongé et serait, vraisemblablement, l'un des plus anciens de l'illustre corpus auquel il appartient.

VILI

Statue, *nkisi nkondi*
République Démocratique du Congo
H: 36,5 cm
Bois, clous, matières organiques

Provenance
Ancienne collection portugaise
Alain Bovis, Paris
Collection privée





D'une expressivité saisissante, cette effigie s'illustre comme exemple magistral d'un corpus éminemment restreint – celui des statues *nkisi* Kongo représentées accroupies. Très peu de figures adoptent en effet cette posture. Parmi celles que l'on connaît se trouvent celles des anciennes collections Bela Hein (*Ancienne collection B.H.*, Fraysse et Associés, Paris, 6 juin 2005, n° 52), Paul Rupalley (*Étude Flagel*, Paris, 16-18 Mars, 1930, lot 143), Henri Matisse et Daniel et Marian Malcolm (Sotheby's, Paris, *Malcolm Volume Two*, 22 juin 2016, lot 10). L'œuvre partageant le plus d'affinités avec l'exemplaire étudié ici étant conservée au Rijksmuseum de Leyde (inv. n°497-89, avant 1884).

Attribuée aux Kongo-Vili, l'effigie présentée ici témoigne de la liberté créatrice de ces populations, louées par Raoul Lehuard pour la variété de thèmes et de formes de leur statuaire magico-religieuse (Lehuard, *Art Bakongo. Les Centres du style*, vol. I, 1989, p. 211).

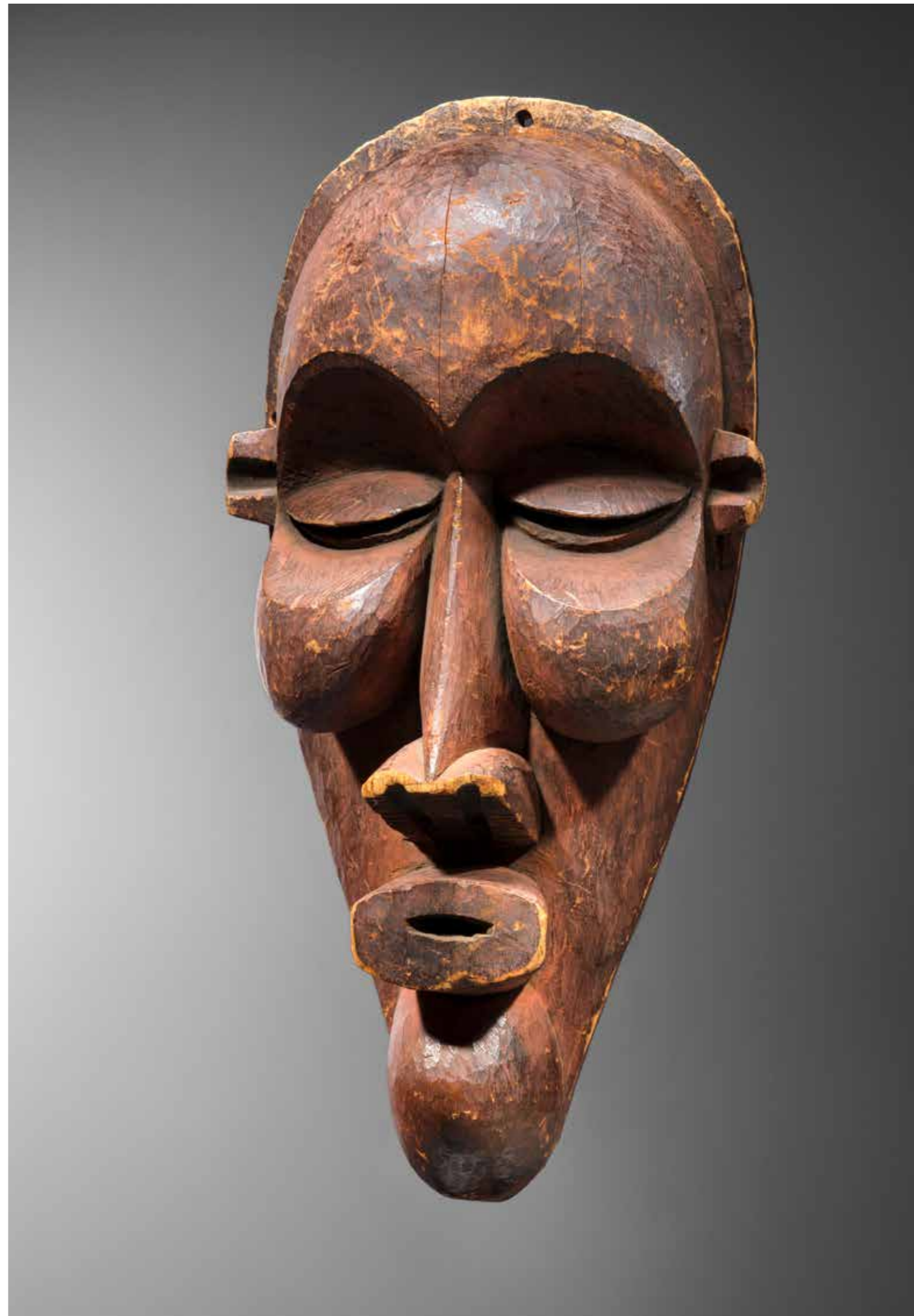
Ce *nkisi* s'impose par sa grande taille – signe d'un usage communautaire, et non individuel – et l'hiératisme de son maintien. Le corps, robuste, est exprimé en lignes pures ; les jambes et les bras repliés, élégamment détachés du buste, encadrent la volumineuse charge ventrale obturée d'un miroir. Le mouvement de la figure, approchant de sa bouche entrouverte ce qui pourrait être un fruit, porte l'attention sur la tête et sur le visage. Celui-ci, d'une pigmentation particulièrement intense, est traité avec sensibilité : la bouche sobrement esquissée et le nez réduit rehaussent la puissance expressive du regard. Deux disques de verre laissant apparaître, en transparence, une application de pigments noirs et blancs, figurent les yeux. Grands ouverts, ils traduisent parfaitement la transe liée aux pouvoirs spirituels conférés à l'œuvre.

