

L'Art Negre

1. [Notice](#)

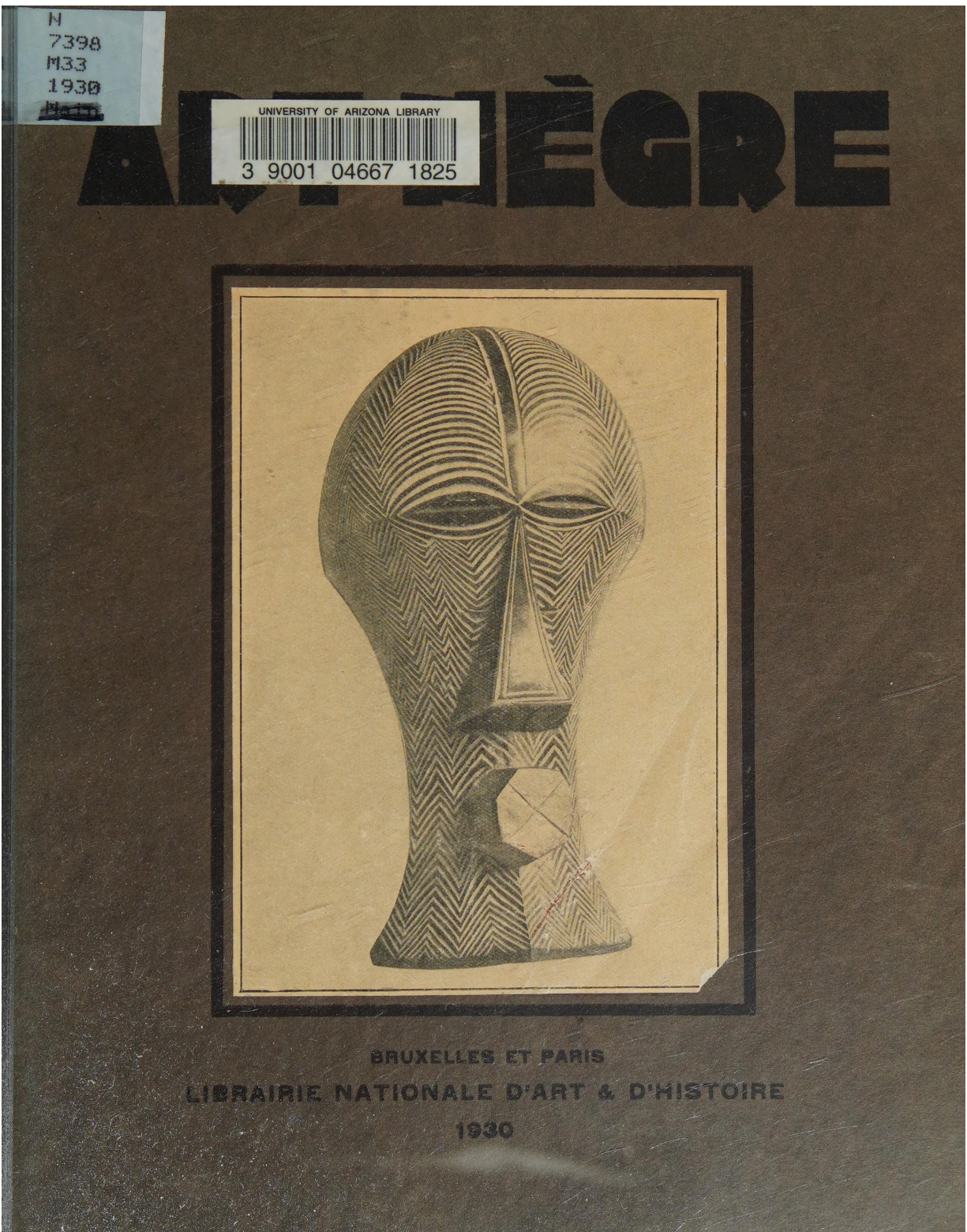
This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

SITY OF ARIZONA LIBRA | WOT 3 9001 04667 1825



The text on this page is estimated to be only 12.70% accurate

% Sais VaR a eh , ay hey sea bi



ART NEGRE

Digitized by the Internet Archive in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation <https://archive.org/details/lartnegreOO000jmae>

L'-ART NEGRE A L'EXPOSITION DU PALAIS DES BEAUX-
ARTS DU 15 NOVEMBRE AU 3! DECEMBRE 1930 par J. MAES
Conservateur de la Section ethnographique du Musée du Congo, Tervueren
et H. LAVACHERY Docteur en Philosophie et Lettres BRUXELLES -
PARIS Librairie Nationale d'Art et d'Histoire 1930



LA SCULPTURE AU CONGO BELGE Depuis la première époque de notre pénétration au coeur de l'Afrique, la richesse insoupçonnée et la beauté artistique remarquables de certaines productions de la sculpture indigène ont soulevé l'admiration des explorateurs. Cameroun parle des merveilleuses chaises sculptées, des admirables sceptres, porte-fleches et autres insignes de dignité des grands chefs et dignitaires qu'il rencontra à l'intérieur du continent mystérieux. Schweinfurth publia une étude « Artes africane » sur l'art des populations de l'Uele. Wolff et Wissmann nous révélèrent la richesse inestimable de la sculpture des tribus du Kasai-Sankuru. Ultérieurement, les Annales du Musée ont consacré des études spéciales à la musique, la céramique, la religion, la vannerie et la technique et l'évolution de l'art indigène ont été examinées avec un sincère désir d'en découvrir les sources et les directives. Joyce a analysé, d'une façon très judicieuse, la signification et l'évolution des motifs décoratifs de la sculpture Bushongo. D'autres auteurs se sont occupés de la même question et y ont consacré des études plus ou moins importantes. Il est, en conséquence, injuste de prétendre que l'art négre ait été négligé jusqu'à la veille de la grande guerre, ou qu'il ait échappé jusqu'alors aux investigations des savants. Il est, cependant, incontestable que ce ne fut qu'au lendemain du grand cataclysme 1914-18 que l'art négre en général et la sculpture congolaise en particulier, furent mis à l'avant-plan. Après le travail d'Einstein « Die Afri5

kanische plastik » publié en 1919, les études sur cette question se succéderent aussi nombreuses que varices. Leurs auteurs furent peut-être les premiers à mettre en lumière la beauté esthétique de ces merveilleuses sculptures, mais ils le firent en négligeant les conceptions, les tendances, les désirs et l'idéal qui guidèrent le sculpteur négro dans la réalisation de ses visions. Or, l'art n'est point la représentation du beau ou l'ennoblement de la matière, tel que nous le concevons d'après les Grecs, la Renaissance ou nos conceptions de civilisés occidentaux, mais un moyen d'expression d'une vision idéale, que chaque peuple réalise suivant sa pensée, ses aspirations et son âme. Envisagées sous le seul angle de la beauté esthétique des formes, les plus belles manifestations artistiques des noirs, les sculptures les plus puissantes restent toujours des œuvres sans vie. La réaction contre cette appréciation unilatérale ne tarda pas à se faire sentir, et nous avons été parmi les premiers à faire ressortir que, pour comprendre la profonde beauté de l'art négro en général et de la sculpture des Congolais en particulier, il faut avant tout bien situer l'objet dans la vie de l'indigène, dévoiler sa signification personnelle, percer le velum qui cache le pourquoi de l'œuvre réalisée par l'artiste indigène. Vouloir séparer l'objet de sa signification sociale, négliger son rôle ethnique pour n'y voir, n'y admirer et n'y chercher que le côté : esthétique, -c'est lui enlever son sens, sa signification et sa raison d'être! Efforçons-nous de comprendre la psychologie de l'art négro et nous finirons par en pénétrer toute la beauté et toute la grandeur. La sculpture est pour le Congolais un moyen d'expression : elle ne s'adresse pas à l'intelligence seule mais à l'intuition, pour lui suggérer et lui faire sentir profondément la signification de quelque chose. « L'œuvre d'art, dit le professeur E. De Bruyne, nous fait comprendre une valeur. Il ne s'agit évidemment pas d'une compréhension purement rationnelle. S'il en était ainsi, les œuvres d'art seraient réductibles à des axiomes mathématiques; elles 6

seraient claires et distinctes, comme des concepts, et nous comprendrions immédiatement le sens des statuettes congolaises et des images de Servaes. La raison étant partout la même, tous les hommes comprennent de la même façon ce qui est purement rationnel et abstrait. Et c'est pourquoi Européen peut enseigner à n'importe quel primitif l'arithmétique et l'algèbre : tôt ou tard, ses efforts seront couronnés de succès, et le « sauvage » comprendra exactement de la même façon que le « civilisé » que la somme des angles d'un triangle est égale à deux angles droits. En art, il est question de toute autre chose. Nous y comprenons ce que l'artiste négro veut, ou ce que l'œuvre signifie, non pas grâce à la raison isolée des autres fonctions psychiques, mais grâce au sentiment intuitif qui nous prend tout entier. Certes, la raison n'est pas absente de l'intuition, c'est elle qui détermine et humanise l'état psychique complexe. Mais elle est pour ainsi dire dispersée confusément à travers l'ensemble global. Quand nous raisonnons, nous restons impassibles. Quand nous sentons quelque chose, nous prenons position avec nos sympathies et nos répugnances, avec nos instincts et nos besoins les plus secrets, avec notre individualité, pétrie par le milieu et imprégnée du passé. Ainsi, lorsque nous rencontrons quelqu'un, ce n'est pas par la rétine seule mais par notre personnalité tout entière que nous le voyons. Il s'ensuit que l'intuition est strictement individuelle. Mais cela n'empêche pas des hommes de même éducation, de même race, de même culture, d'avoir en général des intuitions et des réactions sentimentales de même type, différentes, cela va de soi, de celles des membres d'autres civilisations. L'artiste exprime ce qu'il sent par son être total, et par son œuvre, il s'adresse à notre sentiment intuitif tout entier. Il s'ensuit que si tous, nous comprenons de la même façon que deux plus deux font quatre et que Dieu est éternel; il n'est nullement requis qu'Occidentaux et Orientaux, nous sentions de la même manière une vérité vitale. Si nous la « réalisons » diversement, d'après notre tempérament propre — et c'est V

impossible qu'il en soit autrement — il est de toute évidence que nous exprimerons d'une façon originale notre intuition sentimentale. Les hommes imposeront les uns aux autres ce qui est purement rationnel, surtout lorsque cela est exprimé dans des symboles aussi dépouillés que possible; -ils n'imposeront pas des formes artistiques, sans les exposer à des transformations peut-être radicales. » L'analyse des œuvres d'art d'un peuple doit donc se faire en tenant compte de tous les facteurs qui interviennent dans leur réalisation, et en tout premier lieu, de leur signification sociale et de l'idée que l'artiste a cherché à y faire vivre et perpétuer. Les auteurs des études récentes sur la sculpture primitive se sont franchement engagés dans cette voie nouvelle. Ernest Vatter a cherché à faire ressortir la signification religieuse de l'art négro dans son remarquable travail *Religiose Plastik der Naturvolker*. Herbert Kuhn a cherché à analyser la pensée de l'artiste dans son étude *Die Kunst der Primitiven*. Von Sydow a cherché à résoudre le même problème dans son travail *Primitive Kunst und Psychoanalyse*. Georges Hardy examina, d'une façon très sérieuse dans son travail sur l'art négro, les rapports qui rattachent l'art aux conceptions religieuses. On peut toutefois se demander s'il ne conviendrait point d'étendre encore davantage le champ de nos investigations pour mieux comprendre toute la beauté des œuvres d'art des primitifs. Dr. Olbrechts s'est engagé résolument dans cette voie et son remarquable travail sur l'art primitif *Kunst van vroeg en Van verve* nous ouvre en bien des circonstances des horizons nouveaux et inconnus. A l'occasion d'une petite mais très intéressante exposition d'art de l'Afrique Occidentale, faite à Louvain en 1928, le Rév. Père Aupiais, qui en était l'organisateur éclairé, publia dans le *Bulletin des Missions* une petite étude sur l'art négro, où il examina successivement ce qu'il faut pour comprendre l'art négro, ce qu'est l'artiste noir, comment se présente l'art dans la vie du négro, quelles sont les causes de l'attrait de l'art négro et quelles en sont les sources. Cette étude se rapporte plus 8

spécialement a l'art du Dahomey et non point al'art nègre en général. L'étude de l'art negre ne peut, a notre avis, être faite dans un seul cadre, car elle differe d'une région 4a l'autre, autant dans ses auteurs que dans ses sources et ses réalisations. Il faut, en conséquence, chercher a pénétrer dans la pensée et la vision de l'artiste, examiner quelles sont les ressources matérielles et morales dont il dispose, de quelle manieére il les met en ceuvre, quelles sont les sources de son inspiration, comment il les utilise dans la réalisation matérielle de ses ceuvres et examiner ces diverses données pour chacun des centres de l'art ou de la sculpture indigènes. Au Congo, la sculpture est un métier noble. Au Katanga, seuls les membres de la plus haute aristocratie peuvent sculpter les objets et insignes de dignité, seuls ils ont le droit de porter, sur l'épaule, la petite hache au manche artistiquement décoré, emblème de leur haute situation sociale (Cat. n° 129). Avant d'arriver a cette situation privilégiée, le sculpteur Baluba doit faire un long et dur apprentissage a l'école d'un maitre sculpteur attiré. Pour y être admis, il faut que le candidat ait de réelles et sérieuses dispositions pour la sculpture et qu'il ait fait preuve de talent. Pour comprendre ses ceuvres, il importe de savoir quelle est la formation du candidat au moment de son entrée a l'école de sculpture. Comment voit-il, comment concoit-il, comment peut-il bien comprendre les choses? Ainsi que nous l'avons dit dans une petite notice sur Artiste negre, publiée dans Cahiers de Belgique, s'il est incontestable qu'en opposition avec nos artistes, le sculpteur noir travaille sans modèle immédiat, il n'en est pas moins certain qu'au moment de la mise en ceuvre, cet homme fait poser devant lui un modele spirituel qu'il a congu suivant sa facon de comprendre et de voir les choses, qu'il retrouve uniquement en lui et dont il a une vision bien nette. Il cherche a la fixer dans la matière inerte d'une facon qui s'adapte harmonieusement avec la formation de son esprit, ses aspirations, ses conceptions et son idéal, par une concentration technique 9

et psychologique, qui donne à ses œuvres un cachet artistique personnel. Celui-ci restera au moins partiellement inaccessible à quiconque ignore ou néglige ces forces créatrices de son art, à celui qui ignore la signification sociale de ces œuvres et la mentalité de l'artiste. Dès lors la question se pose : Qu'est-ce donc que l'artiste négre ? Comment rentre-t-il dans la grande communauté ethnique à laquelle il appartient ? Comment y vit-il ? Quelle est sa formation matérielle, morale et intellectuelle ? Au Congo, l'allaitement dure deux à trois ans et, ces deux ou trois premières années de sa vie, l'enfant les passe sur le dos de sa mère, ou près d'elle. Pendant tout ce temps, celle-ci ne s'occupe que de ses besoins matériels. Son éducation morale et intellectuelle ne l'intéresse que peu ou point. Qu'elle aime son enfant, qui donc oserait le contester ? Elle le soigne pendant ces premières années de son existence avec un dévouement maternel qui est et reste au-dessus de tous éloges. Une fois sevré, l'enfant passe le plus souvent au clan de la mère, et son oncle maternel l'emmène à son village, parfois situé bien loin du foyer maternel. Il vivra dans ce milieu nouveau, confié aux soins de l'une ou l'autre des femmes de son oncle et celles-ci ne s'y intéressent d'ordinaire que pour autant qu'elles y trouvent des avantages. De l'âge de trois ans jusqu'à ce que les premières manifestations de la virilité viendront l'appeler à la vie de la communauté, l'enfant négre vit libre et quasi abandonné au milieu des siens ; il croit, grandit et se forme par lui-même et sous l'impulsion des nécessités du *struggle for life*. On comprend dès lors que sa formation matérielle, morale et intellectuelle, sera toute différente de celle de nos enfants, et que cette formation spéciale unilatérale, incomplète et utilitaire, limitée par l'horizon du milieu dans lequel il vit et l'atavisme séculaire de la race à laquelle il appartient, auront une influence prédominante dans toutes les manifestations de sa vie. L'enfant négre arrive à une maturité de formation matérielle à un âge où nos enfants sont encore des gosses inexpérimentés. Cette supériorité, ou cette prématurité, est surtout

caractéristique dans le développement extraordinaire de l'aptitude à tous les travaux manuels que l'on remarque chez l'enfant négro, et la facilité vraiment remarquable avec laquelle il reconstitue en miniature les choses les plus compliquées. Le champ de son activité intellectuelle est malheureusement très restreint, et les trésors de compréhension que l'enfant noir, même le mieux doué, peut accumuler avant de rentrer dans la vie de la grande communauté, sont limités à ce que ses sens ont observé. Or, l'enfant négro n'observe dans tout ce qui l'environne que ce qui lui est ou peut lui être utile. Sa faculté d'observation est continuellement en éveil, mais son champ d'investigation est si limité qu'il doit nécessairement prêter une attention spéciale aux moindres petits indices et aux plus petits détails des choses qui l'intéressent, alors que leur forme générale le laisse complètement indifférent. Cette éducation spéciale de l'esprit de l'enfant noir a pour conséquence qu'il rentre dans la vie avec quelques idées concrètes bien déterminées, mais n'a même pas de mots pour désigner les idées générales. Il est incapable de suivre un raisonnement plus ou moins compliqué à l'âge où nos enfants y sont généralement très aptes, mais il possède un esprit d'observation que bien peu de nos enfants obtiendront dans toute leur vie. Quant aux choses abstraites, en dehors des notions vagues sur les « ndoki » et « nkisi » dont leur parlent les féticheurs, et de l'esprit de l'ancêtre, qui survit à la mort d'une façon impalpable et invisible mais sensible par ses effets dans la vie de la communauté, le négro n'en a pas la moindre idée, il ne s'y intéresse jamais. La formation morale du noir est essentiellement d'ordre social, et ses bases sont totalement différentes de celles qui forment les pierres fondamentales de l'éducation morale de nos enfants. Cette éducation spéciale du négro diffère d'ailleurs suivant la nature du milieu qu'il occupe et le groupe ethnique auquel il appartient. Peu développée chez les populations de la forêt et elle ne dépasse guère la limite étroite de la clairière qu'elles occupent, elle nous Il

apparaît comme particulièrement soignée chez les populations de la grande savane du Sud de notre colonie. Il résulte des nombreuses études qui ont été publiées sur cette question, que, dans certaines régions de notre colonie, à l'âge de la puberté l'enfant s'isole de la communauté pour entrer au Nkanda, qui est une véritable école d'éducation sociale. À la sortie du Nkanda, l'enfant noir devenu un homme, dispose donc d'un corps sain, d'un esprit d'observation toujours en éveil, d'une grande mémoire et de quelques notions de morale encore peu déterminées. Armé ainsi, il entre dans la vie et suivant ses initiatives, ses goûts, son rang social et ses ambitions, il restera dans la classe du « vulgum pecus » ou s'élèvera au plus haut degré de la communauté. La formation incomplète de son esprit aura une influence marquante dans tout ce qu'il entreprendra dans la vie et s'il devient sculpteur, son art et ses œuvres en porteront la marque indélébile. Il n'est pas sans intérêt de constater que la même éducation est ou a été la plus profonde, l'art en général et la sculpture en particulier se sont développés d'une façon intense. D'autres facteurs, très variés peut-être, ont incontestablement contribué à l'épanouissement des arts indigènes : la sécurité intérieure, la stabilité du régime, la puissance des autorités régnautes et tant d'autres causes peuvent avoir contribué au développement des industries, mais la formation particulière de l'artiste fut, à notre avis, la base de la personnalité de ces œuvres d'art et ce fait fut surtout nettement marqué dans la sculpture congolaise. Nous trouvons, en conséquence, au Congo de véritables centres de sculpture indigène, dont les caractères distinctifs sont bien déterminés. L'exposition d'art nègre du Palais des Beaux-Arts nous les montre d'une façon lumineuse. Les merveilleuses chaises sculptées des Baluba (Cat. n° 4) se distinguent complètement de celles de la région du Kwango-Kasai (Cat. n°* 17-18). Les figurines commémoratives des populations du Bas Congo (Cat. n° 68) sont toutes différentes 12

de celles des Bakuba (Cat. n° 60) et celles-ci ne ressemblent en rien aux sculptures consacrées aux ancêtres chez les populations du Kwango (Cat. n° 17) ou a celles qui sont réservées au même culte chez les tribus du Katanga (Cat. n° 126). Cette remarquable exposition nous montre, d'autre part, que l'art, en général, et la sculpture, en particulier, sont loin d'être également cultivés dans toutes les parties du Congo Belge. L'aire d'extension des figurines a stylisation humaine ou animale ne semble guère s'étendre au Nord du 4° degré latitude sud. C'est à peine si nous pouvons signaler dans cet ensemble impressionnant des innombrables sculptures groupées à l'exposition d'art nègre du Palais des Beaux-Arts, quelques rares figurines des populations de l'Ubangi et des Mangbetu (Cat. n° 24) du Haut Ituri. Encore convient-il de remarquer que ces dernières ne présentent jamais ce caractère artistique remarquable qui distingue les sculptures de la région sud de notre Colonie. Chez les populations de l'Ubangi, nous semblons être en présence d'un art naissant qui n'est qu'à ses premiers essais; chez les Mangbetu, au contraire, l'art indigène semble être en pleine décadence et les dernières productions, quoique très esthétiques, portent malheureusement l'empreinte d'une industrialisation aussi intense que destructive de l'art et du talent du sculpteur nègre. L'éducation et la formation du sculpteur indigène se font après son initiation à l'école du Nkanda. Au moment où le candidat à la caste des sculpteurs se présente devant le grand maître des sculpteurs, toutes ses ressources se limitent à l'habileté technique qu'il a acquise par son travail personnel et à l'intensité de sa puissance créatrice, de sa pensée, de son esprit et de son âme! Son outillage est des plus primitif, mais il sait en tirer le plus grand parti. Son habileté à manier la hache, l'herminette, le couteau, est remarquable. La conception des choses lui est personnelle et toute différente de la notre. Ainsi que nous le disions dans une petite étude récente, il nous paraît incontestable que, chez lui comme chez nous, l'image matérielle d'une chose se projette sur la rétine avec tous les détails qui la composent. Nous la transférons tout 13

entière dans l'esprit et nous revoyons la chose enclavée dans un moule général, tandis que les mille détails qui la composent s'effacent, s'estompent ou nous échappent. Le négre, au contraire, dissequer cette image; il en extrait, par l'acuité de son esprit d'observation, certaines particularités dominantes, les projette dans son esprit et en forme une image nouvelle où les lignes et la forme générales n'ont guère d'importance. Certaines parties de l'objet sont rejetées au second plan, d'autres sont négligées et l'ensemble se reforme dans son esprit sous l'inspiration génératrice des seuls détails ou particularités que l'acuité de son esprit d'observation a retenus dans la masse de l'objet. C'est au travers de ces détails, tout en leur infusant une véritable puissance vitale, qu'il revoit la chose matérielle, et c'est cette vision qui lui servira de modèle spirituel dans la création de ses œuvres d'art. L'art, dit le professeur F. De Bruyne, nous fait comprendre une valeur quelle qu'elle soit, et stylise en fonction de cette valeur. Lorsqu'un artiste veut nous faire apprécier la beauté physique, il ne choisit que des éléments de beauté. Lorsqu'il veut nous faire comprendre instinctivement une valeur immatérielle, son idéal est déterminé (ou devrait l'être) par le facteur immatériel, qu'il soit religieux ou autre. Or, la conception de la beauté physique des negres diffère totalement de la nôtre. Nous reconnaissons volontiers que le négre n'ignore point les formes plastiques plus ou moins parfaites du corps humain, mais il nous paraît certain que celles-ci ne l'intéressent guère. Quand Courouble vit pour la première fois les Bangala, il ne put s'empêcher de s'écrier : « Ces hommes sont sveltes, élégants, vigoureux, comme la pensée de Benvenuto Cellini... Les femmes sont belles, bien entendu lorsqu'elles sont encore dans le stade de la puberté, qu'on oublie leur terrible crête pour admirer seulement la vénusté de leurs formes; ces jambes, ces cuisses qui s'élancent d'un jet nerveux, tel un rosier sauvage... Et leurs prunelles d'une langueur caustique transpercent la chair. » Toutes ces choses, le négre les voit aussi, mais il ne les aperçoit pas ou il n'y prête aucune

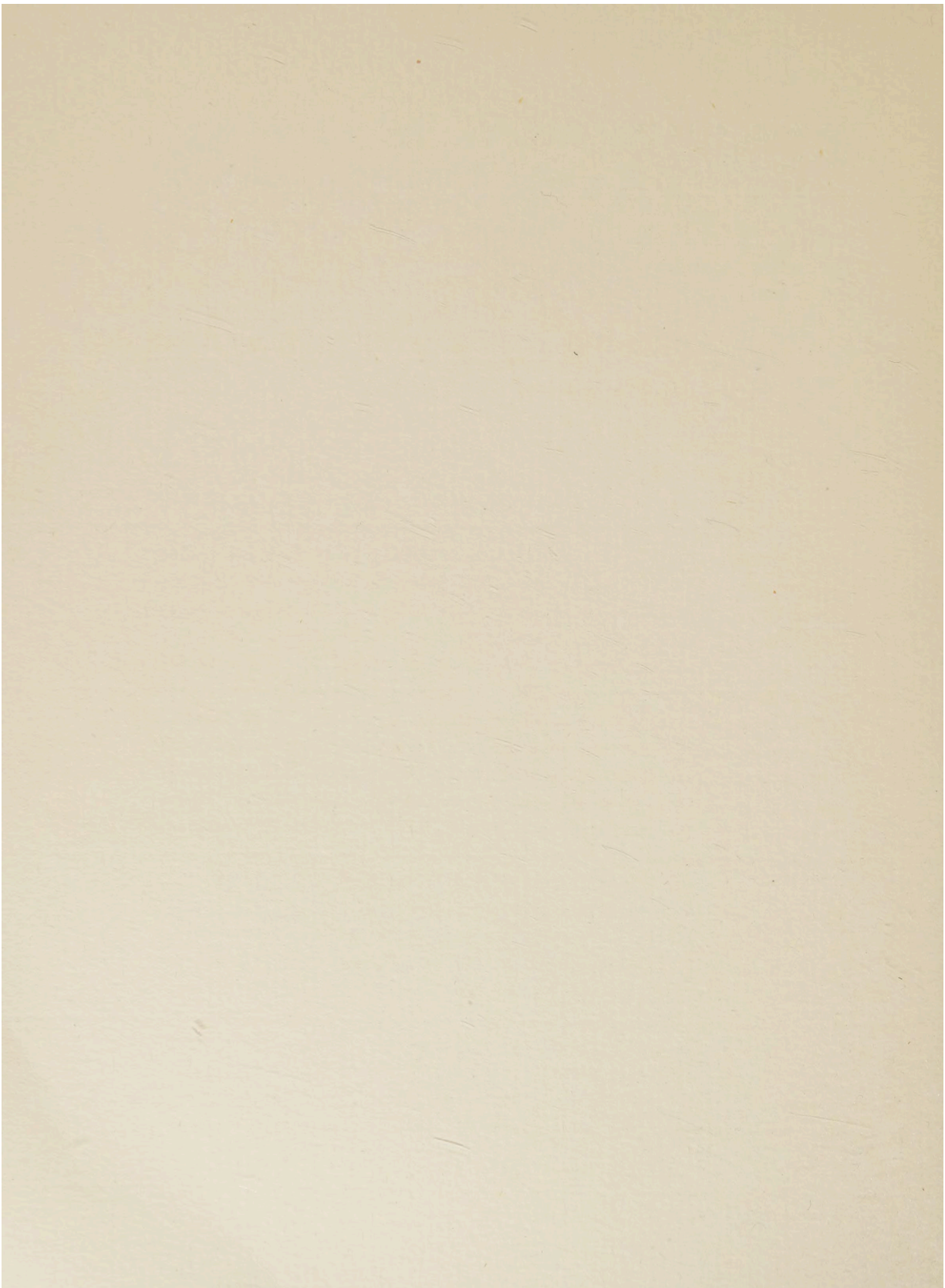
attention. Par contre, dans cette vision, cette terrible crête et ces tatouages en relief qui déforment à nos yeux ces figures superbes, lui il les voit, il les sent et il en fait avec la coiffure esthétique et les ornements, les grands et uniques matériaux de la vision idéaliste du beau type de sa race. Examinez attentivement, voyez ces merveilleuses sculptures commémoratives du Mayombe (Cat. n° 65), ces figurines allégoriques des Baluba (Cat. n° 102), ces sceptres des Bakongo (Cat. n° 66) et tant d'autres pièces remarquables de la sculpture indigène (Cat. n° 17), et vous serez frappé de l'incohérence des détails de leur structure. Ces œuvres qui nous émotionnent tant, sont sculptées d'une façon qui est en opposition complète avec nos conceptions de la saine logique. Certaines figurines commémoratives, qui nous captivent par leur beauté remarquable (Cat. n° 10), sont d'une structure tellement disproportionnée dans les détails qu'elles devraient nous paraître absurdes. Cette figurine mendicante (Cat. n° 21), au visage ovale d'une régularité parfaite et d'une expression troublante (Cat. n° 22), la tête régulière couronnée d'une coiffure massive, placée sur un corps chétif et toute proportion des formes a été impitoyablement sacrifiée, quelle est donc cette puissance magique qui efface toutes ces erreurs de structure pour nous placer sous le charme d'une beauté idéale qui entoure d'un nimbe mystérieux cette œuvre matériellement on ne peut plus imparfaite? N'est-ce pas le rayonnement de cette vision spirituelle de l'artiste, ennoblie par l'incrustation de la pensée dans la matière dont la puissance pénétrante nous domine, même sans la saisir ou la connaître? Quand, dans une pieuse idée de commémoration, le sculpteur du Mayombe taille dans le bois de ngula la figure du défunt regretté (Cat. n° 149), il ne voit, dans sa vision spirituelle, que les caractéristiques ethniques de sa race. Elles seules sont pour lui toute la beauté de son être et c'est elles qu'il utilise pour donner à cette stylisation matérielle de l'ancêtre, toute sa signification symbolique, et créer ainsi une œuvre artistique d'une beauté vraiment remarquable et impressionnante. Le sculpteur Bayaka ne songe qu'à la haute

dignité du maître du Nkanda, quand il taille dans le bois le grand masque (Cat. n° 20) réservé à l'Isidika, le Nganga ou féticheur de la Mukanda; car c'est lui qui possède l'art de placer et de mettre en action les fétiches protecteurs et les charmes dont dépend le succès de la circoncision et de l'initiation. Dans son esprit se forme une vision où ces hautes qualités se reflètent et il la matérialise dans ces masques dont la puissance mystérieuse nous domine (Cat. n° 18). Le R. P. Aupiais considère que les sources de l'art négro ne comprennent que l'usage de la métaphore dans le langage, le désir de fixer l'histoire et la nécessité de l'altération pour créer des personnages fictifs. Par l'usage de la métaphore dans le langage, il nous explique, entre bien des choses, l'ornementation artistique et sculpturale des chaises royales, des cannes de chefs, des sceptres, des insignes de dignité et, en général, de tous les objets auxquels se rattache un droit social ou une prérogative quelconque. D'après l'estimable auteur, les rois indigènes prennent, à leur arrivée au pouvoir, des symboles dont les images sont aussitôt reproduites par l'artiste attaché à la cour royale. « C'est à cette source, dit-il, que ce dernier va puiser les motifs qui devront orner les ustensiles dont sa majesté se servira à l'occasion des réceptions royales et des grandes cérémonies qui les accompagnent. Il cherche à les exécuter au mieux de ses moyens dans l'espoir de rehausser le prestige, le renom et la gloire de son souverain par la beauté et la noblesse des moindres objets dont il se sert. » Cette conception ne peut, en aucune façon, donner la clef de la structure ni de la décoration si profondément artistique des remarquables pièces sculptées qui se rattachent aux rois et notables des Bakuba, des Baluba et des Bakongo. L'étude la plus minutieuse de la décoration artistique des chaises (Cat. n° 127), boîtes à fard (Cat. n° 128), sceptres (Cat. n° 114); couteaux (Cat. n° 129), haches (Cat. n° 129), chasse-mouches (Cat. n° 161), cannes de chef (Cat. n° 159) et autres insignes de dignité des populations du Congo Belge, nous montre que le sculpteur congolais — peu importe le centre ou l'époque auxquels il appartient — 16

a peu Ou point puisé a la source que le R. P. Aupiais appelle
Pusage de la métaphore dans le langage. Certaines cannes de chefs du Bas-
Congo sont, il est vrai, ornées de figurines animales (Cat. n° 112) d'une
beauté esthétique indéniable, mais jusqu'a présent rien ne nous autorise a y
trouver la stylisation d'un symbole de chef. Si nous écartons, jusqu'a preuve
du contraire, cette première source indiquée par le R. P. Aupiais, la seconde,
a savoir le désir de fixer l'histoire, pourrait a notre avis avoir inspiré certains
artistes dans la réalisation de quelques objets d'art congolais. Nous
relevons, en effet, sur certaines pièces exposées, des motifs décoratifs dont
la signification précise nous échappe encore, mais qui pourraient se
rattacher a l'un ou a l'autre événement historique (Cat. n° 2). Les détails de
sculpture et d'ornementation de ce sceptre en ivoire si merveilleusement
ouvré pourraient bien commémorer une victoire éclatante remportée par
un roi d'une époque lointaine sur l'un ou l'autre potentat puissant de la
région du Bas Congo. Nous relevons, d'autre part, parmi les motifs
décoratifs de certains fauteuils royaux des Kioko ou Batshioko du Haut
Kasai, des scènes d'une stylisation si expressive qu'il serait très difficile de
ne pas y retrouver une matérialisation d'un événement important de
l'époque. La grande chaise (Cat. n° 1) est particulièrement intéressante sous
ce rapport. Nous voyons sur le premier barreau une stylisation remarquable
de la domestication du buffle, les figures du second rappellent introduction
du manioc dans l'alimentation de la communauté, l'ornementation du
troisième symbolise l'arrivée du blanc, tandis que les figures du quatrième
reproduisent d'une façon vraiment impressionnante les rites de la
circoncision. L'ornementation du dossier se rapporte indubitablement a des
événements ou des coutumes du passé. Dans leur ensemble comme dans
chacun de leurs détails, ces sculptures artistiques remarquables semblent
bien avoir été inspirées par un fait historique ou un événement important du
passé, et il n'est point impossible que l'artiste noir ait songé a en perpétuer
le souvenir en les sculptant dans les motifs décoratifs de cette chaise royale.
Des manifestations '7

de ce genre sont cependant excessivement rares dans la sculpture congolaise et bien peu d'objets de l'exposition d'art nègre du Palais des Beaux-Arts pourraient y être rattachés. Antérieurement, nous avons déjà attiré l'attention spéciale du lecteur sur la signification symbolique qui semble se rattacher à la stylisation de la main coupée, ornement principal de certaines coupes, boîtes et tambours artistiques des Bakuba (Cat. n° 30). À ce propos, nous avons rappelé que, depuis un temps immémorial, nul ne pouvait être admis à la caste des Yolo, grands notables ou guerriers de la tribu des Bakuba, sans avoir au préalable fait preuve de courage et d'audace, en tuant un ennemi de la tribu. Comme preuve de ce haut fait d'armes, le guerrier Bakuba, aspirant à la haute dignité de Yolo, devait apporter au conseil de la caste, la main gauche de l'ennemi qu'il avait tué ! Cette main était brûlée sur le foyer des Yolo lors des grandes cérémonies qui accompagnaient l'admission du nouveau dignitaire. Il n'est pas impossible que le sculpteur ait cherché à commémorer cet événement, en la reproduisant sur l'objet, qui fut remis, en guise d'attestation de son admission dans la classe des Yolo, guerrier qui avait donné la preuve de son courage et de son audace. Peut-on en cette occurrence parler d'un désir de fixer l'histoire dans l'inspiration de l'artiste qui sculpta ces emblèmes de la dignité du nouveau Yolo ? Peut-être ; mais nous ne le croyons pas ! À notre avis, il a voulu perpétuer, non point le fait historique de la fondation d'une organisation sociale, mais l'admission d'un particulier dans cette organisation spéciale, le rang qu'il y occupait, le degré de noblesse auquel il s'était haussé. On peut d'ailleurs observer une véritable gradation dans l'ornementation décorative et symbolique des objets sculptés réservés aux Yolo, et celle-ci correspond aux différents grades de cette aristocratie (Cat. n° 26). Tantôt l'ornementation ne comprend qu'une simple main coupée (Cat. n° 27), tantôt une tête humaine (Cat. n° 28), tantôt une figurine humaine (Cat. n° 134) et l'insigne du plus haut dignitaire est ce sceptre orné de la main coupée, d'un masque de l'ennemi tué, de 18

l'insecte sacré et de tous les emblèmes de la caste des « Yolo » (Cat. n° 118). Quant à la troisième source, l'altération, si nous admettons que le sculpteur congolais s'est parfois laissé inspirer dans ses réalisations par le désir de donner à des hommes un aspect différent de celui des autres, nous ne pouvons cependant point expliquer, par ce principe, les déformations caractéristiques de certaines figurines humaines, ces bustes trop longs (Cat. n° 51), ces jambes très courtes et anguleuses (Cat. n° 16), ces bras démesurés (Cat. n° 21), ces têtes massives sur des corps grêles et difformes, etc. (Cat. n° 32). Dans sa stylisation, l'artiste congolais n'a cure du beau tel que nous le comprenons. Lui, il vise uniquement ce qui se rapporte à son idée, il exagère les détails de sa vision et néglige le reste. Il cherche à se faire comprendre par les membres de sa tribu, et si, par sa création, il le fait clairement, il a fait de l'art. Il y a chez lui une puissance de symbolisation dont nous ne pourrions comprendre la profondeur aussi longtemps que nous cherchons à placer les œuvres d'art dans le cadre de nos conceptions. À notre avis, les grandes sources de l'art des Congolais se trouvent dans les couches fécondes de l'organisation familiale, sociale et religieuse de la vie indigène. C'est là que l'artiste noir de notre Colonie va puiser l'inspiration de ces œuvres d'art, et c'est par la réalisation des visions qu'il y découvre et leur matérialisation suivant les conceptions propres à sa race, qu'il a produit ces merveilleuses sculptures, ces bijoux de l'exposition d'art nègre du Palais des Beaux-Arts. Dr J. MAES, Conservateur de la Section Ethnographique du Musée du Congo. - Tervueren. 19



