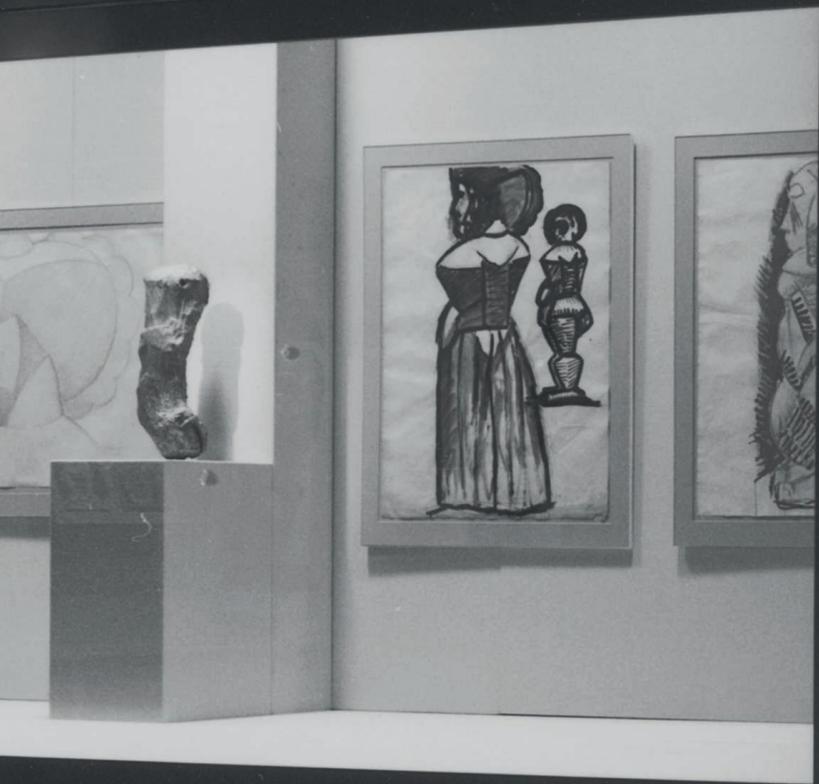


ART D'AFRIQUE,  
D'OCÉANIE  
ET D'AMÉRIQUE  
DU NORD

*Paris*

*23 juin 2015*

CHRISTIE'S





The artist employed a variety of materials and techniques, including the use of wood, stone, and metal. The sculpture is a traditional piece from the Kota region of West Africa, known for its intricate carvings and symbolic forms. The artwork on the left is a drawing by Pablo Picasso, showing a series of abstract, organic shapes. The artwork in the center is a painting by Pablo Picasso, featuring a stylized, abstract face with a large, expressive eye and a wide, open mouth.