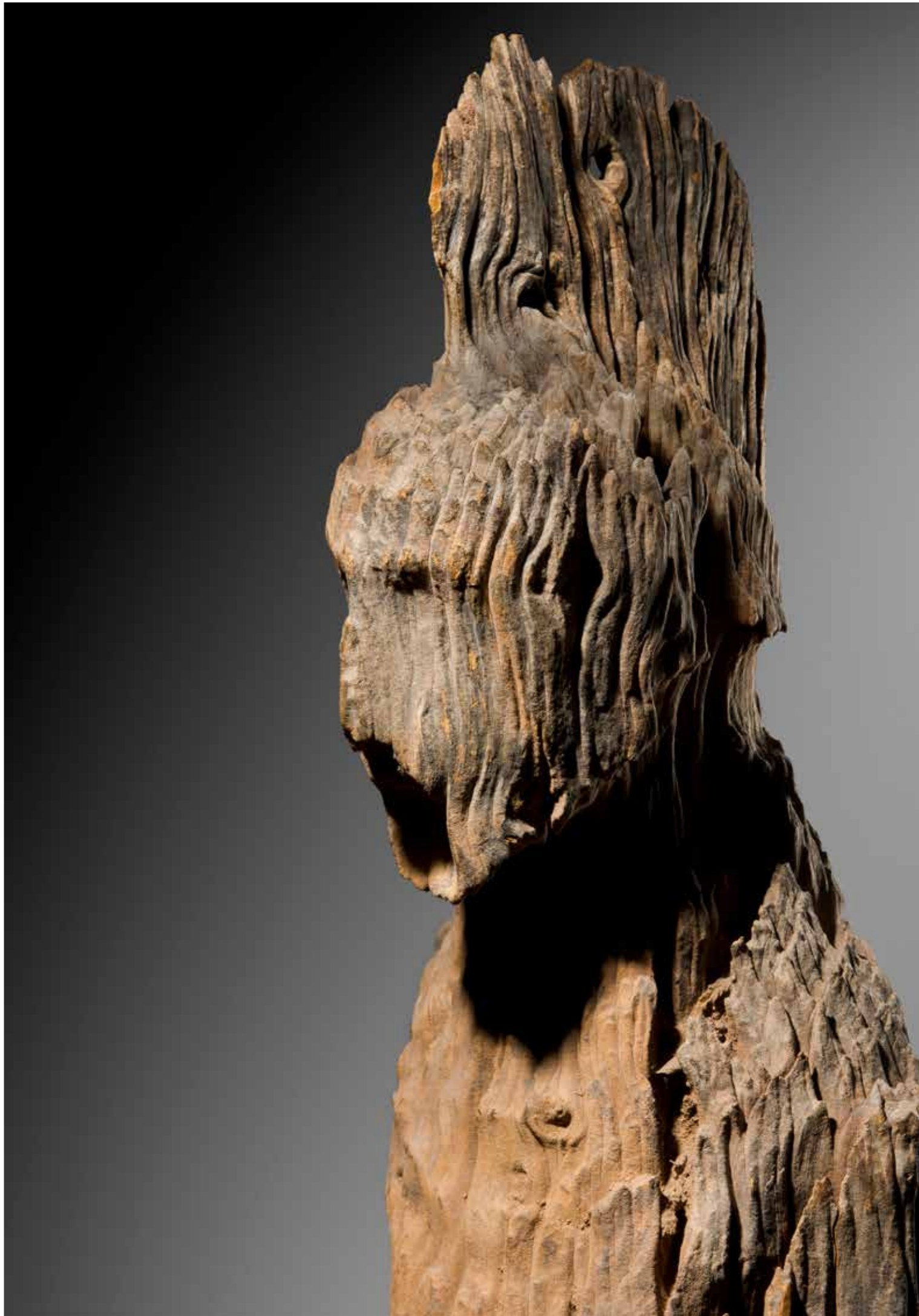
SUKU

Masque, *kakungu*
République Démocratique du Congo
H: 42 cm
Bois

Provenance
Ladislav Segy, New York, avant 1965
Collection privée, New York

Invoqué lors des rituels initiatiques Suku, Kongo et Yaka, le rare masque *kakungu* assurait le bon comportement des novices : le caractère éminemment sculptural de leur physionomie – le front bombé à l'arcade sourcilière marquée, les joues gonflées, le menton proéminent - visait à inspirer le respect des jeunes gens. Entité protectrice, *kakungu* veillait également au bien-être des futurs initiés, repoussant les forces maléfiques et les personnes menaçantes. Le masque présenté ici s'impose par la puissante géométrisation de ses traits. Les ombres profondes, nées de la succession des volumes saillants du visage étroit, soulignent la majesté de son expression, empreinte d'une grande sérénité.







KONSO

Statue, waga
Éthiopie
H: 130,5 cm
Bois

Provenance
Jean-Michel Huguenin, Paris, 1982
Collection privée

Publication
Revue, *Arts d'Afrique Noire*, 1982, n°44, p.26

Exposition
Paris, Galerie Majestic, 1982

49

En Éthiopie méridionale, l'art développé par les peuples Konso est essentiellement commémoratif : les poteaux anthropomorphes *waga* rappelaient ainsi les hauts faits accomplis par les ancêtres qu'ils représentaient. Commandés par les hommes de pouvoir et les guerriers illustres de leur vivant, ils étaient installés le long des routes et près des champs où se tenaient les cérémonies. La beauté éthérée de la figure ancestrale présentée ici, incarnée dans les sinuosités d'un bois profondément raviné, résulte de son exposition prolongée aux intempéries. Le modelé élégant de la tête, réduite à sa plus pure expression, est souligné par le mouvement naturel du bois. L'ample cimier en forme de crête dont elle est coiffée rappelle celui du *waga* de l'ancienne collection Jacques Kerchache, reproduit dans *Africa : The Art of a Continent* (Phillips, 1995, p. 131, n° 212a).