LES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE (EN DEHORS DU CONGO BELGE) On ne peut séparer de l'art du Congo belge, toute une partie de la production artistique des indigènes des possessions françaises et portugaises. L'Angola au sud, l'enclave de Cabinda, le Congo français au nord de l'embouchure du Congo présentent des styles analogues à ceux que nous trouvons dans notre district du Bas-Congo. Aussi bien chez les Vatchivokoés de Cabinda, que chez les Babilis, les Bakunis, de l'ancien Loango, nous retrouvons le style naturaliste des figurines médicales, des maternités, des figures commémoratives des Mayombés, des Basundis et des Kakongos. Il est assez curieux de constater que le goût pour une imitation plus précise de la nature se soit développé précisément là où les noirs ont été depuis longtemps en contact avec les traitants européens. Nous le retrouvons au Dahomey, au Bénin. Il est certain que les comptoirs, qui ont assez vite remarqué l'exceptionnelle habileté des sculpteurs noirs ont su aussitôt l'utiliser. Mais ils ont demandé d'eux ce qui pouvait plaire aux marchands européens, une reproduction exacte des détails plutôt que de l'ensemble du corps humain. Les noirs y auraient réussi et, peu à peu, ce naturalisme aurait fini par influencer les arts réellement indigènes. Sans rien abandonner du sentiment qu'ils ont de la synthèse, les noirs auraient créé ce style qui n'est pas à proprement parler « nègre » plus qu'européen, où la limitation se tempère par une sévère 21

économie des masses et des lignes. Quelques chefs-d'œuvre d'une humanité émouvante ont été ainsi créés, certaines maternités du Mayumbe, certaines figures tombales des Bakunis sont parmi ceux-ci (n° 156-167-494). Mais, à côté du style que l'on pourrait appeler d'influence européenne, subsistait un style primitif, rude et simple. Les grands fétiches 4 clous, protecteurs des villages, le représentent. A des corps cylindriques ot collent les bras, que supportent de lourdes jambes souvent cagneuses, s'attachent des visages parfois d'une étrange beauté. Souriants ou terribles (n° 166-488), ils sauvent par leur grace ou leur violence les hérissons de fer que sont ces horribles statues. Tout contact se perd avec le bassin artistique du Congo si, remontant vers le Nord, nous atteignons et dépassons le fleuve Ogoweé. Les Bakotas du Gabon, à côté d'une statuaire en bois nu assez indigente, ont créé une forme particulièrement originale de figures funéraires. Sur une armature de bois dont un visage à coiffure ailée est la partie centrale, soutenue par un losange à jour qui est le résidu stylisé de deux jambes, s'appliquent des plaques de cuivre martelé et gravé. Ces images couronnaient un panier où se conservaient les ossements de l'ancêtre. Un des plus importants exemplaires connus est celui qui appartient à André Lhote (n° 577). Mais c'est à l'abri de la forêt gabonaise qu'est né l'un des arts les plus impressionnants de toute l'Afrique noire. Le style pahouin a une grandeur inhumaine qui n'appartient à aucun autre. Certaines formules souveraines le dominent qui tendent à l'éloigner de toute réalité autre que celle de l'accord délibéré de quelques beaux volumes arrondis. Le front gonflé des statues pahouines nous apparaît gros de tout un monde de pensées dont un visage uni, allongé par les lèvres lippues, ne peut rien distraire. Diverses statues (n° 580-568) dont la plus célèbre (n° 572) appartient à André Derain; deux têtes Bieri, l'une très grande (n° 576), l'autre d'une beauté simple et mélancolique (n° 573) qui est la propriété de Maurice de Vlaminck, 22

illustrent la grandeur presque funébre de l'art des Pahouins. Peu d'arts en Afrique se ressentent mieux que lui de son étroite parenté avec le culte des morts. Nous avons atteint avec le 5° degré de latitude nord la limite du parlé bantou. La côte du Kameroun était habitée jadis par une race d'artistes très purs, les Ekoi, dont les œuvres sont rares entre toutes. Malheureusement le Musée de Berlin n'a pu se dessaisir de l'un des masques qu'il possède (voir C. Einstein. La Sculpture africaine. Paris, Crés 1922. Planche 11). Ils montrent avec l'art du Loango cette troublante parenté des arts de la côte atlantique; un naturalisme d'importation magnifié par le style indigène. Il semble qu'en abandonnant les langues bantoues, les Africains au nord du 5° parallèle renoncent en même temps à une certaine sensualité grasse de la forme. Plus on va vers le nord, — d'aucuns ont dit: plus on approche du désert, — plus la plastique s'intellectualise jusqu'à atteindre au dépouillement absolu de l'art soudanais. La transition nous est fournie par l'art de Vhinterland du Cameroun. Il est difficile de refuser la puissance aux grandes figures des régions du Nord-Ouest. Sculptées à grandes masses, portant, souvent à peine dégrossies, les traces d'une taille à larges facettes, masques ou statues, les pièces anciennes s'imposent (n° 473). Cet art rude, tonique, dépourvu de toute gentillesse a fait les délices des antiquaires allemands. Bons fondeurs, les indigènes du Bamoun ont de plus créé dans un bronze où le cuivre domine, des bijoux, des ornements (n° 481) d'un style apparenté à leur plastique du bois et qui en conserve, réduite à de gracieuses proportions, toute l'indiscutable originalité africaine. On ne peut en dire autant des ouvrages des bronziers du Benin. Que cet art particulièrement célèbre doive sa technique et certaines conceptions de style aux Portugais longtemps établis sur la côte, est un fait qui ne diminue cependant en rien la très grande beauté de certains de ces ouvrages primitifs. On y trouve l'assimilation la plus parfaite en Afrique de certains principes d'art européen. Le sentiment Dy)

de l'essentiel a survécu au penchant a un réalisme de détail. De l'union du génie africain et des influences portugaises sont nés de ces chefs-d'œuvre comme la tête de princesse du British Museum. Cet art se manifesta aussi dans des bas-reliefs de bronze et nous surprenons toute la vie de ces rois sanguinaires et voluptueux qui coupaient des têtes par milliers sur les autels royaux et vivaient entourés d'éphèbes nus et de jeunes filles (n° 616). En même temps, les ivoiriers, les boisseliers bénis reprenaient dans leurs matières favorites les sujets des bronzes, mais en même temps ils exécutaient, pour les Portugais, des objets de forme et d'usage européens. Mais le grand art du Benin n'eut qu'une brève floraison. A la vérité, on continua a couler le bronze (n° 617), a sculpter 'ivoire (n° 612) et le bois, mais les formes allèrent en s'appauvrissant, et des formules vides remplacèrent la souple plastique du début. Le royaume voisin du Dahomey a vécu plus longtemps a l'abri des influences apportées par la mer. L'art primitif si simple des Ehwés (n° 558-564) est encore vivant aujourd'hui. Beaucoup de maisons d'Abomey ont devant leur seuil la statue a peine dégagée du tronc, mais d'un rythme généreux, d'une sorte de génie domestique (n° 565). Les Ehwés étaient aussi de prodigieux forgerons et jusque de nos jours leurs traditions se perpétuèrent. Bien que récente, peut-être, la statue reproduite ici (n° 561) et qui vient du palais de Behanzin est une œuvre d'un grand caractère. Les Yorubas, dont la famille s'étend jusqu'au Niger, peuplent en partie le Dahomey et la Nigérie anglaise. Leur art, dont les formes dégénérées subsistent dans les figures bariolées que l'on vend aux escales, a des caractéristiques toutes particulières. Il possède un sentiment décoratif en même temps qu'une solide architecture qui l'apparente a l'art du Kasai. On a, du reste, trouvé mieux que des affinités entre les Yorubas et les Bakubas. La découverte faite en 1910 par le professeur Frobenius d'un art plastique yoruba, bien 24.

antérieur a celui dont nous connaissions les sculptures en bois n'a pas encore simplifié le problème que pose cette race (n° I a 10, p. 17 Cat., moulages). Il n'y a pas lieu d'insister sur l'art assez batard du Togoland ni sur celui des Achantis (n° 609). Voici la Côte d'Ivoire et son site de prairies entrecoupées de bois. Elle renouvelle, au point de vue du foisonnement des œuvres plastiques, le miracle du bassin du Congo. Il y aurait un livre à écrire sur les différents styles de chacune des tribus de cette région. Bien que proches voisines, elles sont aussi éloignées dans l'ordre plastique qu'un gothique d'une œuvre du Bernin. Et ce n'est pas gratuitement que de telles comparaisons s'offrent à l'esprit. Car il y a du baroque dans certaines statuettes, certains masques, certaines bobines de tissage des Zouenolas ou des Baoulés, de la rudesse inspirée dans les ouvrages senoufos (n° 536), une force obscure et primitive dans les masques Mans (n° 540). Cependant la délicatesse du faire, la sensibilité dominent, même chez les œuvres les plus anciennes. Les tatouages, les chevelures, les mains et les pieds ont des finesses par ailleurs inconnues (n° 513). Les bois polis ont la douceur de l'épiderme, les patines sont savoureuses et discrètes (n° 543). À côté de la sculpture du bois, certaines tribus de ces régions ont toujours pratiqué la fonte du bronze, et c'est même la généralité du procédé qui permet de douter que les artistes du Bénin l'aient emprunté tout entier des Portugais. Sauf chez les Achantis, les œuvres de ces bronziers sont de proportions si réduites qu'elles s'apparentent presque aux netsukés du Japon. Ce sont le plus souvent des poids à peser l'or servant dans ce pays à régler tous les marchés. Chacun avait ses poids particuliers. La fantaisie la plus débridée existe dans des formes et toute la vie, toute la faune du pays apparaît figurée (n° 551). On y surprend, sur le vif, le don de stylisation, non moins que l'adresse des doigts de ces modelleurs de la cire. Toutes ces fontes sont, en effet, exécutées suivant le procédé bien connu, dit à cire perdue. DD)

L'aire de ces poids de bronze est assez étendue pour nous amener par les chemins du Niger, aux régions que l'on classe sous l'étiquette un peu simpliste mais commode, de Soudan. Nous en sommes aux marches de la société fétichiste. L'Islam enveloppe et pénètre les dernières populations créatrices d'œuvres d'art faites à l'image de l'homme. Leur art s'en ressent, les formes soudanaises ont atteint les limites du dessèchement et de la simplicité géométrique (n° 597). Il y a de l'austérité dans le plaisir que nous donnent les statues Habbés (n° 598) ou les ouvrages de Djenné. Ces œuvres parlent plus à l'esprit qu'aux sens. Elles n'ont aucune des séductions, moins nobles sans doute qu'offre l'art des régions que nous venons de parcourir. Aucun fini, aucun polissage, rien des belles patines lustrées. Il leur reste de l'élégance, une grandeur un peu froide qui, à la vérité, séduisent certains amateurs raffinés, moins sensibles peut-être qu'intelligents. L'art de la Guinée, toute proche, présente un style entre tous particulier, celui des Bagas. Parmi les arts d'Afrique, il en est peu qui comporte un aussi total détachement de la forme naturelle. La pièce la plus caractéristique est une grande figure, une tête supportée par une armature qui recouvre entièrement son porteur. D'après le D^r Stephen-Chauvet (Variétés n° 12, avril 1930) ce serait l'image de la grande dame des Simons, secte secrète, qui a son nom chez les indigènes Penda-Penda ou Simons Guinée. Toujours d'après le même auteur, les pièces de ce genre des collections parisiennes dont le nez est proéminent représenteraient un style récent qui aurait remplacé un plus ancien dont le nez d'une courbure presque hellénique ne dépasse pas le front (n° 582). Signalons encore, à côté des styles Tomas et Guézé si curieux, les sculptures d'un caractère tout particulier, en stéatite, qui proviennent de la région de Kissidougou (n° 589 et 587). Ces figurines généralement d'un format réduit (la plus grande connue n° 585) furent découvertes dans les tombes anciennes et les indigènes ont perdu le souvenir de la race 26

qui les a produites. Elles sont, du reste, d'un style différent de celui que l'on retrouve vivant dans la région. Les costumes représentés ne correspondent plus à rien d'aujourd'hui. Il est étrange de constater combien, au regard du bassin de l'Atlantique, les côtes africaines orientées vers l'Océan Indien sont pauvres en art. À vrai dire, toute la vaste région qui va depuis les Bicharins de la Mer Rouge jusqu'aux Somalis, au nord de Mombasa est presque entièrement islamisée. Les races hamitiques de l'Est n'ont pas d'autre art que celui des armes, des cuirs et de la vannerie. La poterie même n'existe que chez les populations asservies bantoues ou croisées de Bantous et de pygmées, peuvent la faire pour elles d'après des formes qui souvent remontent à l'époque des Pharaons. Mais les populations bantoues de Mombasa jusqu'à Port Elisabeth dans la colonie du Cap n'ont pas produit non plus, bien que fétichistes (en dehors des côtes) d'œuvres qui soient réellement intéressantes. Il y a lieu de signaler l'art d'un réalisme stylisé du plateau du Makondé dans l'East Africa anglaise (n° 619). Les tribus bantoues du sud du Zambèze, les Basutos, les Matabeles, etc., n'ont créé qu'un art décoratif à la vérité pur de ligne mais d'une simplicité presque indigente, (vases en bois, oreillers, vanneries, armes diverses). Dans cette région, subsistent les traces d'une civilisation plus antique. Les ruines monumentales éparses dans la Rhodésie du Nord, et dont les plus célèbres sont celles de Zimbabwe, ont fourni à l'imagination les spéculations les plus magnifiques, et (on peut le dire depuis quelques années seulement) les moins fondées. Des derniers travaux entrepris sur place, il semble aujourd'hui certain que ces monuments bâtis de pierres non reliées par le mortier, que ces sculptures d'oiseaux perchés sur des stèles, le petit herme féminin du British taille en terre de lard, tout comme les grossiers bijoux d'or, découverts sous les pavements, appartiennent à une Civilisation purement noire, qui ne serait pas antérieure au Période. 27.

L'art de la Rhodésie n'a pu, malheureusement, être représenté au Palais des Beaux-Arts. Mais, en revanche, grâce à la bienveillance du professeur Frobenius et du Forschung Institut für Kulturmorphologie, l'art des Boschimans du désert du Kalahari peut y être étudié peut-être plus facilement qu'on ne le pourrait faire sur place. M. Frobenius, entouré d'une équipe de peintres et d'archéologues a, durant deux années (1927-1929), étudié, mesuré et reproduit avec les garanties les plus absolues d'exactitude les peintures rupestres dont les tribus boschimanaises ont semé leurs divers habitats. Les œuvres s'étendent probablement sur un laps de temps considérable, qui irait depuis l'antiquité jusqu'à des jours récents. Le professeur Frobenius a pu reconnaître diverses écoles et des styles de dessin différents. Ces peintures présentent, à côté de celui de leur beauté propre (extrême stylisation qui souvent coïncide avec un impressionnisme aigu), le troublant rappel des lointains ancêtres de notre civilisation. Les graveurs des grottes de la Madeleine, les peintres d'Altamira ressemblent aux artistes boschimanais presque comme des frères... D'une revue aussi rapide des diverses écoles d'art africaines, retenons]'aveu de beaucoup de nos ignorances. Il y aurait, en effet, une singulière prétention à croire que l'on puisse déjà aujourd'hui tirer des lois générales pour l'Afrique de nos expériences clairsemées. Il faudrait que, des aujourd'hui, de patients chercheurs s'appliquassent à étudier une à une les tribus africaines, comme le fait par exemple le Bureau de l'Ethnologie américaine pour les tribus indiennes. Avant que soit constitué le vaste corpus de ces diverses monographies, il est à craindre que toute généralisation ne tienne beaucoup plus d'une critique gratuite, et d'une rhétorique aimable, que d'une ferme conception qui coordonne et domine la science des Arts anciens de l'Afrique noire. Henri A. LAVACHERY. 28

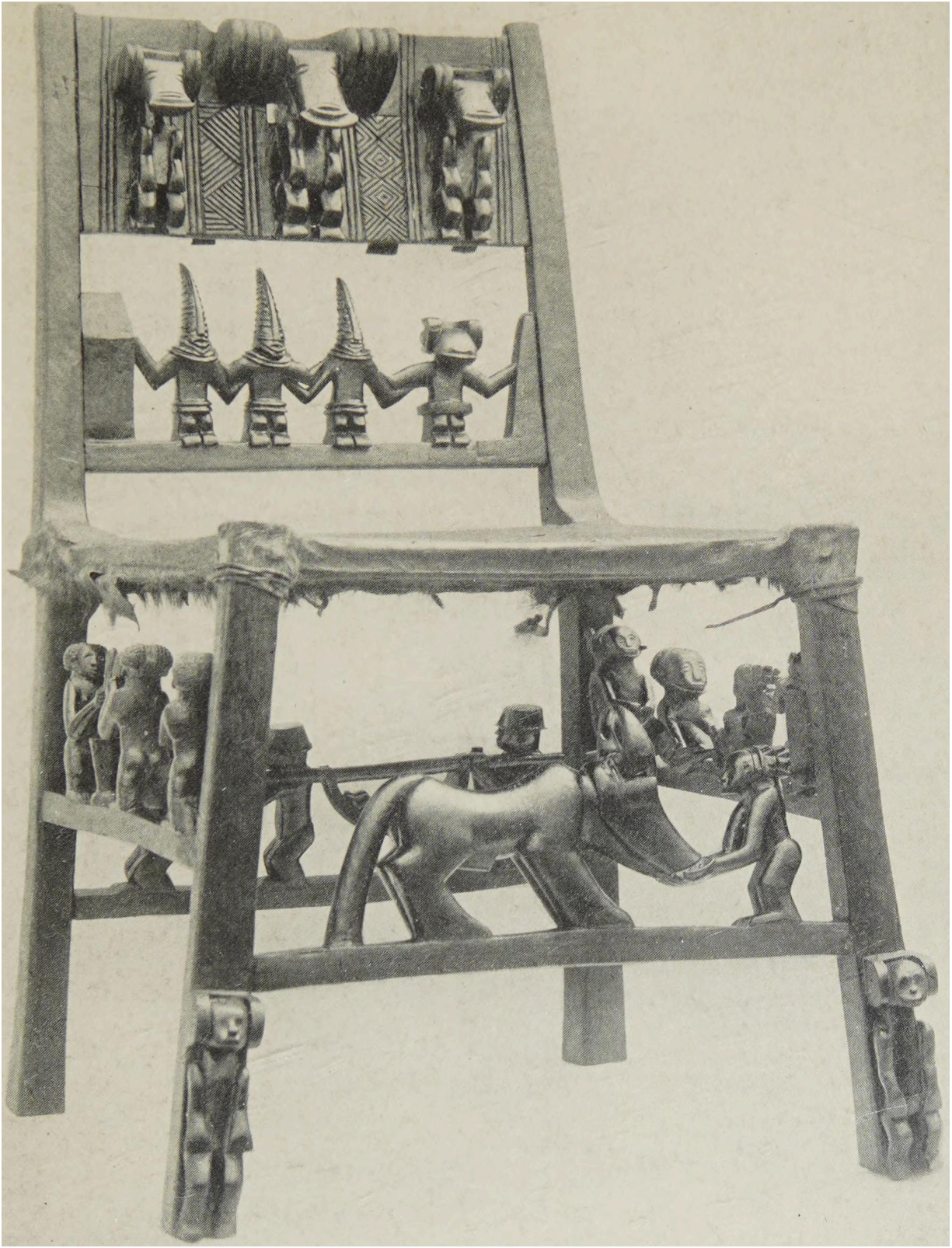
COUVERTURE. — Masque basongé. PLANCHE Ihe TABLE
 DES PLANCHES Linden Museum, Stuttgart. — Chaise royale Batchioko a
 stylisation historique. Coll. Musée du Congo. Chaise de grand chef indigène
 du Haut-Kasai. Coll. Musée du Congo. Chaise de notable du Katanga. Coll.
 Musée du Congo. Chaises a stylisation humaine du Katanga. Coll. Van Lier,
 Amsterdam. Sculpture moderne des Bakuba. Coll. Musée du Congo.
 Figurine commémorative des rois Benalulua. Coll. Musée du Congo.
 Figurine commémorative des Wabemba du Katanga. Coll. Musée du
 Congo. Figurine commémorative des Yaelima de la Moyenne Lukenie.
 Coll. Privée. Figurine commémorative d'un roi Bakuba. Coll. Musée du
 Congo. Figurine commémorative d'un roi Bakuba. Coll. Musée du Congo.
 Figurine commémorative d'un roi Bakuba., Coll. British Museum. Figurine
 commémorative du grand roi Bakuba. Coll. British Museum. Figurine
 commémorative d'un roi Bakuba. Coll. M. Renkin. Figurine
 commémorative des Bateke. Coll. Musée du Congo. Figurine
 commémorative du Mayumbe. Coll. Musée du Congo. 29

PLANCHE (5 16. S40 Figurine commémorative des populations
 du BasCongo. Coll. Musée du Congo. Figurine commémorative des
 populations du BasCongo. Coll. Musée du Congo. Figurine commémorative
 du Kwango. Coll. Musée du Congo. Masque Baluba réservé aux danses des
 génies. Coll. Musée du Congo. Masque d'initiation des Bakete. Coll. Musée
 du Congo. Masque du Maître du Kanda des Bayaka. Coll. Musée du Congo.
 Figurine mendiante des Baluba. Coll. Musée du Congo. Tête admirablement
 stylisée de la figurine mendiante Coll. Musée du Congo. Tête
 admirablement stylisée d'une figurine commémorative du Loango. Coll. M.
 Lavachery. Tête d'un couvercle de boîte des Mangbebu. Coll. M.
 Lavachery. Figurine commémorative du Loango. Coll. M. Lavachery.
 Pointe en ivoire sculptée du Bas-Congo. Coll. Baron Pierre Descamps.
 Figurine mendiante (Yoruba). Leipzig. Museum für Völkerkunde. Chaise
 sculptée du Maniema. Leipzig. Museum für Völkerkunde. Figurine
 commémorative des Baluba. Coll. Baron Lambert. Figurine fétiche de
 stylisation humaine, siège d'un mauvais esprit. Coll. Musée du Congo.
 Masque d'initiation Bapende. — Coll. M^m* Walschot. Tête de fétiche
 Konde du Bas-Congo (détail de la pl. 29). Coll. Musée du Congo. Coupe
 Bakuba. Boîte des Makere de la région de l'Ituri. Coll. Baron Lambert. 30

PLANCHE 32. » S33 oy Sa Ny » 36. » 37, » 38. 7 3g. 40. » 41. »
 42. » Ao: » 44. ; 45, » 40. 47. » 48. Coupe a double figure humaine (région
 du KasaiSankuru). Coll. M"* Walschot. Coupe a double figure humaine.
 Bakuba. Coll. Baron Lambert. Chaise Baluba 4 stylisation humaine
 réservée aux notables. Coll. Baron Pierre Descamps. Coupe figurine des
 Bakuba. Coll. Blondiau. Bois sculptés de la région du Kasai-Sankuru. Coll.
 M"* Walschot. Boite a fard a stylisation symbolique. Bakuba. Coll. Baron
 Lambert. Dessus de sifflet. Coll. L. Guerre, Marseille. Sceptre Vatchivokoé
 (enclave de Cabinda). Coll. Ch. Ratton, Parts. Dessus de sifflet (Loango).
 Coll. L. Guerre, Marseille. Tête pahouine (Gabon). Coll. M. de Vlaminck.
 Statue pahouine. Coll. Ch. Ratton, Paris. Buste d'une statue pahouine
 (Gabon). Coll. Ch. Ratton, Paris. Masque. Bijoux de bronze (Cameroun).
 Coll. Ch. Ratton, Paris. Benin. Sculptures en bronze. Coll. E. Bernheim,
 Paris. Coll. Ch. Ratton, Paris. Dahomey. Statue royale en laiton. Coll. Ch.
 Ratton, Paris. Statues de la Cote d'Ivoire. Coll. M. de Vlaminck. . Statues
 de la Cote d'Ivoire. Coll. M. de Vlaminck. Masques de la Cote d'Ivoire.
 Gouro-Dan. Coll. L. Guerre, Marseille. Masque Pongwé (Gabon). Masque
 (Cote d'Ivoire). Coll. Paul Guillaume. Figurines funéraires en pierre de
 Kissidougou (Guinée). Coll. L. Guerre, Marseille. Statues du Soudan. Coll.
 L. Guerre, Marseille. Coll. M. de Vlaminck.

Achévé @imprimer le vingt novembre mil neuf cent trente par
l'Imprimerie Veuve Monnom, a Bruxelles, pour la Librairie Nationale d'Art
et d'Histoire, Bruxelles et Paris.

Chaise royale Batchioko, a stylisation historique. Coll. Mus.
Congo. iss SW.



The text on this page is estimated to be only 30.33% accurate

reo at ita’ of a ait A iat) a u ¢ | Ne . : 5 ‘ ~ ? fe > — ‘ . if, et ow
o™ cy 4 ey me 2 4

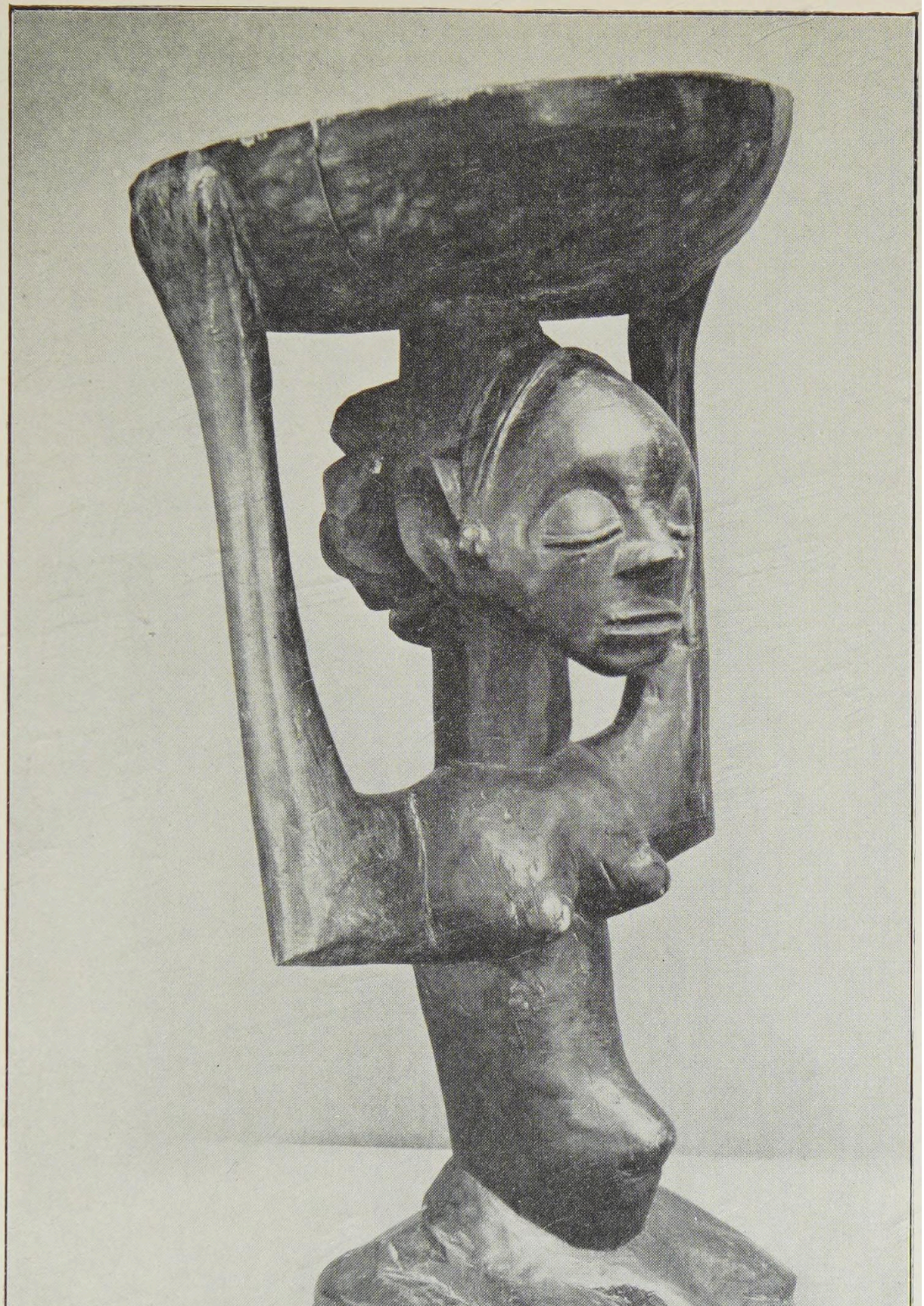


Chaise de grand chef indigene du Haut-Ixasai. Coll. Mus. Congo.
IPAb.