# WORLD ART GROUP



**William Robinson**  
International Head of Group  
Tel: +44 (0)207 389 2370



**G. Max Bernheimer**  
International Head of  
Antiquities Department  
Tel: +1 212 636 2247



**Susan Kloman**  
International Head of African  
& Oceanic Art Department  
Tel: +1 212 484 4898



**Deepanjana Klein**  
International Head of  
South Asian Modern +  
Contemporary Art Department  
Tel: +1 212 636 2189



**Daniel Gallen**  
International Managing Director  
Tel: +1 212 484 4898

## DEPARTMENTS INTERNATIONAUX & CALENDRIER DES VENTES

### AFRICAN AND OCEANIC ART

#### Paris

Charles-Wesley Hourdè  
Pierre Amrouche (Consultant)  
Tel: +33 1 40 76 84 48

### ANTIQUITIES

#### London

Georgiana Aitken  
Laetitia Delaloye  
Victoria Hearn  
Tel: +44 (0)20 7752 3195

#### New York

Hannah Solomon  
Alexandra Olsman  
Tel: +1 212 636 2256

#### Zurich

Ludovic Marock  
Tel: +41 44 268 10 26

### ISLAMIC ART

#### London - King Street

Sara Plumbly  
Andrew Butler-Wheelhouse  
Tel: +44 (0)207 389 2372

#### London - South Kensington

Romain Pingannaud  
Xavier Fournier  
Tel: +44 (0)207 389 3316

### INDIAN AND SOUTH EAST ASIAN ART

#### New York

Sandhya Jain-Patel  
Leiko Coyle  
Isabel McWilliams  
Tel: +1 212 636 2190

### SOUTH ASIAN MODERN + CONTEMPORARY ART

#### London - King Street

Damian Vesey  
Tel: +44 (0)207 389 2700

#### New York

Rashmi Viswanathan  
Tel: +1 212 636 2190

#### Mumbai

Sonal Singh  
Nishad Avari  
Tel: +91 22 2280 7905

### BUSINESS MANAGERS

#### London

Julia Grant  
Tel: +44 (0)207 752 3113

#### France

Sarah de Maistre  
Tel: +33 (0)1 40 76 83 56

#### New York

Drew Watson  
Tel: +1 212 636 2245

**6 MAY**  
**COLLECTION D'ART**  
**ISLAMIQUE &**  
**ARCHÉOLOGIQUE**  
PARIS

**4 JUNE**  
**ANTIQUITIES**  
NEW YORK

**10 JUNE**  
**SOUTH ASIAN MODERN**  
**+ CONTEMPORARY ART**  
LONDON, KING STREET

**10 JUNE**  
**ARTS OF INDIA**  
LONDON, KING STREET

**23 JUNE**  
**ART D'AFRIQUE,**  
**D'OCÉANIE ET**  
**D'AMÉRIQUE DU NORD**  
PARIS

**15 SEPTEMBER**  
**INDIAN, HIMALAYAN,**  
**AND SOUTHEAST ASIAN**  
**WORKS OF ART**  
NEW YORK

**16 SEPTEMBER**  
**SOUTH ASIAN MODERN**  
**+ CONTEMPORARY ART**  
NEW YORK

**1 OCTOBER**  
**ANTIQUITIES**  
LONDON, KING STREET

**8 OCTOBER**  
**ART OF THE ISLAMIC &**  
**INDIAN WORLDS**  
LONDON, KING STREET

**9 OCTOBER**  
**ART & TEXTILES OF**  
**THE ISLAMIC & INDIAN**  
**WORLDS**  
LONDON, SOUTH  
KENSINGTON

**9 DECEMBER**  
**ANTIQUITIES**  
NEW YORK

**9 DECEMBER**  
**ANCIENT JEWELRY**  
NEW YORK

**15 DECEMBER**  
**THE INDIA SALE**  
MUMBAI

**16 DECEMBER**  
**ART D'AFRIQUE,**  
**D'OCÉANIE ET**  
**D'AMÉRIQUE DU NORD**  
PARIS

Peut être sujet à modifications. 11/05/2015

Veuillez noter que l'importation des lots composés  
d'ivoire d'éléphant est interdite aux USA.

Pour plus d'informations, merci de contacter le département.

Please note that the importation of lots with ivory is forbidden in US.  
For further information, please contact the department.

Participez à cette vente avec

**CHRISTIE'S LIVE™**

*Cliqué, Adjudé ! Partout dans le monde.*

Enregistrez-vous sur [www.christies.com](http://www.christies.com)  
jusqu'au 23 juin à 8h30

**CONTACT CHRISTIE'S LIVE PARIS**

Tel: +33 (0)1 40 76 83 60

**SPECIALISTES**



Susan Kloman  
*Directrice Internationale*  
Tel: +1 212 484 4898



Charles-Wesley Hourdé  
*Directeur des ventes*  
Tel: +33 (0)1 40 76 83 86  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86



Pierre Amrouche  
*Consultant International*  
Tel: + 44 (0)77 6055 3957  
[pamroucheconsultant@christies.com](mailto:pamroucheconsultant@christies.com)

**ADMINISTRATION**



Chloé Beauvais  
*Administrateur/Catalogueur*  
Tel: + 33 (0)1 40 76 84 48

# Art d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord

23 juin 2015

**VENTE AUX ENCHÈRES**

Mardi 23 juin 2015, à 16h00  
Lots 1 à 100  
9, avenue Matignon, 75008 Paris

**CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE**

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,  
veuillez rappeler la référence  
SOVEREIGN - 4025

**EMAIL**

Initiale du prénom suivie  
du nom de famille @christies.com  
(ex. Susan Kloman = skloman@christies.com)

**ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES  
TÉLÉPHONIQUES**

**ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS**  
Nous sommes à votre disposition  
pour organiser des enchères téléphoniques  
pour les œuvres d'art ou objets de collection  
dont la valeur est supérieure à 2,000 €.

We will be delighted to organise  
telephone bidding for lots above €2,000.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51  
[christies.com](http://christies.com)

**RÉSULTATS DES VENTES  
SALE RESULTS**

Paris: +33 (0)1 40 76 83 58  
Londres: +44 (0)20 7627 2707  
New York: +1 212 452 4100  
[christies.com](http://christies.com)

**RÈGLEMENT : ACHETEURS  
PAYMENT**

Tel: +33 (0)1 40 76 84 35  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 38  
Fax: +33 (0)1 40 76 86 00

**SERVICES À LA CLIENTÈLE  
CLIENTS SERVICES**

\*clientservicesparis@christies.com  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 85  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

**EXPOSITION PUBLIQUE**

Jeudi 18 juin de 10h à 18h  
Vendredi 19 juin de 10h à 18h  
Samedi 20 juin de 10h à 18h  
Lundi 22 juin de 10h à 18h  
Mardi 23 juin de 10h à 16h

**COMMISSAIRE-PRISEUR**

François de Ricqlès

**RELATIONS CLIENTS, CHAIRMAN'S OFFICE**

Fleur de Nicolay  
[fdenicolay@christies.com](mailto:fdenicolay@christies.com)  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 52

**ENTREPOSAGE ET RETRAIT DES ACHATS  
STORAGE AND LOT COLLECTION**

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17  
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

**TRANSPORT  
SHIPPING**

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17  
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

**ABONNEMENT AUX CATALOGUES  
CATALOGUE SUBSCRIPTION**

Tel: +33 (0)1 40 76 83 58  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

**IMPORTANT**

La vente est soumise aux conditions  
générales imprimées en fin de catalogue.  
Il est vivement conseillé aux acquéreurs  
potentiels de prendre connaissance  
des informations importantes, avis et lexique  
figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions  
of Sale printed at the end of the catalogue.  
Prospective buyers are kindly advised  
to read as well the important information,  
notices and explanation of cataloguing practice  
also printed at the end of the catalogue.

Illustration de couverture : lot 41  
Deuxième de couverture : lot 37

© The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource,  
NY, © Succession Picasso, 2015

Troisième de couverture : lot 41

Digital Image © The Metropolitan Museum of Art. Image source :  
Art Resource, NY, © Succession Picasso, 2015



Consulter le catalogue et les résultats  
de cette vente en temps réel  
sur votre iPhone ou iPod Touch

# CHRISTIE'S

**CHRISTIE'S FRANCE SNC**  
Agrément no. 2001/003

**CONSEIL DE GÉRANCE**  
François de Ricqlès, *Président*,  
Edouard Boccon-Gibod,  
Stephen Brooks, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*

1

**CIMIER ANTILOPE BAMANA, CYWARA**

Bamana antelope headdress, *cywara*

MALI

Hauteur : 61 cm. (24 in.)