Cette sculpture Konso a été acquise auprès de Jean-Michel Huguenin en 1982. La revue *Arts d'Afrique Noire* mentionne dans son numéro 44 la présence de cette oeuvre dans la galerie du marchand parisien :

«Animation rue Guénégaud:
Le 14 octobre, les antiquaires de la rue Guénégaud à Paris, parmi lesquels Mme et M. Rouaix, Michel Huguenin, Bernard Dulon et la galerie Argiles, organisaient une animation en nocturne qui débuta à 18 heures et se prolongea tard dans la nuit, ce qui permit au public d'y venir nombreux. Nous avons noté en particulier, chez Jean-Michel Huguenin, trois figures funéraires des Konso d'Éthiopie, bois érodés mais de grande valeur esthétique (...) ». Cet article est illustré d'une grande photographie sur laquelle figure les trois pièces Konso évoquées, notamment celle qui nous intéresse ici.

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Masque
H: 40 cm
Moyen Sépik
Bois polychrome

Provenance
Collection privée allemande

Ce splendide masque originaire du fleuve Sépik se distingue par l'archaïsme et la dense eurythmie de ses lignes, que souligne la très belle et très ancienne patine. Du bois léger, sculpté en bas-relief, surgit un visage stylisé en courbes puissantes, dont le dessin, soulignant la prégnance du regard, est rehaussé par une polychromie subtilement contrastée.

Par un système d'analogies éminemment symbolique, les objets et lieux-clé de l'existence sociale, religieuse et guerrière des peuples vivant le long du Sépik sont conçus à l'image du corps humain. On ornaît ainsi les proues des pirogues de guerre ou les pignons des maisons de masques comme celui-ci, matérialisant et concentrant la puissance de l'esprit protecteur du clan. Pour deux masques étroitement apparentés, voir Hooper, *Robert and Lisa Sainsbury Collection*, vol. II, p. 49, fig. 31 et Smidt *et al.*, *Sculpture from Africa and Oceania*, p. 253, cat. 96. Le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris possède également un masque de pignon apparenté (inv. n° AMOA 380, provenant de l'ancienne collection Girardin), bien que moins achevé.





PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Masque, *barak*
Fleuve Sépik
H: 50 cm
Bois

Provenance
André Schoeller, Paris
Collection privée

L'aspect saisissant de ces masques – le long nez pointu saillant d'un visage minimaliste – leur a valu le surnom de « masque moustique ». Caractéristiques des régions de Mamber et de Teregu, situées le long du fleuve Sépik (cf. Meyer, *Art Océanien*, 1995, p. 185), ils sont en réalité créés à l'image d'un type d'oiseau particulier, employé dans ces régions comme emblème clanique.

Représentant l'esprit de la brousse *barak*, ce masque était associé à la chasse et apparaissait lors de l'initiation des jeunes hommes. Il pouvait également jouer du tambour pour apaiser ou invoquer les esprits. Au sein de ce corpus, le masque présenté ici se distingue par la pureté de ses formes et l'harmonie de ses proportions, que souligne la patine sombre, mate et texturée.

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Masque, kovave
Golfe de Papouasie, Peuple Elema
H: 130,5 cm
Bois

Provenance
Jacques Kerchache (1942-2001), Paris
Claude Viseux (1927-2008), Paris
Transmis par descendance





Installés le long de la côte est du Golfe de Papouasie, les Elema sont réputés pour la puissance expressive de leurs créations. Composé d'écorce battue (*tapa*) fixée sur une armature en rotin, ce beau masque *kovave* illustre brillamment les codes esthétiques de leur art : la tête conique concentre, dans un assemblage d'une grande densité graphique, les traits stylisés d'un visage hybride, rehaussés par l'ornementation classique en motifs triangulaires. Aux qualités esthétiques de ce masque s'ajoute le caractère prestigieux de sa provenance : il appartenait à l'artiste Claude Viseux, qui lui-même l'avait obtenu auprès de Jacques Kerchache.

Usuellement détruits après leur usage rituel, les masques *kovave*, par ailleurs fragiles, sont aujourd'hui très rares. Témoin d'un corpus restreint, ce très beau masque, dont la polychromie subtilement contrastée s'est nuancée avec le temps, est remarquablement ancien.