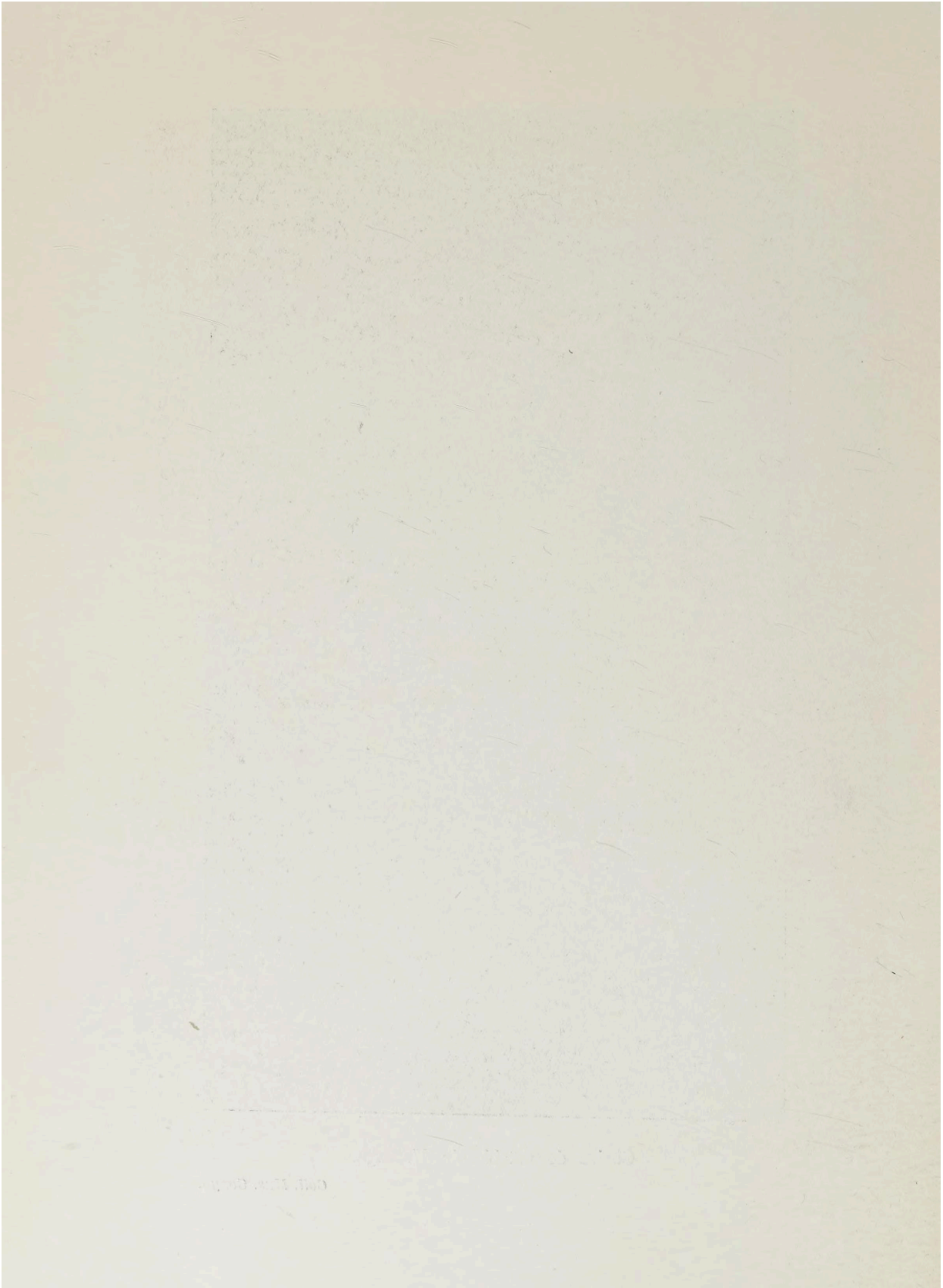


Chaise de notable du Katanga. Coll. Mus . Congo. Pines



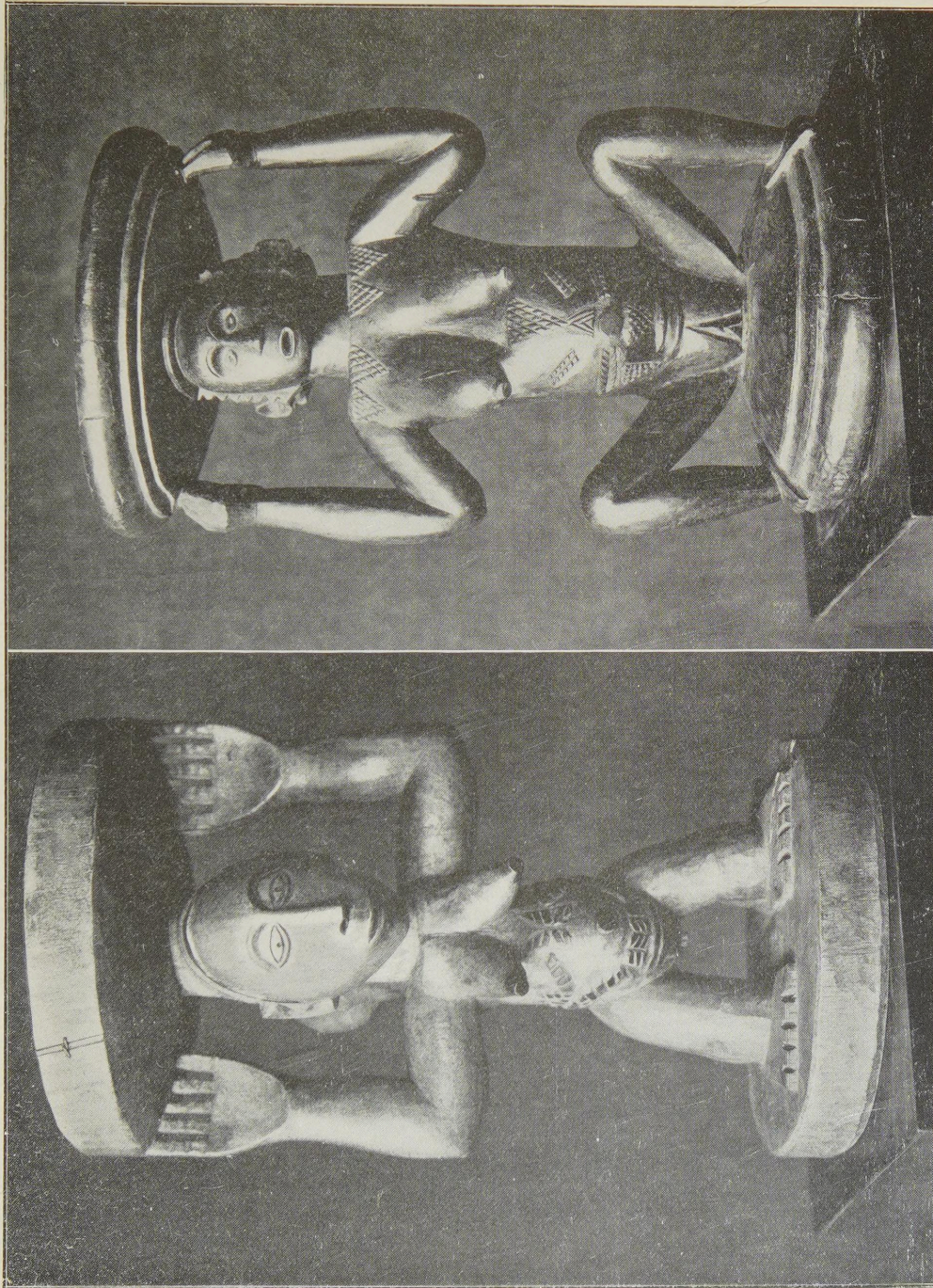
The text on this page is estimated to be only 14.50% accurate

A x ray sedan i Syetinihsenen. ¢ TRAN PEN Soe



The text on this page is estimated to be only 29.36% accurate

G WYPlapSUy “LOVE UDA “1709 ‘esuryeyy Np surewuny
uonresiAys ev ‘sastey SAN RRS: <<



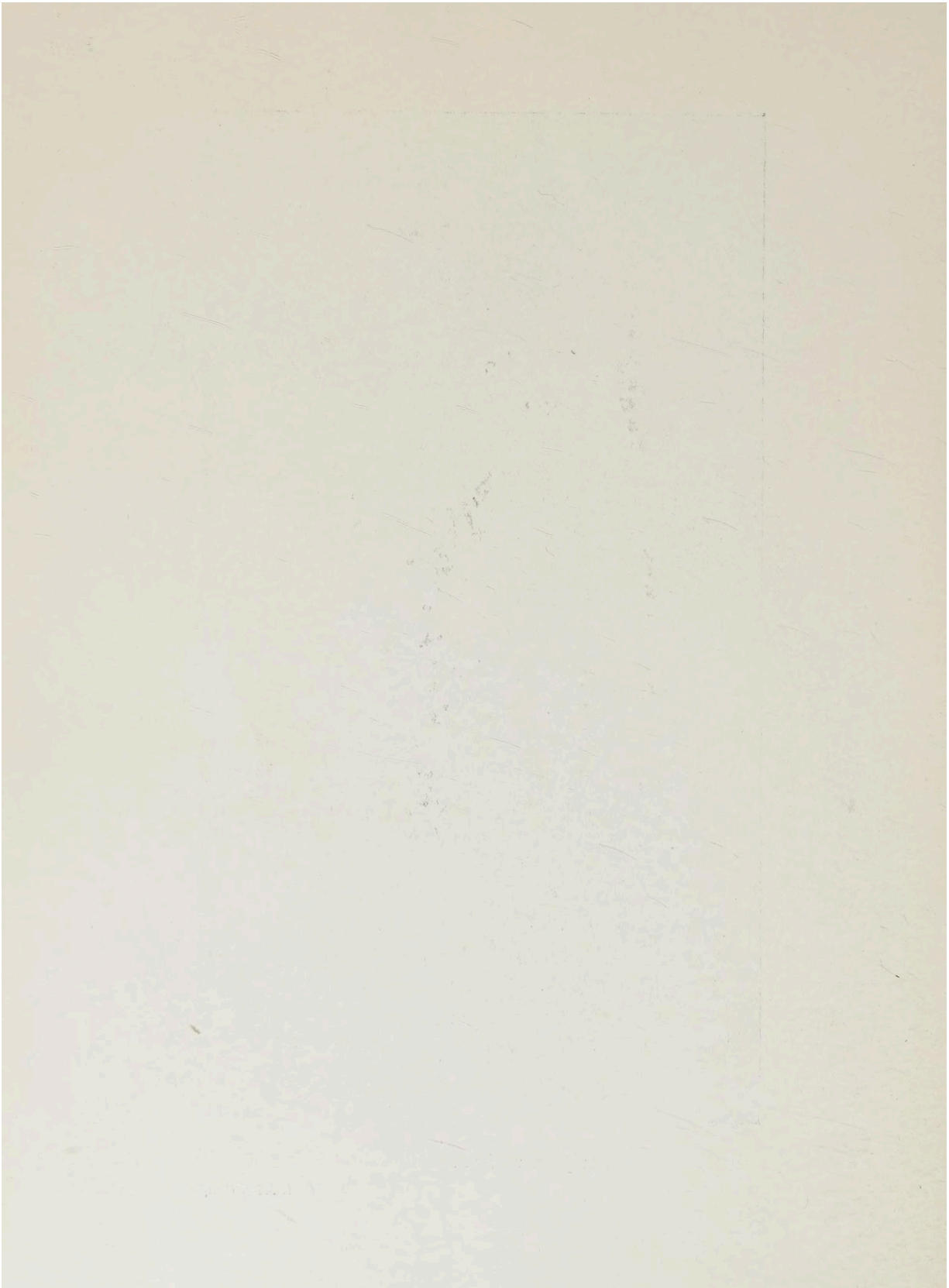
Chaises, à stylisation humaine du Katanga.

Coll. Van Lier, Amsterdam.



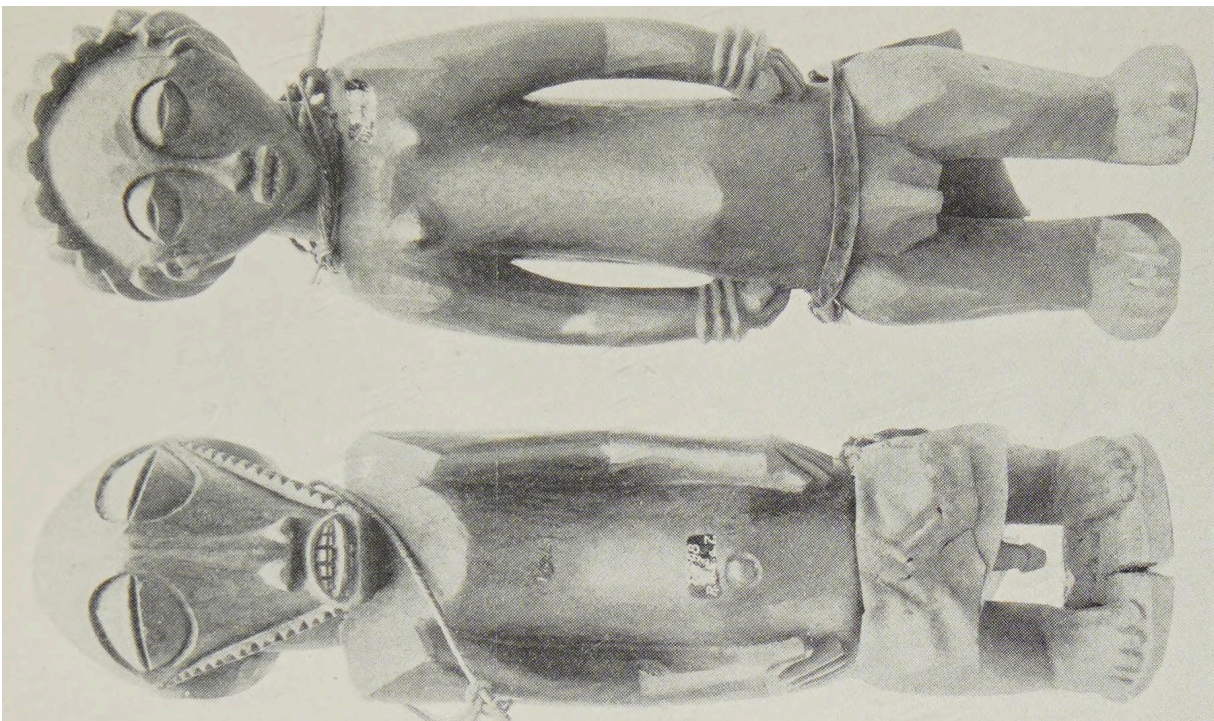
Sculpture moderne des Bakuba. Coll. Mus. Congo. Piece





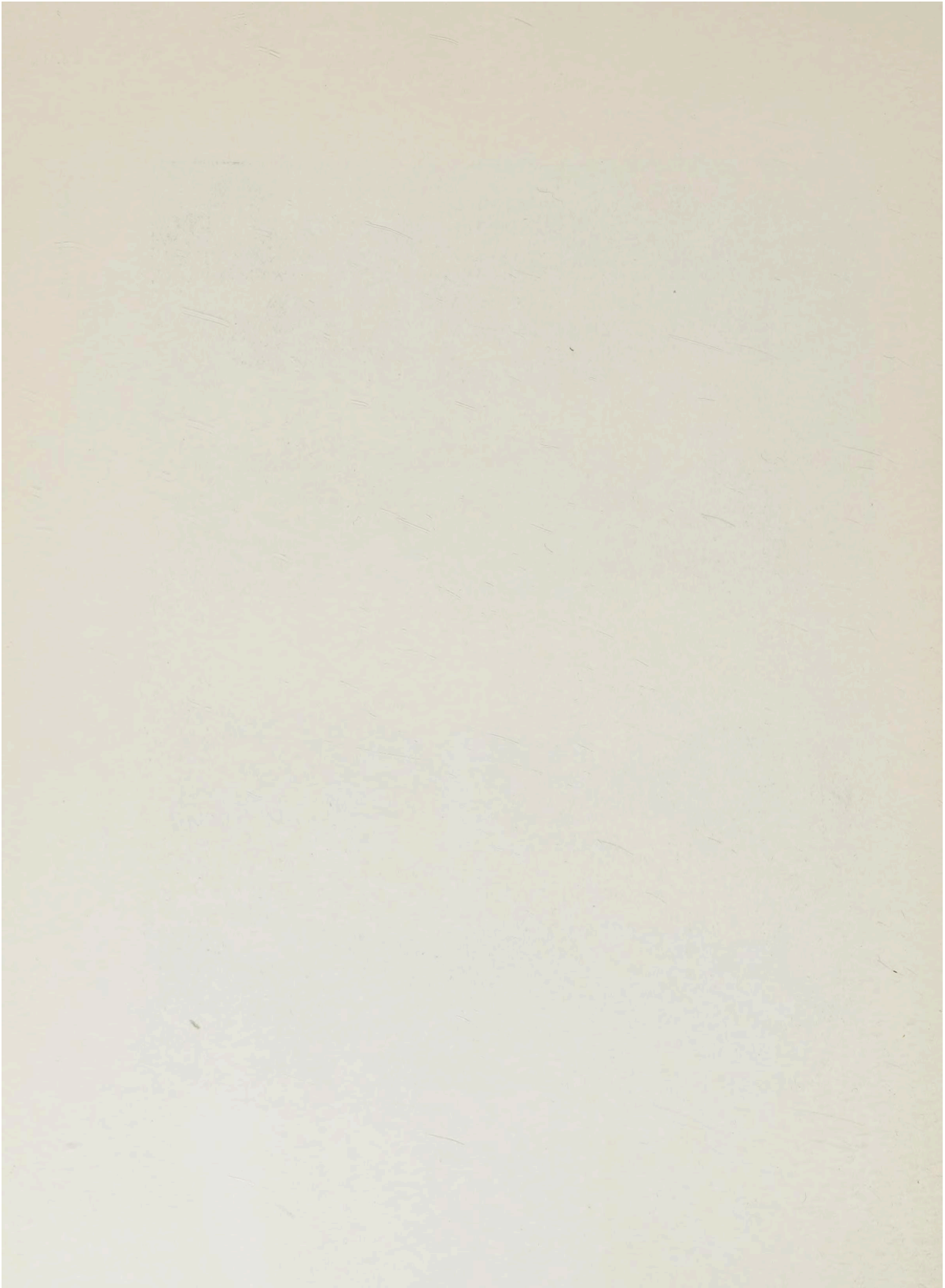
The text on this page is estimated to be only 36.19% accurate

IP, ©, “OBUu0”D “snv “1109 “BSULICY| np equraqeA\ so
dATVBIOUIUILUOD SULINSI cS Pp “ODUOD “SN 1109 ‘enynyeusq
slot sop DANVOWOSUUOD sULINSLT



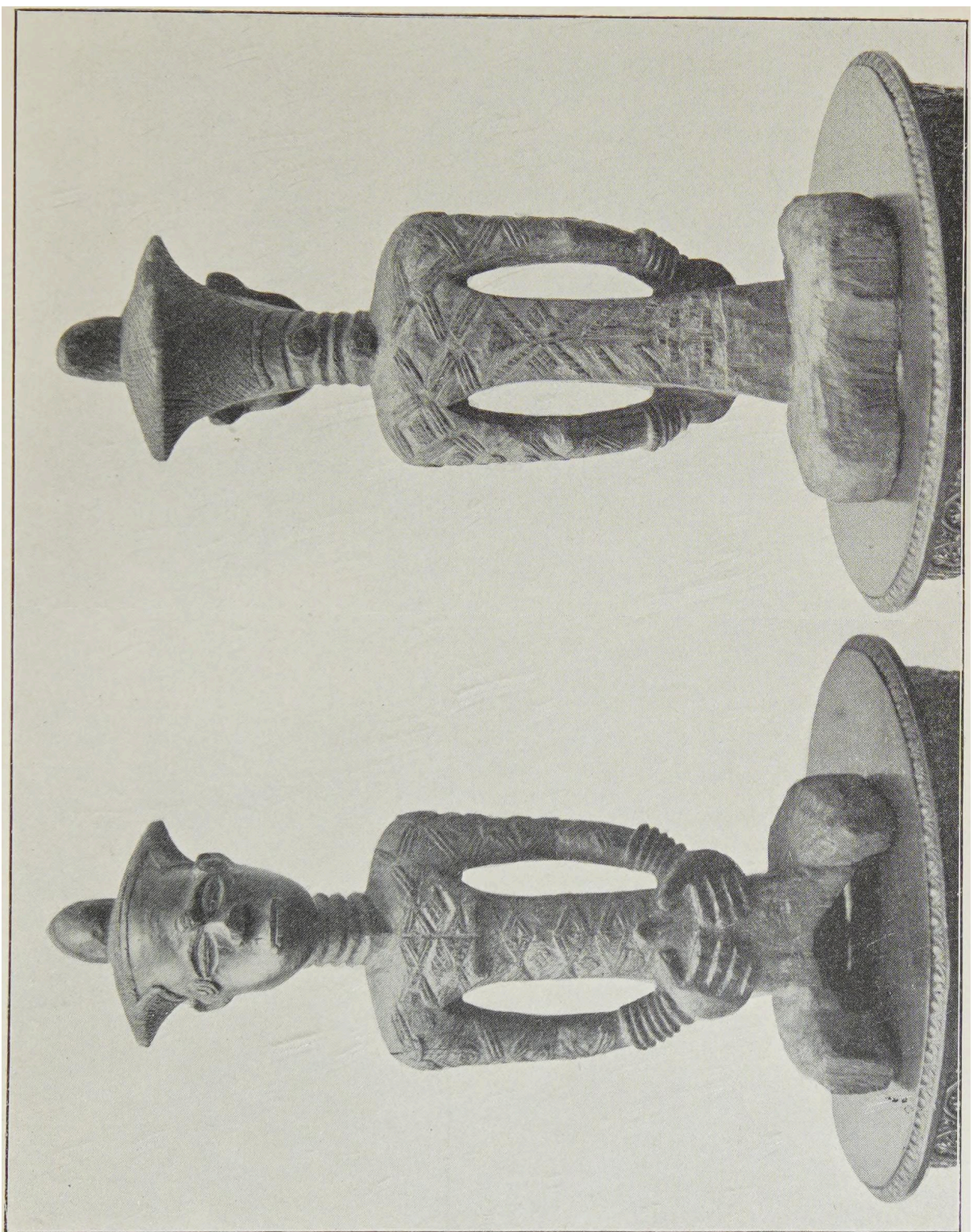
The text on this page is estimated to be only 21.00% accurate

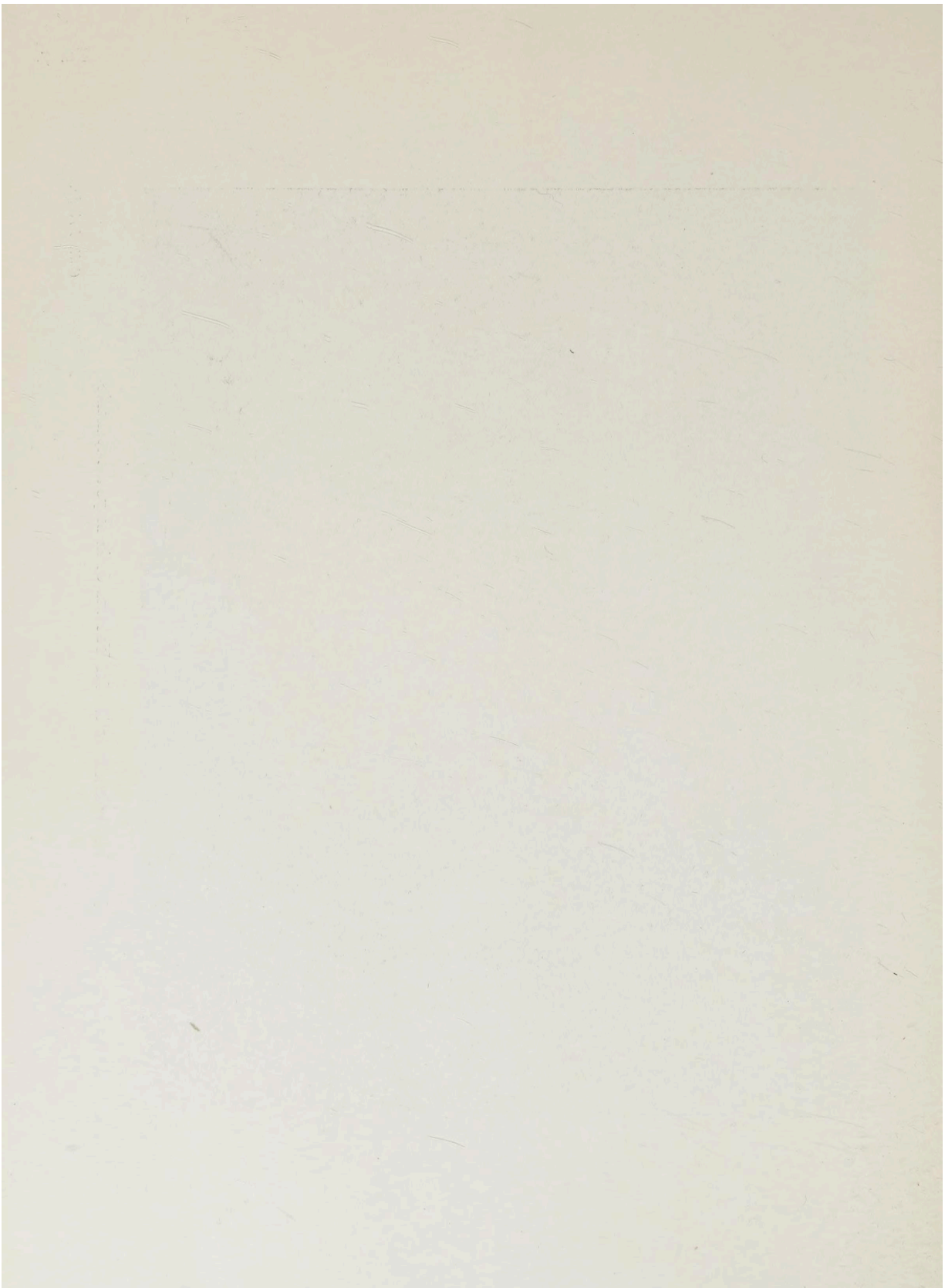
* ; fF Ra Ss



The text on this page is estimated to be only 33.00% accurate

Ries. 'dU if SUUIAOU U] Ip CUIfleA Sap JATJEIOULIUOD
SULINSI J





IP, Figurine commémorative dun roi Bakuba. Coll. Mus. Congo.



The text on this page is estimated to be only 30.75% accurate

3 Ab ae snot > 1 aU . ‘ f t é (Oe. soe cea oe aay 4 “ro Bret ’ a if”
eg aD i RET ns := . % i > * i i 7 ye d a ove ‘ at " = oe .





R 1 gurine commémorative d'un roi Bakuba. Coll. Mus. Congo.

Puro.





It, 1, Figurine commémorative d'un roi Bakuba. Coll, Brit.
Museum.





eAiyyp ALI, Figurine commemorative du grand roi Bakuba. Coll.
Brit. Museum





Pine 1: Figurine commémorative d'un roi Bakuba. Coll. M. Renkin.

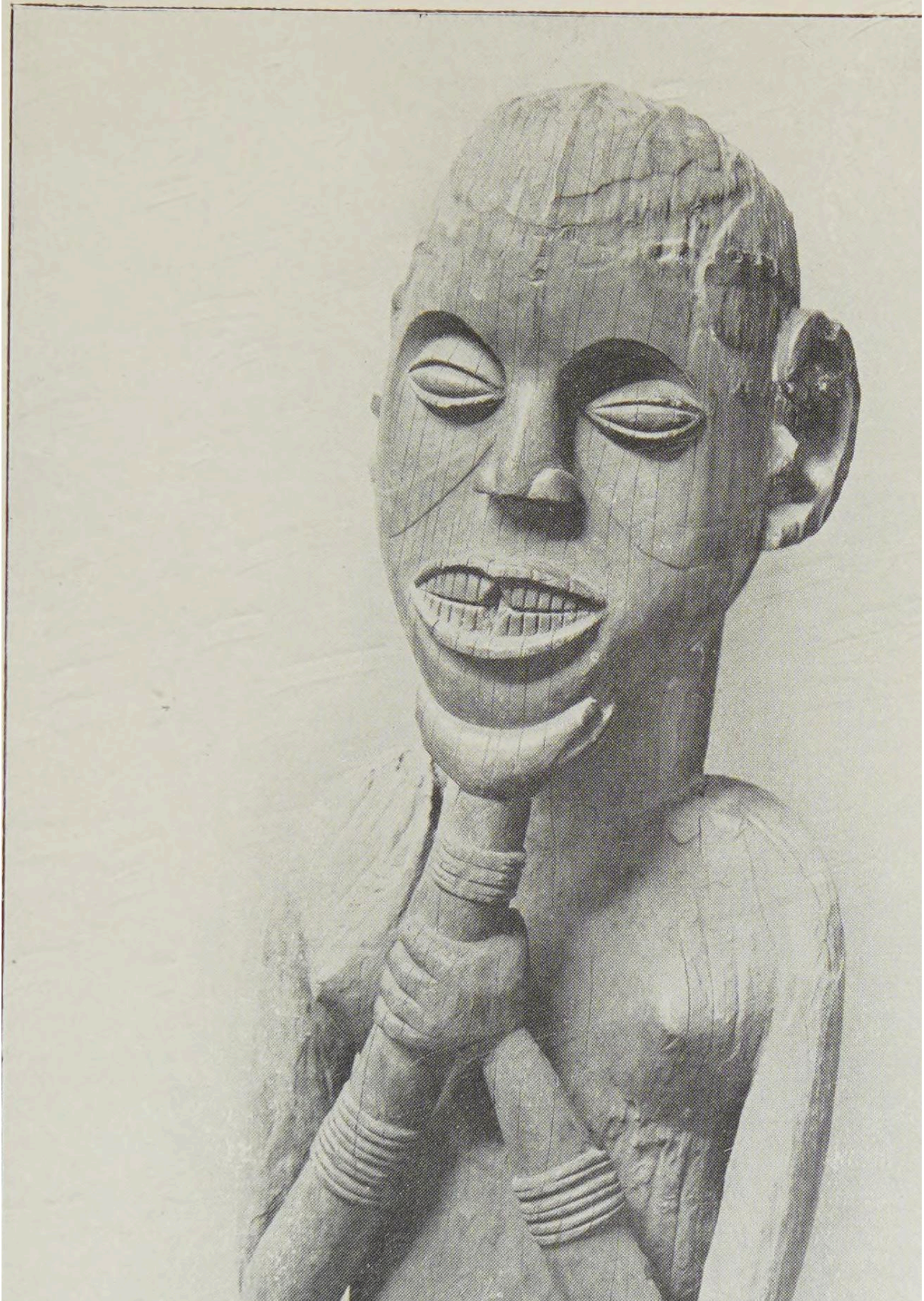


The text on this page is estimated to be only 27.00% accurate

+ “



g | eases igurine commémorative des Bateke. Coll. Mus. Congo.