€8,000-12,000

\$9,900-13,000

**Provenance :**

Galerie Gérard

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de cette dernière

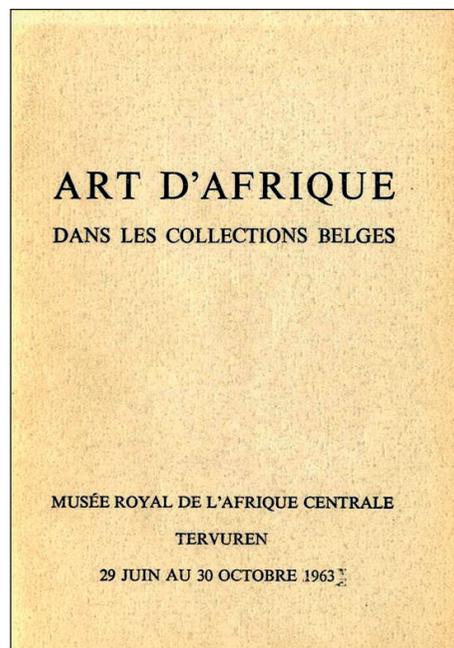
Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Tervuren, *Art d'Afrique dans les collections belges*,  
Musée Royal d'Afrique Centrale, 29 juin - 30 octobre  
1963 (listé au catalogue sous le n.158)

Voir Colleyn (2001, fig.226) pour une antilope très proche provenant des régions de Bougouni ou Dioïla et aujourd'hui conservée au Museum für Völkerkunde de Munich (inv.14.7.6) et (*op. cit.*, fig.228) pour une autre antilope de même provenance, offerte par Henri Labouret en 1930 au Musée de l'Homme (inv.30.26.2).

Les archives Schwob indiquent que ce cimier fut acquis auprès de la galerie Gérard. Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver plus de détails sur cette galerie.







2

**PAIRE DE CIMIERS ANTILOPE BAMANA,  
CYWARA**

Pair of Bamana antelope headdresses,  
*cywara*

MALI

Longueurs : 50 et 53 cm. (19½ and 20¾ in.) (2)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Pierre et Suzanne Vérité, Paris

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquises auprès de ces derniers en 1953

Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Tervuren, *Art d'Afrique dans les collections belges*,  
Musée Royal d'Afrique Centrale, 29 juin - 30 octobre  
1963 (listée au catalogue sous le n.150 et 151)

Voir Colleyn, J.-P., et al., *Bamana, The Art of Existence in Mali*, Gand, 2001, cat.220 et 221 pour deux cimiers comparables originaires du sud Mali, probablement de la région de Wasolon, composés également d'une antilope oryx et d'un pangolin, le premier provenant de la collection Ross, le second d'une collection privée anonyme. Le décor finement gravé rappelle sur le corps les écailles du pangolin. Ces cimiers apparaissaient lors de compétitions agricoles, de cérémonies festives ainsi qu'à l'occasion d'une fête annuelle. La courbe des cornes répond à la courbure du corps.



f3

**MASQUE DOUBLE HYÈNE BAMANA  
KORE, SURUKU**

Double hyena bamana kore mask, *suruku*

MALI

Hauteur : 53 cm. (21 in.)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000

**Provenance :**

Christie's, Amsterdam, 22 décembre 1988, lot 297  
(non illus.)

Galerie Italiaander, Amsterdam, 1988

Collection européenne

Loudmer, Paris, 10 décembre 1990, lot 264

Collection européenne

Maureen Zarembor de 1998 à 2003, New York

Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco

**Exposition :**

New York, *Bamana : The Art of Existence in Mali*,  
Museum for African Art, 19 septembre 2001-28 juillet  
2002

**Bibliographie :**

Colleyn J.-P., *Bamana : The Art of Existence in Mali*,  
2001, cat.109, p.122 (illus. couleurs)

Colleyn (J.-P.), Farrell L. A., "Bamana : The Art of  
Existence in Mali", revue *African Arts*, hiver 2001, p.16  
(illus. p.26)

Les masques *koré* sont au cœur des rites de passage durant lesquels les garçons meurent symboliquement pour renaître en adulte après avoir suivi un long enseignement sur les façons de devenir un homme. Le respect et la puissance de ce masque se manifestent dans la double représentation de la hyène ainsi que dans la corne magique placée au sommet.



4

## STATUE DJËNNENKÉ

Djennenke figure

PLATEAU DE BANDIAGARA, MALI

Hauteur : 76 cm. (30 in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

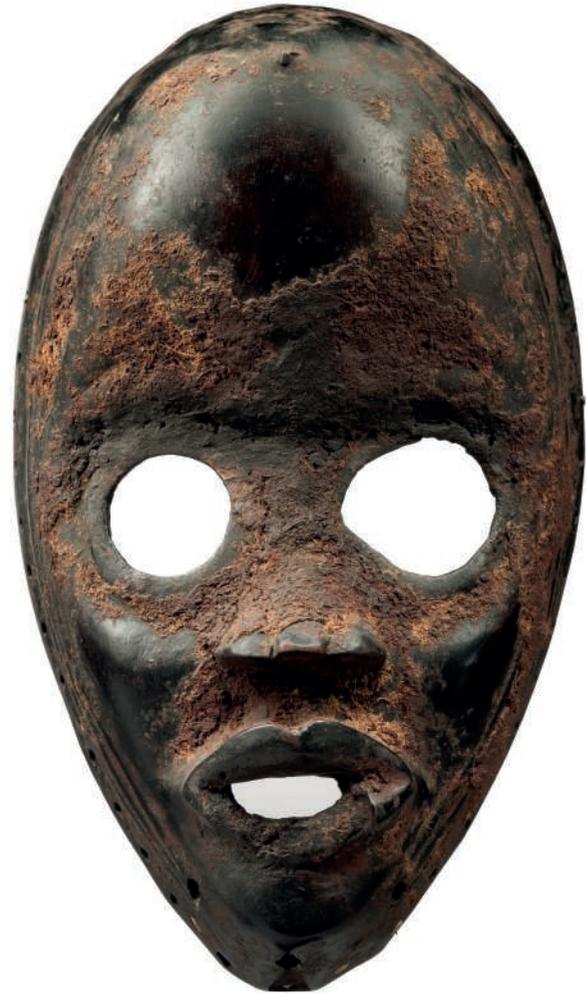
Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Tervuren, *Art d'Afrique dans les collections belges*, Musée Royal d'Afrique Centrale, 29 juin - 30 octobre 1963 (listée au catalogue sous le n.54)