FIJDI

Collier, *waseisei*
L de la dent la plus longue: 15 cm
29 dents de cachalot, fibre

Provenance
Collection privée britannique



Au sein du corpus des colliers et ornements pectoraux provenant des îles Fidji, ceux employant du coquillage ou de l'ivoire marin étaient les plus prisés – probablement, selon Steven Hooper, du fait du lien symbolique qu'ils tissaient entre leur porteur et la mer (Hooper, *Fiji. Art & life in the Pacific*, 2016, p. 134). Témoin classique de l'élégant corpus des colliers *waseisei* (ou *wasekaseka*), celui présenté ici est composé de vingt-neuf pendants d'ivoire de cachalot – chaque dent étant sectionnée en plusieurs pampilles, qui étaient ensuite polies, percées, puis nouées ensemble au moyen de liens de fibres de coco.

FIJDI

Plat à kava
L: 44 cm
Bois

Provenance
Collection privée allemande



La cérémonie du *kava* marque les grandes étapes de la vie sociale de plusieurs archipels océaniques. Destinées à recevoir le breuvage sacré, les coupes *tanoa 'ava* (ou *kumete ni yaqona*) tiennent leurs formes de la silhouette, trapue et arrondie, des tortues. Elles varient en tailles et en degrés de stylisation. Originaires des Fidji, l'objet présenté ici se distingue par l'ovale particulier de sa coupe, effilée sur les flancs et portée par quatre pieds. La pureté de ses formes rehausse la beauté du bois, dont la patine brillante confirme l'ancienneté et l'usage.



NOUVELLE-ZÉLANDE

Statue, *tekofeko*

L: 51,5 cm

Bois, haliotis

Provenance

Collectée à Te Ngae (région de Rotorua, Île Nord) en 1876

Merton Simpson, New York, circa 1965

George et Rosemary Lois, New York

Jean-Baptiste Bacquart, Paris

Sheikh Saud Al Thani, Doha





Collectée à « Te Gnae » [Te Ngae], près de Rotorua, en février 1876 – provenance qu'elle porte, inscrite à l'encre noire, sur le front –, cette rare sculpture de faitage *tekoteko* est étroitement liée à une œuvre collectée, un an plus tard et dans la même région, par E. A. Bothamley ; celle-ci est aujourd'hui conservée au British Museum (inv. n° NZ146 ; reproduite dans Starzecka, Neich et Pendergrast, *Taonga Maori in the British Museum*, 2010, p. 35 et pl. 26, n° 106).

Ornant le fronton des maisons prestigieuses, les effigies *tekoteko*, éminemment symboliques, illustrent dans les légendes maories la naissance de la sculpture sur bois : « Tangaroa était le dieu sacré de la mer en pays Maori. [...] Afin de punir Ruatēpupuke, ancêtre dont le nom est associé à l'origine de la sculpture sur bois, il captura son fils Manurihi, l'emmena dans sa demeure au fond de l'océan et substitua sa forme humaine et sa personnalité à celles d'un oiseau. Il le suspendit ensuite au sommet de sa maison sculptée en guise de *tekoteko* » (Mead, *Te Maori : Maori Art from New Zealand Collections*, 1984, p. 65).

Au sein de ce corpus majeur, la sculpture présentée ici frappe par le haut degré de stylisation de ses formes. Le corps, fermement campé en posture traditionnelle – les mains à trois doigts apposées sur l'abdomen – est exprimé en volumes puissants, la virtuosité du sculpteur culminant dans le traitement du visage *wheku* : l'eurythmie des lignes saisit l'expression féroce du héros fondateur, ses grands yeux toujours serties de leurs disques de coquillage *haliotis*. La pureté magistrale de cette figure sculptée témoigne du désir de l'artiste d'exprimer, plus que le rayonnement social du héros légendaire, sa redoutable force spirituelle.

NOUVELLE-ZÉLANDE

Massue, *patu onewa*

L: 36,5 cm

Basalte

Provenance

Collection privée allemande

Sculptées dans le basalte ou la grauwacke, les massues courtes maories *patu onewa* sont le fruit d'un long travail de sculpture et de polissage: l'élégance formelle et la texture admirable de l'objet présenté ici indiquent la maîtrise technique de son auteur. Orgueilleusement conservées et transmises de père en fils, ces massues servaient autant d'objets de parade que d'armes de poing, le coup partant de l'épaule du porteur pour atteindre son adversaire à la tempe.