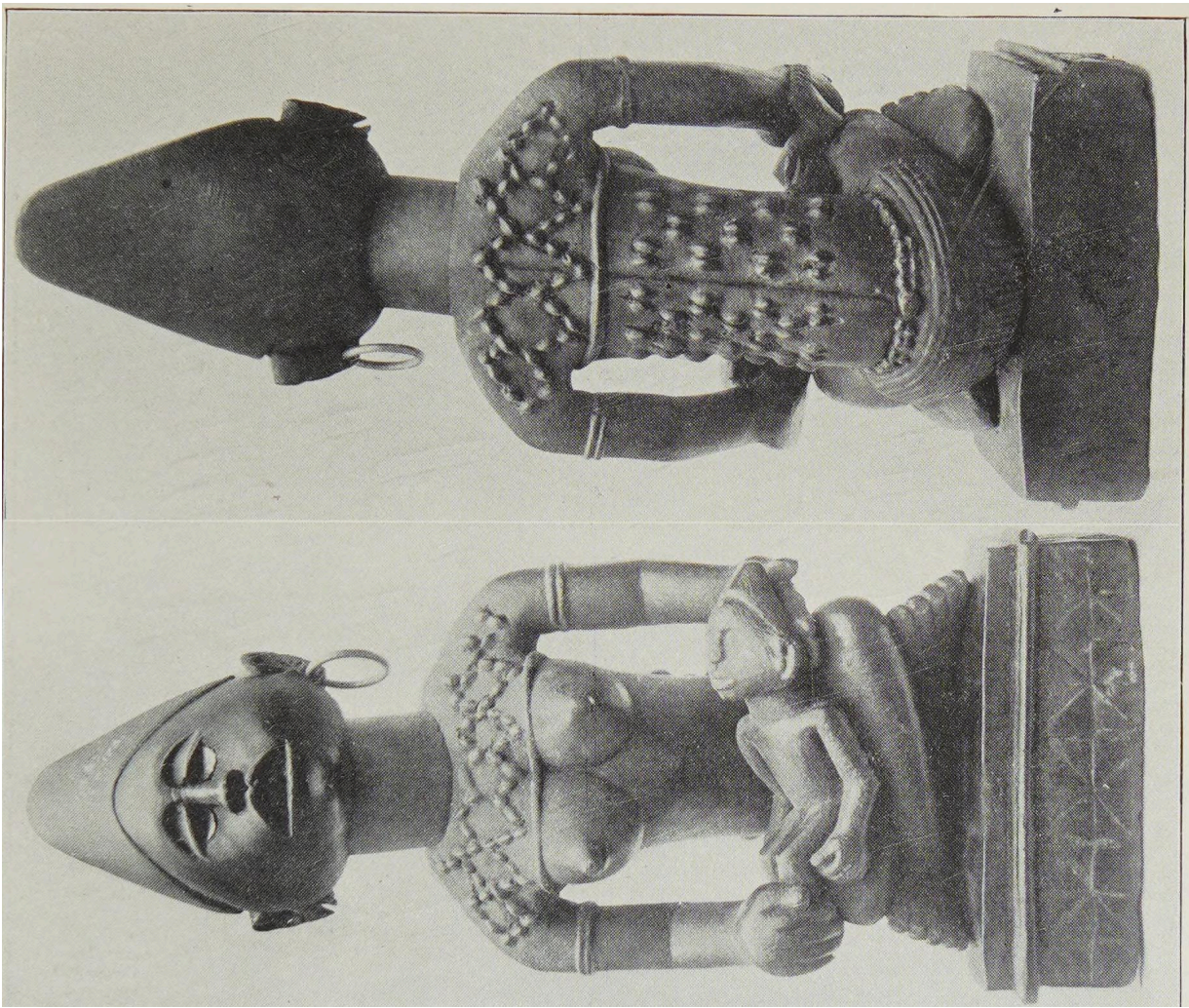
The text on this page is estimated to be only 19.50% accurate

3 o



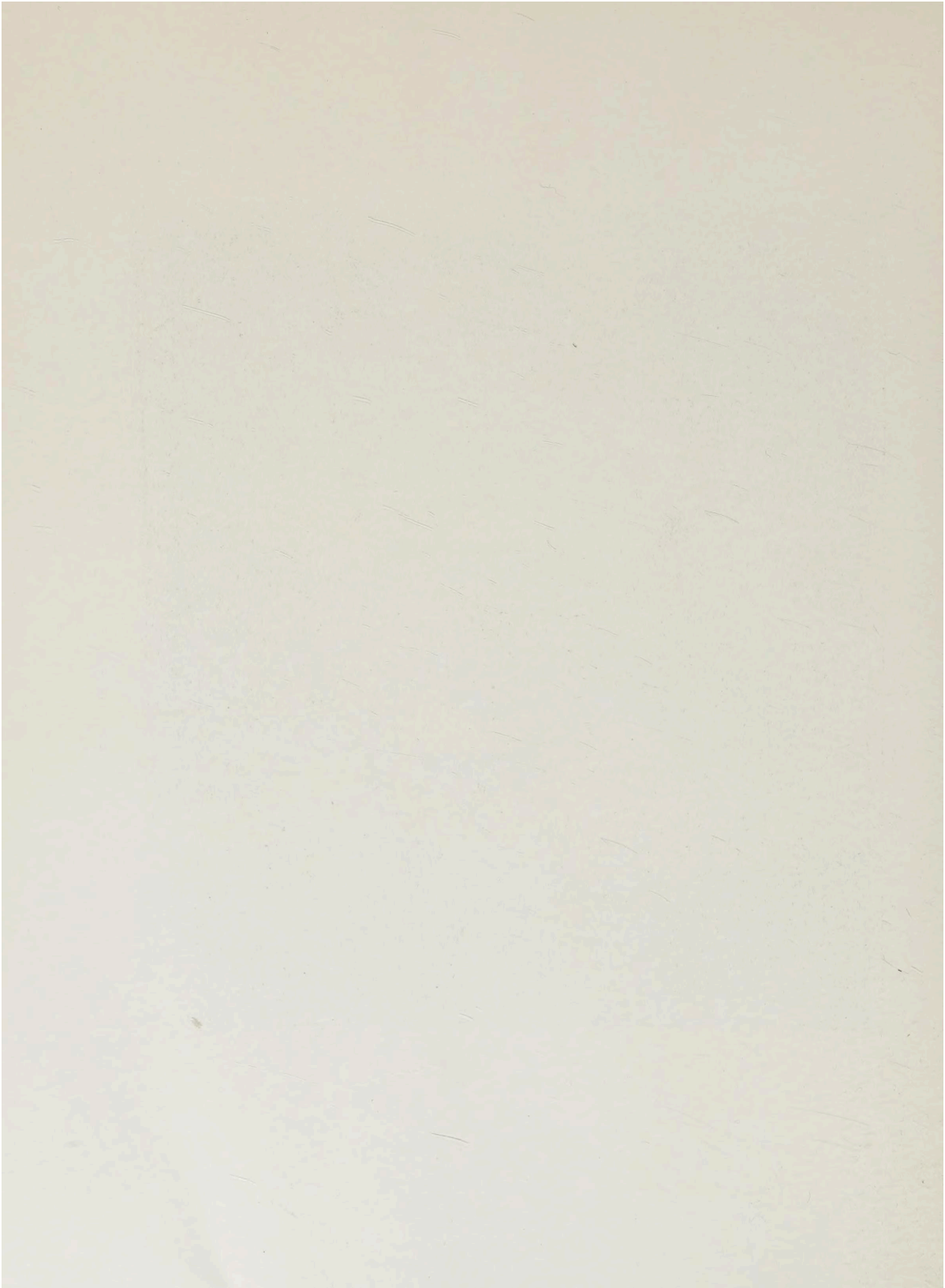
The text on this page is estimated to be only 26.92% accurate

Pid: 'OAU0D "sniy "7109 "aquinAeyy np IATL IOUUUUIOD
NI :: SULINGT



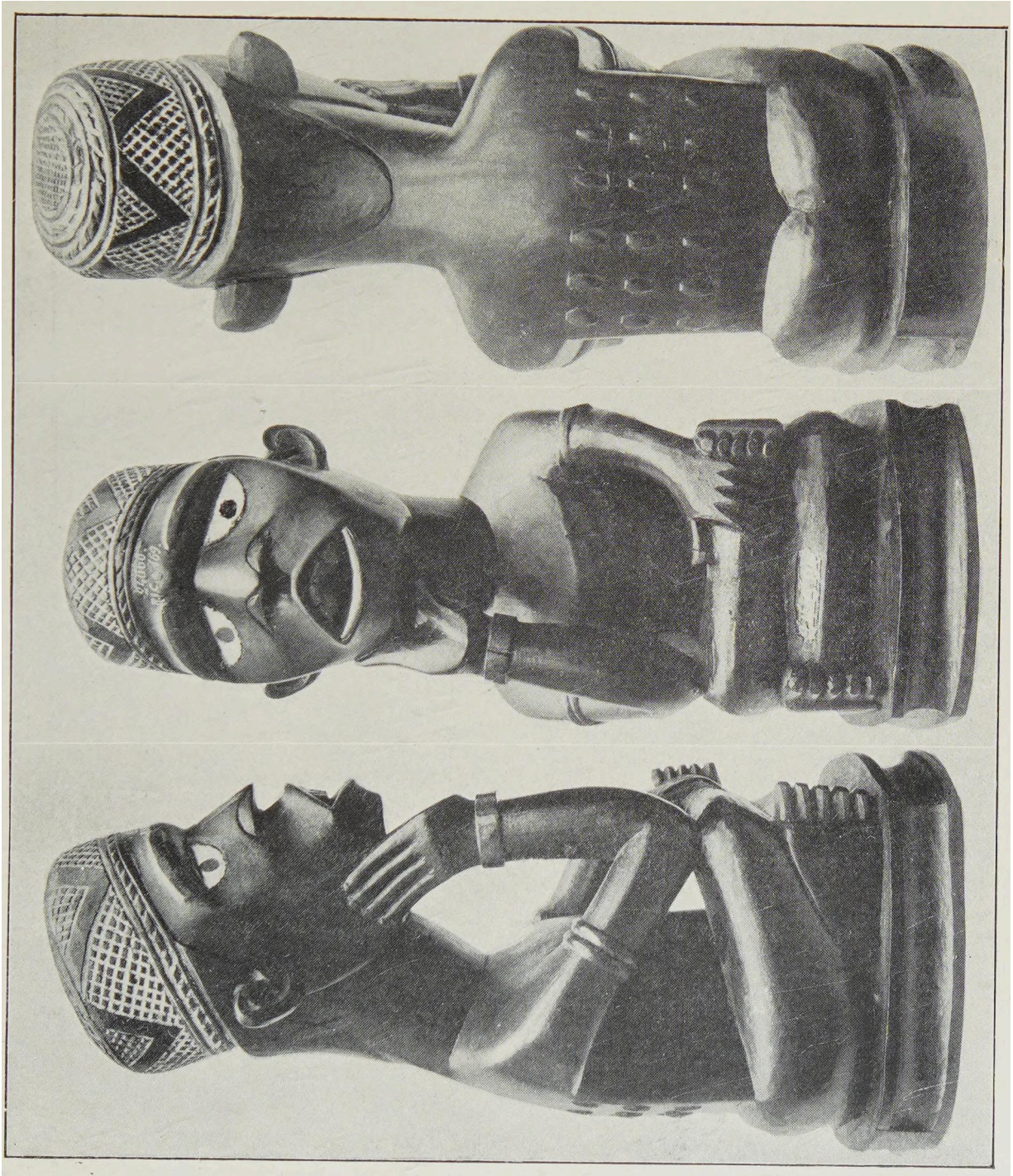
The text on this page is estimated to be only 26.25% accurate

ie aw em ena a ae se: oie os nai ma Peat ies Bh o4 ro lt, ed zs pres
Me Pen ahi A



The text on this page is estimated to be only 45.27% accurate

TPIS Mas “OLU0D sn 109 1) Ss Ke) uo) seq np suoyendod sap
aarerouewu0s SULINGIT



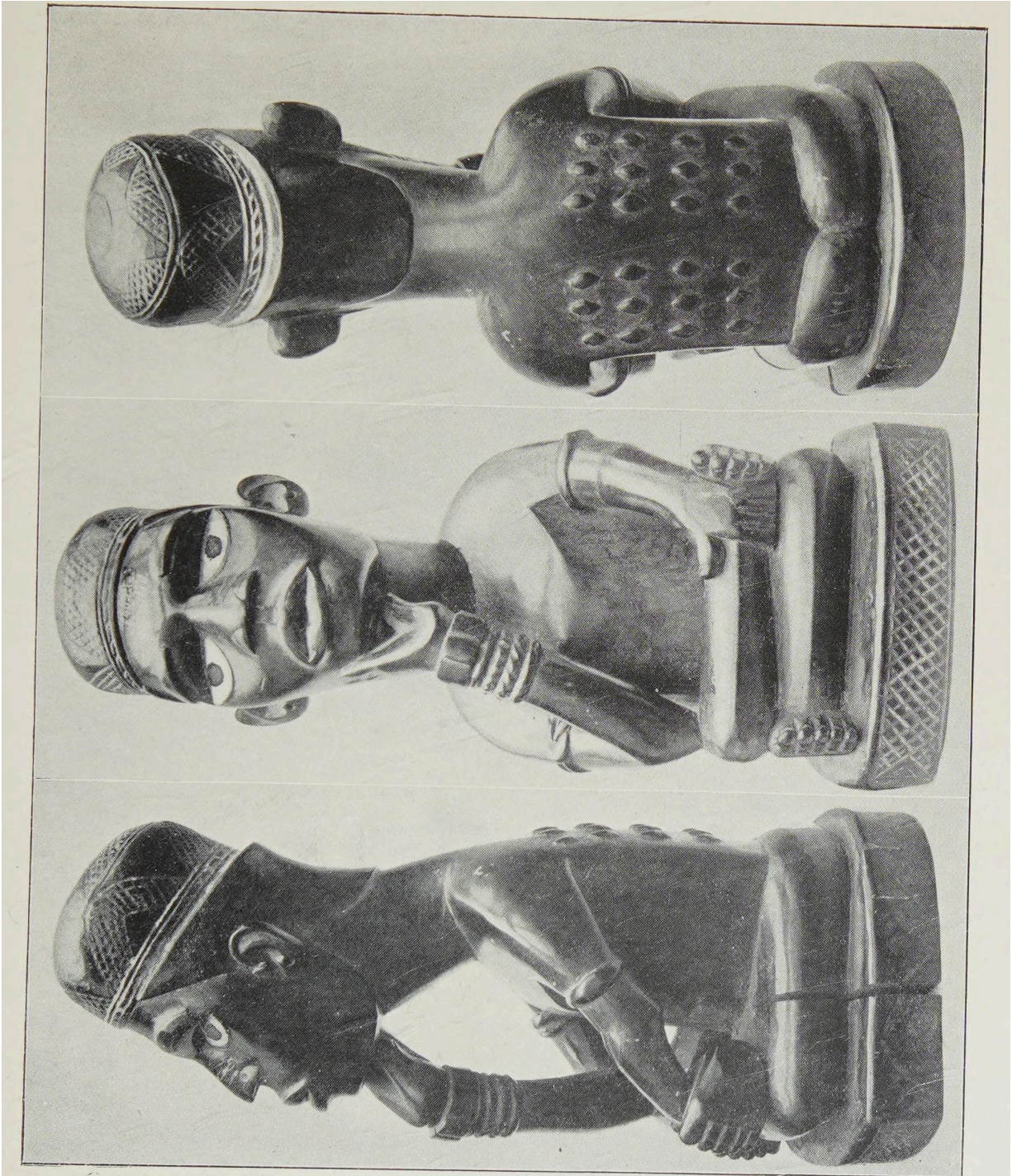
Sue a? ae ae

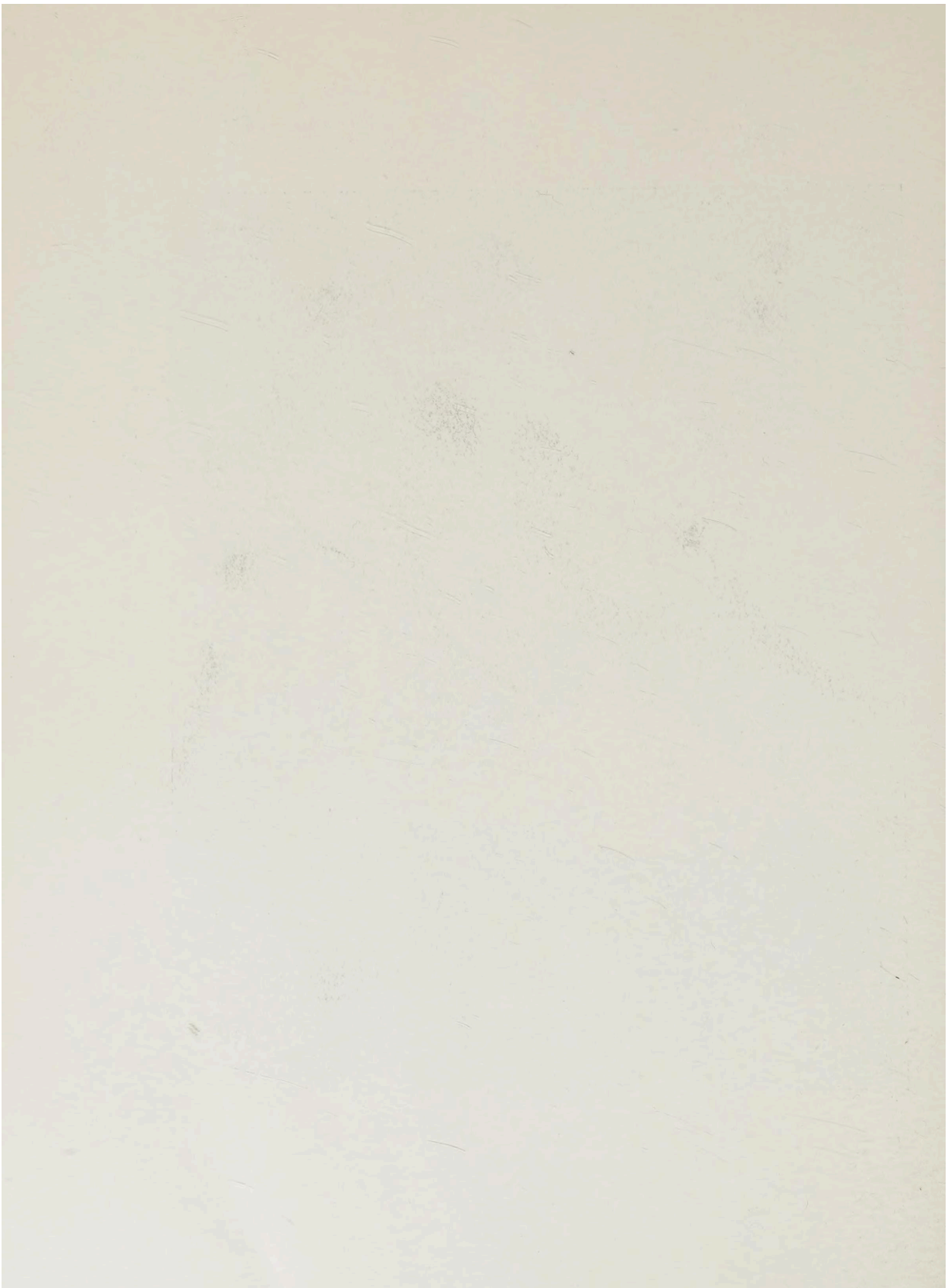




The text on this page is estimated to be only 41.10% accurate

IPR, UO "OHuw0D "snyiy 1109 'O gS Ko) uo? Se at 0) S
uorefndod sap a \1}e TOUUIUO 2) SULINSI;





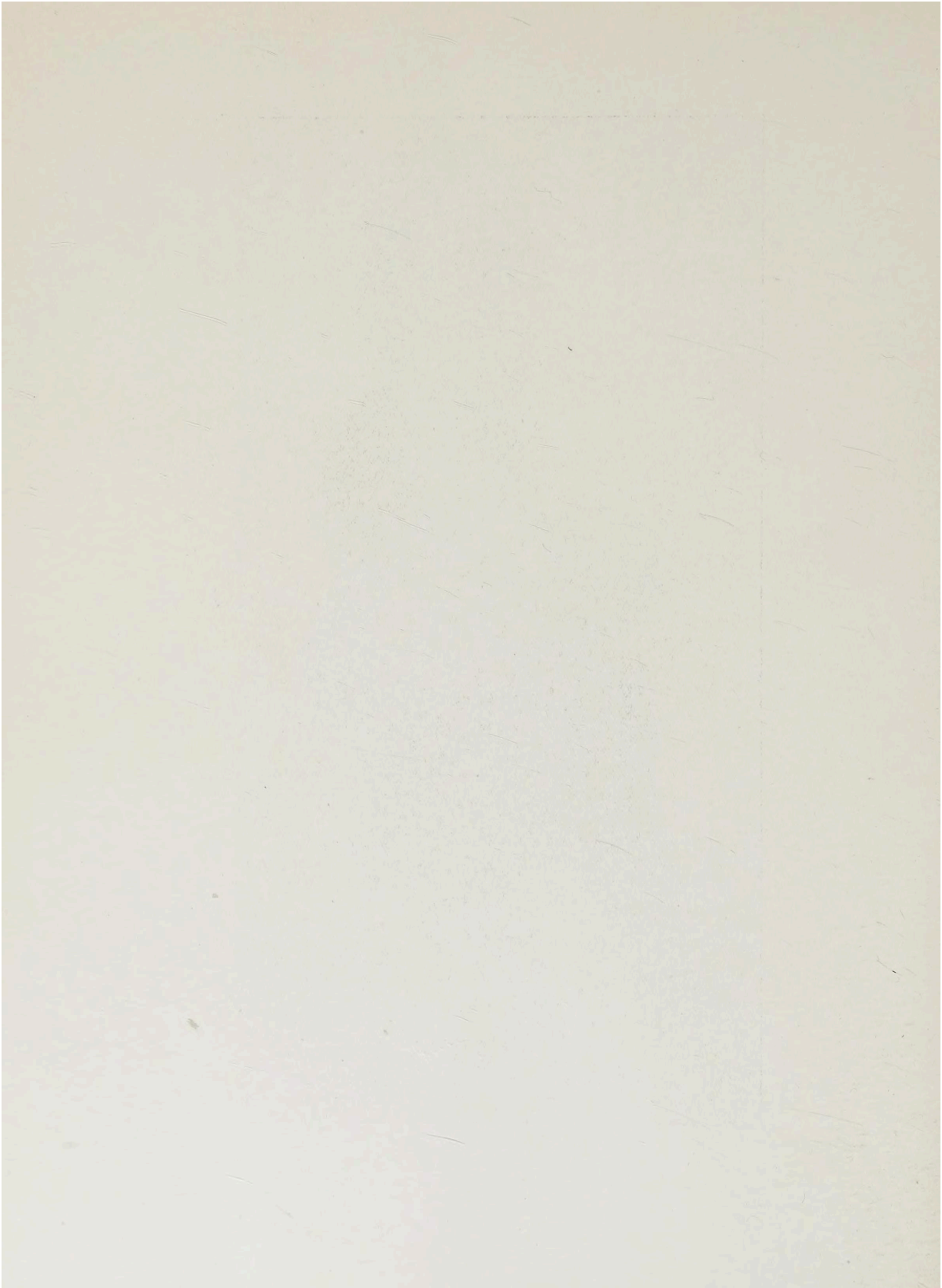
The text on this page is estimated to be only 42.29% accurate

Ris siy. SSS eee s meee esa 'igurine commémorative du Kwango.
Coll. Mus. Congo.

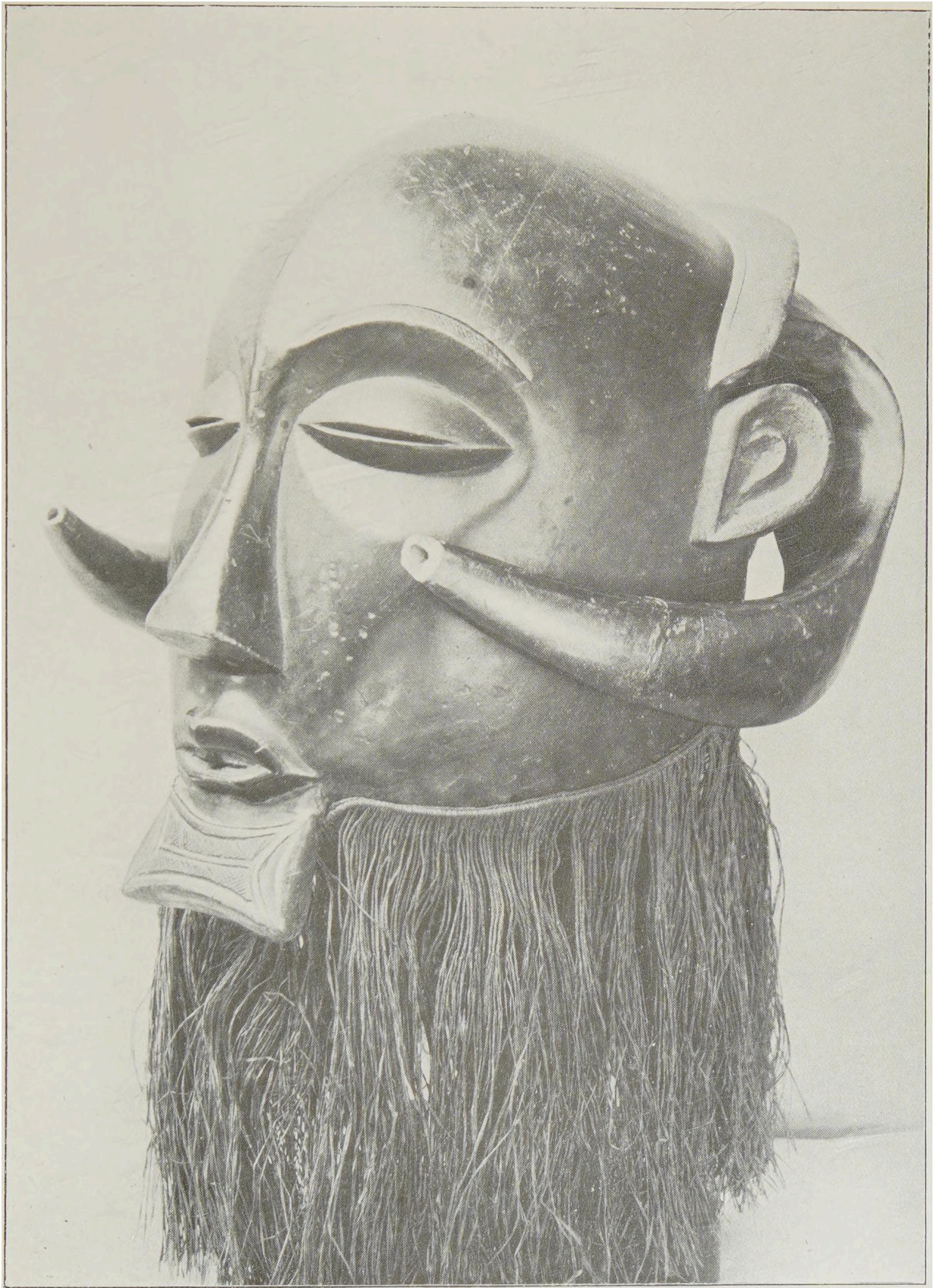


The text on this page is estimated to be only 19.67% accurate

F : A ae a= 1) v wi a i es Sn

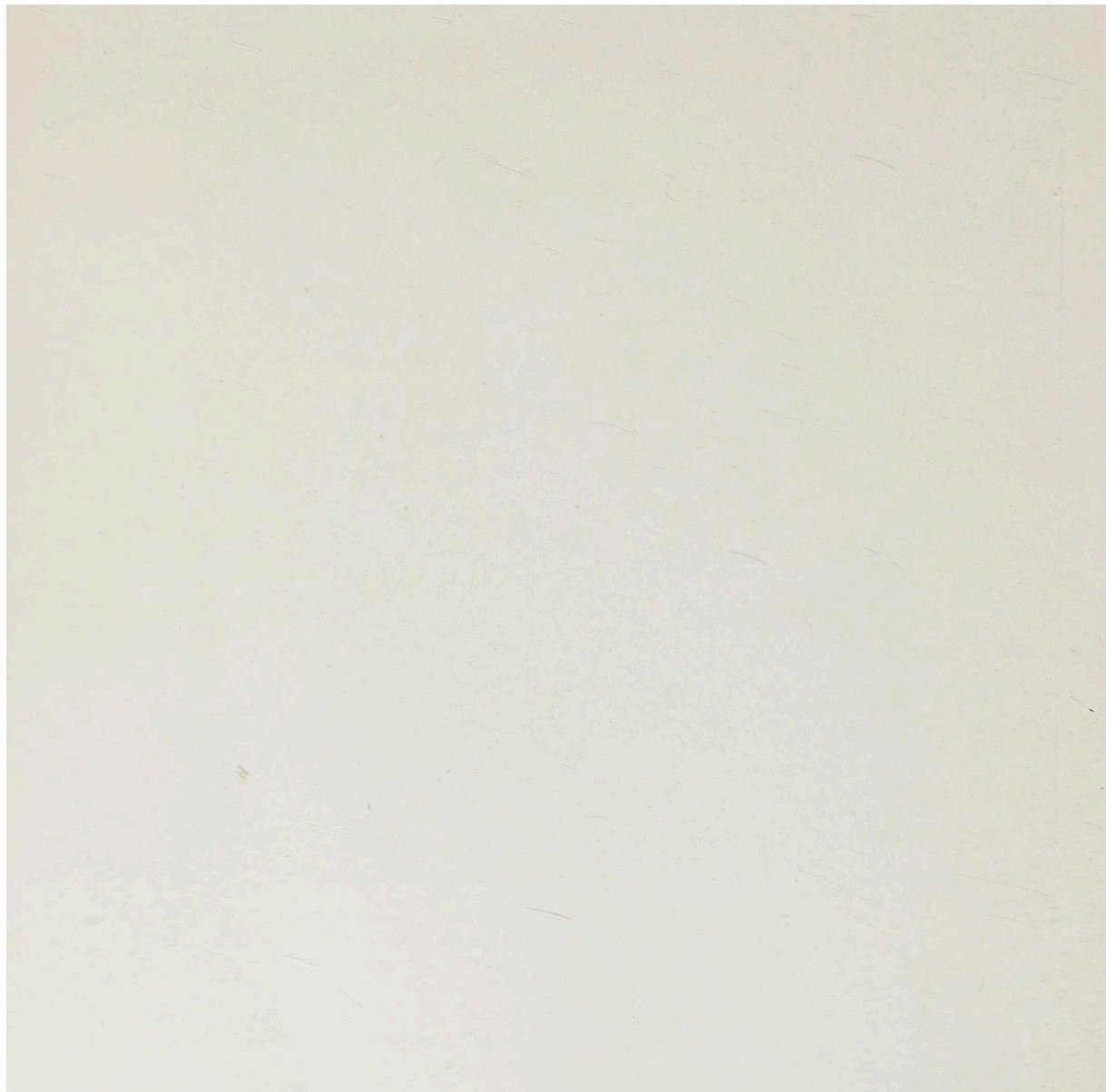


18. Masque saluba reserve aux danses des génies. Coll Wis. Congo,

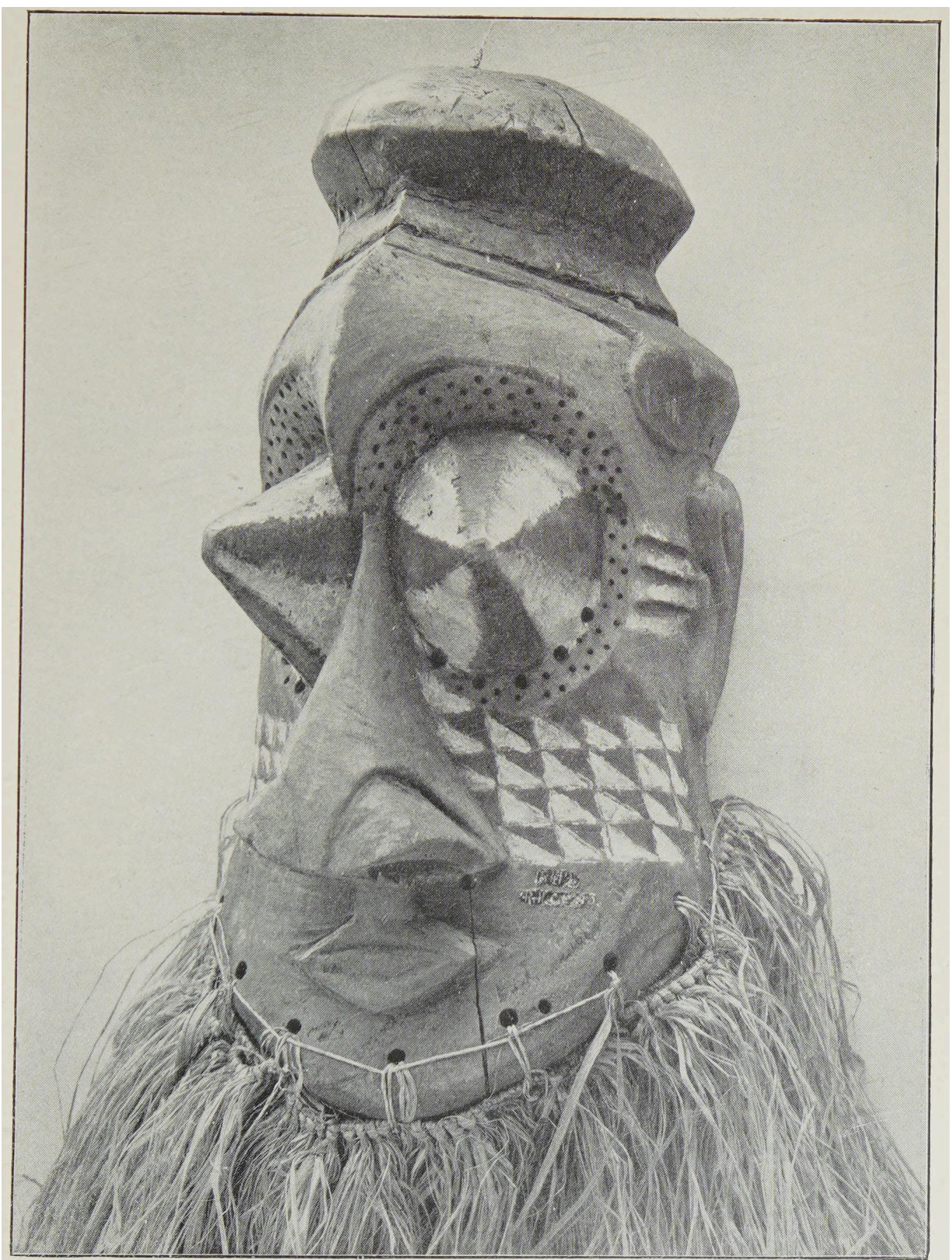


The text on this page is estimated to be only 20.33% accurate

Pee Sah ah chk pia 5:



Pete tos Bakete. es l initiation c Tasque d' \ ongo. ois. G if h Coll



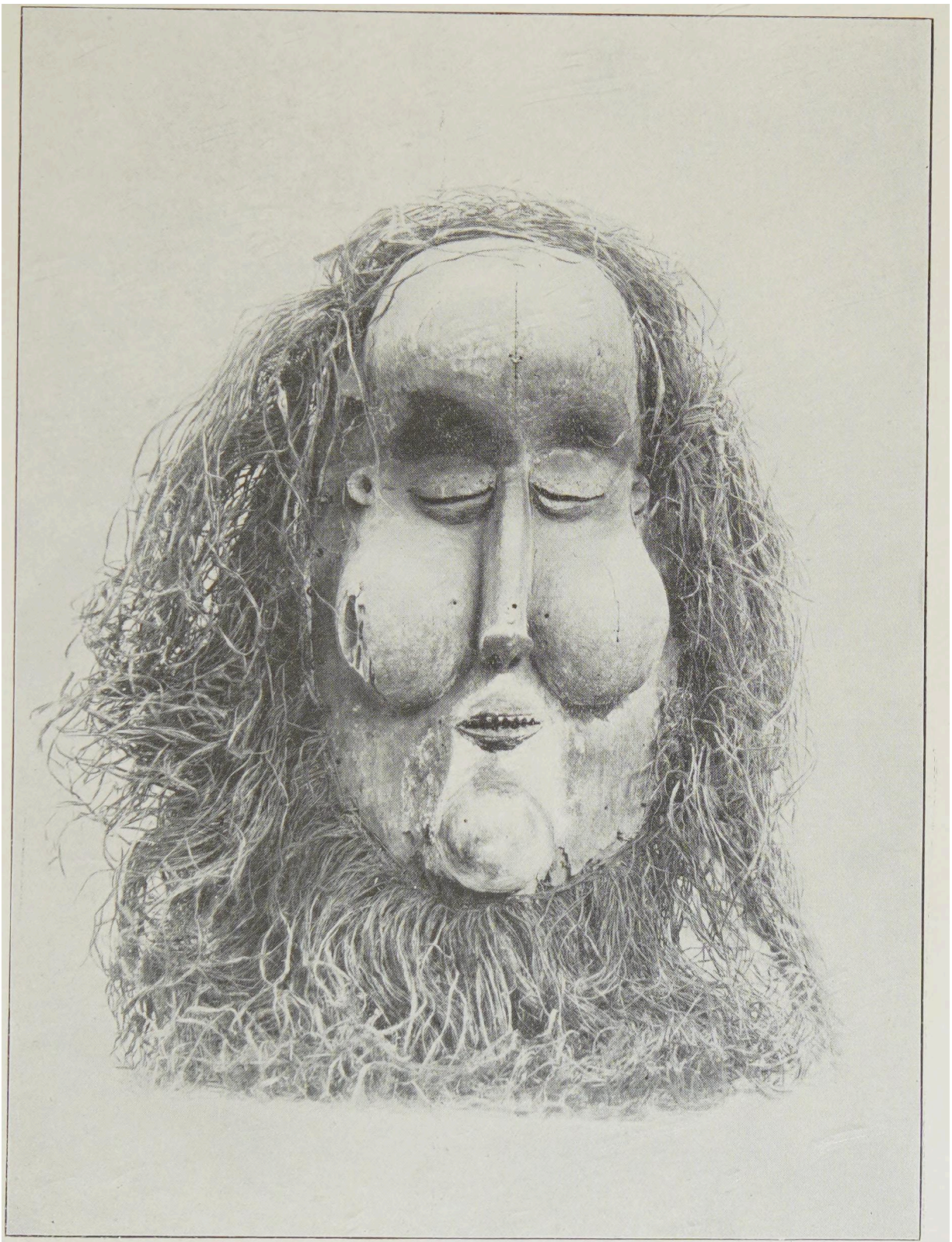
The text on this page is estimated to be only 20.81% accurate