Le catalogue de cette vente comporte cinq œuvres de la collection Schwob à avoir été présentées lors de l'exposition *Art d'Afrique dans les collections belges* en 1963. Afin de remercier Denise Schwob de ses prêts généreux, le musée de Tervuren lui adressa ces quelques mots : « En hommage de gratitude à Madame Schwob à qui nous devons à la fois, le prêt de tant d'œuvres irremplaçables et la présentation, combien délicate, mais qui seule devrait permettre la mise en valeur de l'ensemble réuni par notre petite équipe », texte accompagné d'une superbe photographie noire et blanc du visage de la statue dogon présentée ici. En effet, après le décès de Jacques, Denise se mit à travailler au musée et s'occupait en particulier de l'accrochage des œuvres (voir Christie's, 10 décembre 2013 pour plus d'information sur Jacques et Denise Schwob).

La statue dogon de la collection Schwob s'apparente au style djënnenké (voir Leloup, 1995) : corps allongé et relativement naturaliste, tête en pain en sucre avec des traits fins, des yeux et une bouche protubérants, des scarifications sur les tempes, absence de prognathisme mais barbe imposante.



5

## MASQUE DAN

Dan mask

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 29 cm. (11 in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Jean Houzeau de Lehaie, Bruxelles, vers 1934

Raoul Blondiau, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles, acquis auprès de ce dernier en 1953

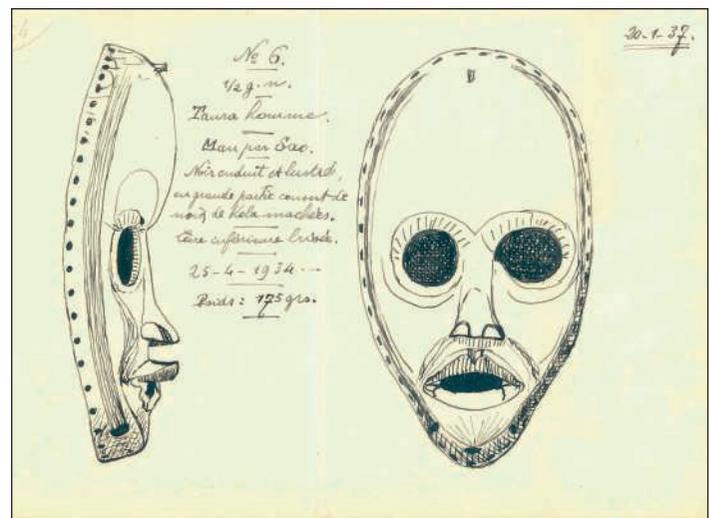
Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Tervuren, *Art d'Afrique dans les collections belges*, Musée Royal d'Afrique Centrale, 29 juin - 30 octobre 1963 (listé au catalogue sous le n.310)

**Bibliographie :**

Masque dessiné par Jean Houzeau de Lehaie le 20 janvier 1934



Dessin, Jean Houzeau de Lehaie, 20 janvier 1934

Les grands yeux ronds dégageant la vue du porteur du masque indiquent qu'il s'agit d'un masque de course *gunye ge*. Ces courses étaient organisées toutes les semaines pendant la saison sèche. Le porteur du masque devait poursuivre son concurrent qui n'était pas masqué. Il pouvait conserver son masque seulement s'il parvenait à attraper son concurrent. Cf. Barbier, J.P., *Art de la Côte d'Ivoire*, Genève, 1993, p.60, fig.87 pour un masque similaire.

Jean Houzeau de Lehaie était un collectionneur belge. Il voyagea en compagnie de Frans Olbrechts en Afrique dans les années 1930.



6

**CUILLÈRE DAN**

Dan spoon

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 69 cm. (27 in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Collection privée française

Lors des grandes cérémonies, ce type de cuillère, appelé *wakemia*, était offert aux femmes les plus méritantes du village pour les remercier de leur hospitalité et de leur générosité. Cet objet de prestige emplissait sa détentrice d'une grande fierté. Lors des manifestations suivantes, l'heureuse élue supervisait la préparation des festins. C'était pour elle l'occasion de parader, munie de sa cuillère, et d'être saluée par les personnes les plus importantes du village.

De par son style, cette cuillère est à rapprocher de l'atelier ou de l'entourage de Sra (voir Fischer et Homberger, *Afrikanische Meister, Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p.32).

7

**MASQUE SÉNOUFO, KPÉLIÉ**

Senufo mask, *kpelié*

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 28 cm. (11 in.)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000

**Provenance :**

Galerie Valluet-Ferrandin, Paris

Collection privée

Le masque *kpélié*, grand classique de l'art ivoirien aux yeux des amateurs occidentaux, présente un visage anthropomorphe aux traits hautement stylisés. Le visage ovale, aux yeux mi-clos et à la bouche exprimant la moue est encadré de projections géométriques. Très belle patine d'usage sombre.

Voir Goldwater (1964, fig.30) pour un masque *kpélié* comparable collecté par Emil Storrer. D'après l'auteur, « le masque sénoufo est pour diverses raisons une sorte de paradigme de la sculpture africaine. Bien qu'il soit petit, finement sculpté et paré d'un décor complexe, il possède une force totale, allant bien au-delà de l'aspect délicat de ses traits ».

Voir également un masque, certainement de la même main, ayant été exposé en 1935 à la Pierre Matisse Gallery lors de *African Sculptures from the Charles Ratton Collection*.





**f8**

**FLÛTE MOSSI**

Mossi flute

BURKINA FASO

Hauteur : 32.5 cm. (12.¾ in.)