MEXIQUE

Statuette Chupicuaro
Etat de Guanajuato, 400-100 avant J.-C. (TL Test)
H: 22,5 cm
Terre-cuite

Provenance
Jean-Marie Embs
Transmis par descendance



L'art de la céramique Chupicuaro culmina, durant la période préclassique (400-100 avant J.-C.), en la création d'effigies féminines figurant aujourd'hui parmi les pièces iconiques de la culture mésoaméricaine. C'est d'ailleurs l'une de ces « Vénus » que le musée du Quai Branly – Jacques Chirac a choisi comme emblème. Témoin de l'identité créative d'une civilisation disparue, ce corpus est, à ce jour, l'une des seules clés dont nous disposons pour appréhender la culture Chupicuaro, le site archéologique correspondant étant, depuis 1947, plongé sous les eaux du barrage Solis, près d'Acámbaro, au Mexique.

Modélée avec grâce, la petite figure présentée ici exalte la symbolique nourricière associée à l'élément féminin. Son traitement ample, presque bidimensionnel, met en relief la finesse et la sensibilité du visage, ainsi que les peintures corporelles aux engobes rouge et crème rehaussés de noir. Le corps, qu'il soit dévêtu ou paré de vêtements moulants, se dessine en lignes douces et épanouies – les bras réduits et les jambes stylisées soulignant l'ampleur du torse, à la poitrine délicate et au sexe marqué.

Par ses dimensions et l'équilibre de ses volumes, cette figure s'apparente à plusieurs autres effigies, parmi lesquelles une de l'ancienne collection Joussemet (Binoche et Giquello, 14 juin 2010, lot 76) et une autre, de l'ancienne collection Edwin et Cherie Silver (Sotheby's, New York, 14 mai 2018, lot 149).



VENEZUELA

Pectoral Timoto-Cuica
600-1000 après J.-C.
L: 22,5 cm
Néphrite

Provenance
Collection privée suisse



Entre 600 et 1000 après J.-C., plusieurs civilisations précolombiennes, établies entre le Honduras et le Venezuela, ont produit des pendentifs tels que celui présenté ici. Attribué à un la production artistique de la culture andine Timoto-Cuica, cet exemplaire s'impose par la finesse et la précision de son exécution, que rehausse son très bel état de conservation. Remarquable par son envergure, la plaque de néphrite, délicatement veinée, évoque la silhouette stylisée d'une chauve-souris. La symbolique de ces pectoraux demeure, tout comme leur fonction, mystérieuse. Objets rituels de prestige, certaines plaques semblent également avoir été utilisées comme instruments de musique. On a pu également les interpréter comme des talismans protecteurs, la chauve-souris évoquant – et repoussant – les forces maléfiques associées au monde de la nuit (Perera, *Arqueología y Arqueometría de las placas liticas aladas del Occidente de Venezuela*, 1979, p. 113).

PÉROU

Peigne Chancay
1100-1400 après J.-C.
H: 11 cm
Bois

Provenance
Collection privée belge



D'une élégante simplicité, ce peigne Chancay est orné, au-dessus de la prise, d'une petite figure de chien aux babines retroussées – témoignant du goût de l'ancien Pérou pour les motifs zoomorphes, qui investissent jusqu'aux objets les plus simples.

BRAFA
A R T F A I R

Stand 72B
26 janvier - 3 février 2019
Tour & Taxis : Avenue du Port 88
1000, Bruxelles, Belgique



Maquette: Charles-Wesley Hourdé
Textes: Maëva Chanoine, Bertrand Goy et Charles-Wesley Hourdé
Photographie: Vincent Girier Dufournier
Impression: STIPA, Montreuil, janvier 2019
Tirage: 300 copies

HOURDÉ
C h a r l e s - W e s l e y

Afrique, Amérique, Océanie
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
31 rue de Seine, 75006, Paris
+(0)6 64 90 57 00 - info@charleswesleyhourde.com
www.charleswesleyhourde.com



HOURDÉ

Charles - Wesley