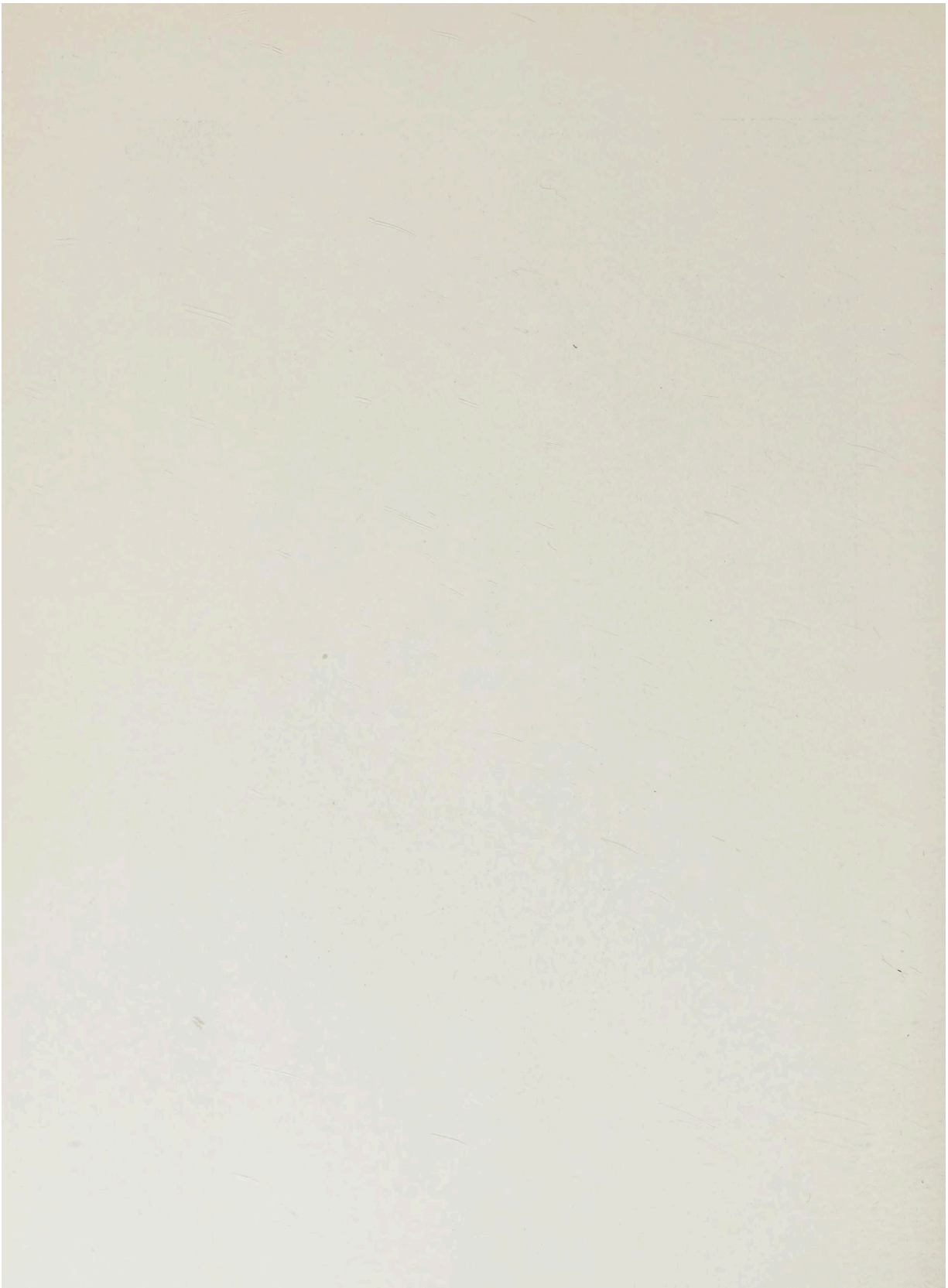
Siy ae pews ' : == ui ty a rn ? 4 ' ‘ See wn



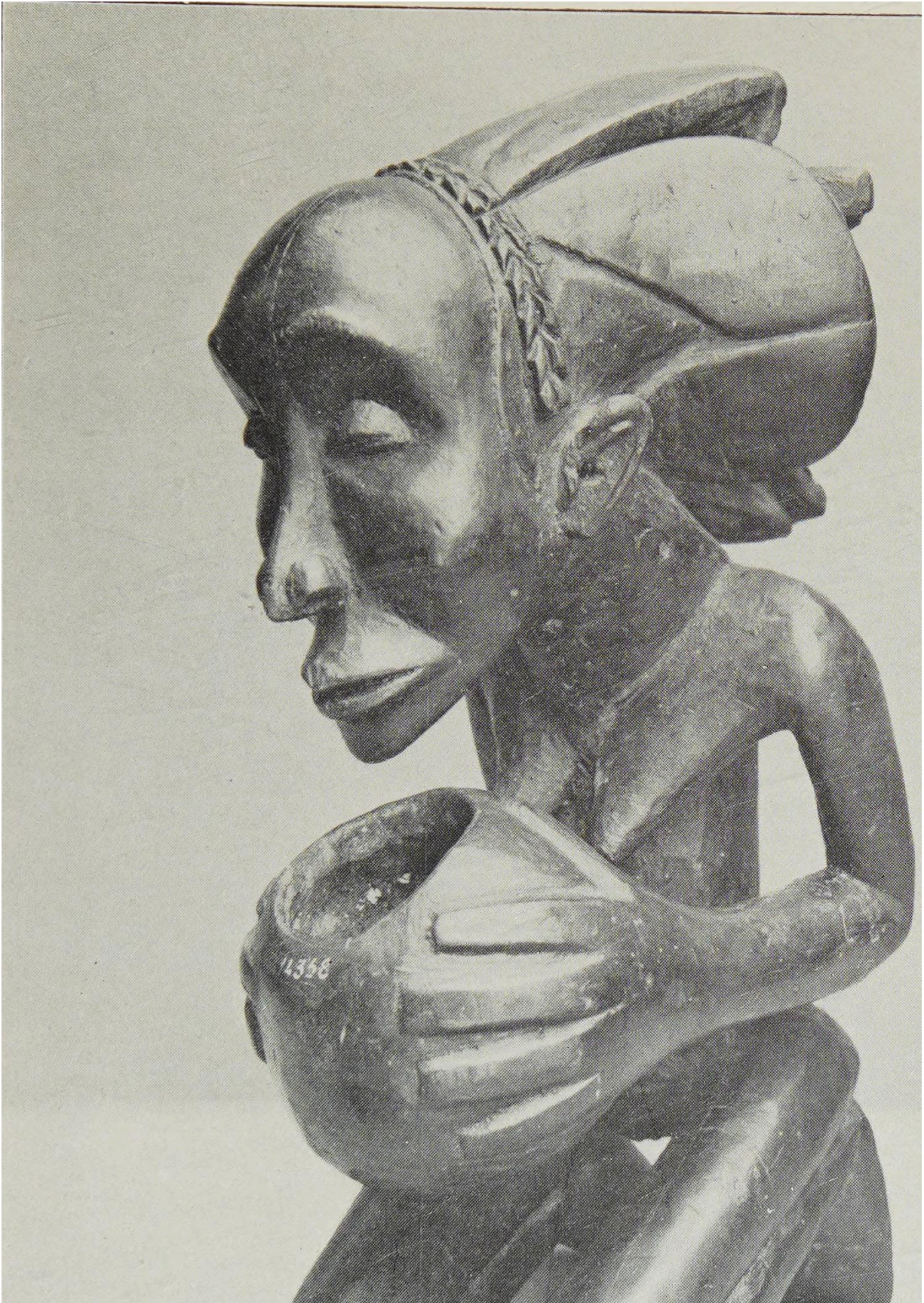


Pat, ZO), ayaka. 1 des B lke \allç -e du | u maiti usque d c M
Congo. Mus. Call.



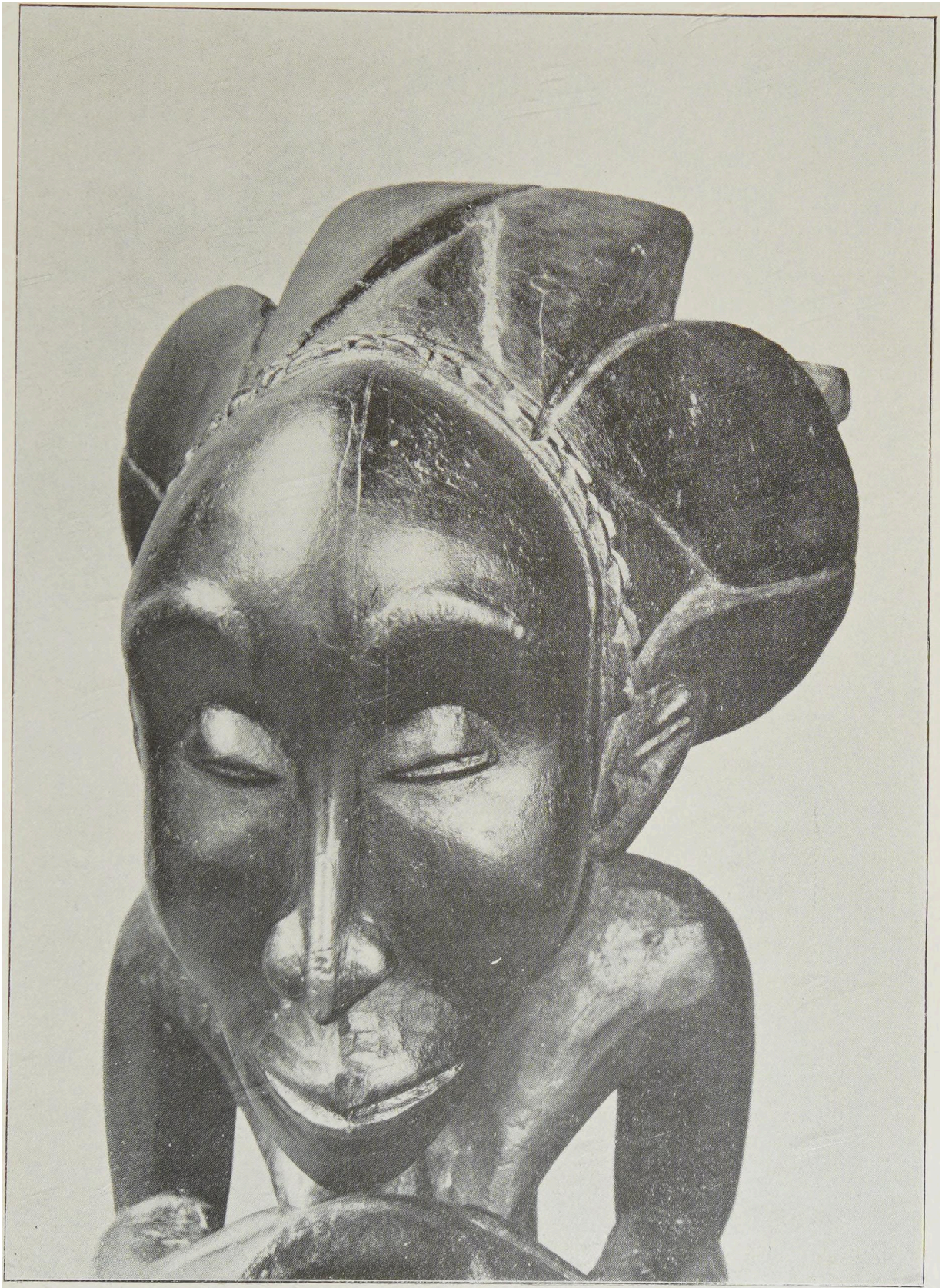


IP, 2 : Figurine mendiante des Baluba. Coll. Mus. Congo.





IPL, 22. yA Fete admirablement stylisée de la figurine mendiante.
Coll. Mus. Congo.

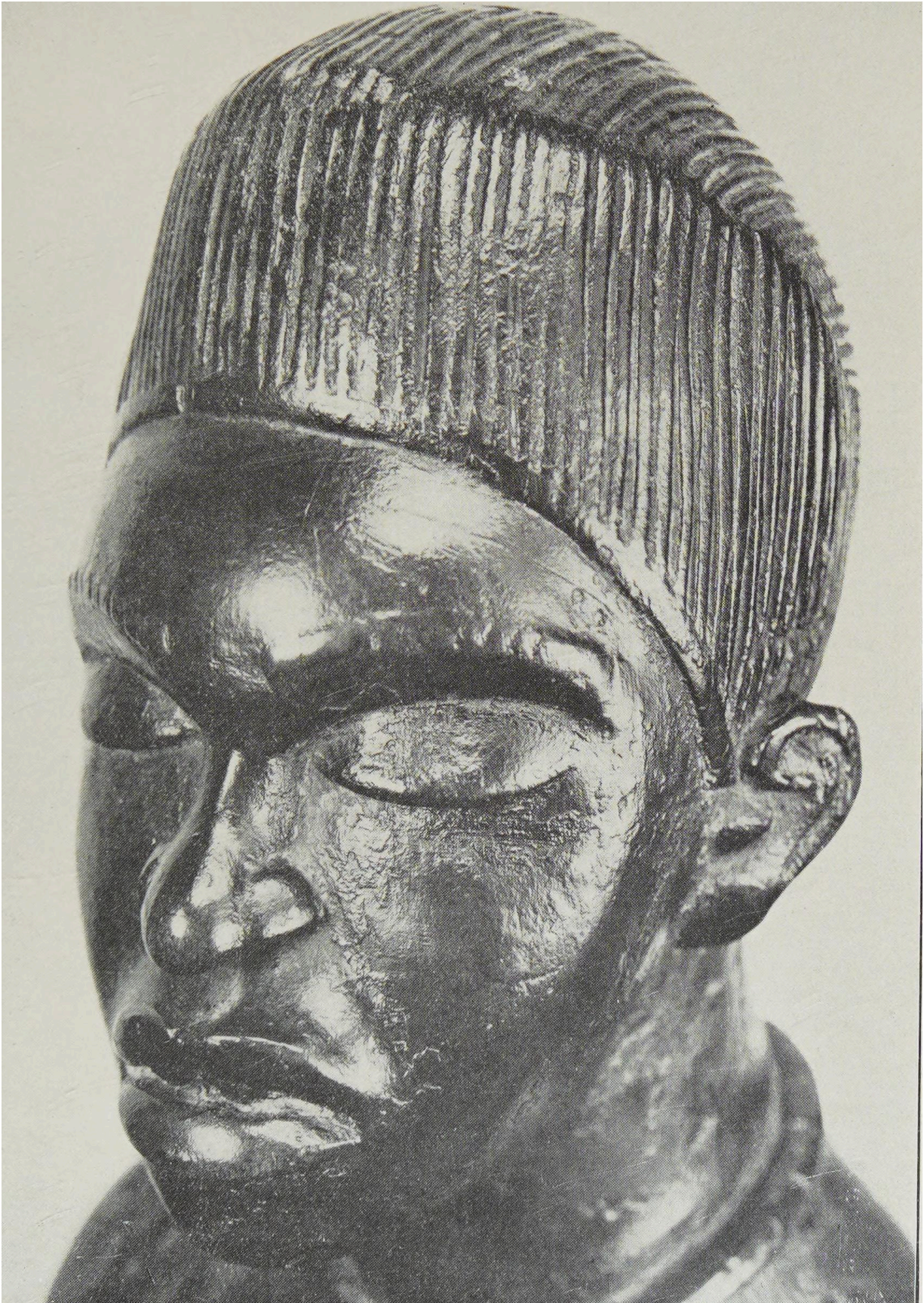


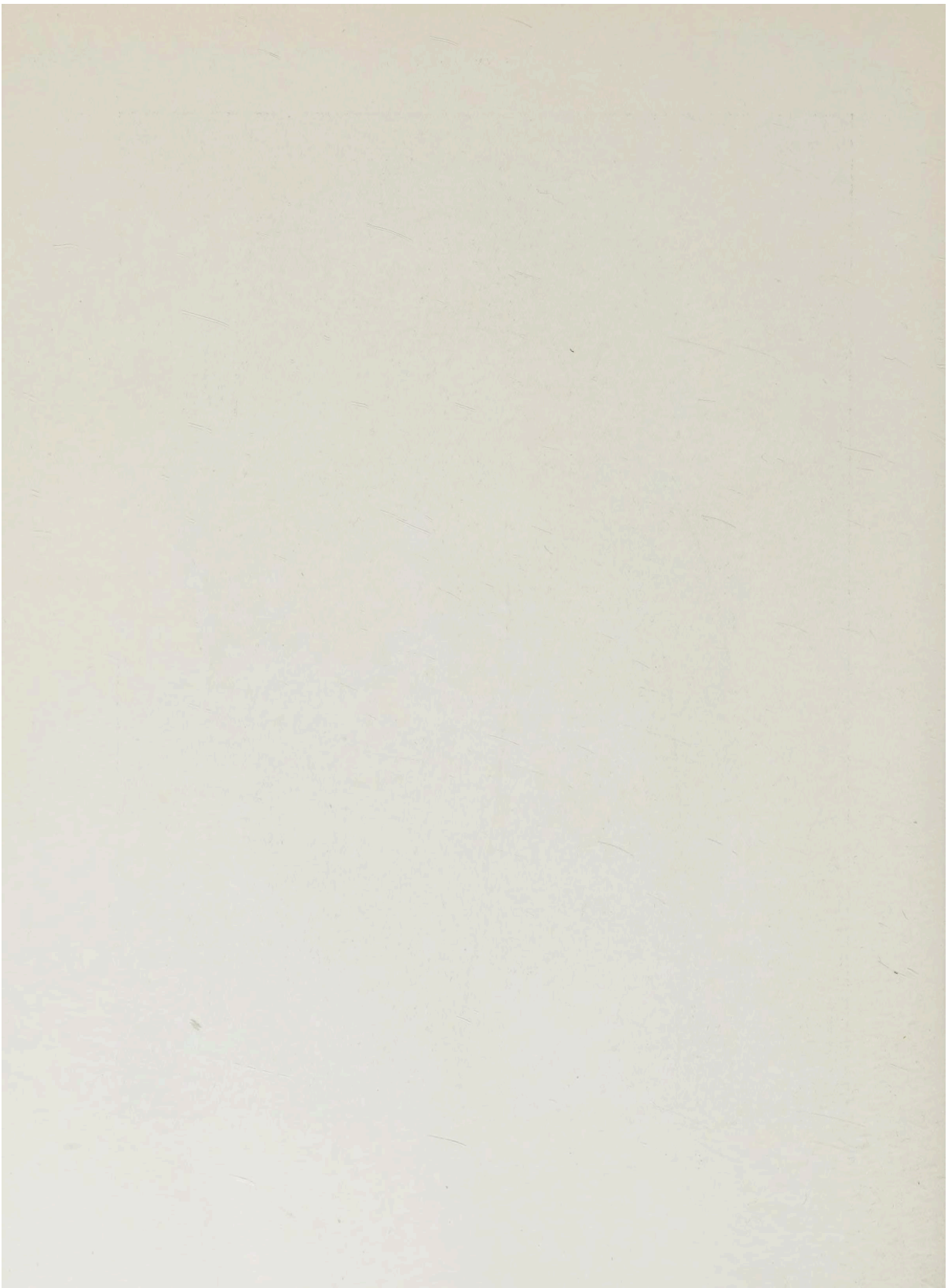
The text on this page is estimated to be only 37.25% accurate

é 4 » e - i h o d f a ' a k

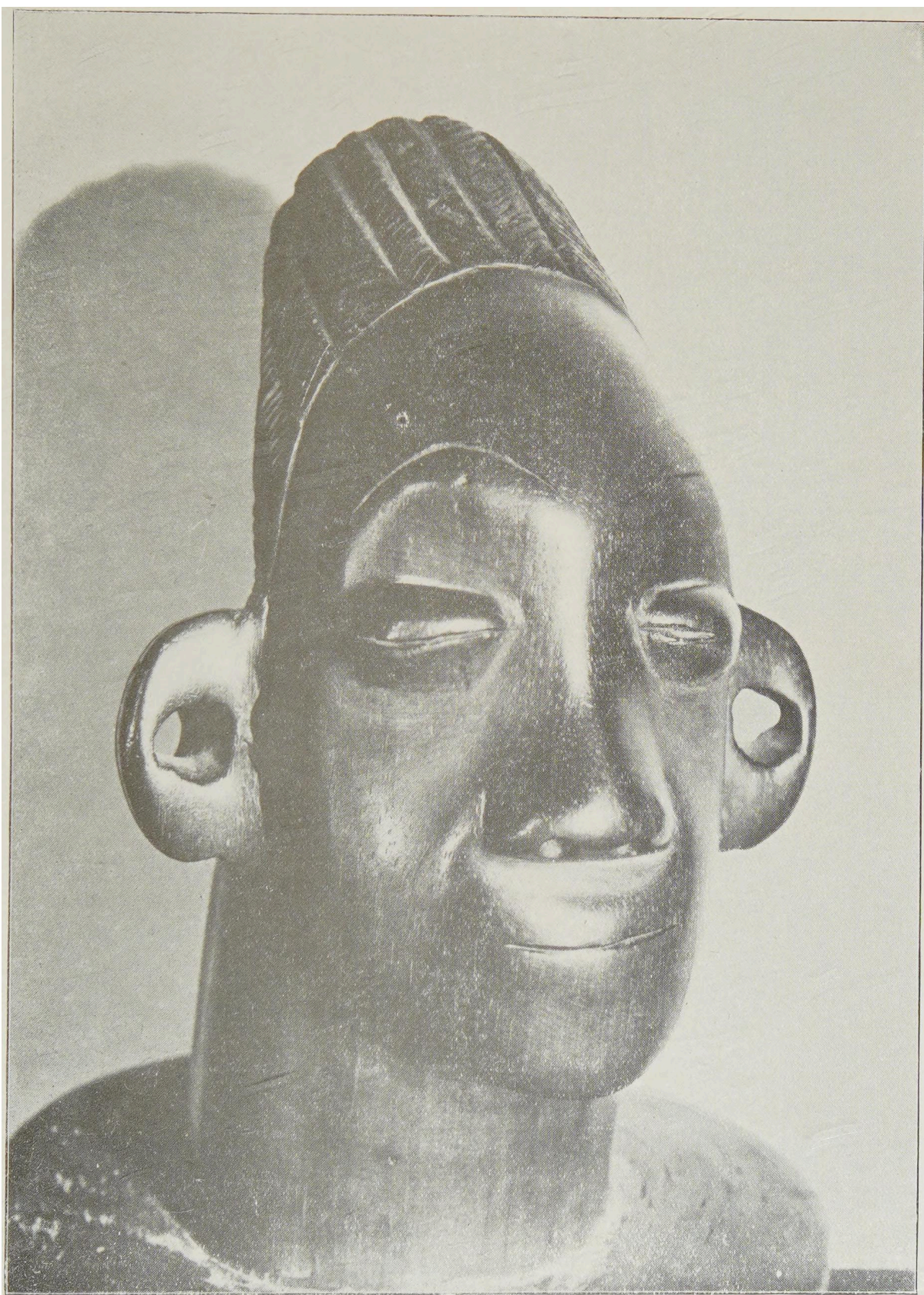


Tete admirablement stylisée d'une figurine commémorative du
Loango. Coll. M. Lavachery.



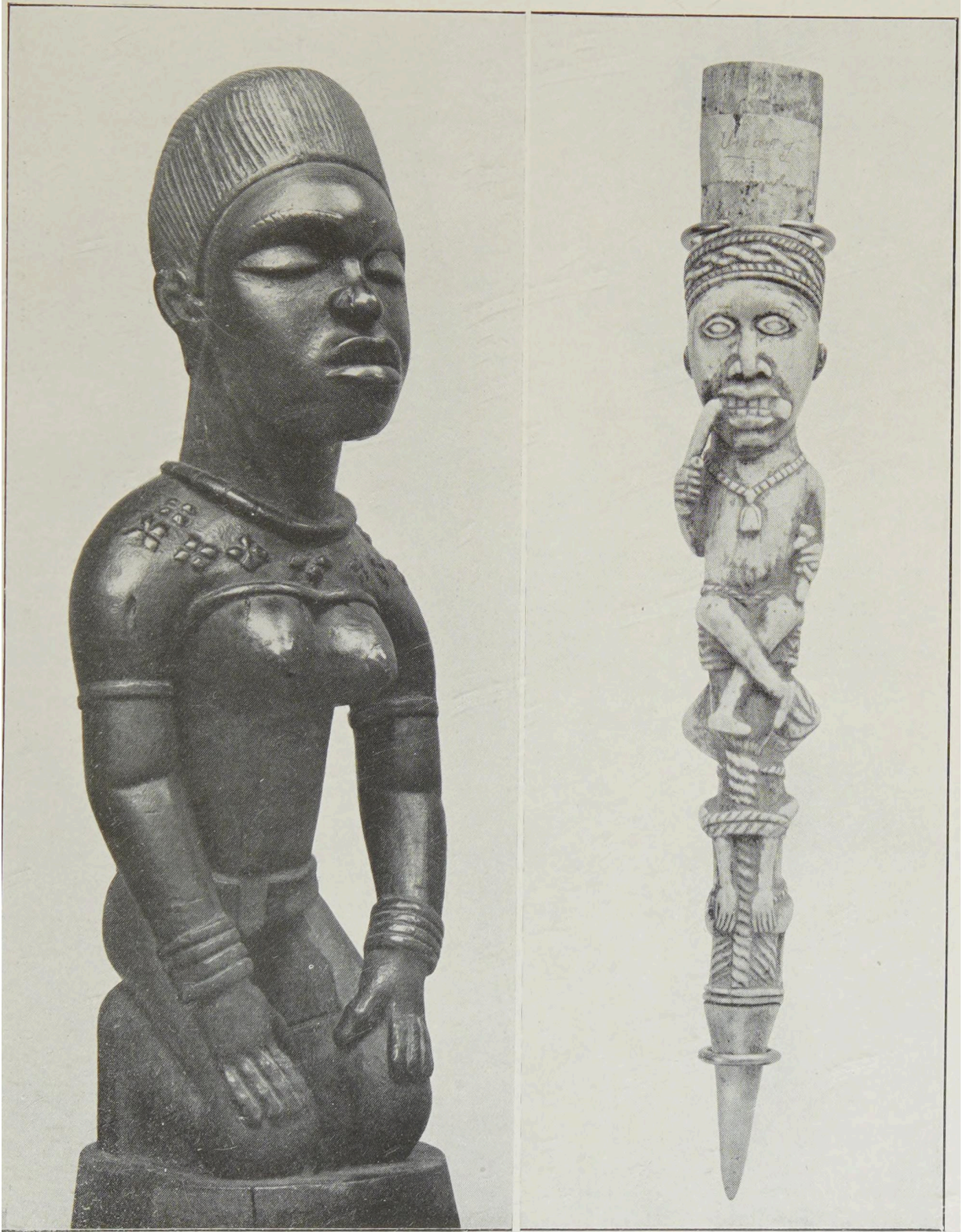


‘Tete d'un couvercle de boite des Mangbebu. Coll, MW.
Lavachery.





Figurine commémorative du Loango, Coll. M. Lavachery. Pointe
en ivoire sculptée du Bas-Congo. Coll. Baron Pierre Descamps.



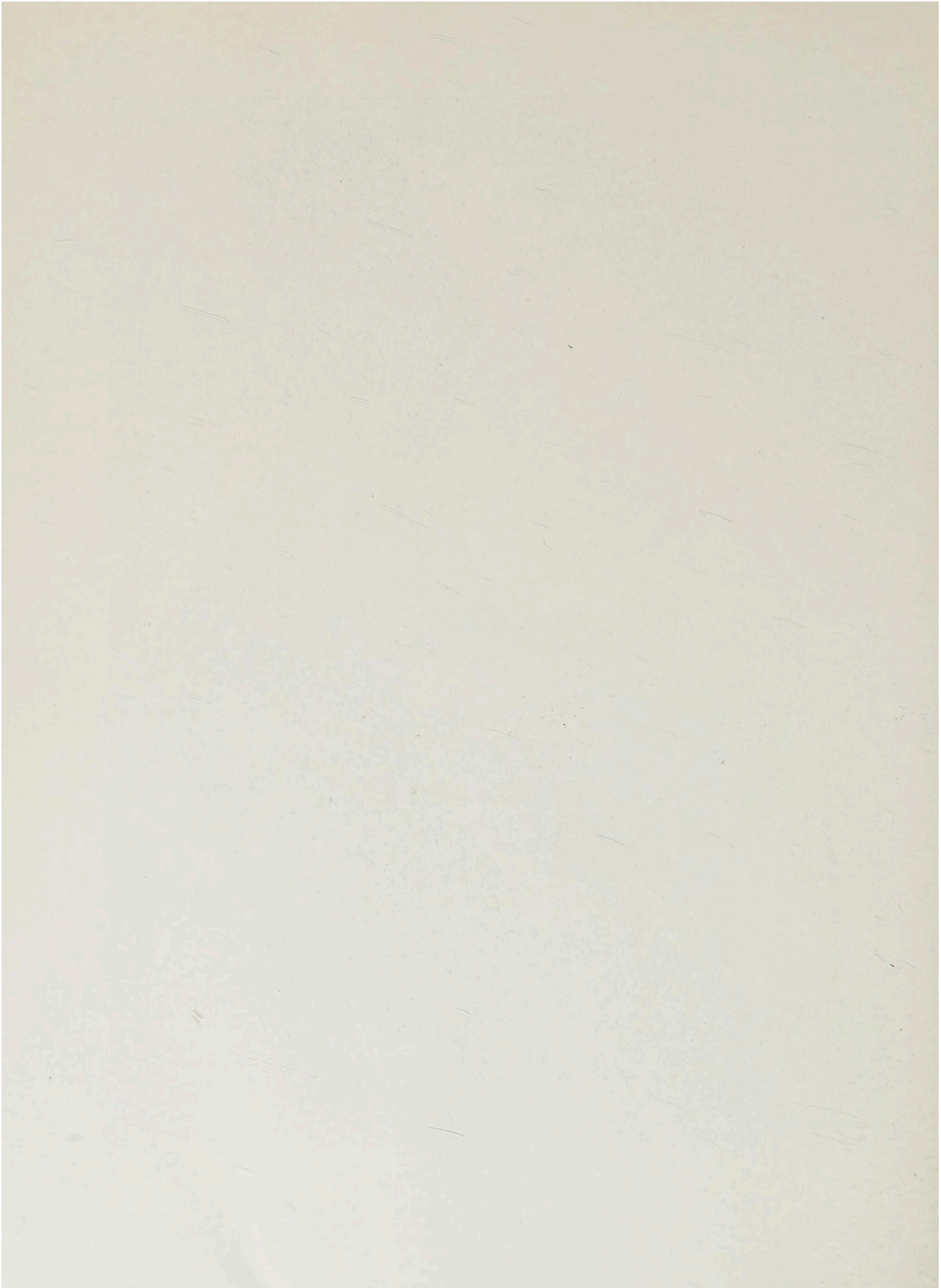


J, Mus. ftir Volherkunde. if Leip: We c (Yorub lante i urine menc
Fig Vederl.-Indié Oud en Nie, Ieclrait de



The text on this page is estimated to be only 30.73% accurate

as be D4 > - i: i : ; ae hy : ‘ =a —s) ¥ . : ~ oa 7 * 7 : ; ‘ ‘ ~ — , a r
rn . = 7 bea y Sd ' wi vd S | < = 5) tn | a a ~ ' : : ~ . ay . P 7 . . F . ae | 4 ie RS .
: s . 4 4 x * — ‘ ~ 7 —



Baetrait de Nederi.-Indié Oud en Nien Chaise sculptée du
Maniema. Leipzig, Mus. flr Volkerkunde.



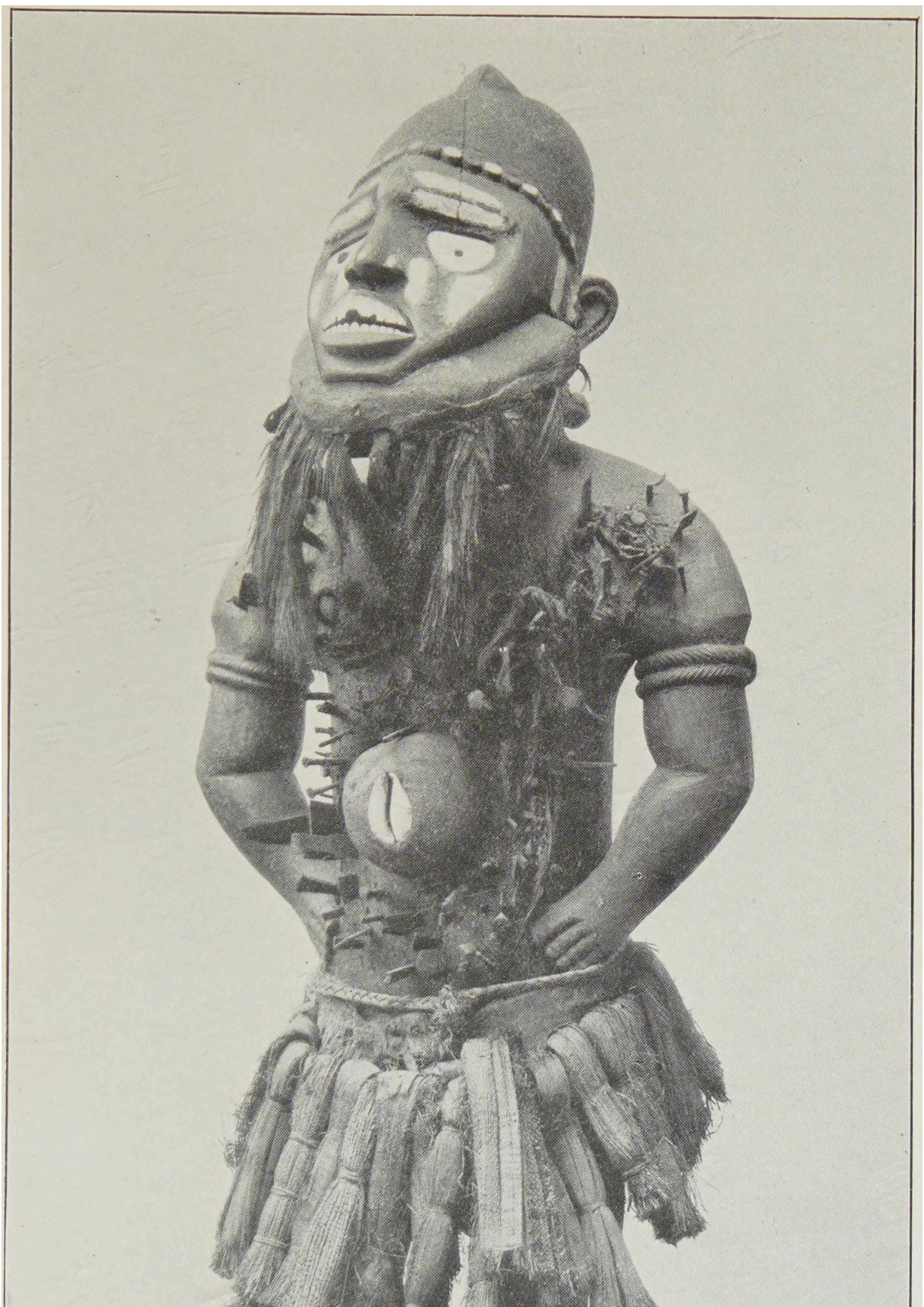


— et Figurine commémorative des Saluba. Coll, Baron Lambert.