€3,500-6,000

\$3,900-6,700

**Provenance :**

Werner Muensterberger, New York

Ancienne collection new-yorkaise, acquise auprès de ce dernier, circa 1980

**f9**

**MASQUE DOUBLE BAULÉ**

Baule double-mask

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 25 cm. (9.¾ in.)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000

**Provenance :**

Stephen Chauvet (1885-1960), Paris, avant 1929

Collection privée française

Lee A. Ault (1915 - 1996), New York, acquis auprès de cette dernière circa 1960

Collection privée

**Bibliographie :**

Basler, A., *L'Art chez les Peuples Primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929, fig.19b (mentionné comme provenant de la collection du Dr. Chauvet)

Les masques doubles baoulé sont particulièrement rares. Ils étaient destinés à célébrer la naissance de jumeaux dans la communauté, inaugurant ce moment spirituel particulier. Le masque Chauvet-Ault étudié ici est particulièrement bien exécuté, ses proportions sont harmonieuses, les détails soignés. Il a fait partie d'une des plus importantes collections du XXe siècle, celle du Dr. Stephen Chauvet, et fut publié par Basler en 1929 dans l'un des premiers ouvrages présentant l'art africain comme un art esthétique, après *Negerplastik* de Carl Einstein en 1915. Adolphe Basler était un marchand allemand, critique d'art et collectionneur qui évoluait dans les cercles avant-gardistes parisiens. Ce superbe masque fit ensuite partie de la collection de Lee. A. Ault, un autre célèbre marchand, collectionneur et éditeur new-yorkais.



Amedeo Modigliani, *Portrait de Adolphe Basler*

© Tous droits réservés





■ 10

**MASQUE BAGA, BANDA**

Baga mask, *banda*

RÉPUBLIQUE DE GUINÉE

Hauteur : 158 cm. (62¼ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Galerie Lecorneur-Roudillon, Paris

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de cette dernière en mars 1954

Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Tervuren, *Art d'Afrique dans les collections belges*,  
Musée Royal d'Afrique Centrale, 29 juin - 30 octobre  
1963 (listé au catalogue sous le n.200)

Représentant un animal, la gueule ouverte montrant les crocs, le museau recouvert de motifs arrondis en léger relief. La tête est surmontée par une superstructure complexe et une paire de cornes recourbées. Voir Lamp (1996, fig.131) pour un masque comparable conservé au Rietberg Museum de Zurich (RAF12). D'après l'auteur, le masque suit la composition suivante : la mâchoire d'un crocodile, un visage humain, les cornes d'une antilope, le corps d'un serpent et la queue d'un caméléon. Il ajoute que ce type de masque apparaissait lors de danses hautement sacrées dont les seuls spectateurs étaient les anciens du village. Lié à l'initiation des hommes, il était destiné à protéger les initiés du danger. Il pouvait aussi être utilisé lors de célébrations festives tels que les mariages, fêtes agraires ou apparition d'une lune nouvelle.

11

**MASQUE GOURO**

Guro Mask

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 39 cm. (15¼ in.)

€3,000-5,000

\$3,400-5,600

**Provenance :**

Maurice Ratton, Paris

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de ce dernier

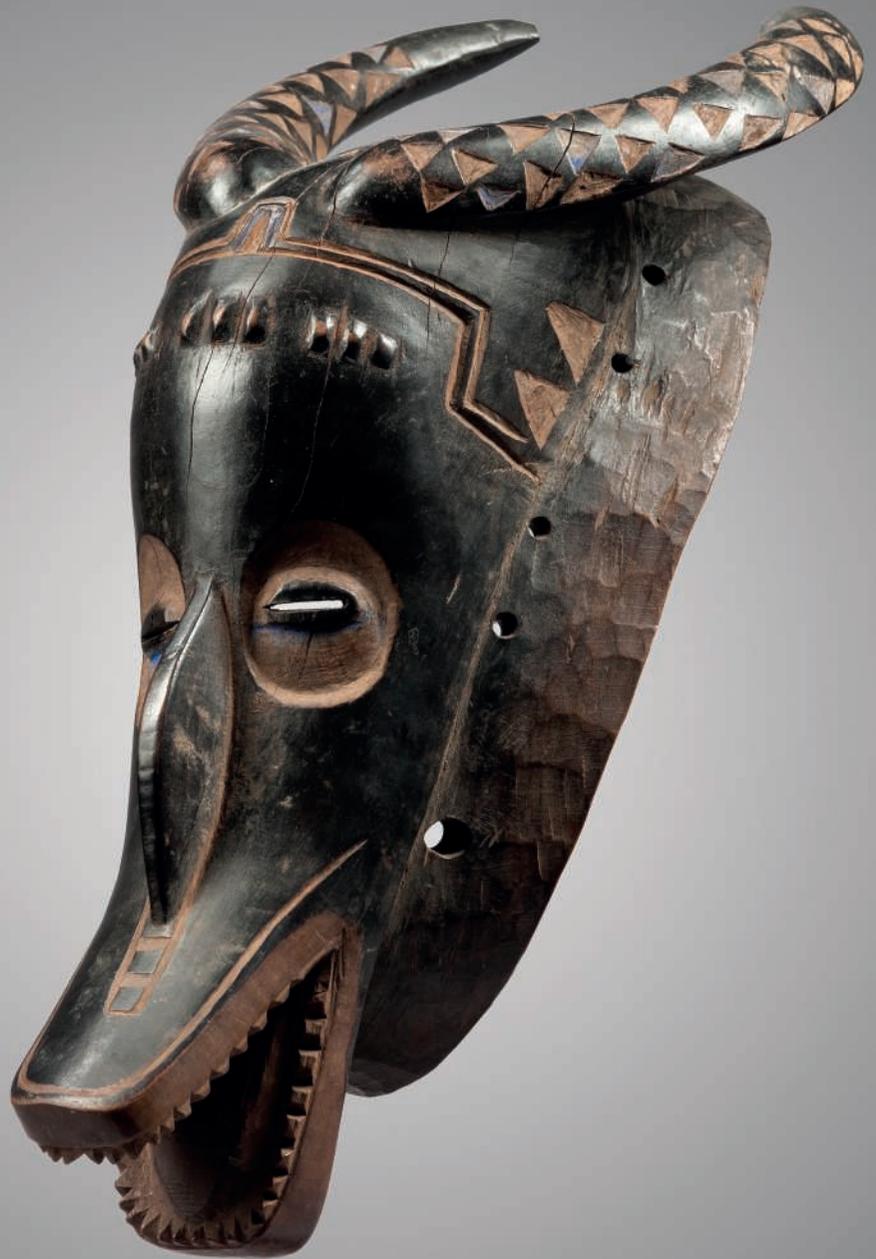
Par descendance au propriétaire actuel

Le culte *zamlé* est lié à une famille élue dont l'un des membres est responsable du masque. L'élue est en charge des offrandes et des sacrifices faits au masque. Il est le détenteur des offrandes qui lui sont faites. Le danseur de ce masque est choisi parmi les meilleurs danseurs de la famille ou du clan.

La partie supérieure du masque (des cornes aux yeux) représente une antilope tandis que la partie inférieure se réfère à une panthère notamment à travers la gueule largement ouverte sur de grands crocs. Le danseur est recouvert d'une peau.

Ce type de masque peut danser seul ou bien avec d'autres masques. Dans ce cas-là il apparaît sept fois et incarne *zauli*, un chasseur de sorcière qui s'empare du masque pour exterminer les sorcières.

Voir *Masques*, Musée Dapper, p.227, figure de droite pour un masque *zamlé* comparable conservé au musée du Quai Branly. Voir également Musée Barbier-Mueller, *Art of Côte d'Ivoire*, 1993, p.99, fig.165 pour un masque comparable.





### LA COLLECTION CHARLES LAPICQUE D'ART AFRICAIN

---

Charles Lapicque découvre l'art africain vers 1935 (Laude in Evrard, 1967). Cette découverte coïncide avec de nouvelles perspectives artistiques vers lesquelles tend le peintre. Ce dernier ne s'inspire cependant pas uniquement des arts de l'Afrique noire, mais également de l'art égyptien et précolombien. Il s'intéresse également aux vitraux, aux émaux et aux enluminures du Moyen-Age.

L'étude des coloris de la porcelaine française le passionne également, et l'emporte vers de nouvelles réflexions plastiques. Laude l'exprime ainsi : « Une telle liberté n'était point anarchie. [...] Sans dommage pour la cohérence des œuvres, le code pouvait être changé. Lapicque s'en trouva encouragé dans sa recherche de toutes les expressions d'art non académiques ».

Le nom de Charles Lapicque restera à jamais associé aux arts d'Afrique puisqu'il est lié à l'extraordinaire masque kwélé conservé au musée du Quai Branly.

■12

#### MASQUE SENOULO, *WABELE*

Senufo helmet mask, *wabele*

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 78 cm. (30¾ in.)

€6,000-8,000

\$6,700-8,900

**Provenance :**

Charles Lapicque (1898-1988), Paris

Collection privée française

Ce masque sénoufo apparaît sur la célèbre photographie de Charles Lapicque entouré de sa collection. Voir Barbier, J.P., *Art de la Côte d'Ivoire*, Genève, 1993, p.20, fig.15 pour un masque similaire.

Appelé "cracheur de feu", les cornes de l'antilope, les mâchoires du crocodile ou de la hyène, les défenses du phacochère et l'allure du bovidé se mêlent afin de créer cet animal chimérique, si caractéristique de l'art sénoufo. Les masques-heaumes à cornes, appelés *wabele*, sont particulièrement dangereux. S'ils appartiennent à la société du *Poro*, ils peuvent être bénéfiques ou destructeurs s'ils sont utilisés par des sectes secrètes. L'association de l'oiseau calao et du caméléon est quasi-systématique, elle renvoie à la genèse sénoufo.





13

### MASQUE IJO

Ijaw mask

NIGERIA

Hauteur : 76 cm. (30 in.)

€6,000-8,000

\$6,700-8,900

**Provenance :**

Charles Lopicque (1898-1988), Paris

Collection privée française

Ce masque s'apparente certainement à l'esprit de l'eau appelé *omolokun*. Ce type de masque est en général plus complexe, à l'image des exemplaires provenant de l'ancienne collection Barbier-Mueller, aujourd'hui conservés au musée du Quai Branly (*in* Martin, 1997, figs.173-177). Le masque de la collection Lopicque se distingue de ce corpus par son grand archaïsme. Ici les formes sont réduites à l'essentiel. Constitué de lignes pures et de courbes harmonieuses, ce visage anthropo-zoomorphe dégage une expressivité intense.