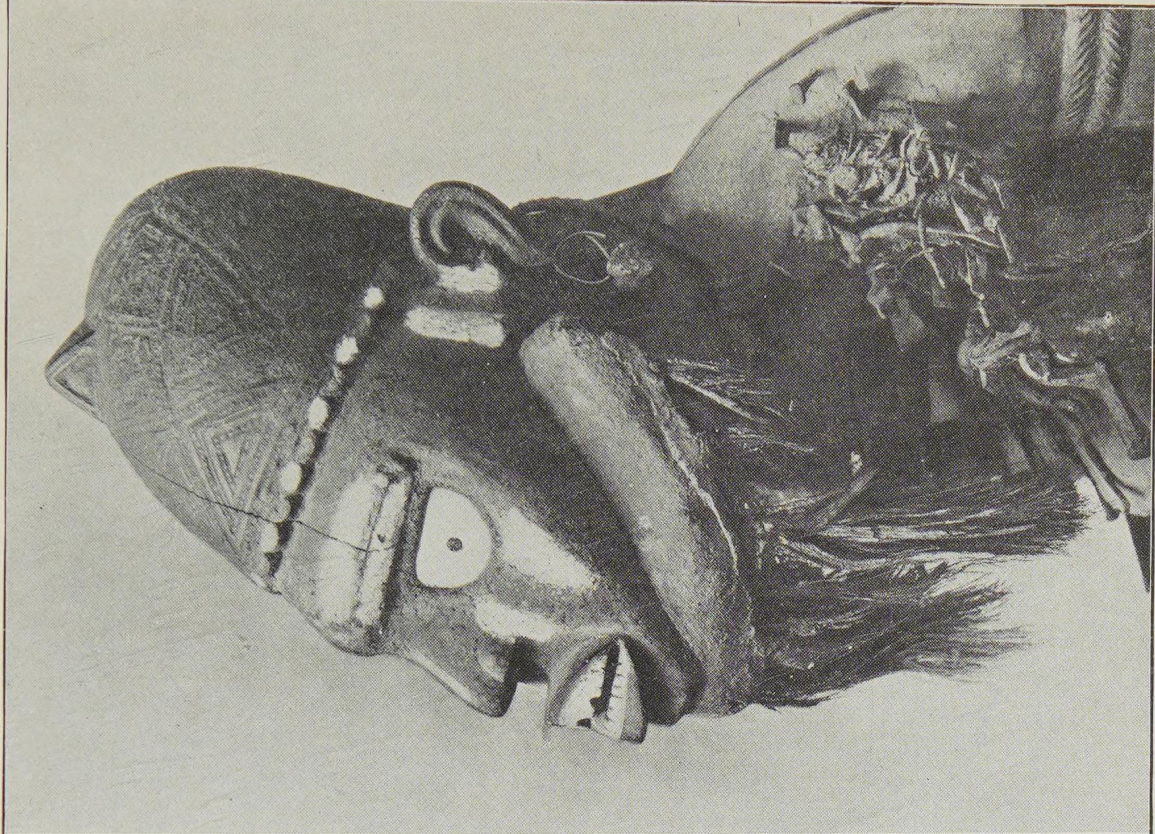
'iourine fétiche de stylisation humaine, siege dun mauvais Coll.
Mus. esprit. Congo.





The text on this page is estimated to be only 32.05% accurate

Pik, Bor ohuog “Sn © 1109 suo) Se qh P 2PpuoONT VY IToOf
Ip 9 “JOYISID AA oul N09 ‘spusdegq ““uoneniulp onbsepy



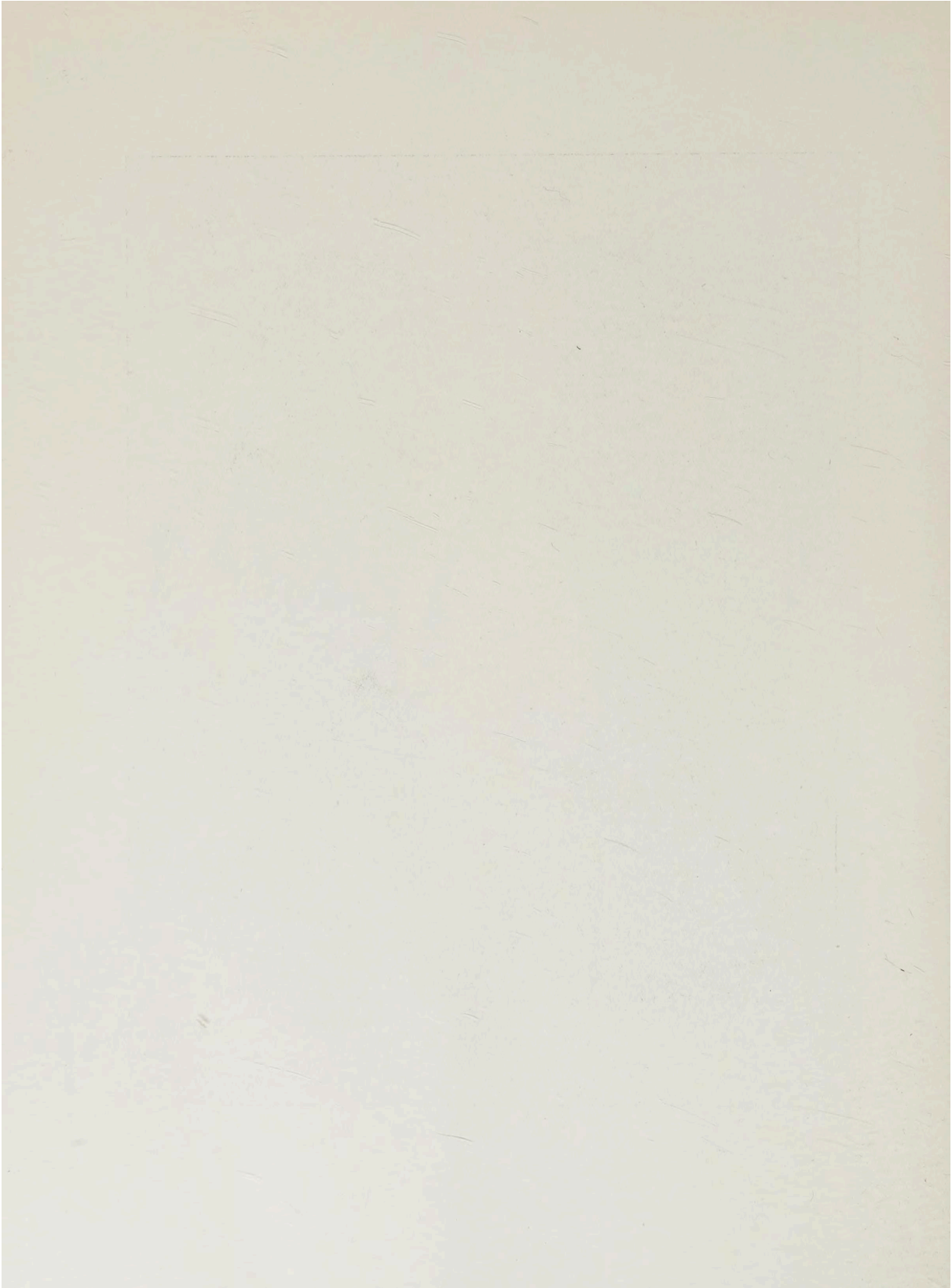


Piece kr. Coupe Bakuba. Boite des Makere de la région de l'Iturt.
Coll, Baron Lambert,

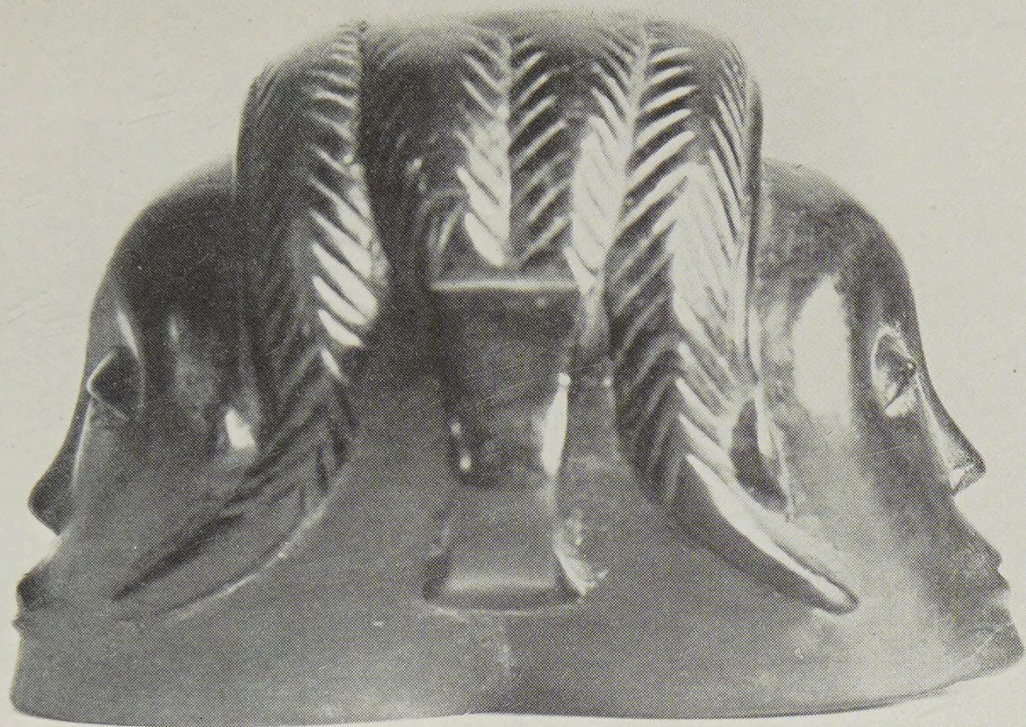


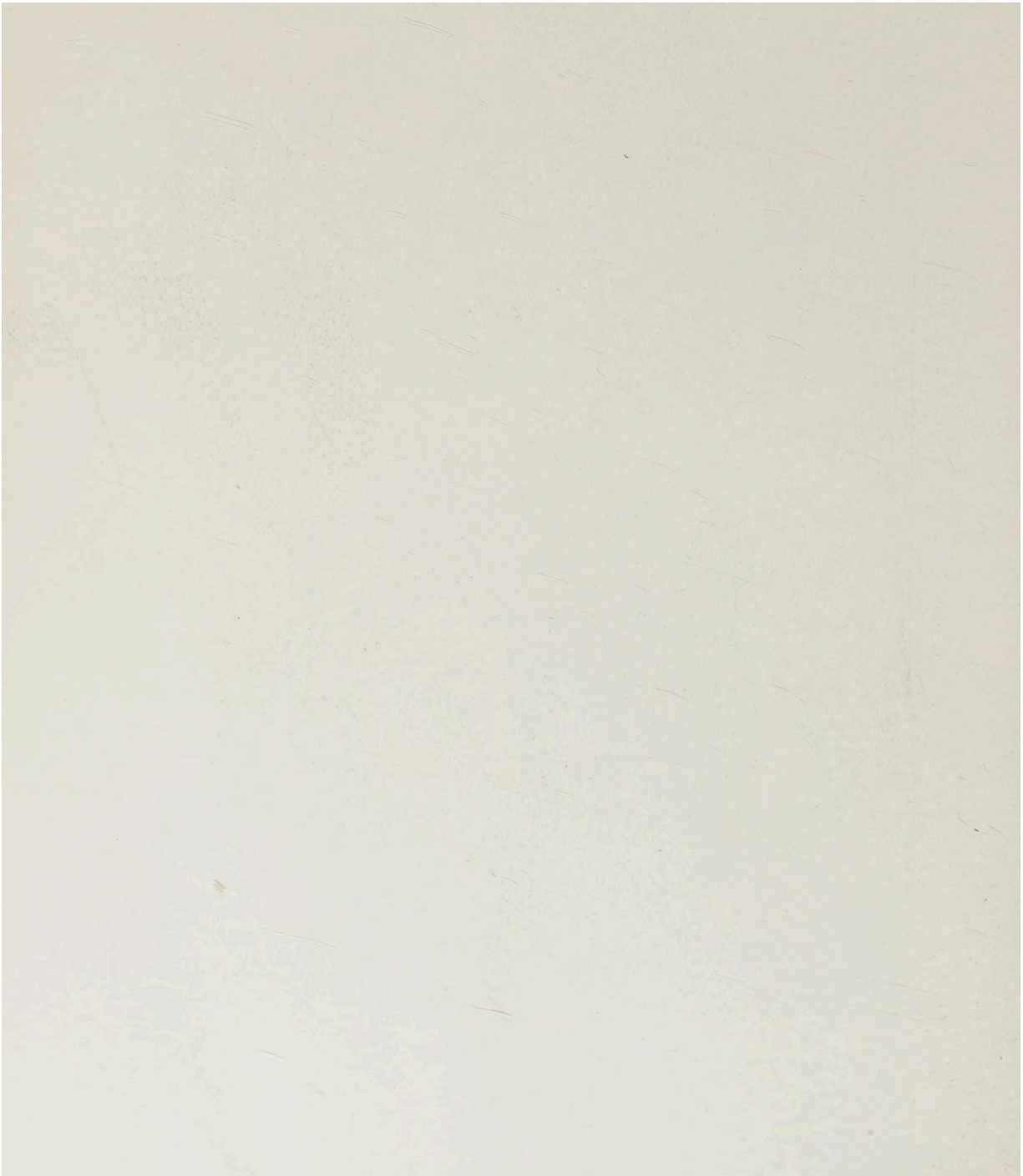
The text on this page is estimated to be only 27.00% accurate

oe, Cx



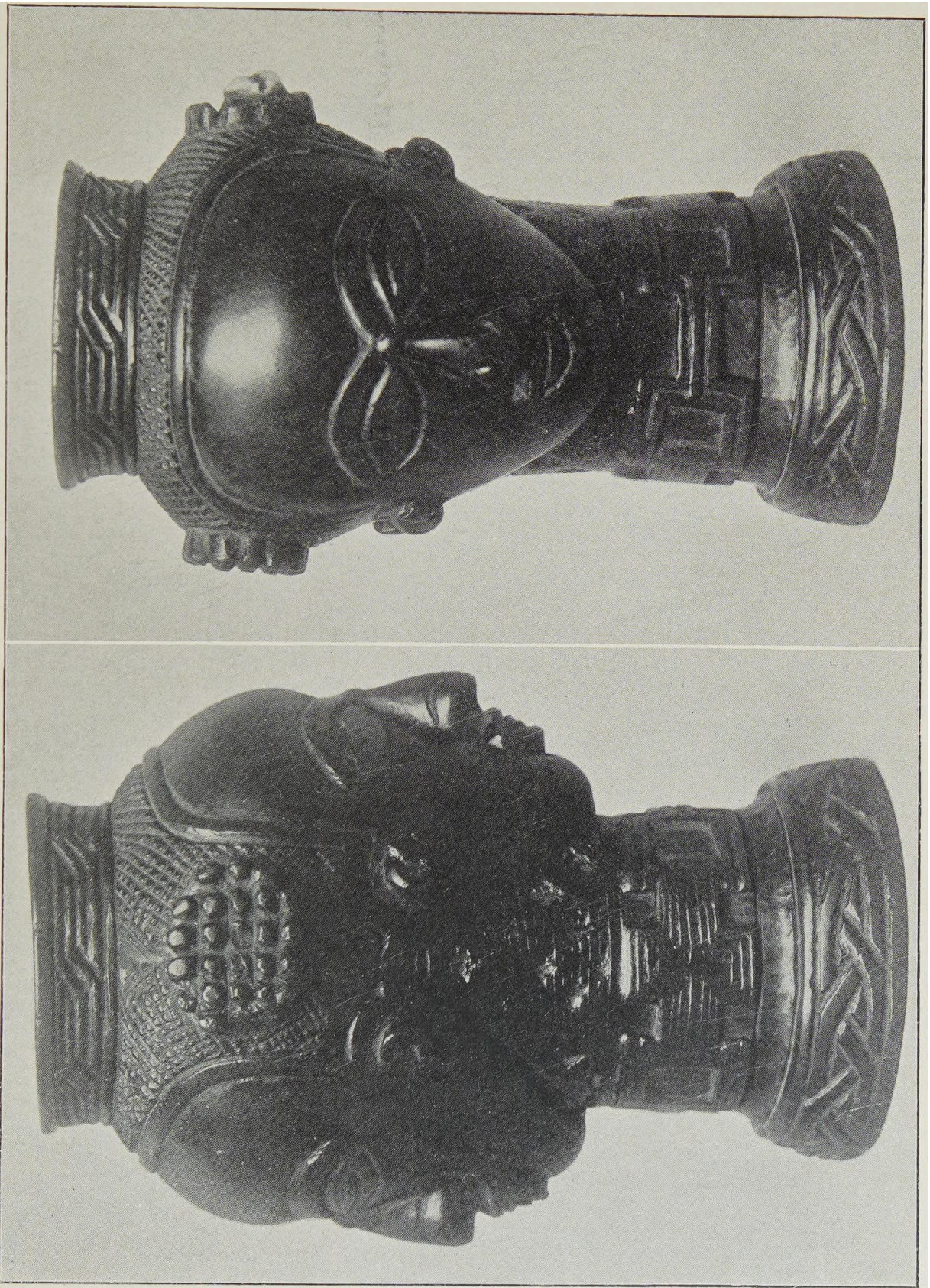
Coupe a double figure humaine région du Kasai-Sankuru. Coll.
Mire Walsehol.

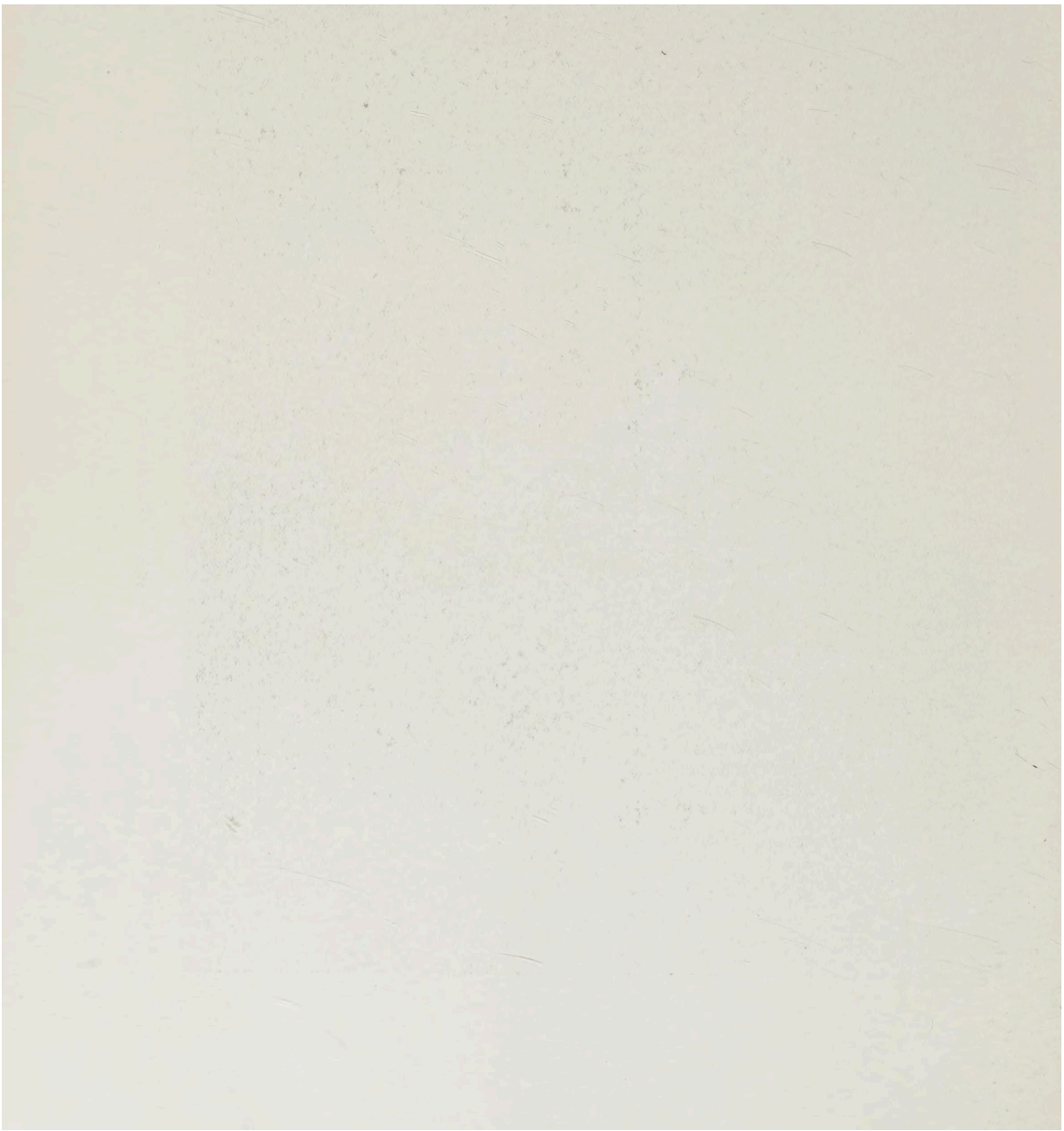




The text on this page is estimated to be only 18.40% accurate

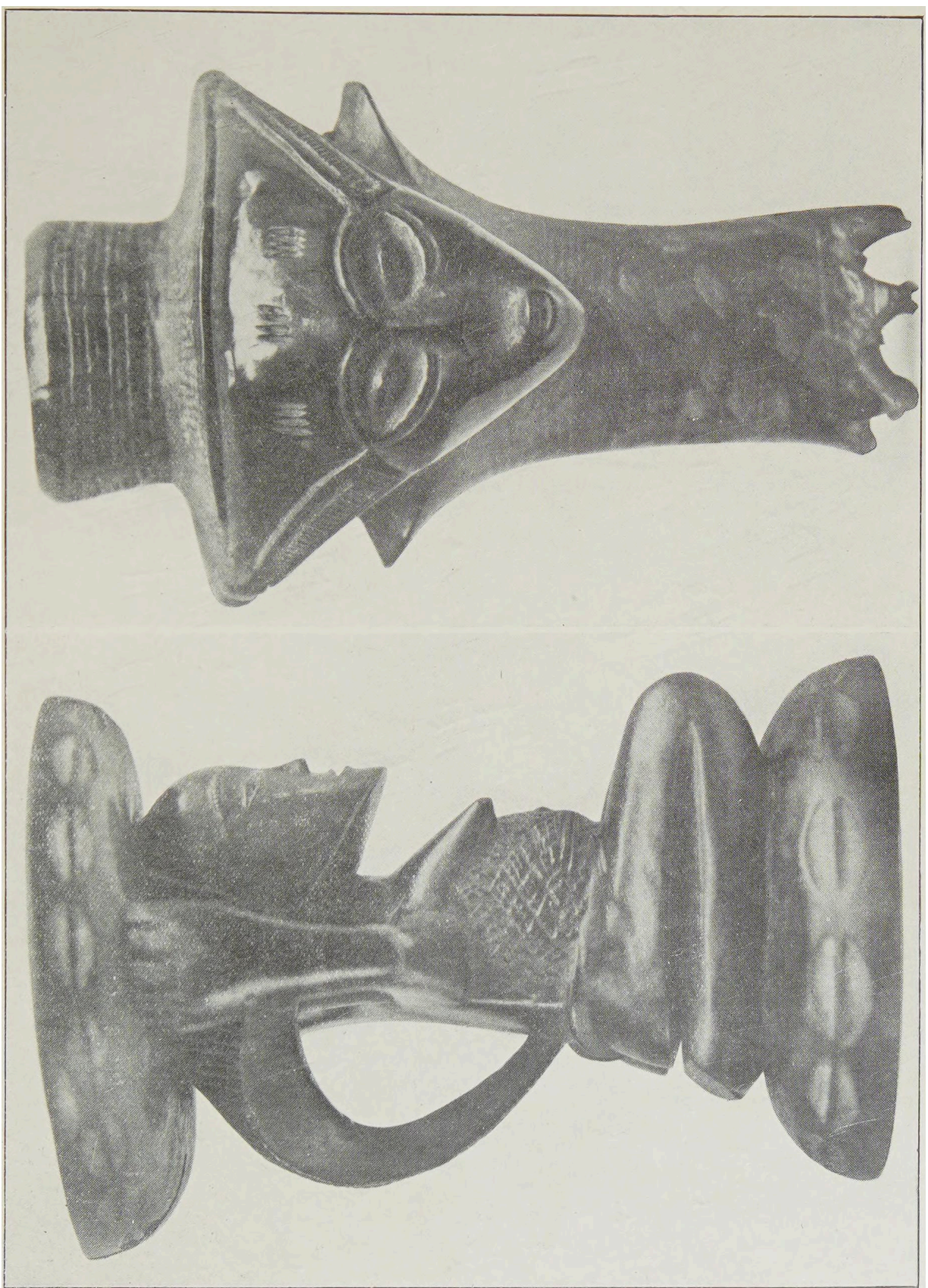
adnod ‘PIQuUyT wolng ~)jO9 wv ‘eqnyeg “ourewuny sulinsy ajqnop ke





The text on this page is estimated to be only 43.85% accurate

Pies “MMPUOL, “2109 “eqnye d So p aN oc uLIn sy odnoy
sdUnIsad Ass WOLDE “NOD ‘so[qeJOU XN sdAIOSOI suretuny
uorlnesAjs eB eqnieg aster | ©



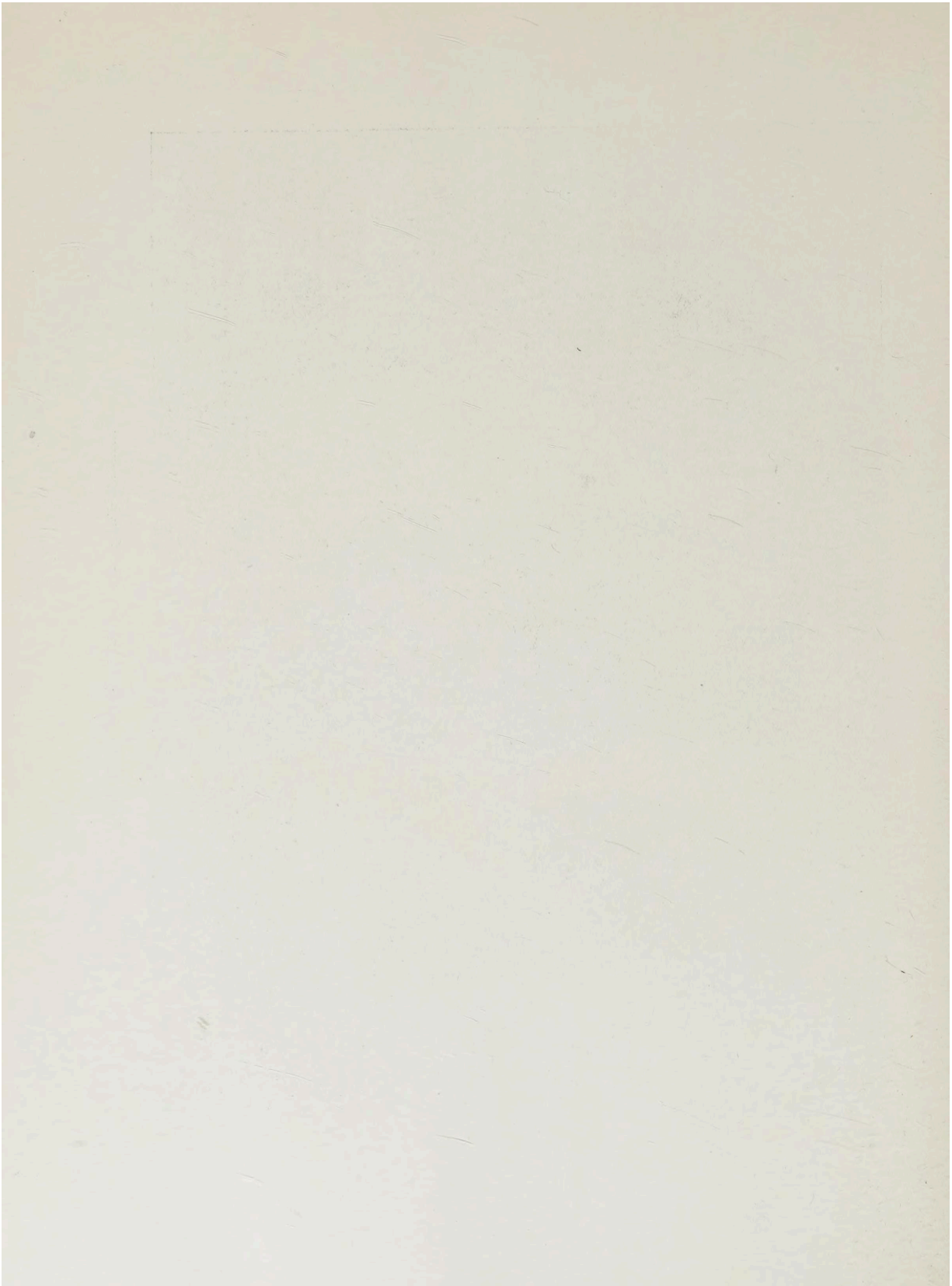
The text on this page is estimated to be only 28.00% accurate

TP



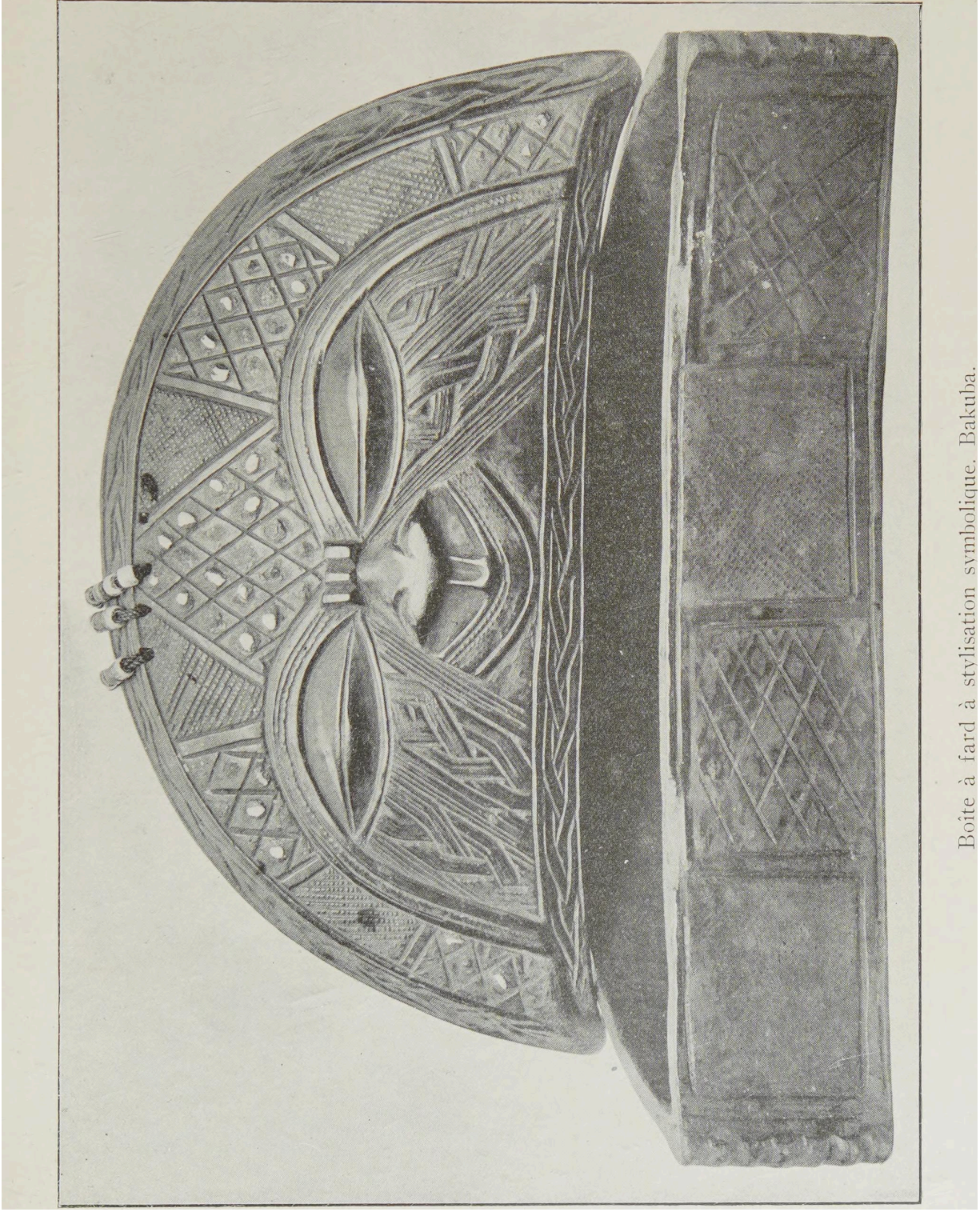
1b oA Walschot. Coll. MMe ai-Sankuru. ike Iars ion ø oO 5 , Bois
sculptés de la r