14

### MASQUE TOMA

Toma mask

RÉPUBLIQUE DE GUINÉE

Hauteur : 69 cm. (27 in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000

**Provenance :**

Charles Lopicque (1898-1988), Paris

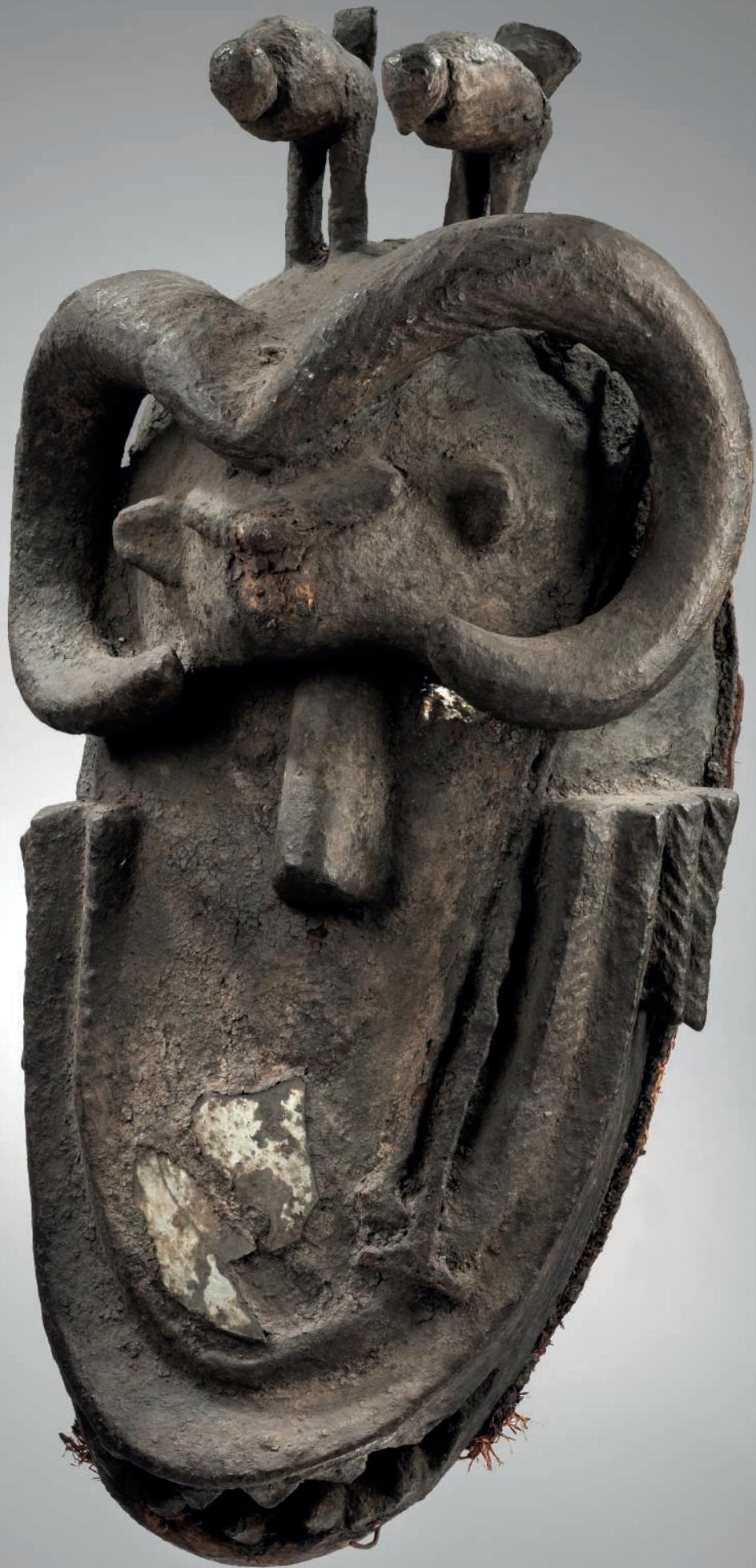
Collection privée française

Le masque toma de l'ancienne collection d'Edouard von der Heydt, Zürich, (Toma, Guinée, Bois, 58 cm., inv. no.RAF 22), était le premier masque de ce type à être présenté en Europe lorsque Carl Einstein le publia dans *Negerplastik* en 1915. Un autre masque comparable, de l'ancienne collection Edith Hafter, fut exposé plus tard dans *Die Kunst von Schwarz Afrika* de Leuzinger au Kunsthau de Zürich (1971, p.106, fig. 17). Pour un autre masque très similaire au masque Lopicque, voir Sotheby's, New York, *Collection William Brill*, 17 novembre 2006, lot 12. Ces masques étaient portés horizontalement ou inclinés plutôt que de face. Les motifs en forme de crocodiles, ou d'oiseaux, comme c'est le cas du masque Lopicque, évoquent la rivière, sa profondeur et potentiellement sa puissance maléfique.

Ces masques étaient probablement, mais pas exclusivement, utilisés lors de cérémonies d'initiations organisées pour les jeunes hommes chez les Toma ou Loma, au Liberia et en Guinée, par la société du *poro*.

L'iconographie complexe du masque Lopicque reprend les symboles puissants de l'eau et de la terre, représentées par une bouche de crocodile béante. Les dents sont aiguisées, en avant et des cornes de bélier, proéminentes et robustes, sont placées sur le front s'ajoutant aux symboles du pouvoir et de la transformation, cornes d'antilope, cauris et petits éclats. En combinant ces éléments, l'artiste renvoie une image abstraite de la cosmogonie toma, mélangeant apparences réelles et fictives.

*English translation at the end of the catalogue*





15

**MASQUE IBO, AGBOGHO MMUO**

Ibo mask, *agbogho mmuo*

NIGERIA

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€6,000-8,000

\$6,700-8,900

**Provenance :**

Charles Lopicque (1898-1988), Paris

Collection privée française

Ce type de masque représente l'idéal de beauté d'une jeune fille Ibo. Il servait tant à célébrer la féminité et la maternité qu'à honorer les ancêtres. La fertilité, agricole et humaine, est une notion que l'on retrouve dans la quasi-totalité des cultures d'Afrique de l'Ouest. Le masque Ibo de la collection Lopicque est surmonté d'une crête rappelant les complexes coiffures des jeunes femmes. La finesse des traits de ce visage peint au kaolin est un critère de beauté particulièrement apprécié chez les Ibo. De très belles scarifications et des peintures faciales mettent en valeur la beauté de ce visage idéalisé.