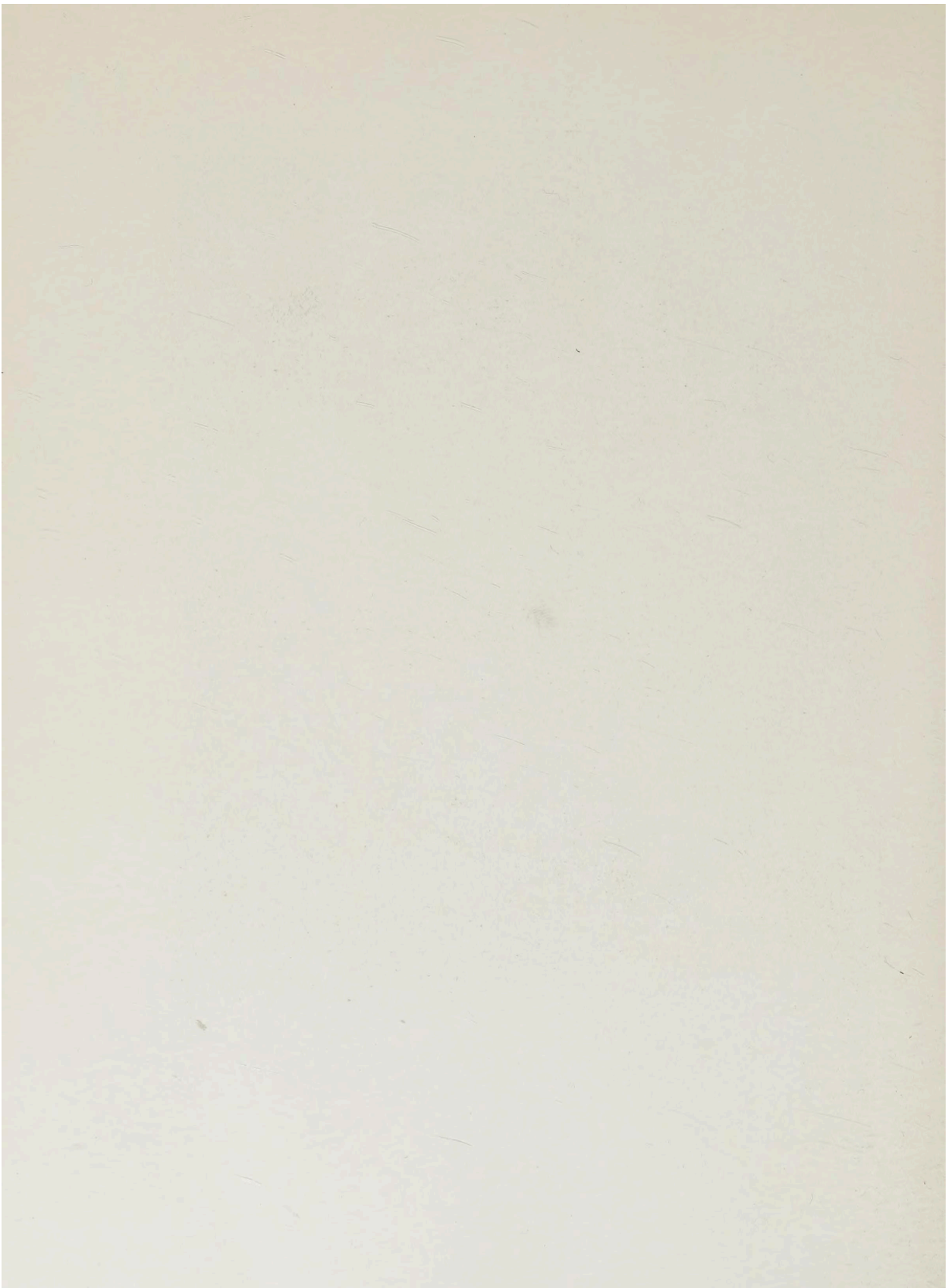


The text on this page is estimated to be only 29.15% accurate

PES 26: PLOQuUuYT wolng $\sim 110^\circ$) 'eqnyeg 'onbiyoquiAs
uonestyAjs ie piey & oog

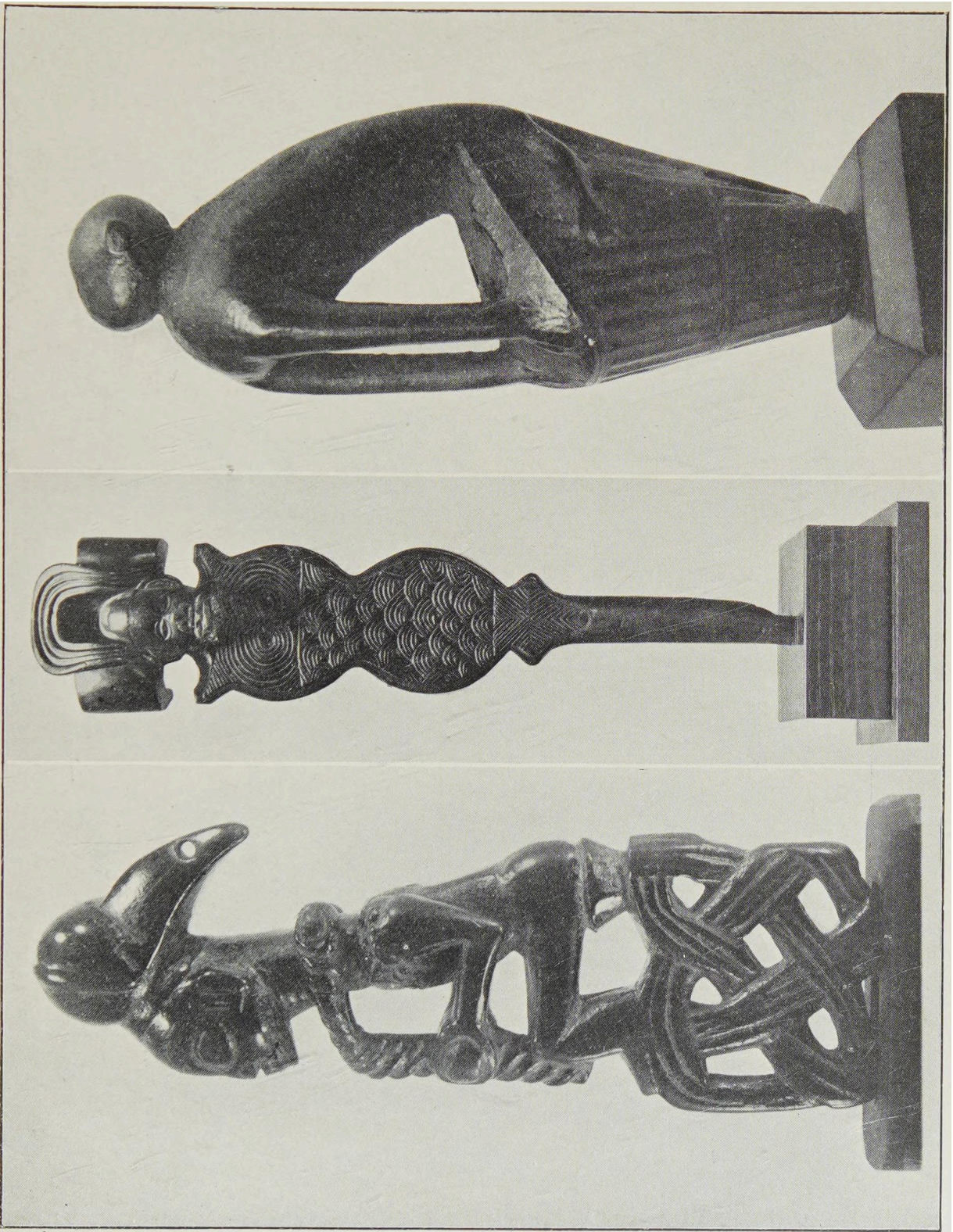


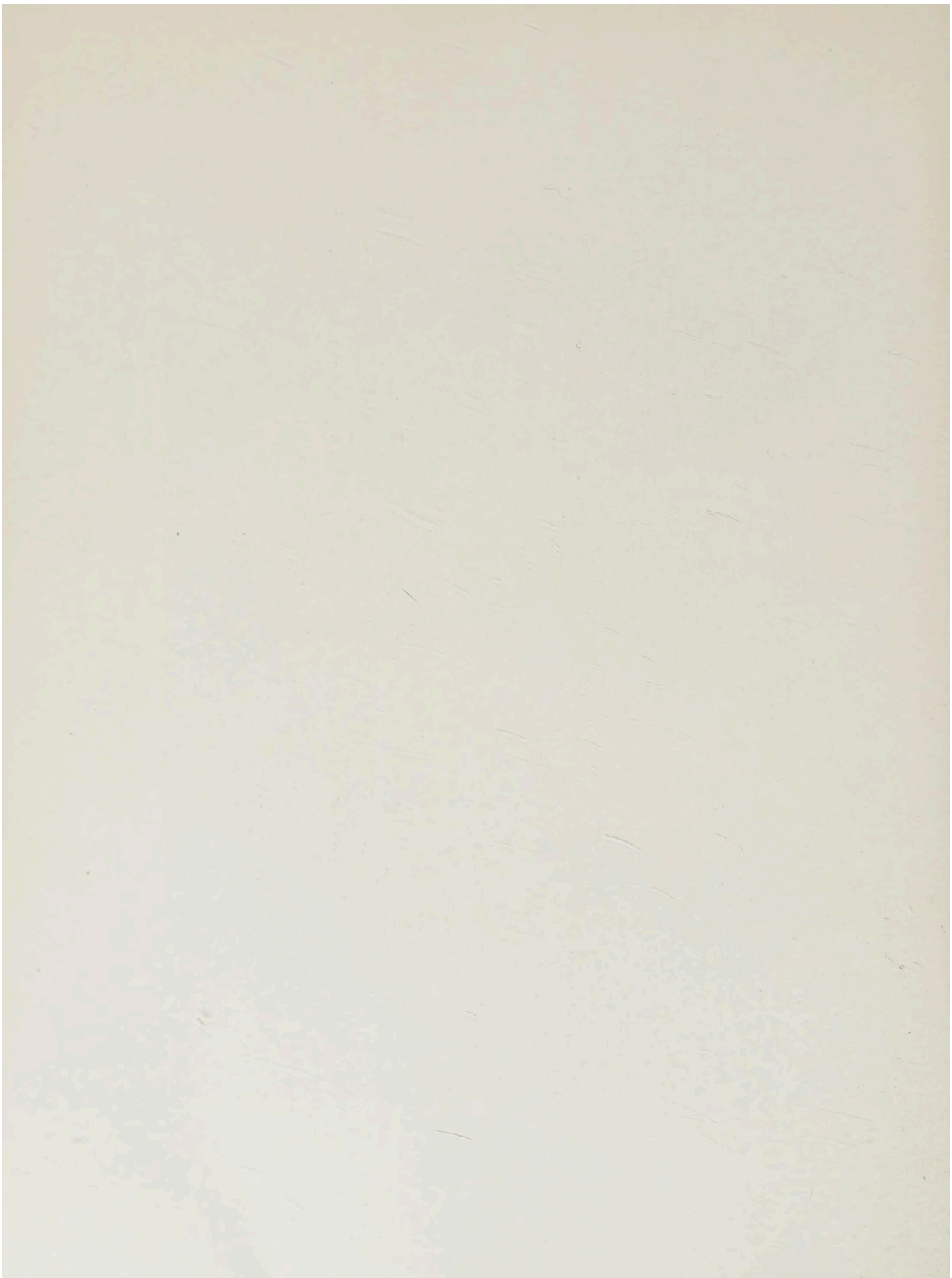
Boîte à fard à stylisation symbolique. Bakuba.



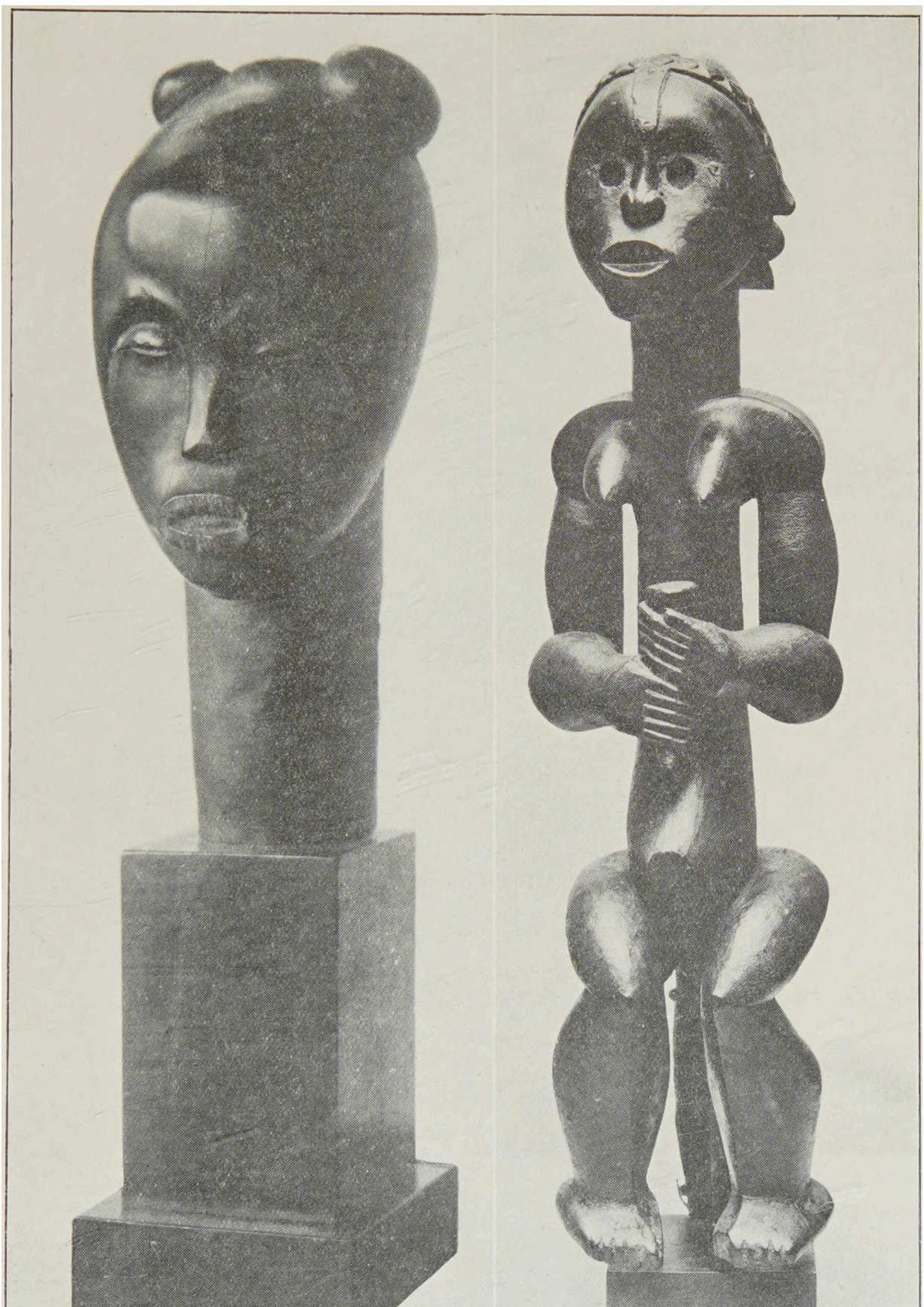
The text on this page is estimated to be only 29.50% accurate

Hedonic 'aasJNW 'ILaNH "T "09 '(OBuRroO']) 1OBYIs ap
snssoq "UWONNOYN "UD "1109 "(Bpulqey 9p davjoue s0yoalyoea
o.iydaoç i) ""ONOSMD NY "OLN "DE TOD)



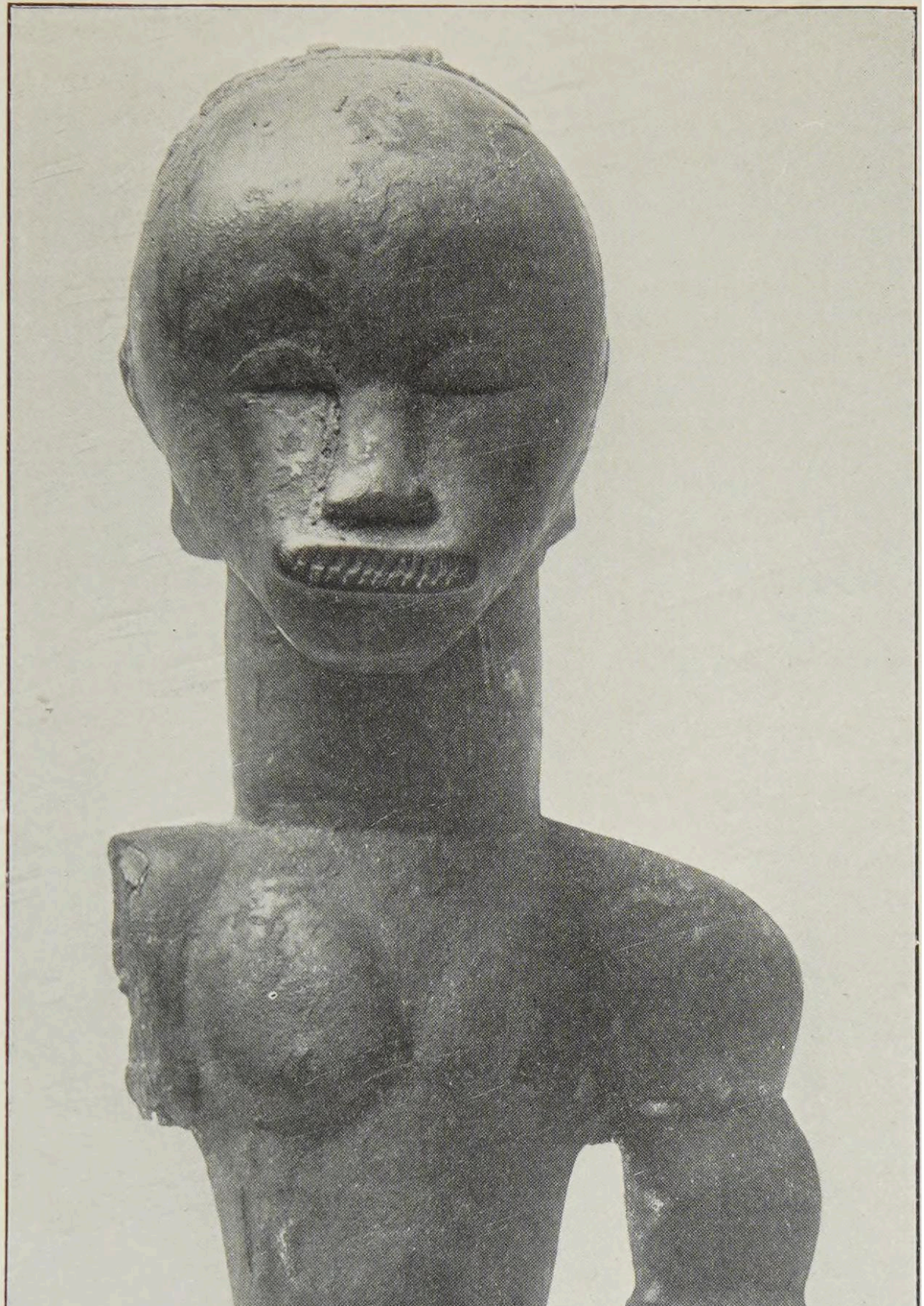


Eso: Tete pahouine (Gabon). Statue pahouine. Coll. M. de
Vlaminck. Coll. Ch. Ratton,





BUG: Buste d'une statue pahouine (Gabon). Coll, Ch. Ratton,
Paris,



The text on this page is estimated to be only 23.42% accurate

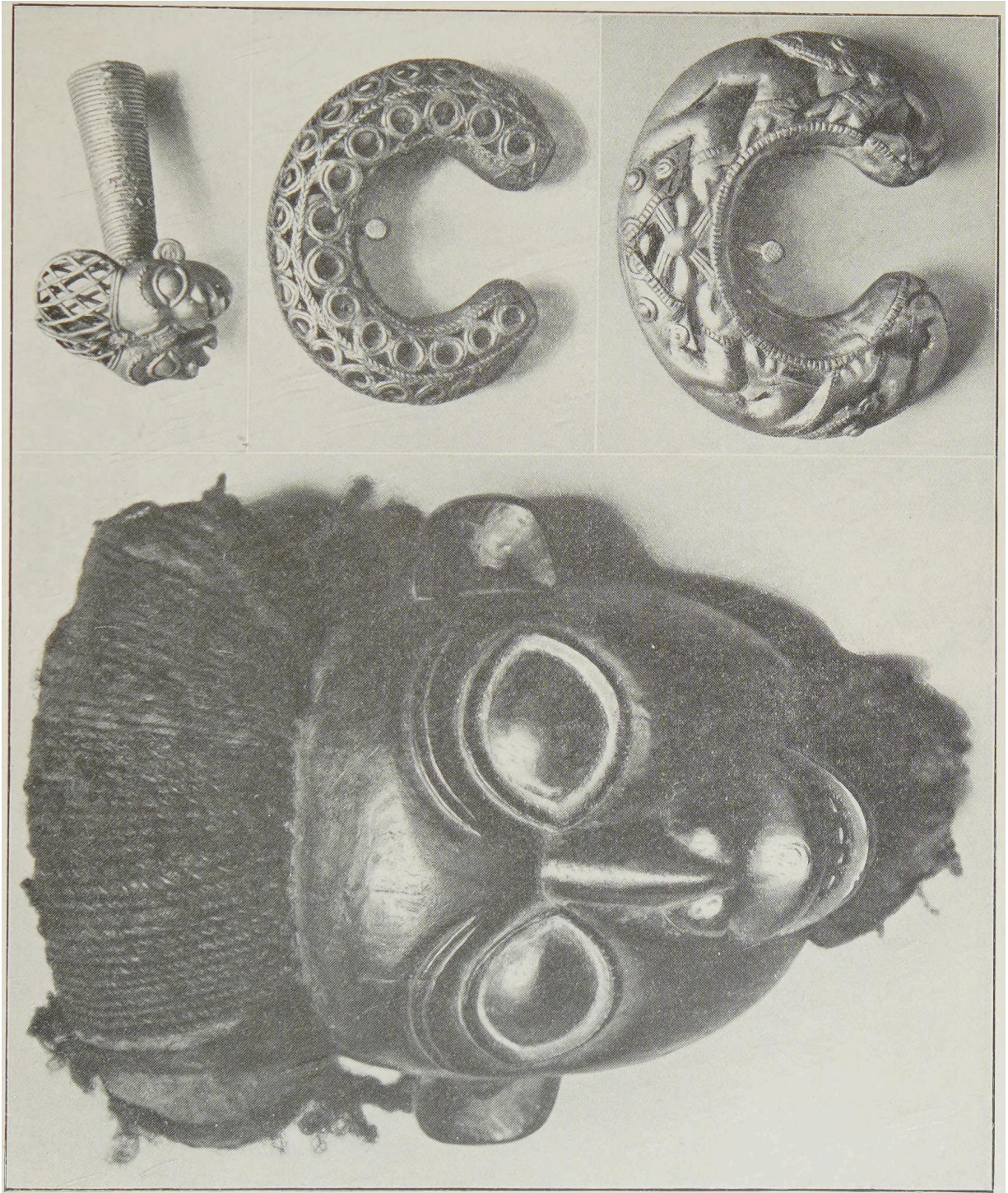
aE, ‘ ee ete, Z = dieses % : a a " eas oP 4 ot Det te a . bed . R rhe
7 Tyee sy wea eee a4 | a ’ 7 * re a A ” ‘ ru heat uN. ve v 5 : — “ ‘ hd . . 4 ni :
‘ a Bs ' 7 Sy ie + 47 ay ¥ 7 , ay & : L Z = iD, + 1 OY * . = ~ % Se @ ’ } id
ote ie , . i ' eS . , Taal ; es a az ie J 4 y a » > 7, ¢ *

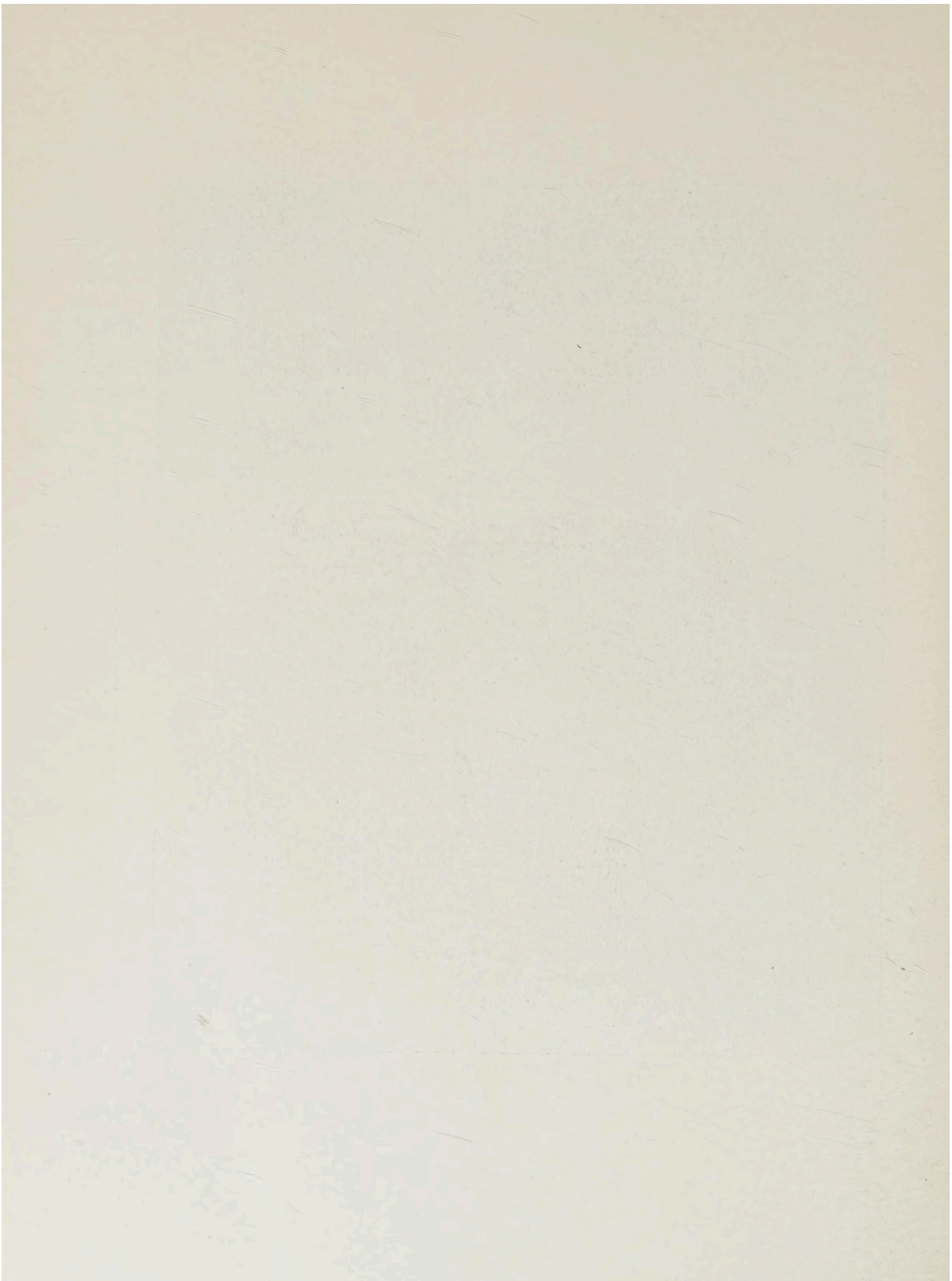




The text on this page is estimated to be only 33.69% accurate

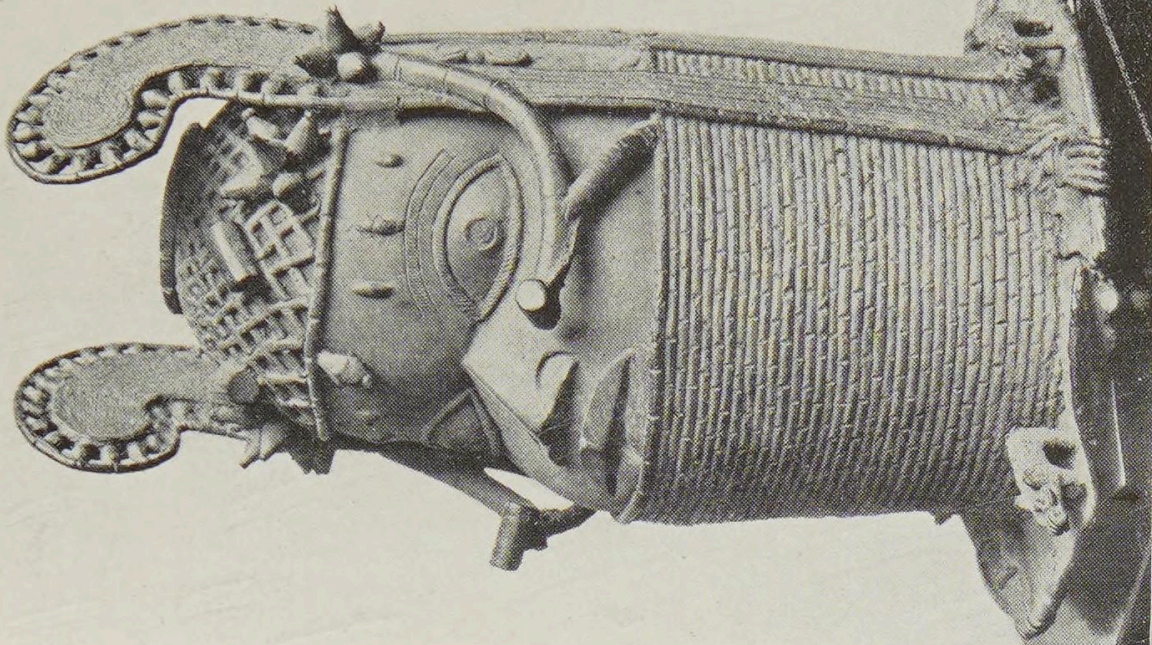
Pre Ao, SUD “WOUDY UT@)] 10 o) ‘azuolq ep xnoltg
‘anbseyy ‘unosures

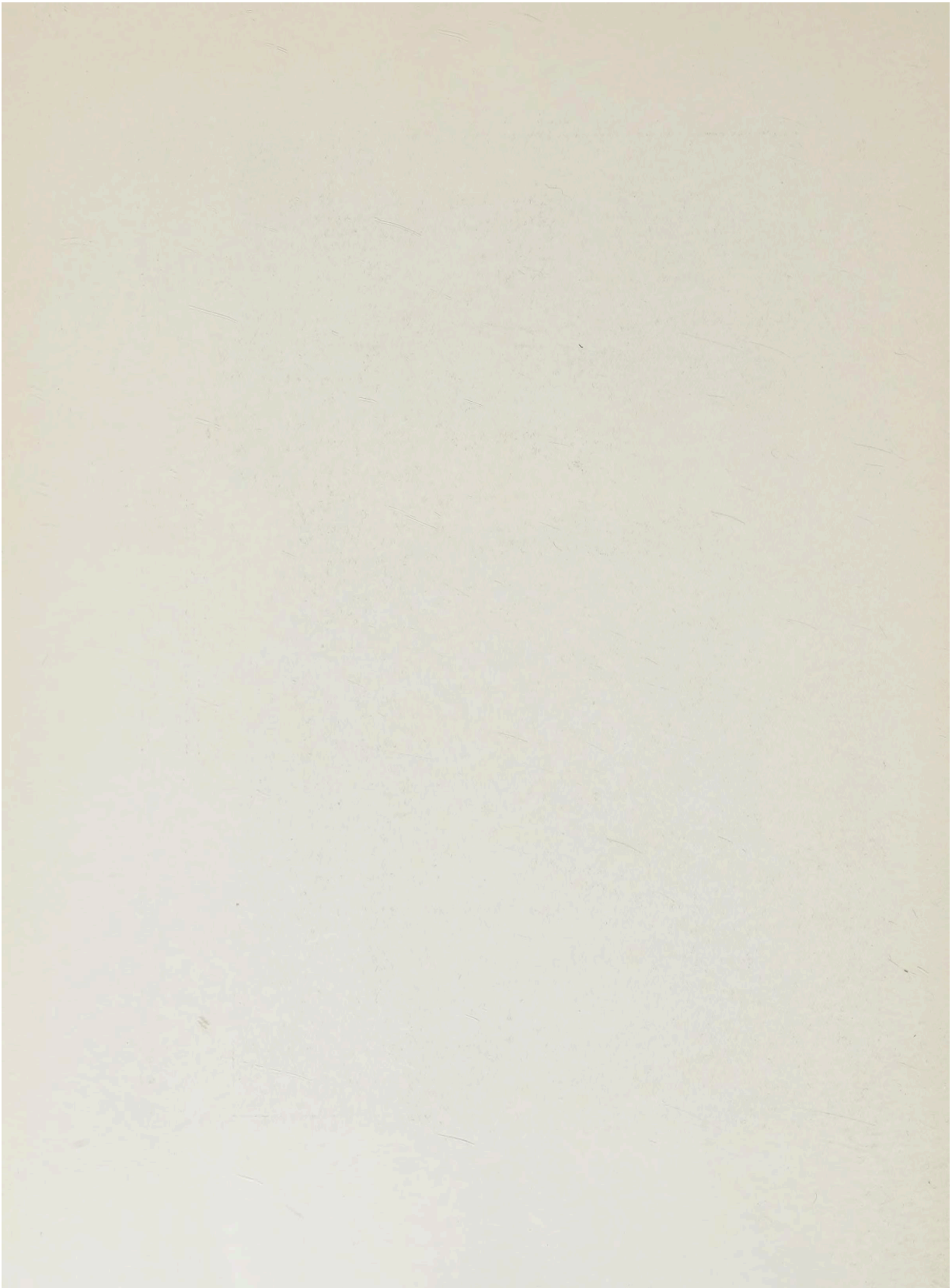




The text on this page is estimated to be only 35.71% accurate

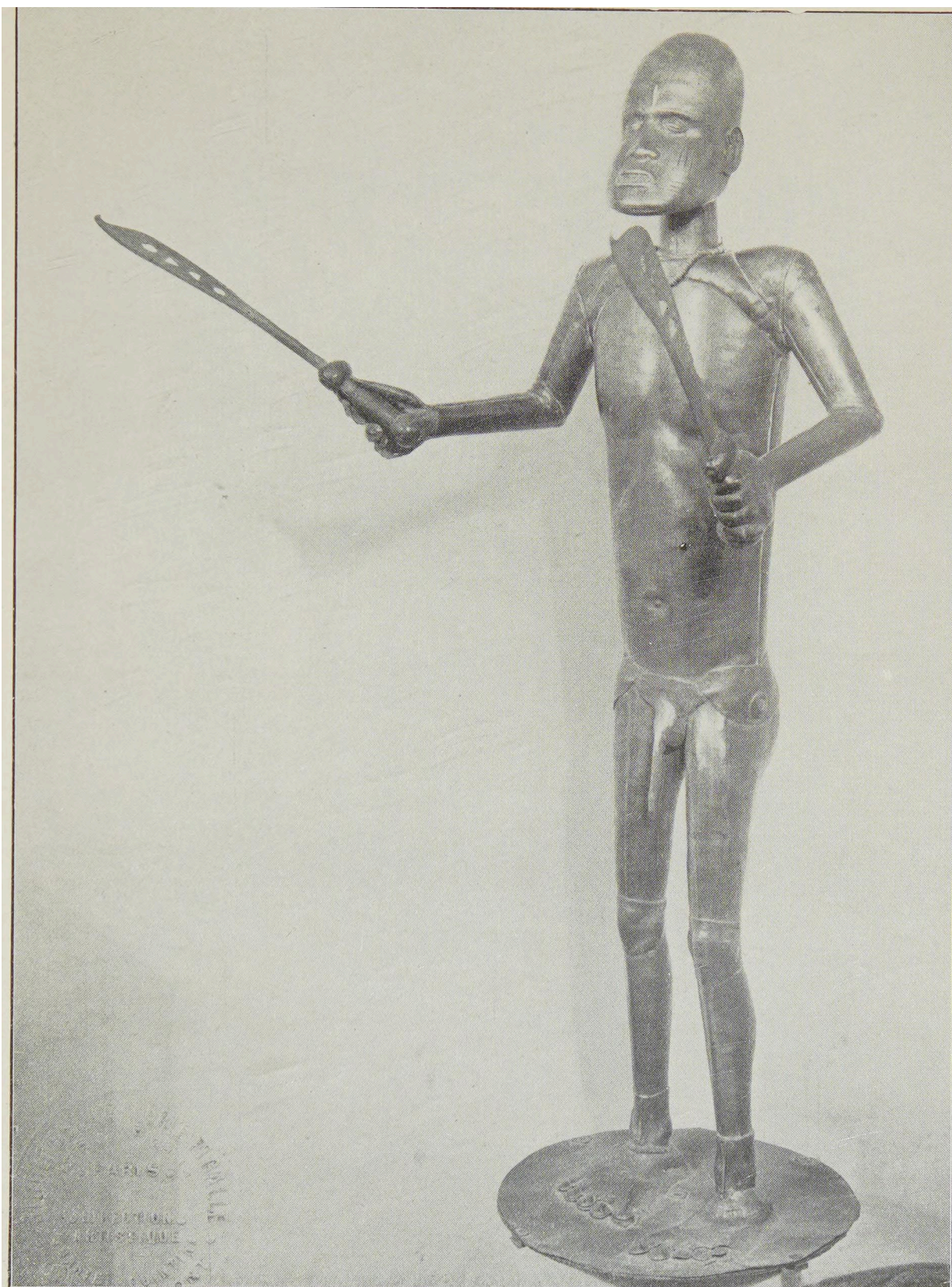
Diane “SUD “UWOUMY “YD “1100 (‘SIM “Wlayusag “FE
1109 (6 J “IZUOIG Ud soind[nos “UU

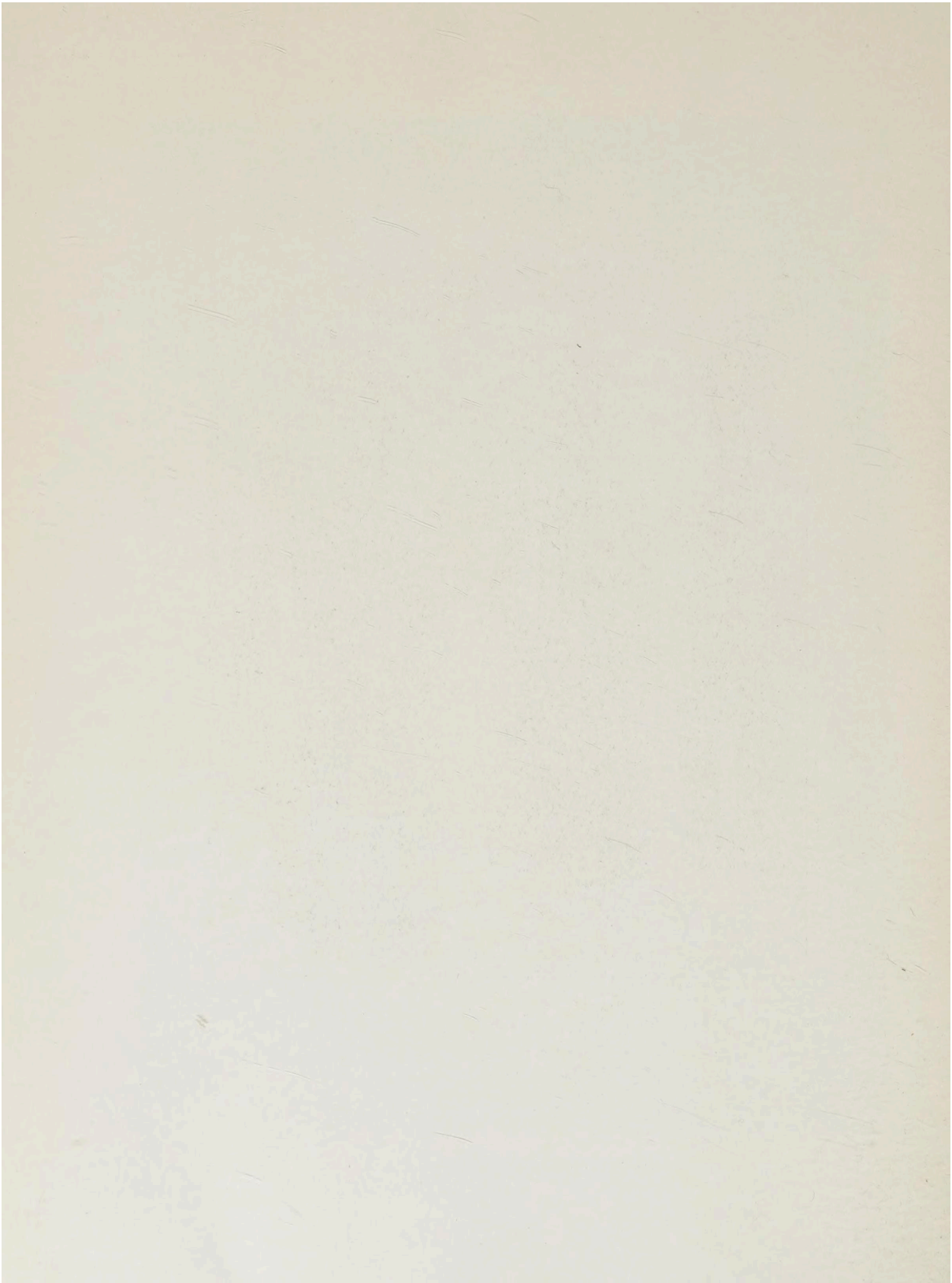




y) C

eeerAgs alton. . Statue royale en | Dahomey Ch. Ratton, Paris. oll.



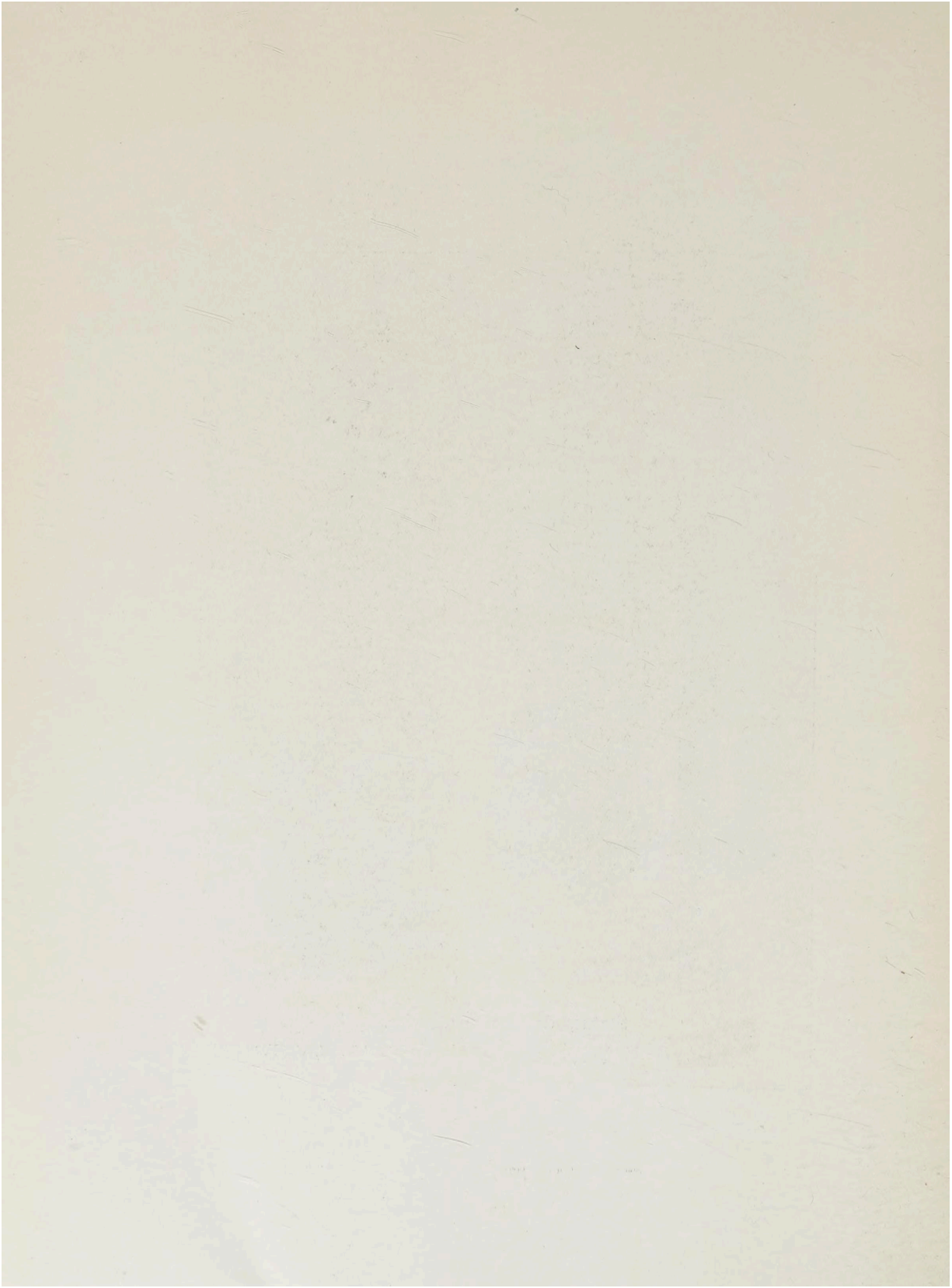


EE Ag Statues de la cote d'Ivoire. Coll. M, de Vlaminck.

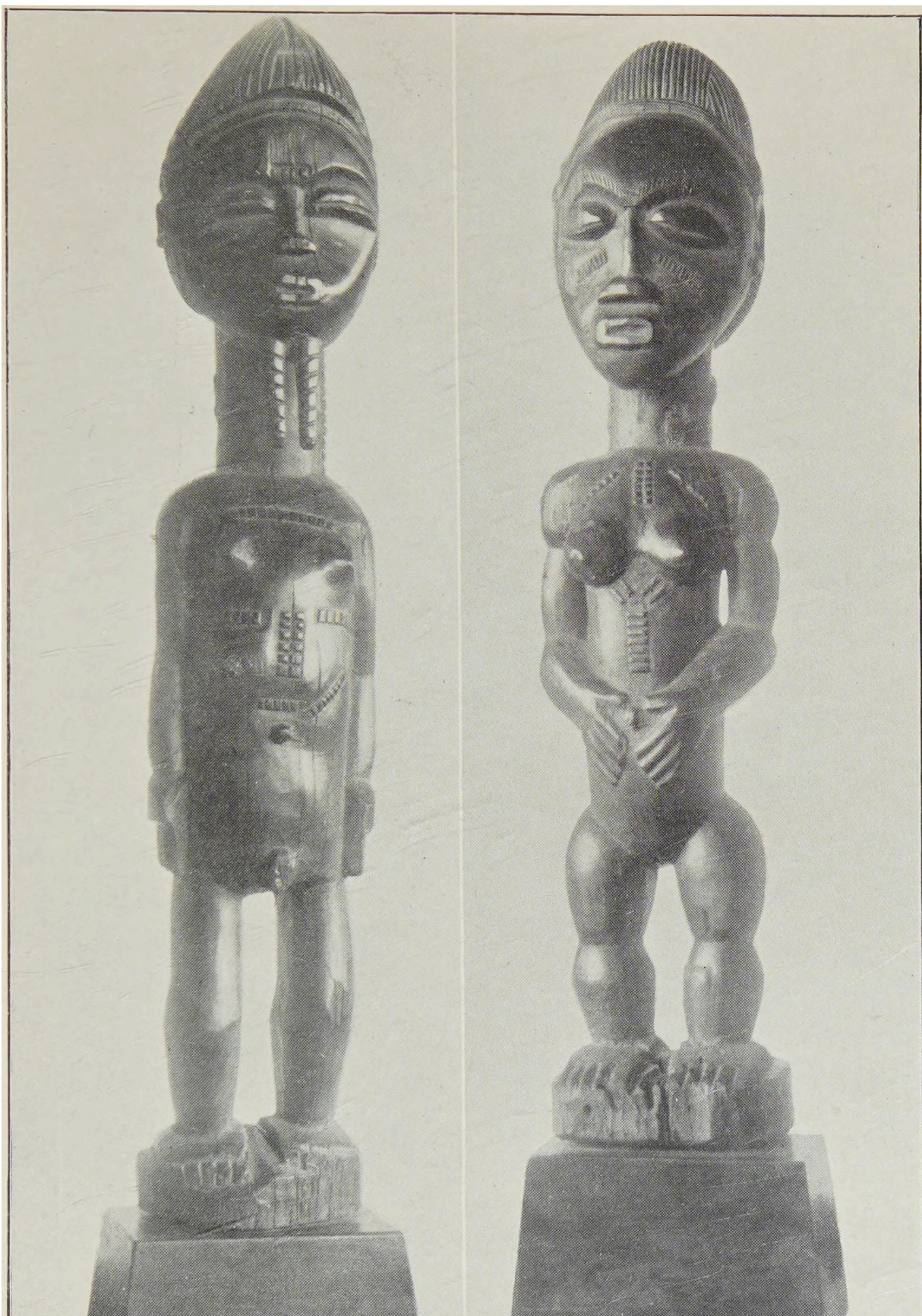


The text on this page is estimated to be only 34.50% accurate

i : Paes 'Tae igs ion

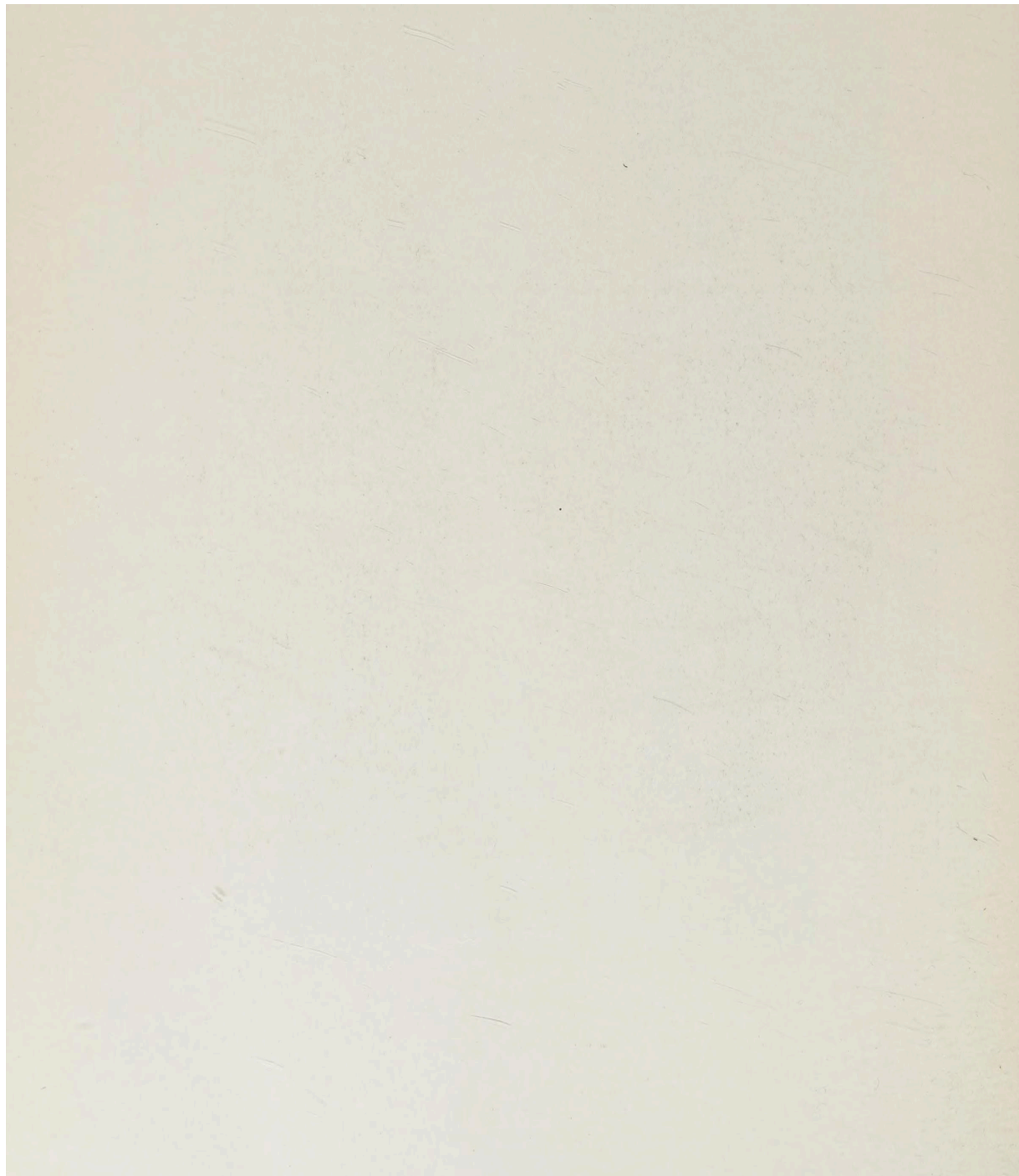


Pie Aan Statues de la Cote d'Ivoire. Coll. M. de Vlaminck.



The text on this page is estimated to be only 24.80% accurate

iy “a a a: ” wreaatee wl hates pe eee

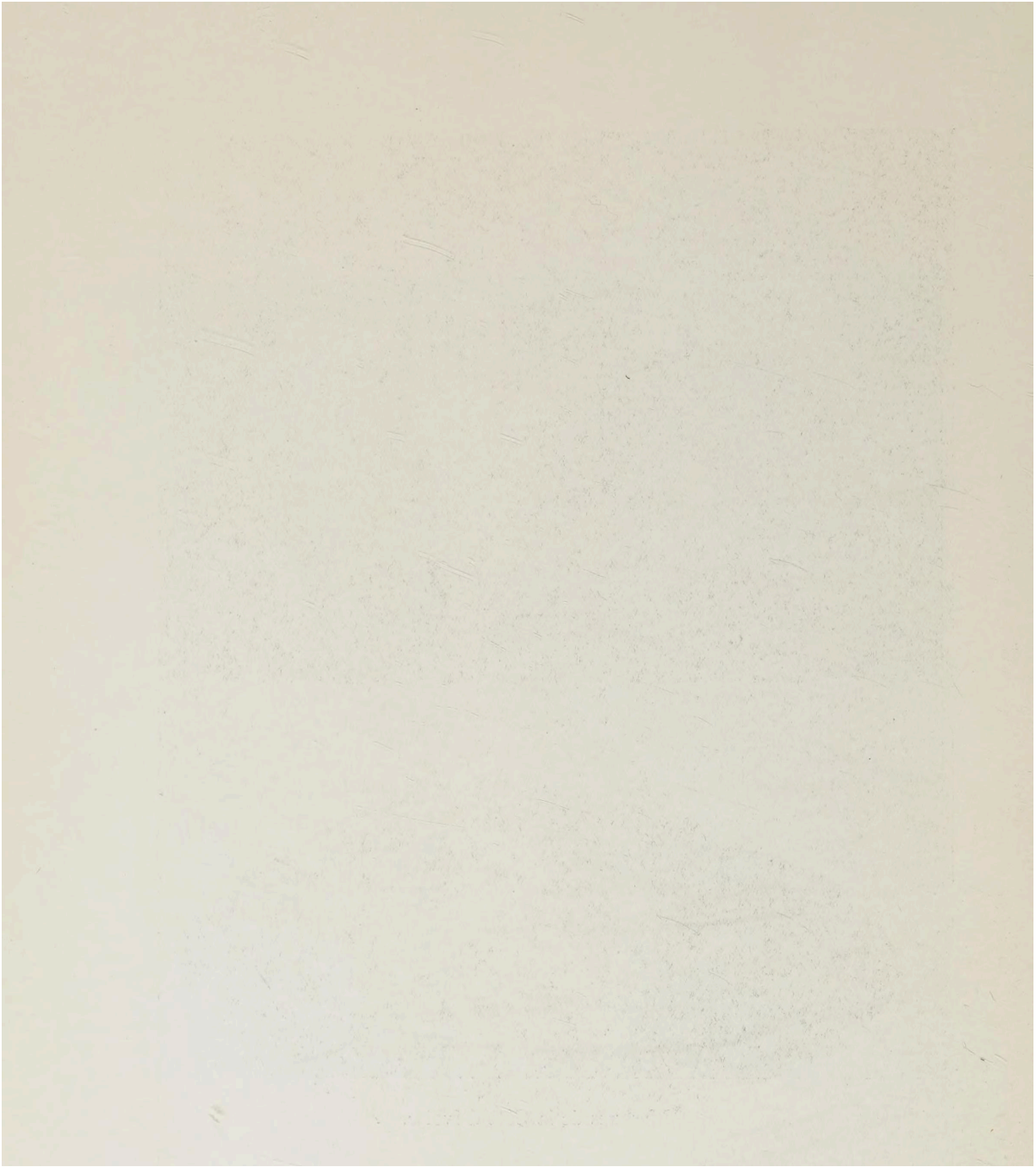


Gouro. Masques de la Cote d'Ivoire. Dan. Coll. L. Guerre,
Marseille. Jeite 7.



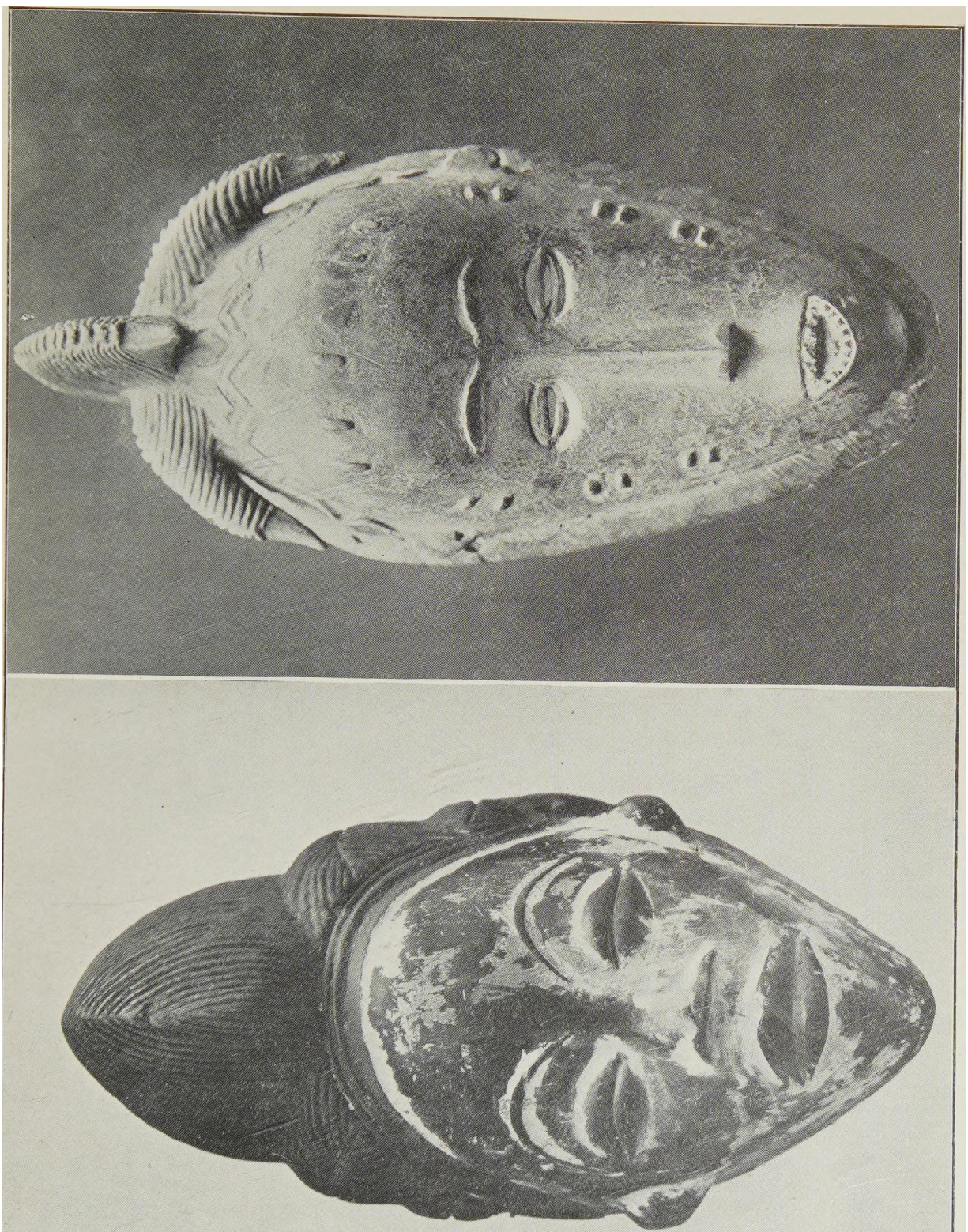
The text on this page is estimated to be only 28.97% accurate

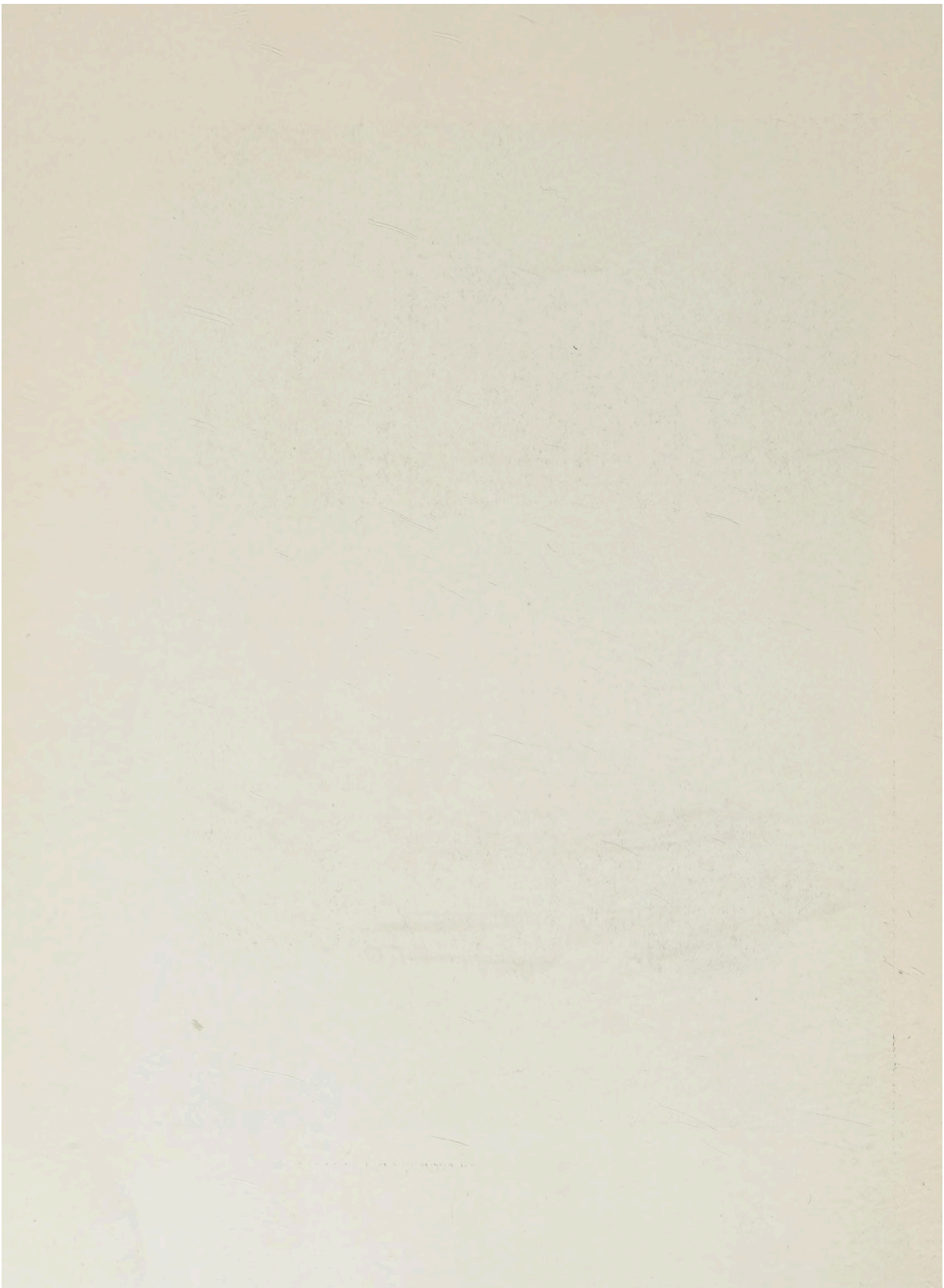
, ” ahs a ; on we in eat “gee ie . ’ Pond i 4 " ¥ 4 4 4 i F i hd 4 ‘ae
wi « ¥ “7 . =e v7 =A *



The text on this page is estimated to be only 23.82% accurate

PEP AG, OUNDAIINHDI INV “09 ‘(QTIOAT,p 2309) onbseyzy
‘(Uoqer)) aIMSsuUOg onbseyy

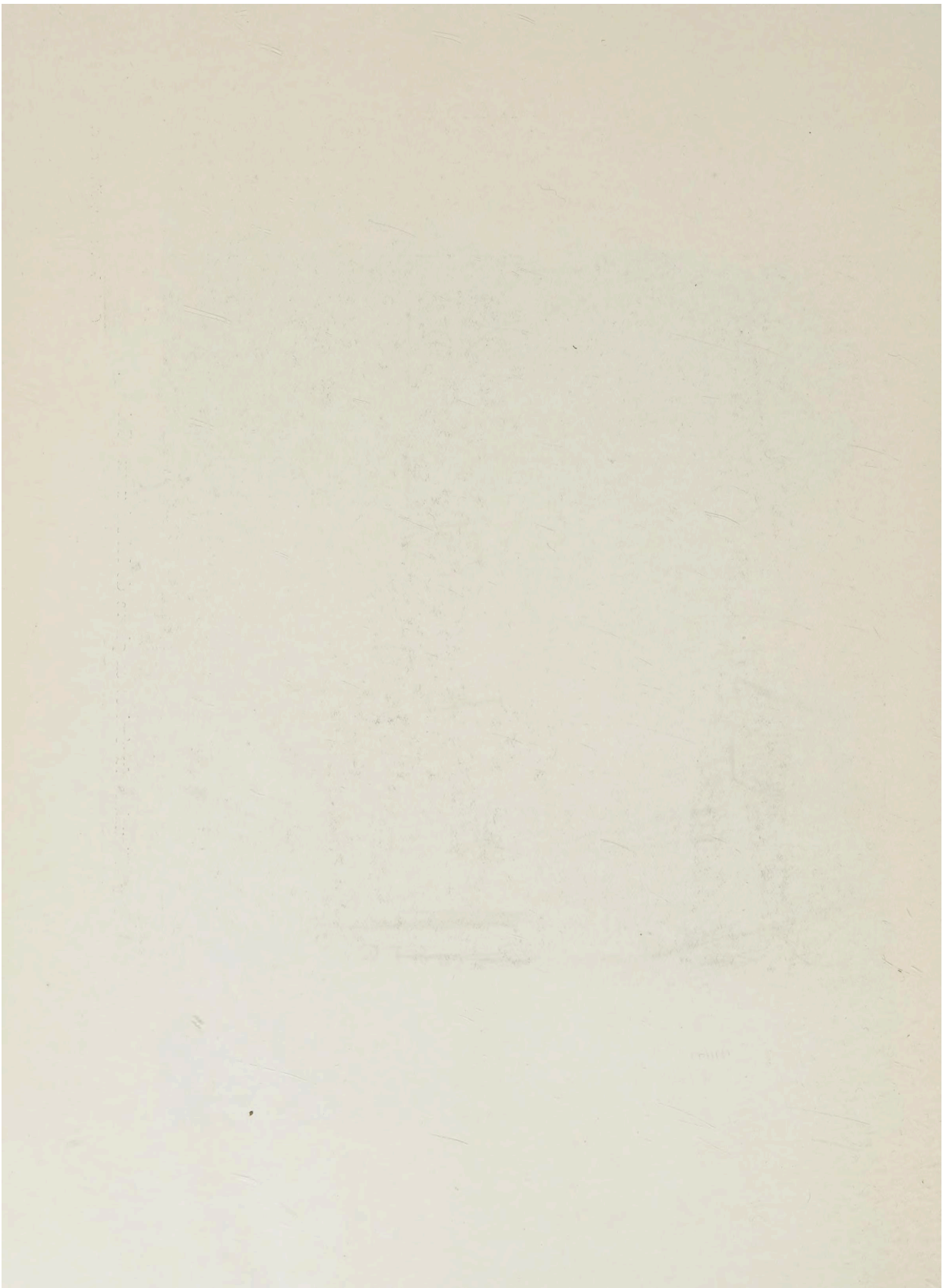




The text on this page is estimated to be only 25.58% accurate

vaya “AINASUDIWT “Aatdany “T 1)09 ‘(QauInr))
NoSnoprsstyy ap assaid Ud SotTetouny SOULINSIT





Pinas: Statues du soudan. Coll. L. Guerre, Marseille. Coll. M. de Vlaininck.