16

**FIGURE DE MATERNITÉ BAULÉ**

Baule maternity figure

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 66 cm. (26 in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

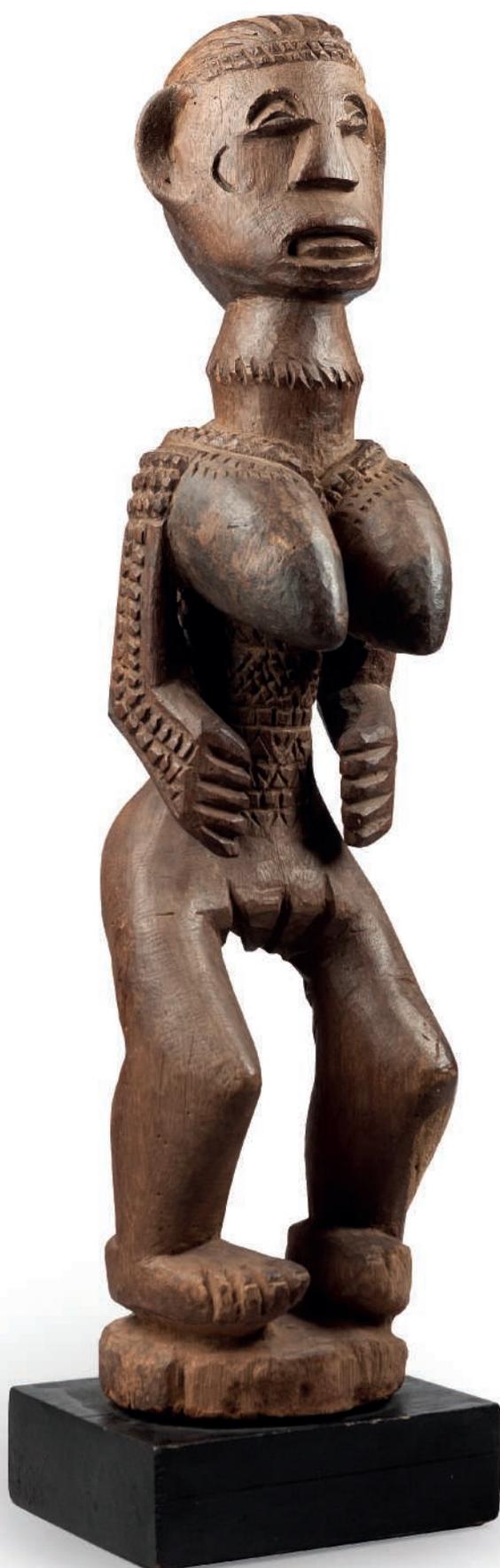
**Provenance :**

Charles Lapicque (1898-1988), Paris

Collection privée française

Figure de maternité baoulé de très grande dimension. Le personnage féminin est assis sur un siège finement réalisé typique des productions baoulé et gouro (voir Barbier, 1993, fig.234-235 pour deux assises comparables provenant de l'ancienne collection Josef Mueller). Tenant dans ses bras un enfant auquel elle donne le sein, son corps présente des scarifications importantes au visage, au cou, aux seins, au ventre, au dos. Très beau style archaïque.





17

**STATUE TIV**

Tiv figure

NIGERIA

Hauteur : 49.5 cm. (19½ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Charles Lopicque (1898-1988), Paris

Collection privée française

Statuette féminine d'un grand archaïsme provenant certainement du peuple Tiv. Le bois choisi, la patine de l'objet, son style ainsi que les scarifications très présentes sur le corps semblent attester cette origine. Particulièrement expressive, cette figurine se distingue par sa dynamique, comme prise sur le vif.

18

**RÉCADE FON ORNÉE  
D'UN REQUIN, MAKPO**

Fon scepter with a shark, *Makpo*

ANCIEN ROYAUME DU DAHOMEY, ACTUEL BÉNIN

Hauteur : 55 cm. (21½ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Selon la tradition familiale cette récade fut offerte au père du propriétaire actuel par un ancien gouverneur du Dahomey qui l'avait lui-même reçu des mains du roi Béhanzin (1844-1906)

Emblème du pouvoir royal, remise par le souverain à ses " missi dominici", la récade est ornée du symbole héraldique du roi, ici un requin. Elle sert à authentifier le message que le récadairer transmet. La récade fait partie des sept symboles d'autorité des rois fon. Une devise accompagne les armoiries royales, pour Béhanzin : le requin furieux déchaîne la tempête (trouble la mer). Le nom vernaculaire fon, *Makpo*, signifie bâton de la rage ; le mot récade quant à lui vient du portugais *recado*, signifiant message.



Roi Béhanzin (1844-1906)

À DIVERS AMATEURS



(détail)



f19

**STATUE COMMÉMORATIVE  
JUKUN WIPONG**

Jukun commemorative male figure,  
called Wipong

NIGERIA

D'après un test au C-14, 1810 ± 83 années

Hauteur : 67.5 cm. (26½ in.)

€200,000-300,000

\$220,000-330,000

**Provenance :**

Collectée à Gwana, Nigeria

Collection Jacques Kerchache (1942-2001), Paris, avant 1971

Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco, acquise auprès  
de cette dernière en 2004

**Exposition :**

Zurich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Kunsthaus,  
31 octobre 1970 - 10 février 1971

Essen, Allemagne, *Afrikanische Kunstwerke : Kulturen am Niger*, Villa  
Hügel, 25 mars - 13 juin 1971

Los Angeles, *Central Nigeria Unmasked : Arts of the Benue River Valley*,  
13 - 24 février 2011, Fowler Museum, UCLA

Autres lieux d'exposition :

- Washington D.C., 14 septembre 2011 - 12 février 2012, National Museum  
of African Art

- Stanford (CA), 16 mai - 14 octobre 2012, Cantor Arts Center at Stanford  
University

- Paris, 12 novembre 2012 - 27 janvier 2013, musée du Quai Branly

**Bibliographie :**

Rubin A. G., "The Arts of the Jukun-speaking Peoples of Northern  
Nigeria" (thèse, Indiana University), 1969, p.84-88, pl.123-126 (photogra-  
phies de terrain dans le village de Gwana au début des années 1960)

Leuzinger E., *Afrikanische Kunstwerke : Kulturen am Niger*, 1971, p.211,  
fig.28

Leuzinger E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 1972 et 1976, p.221, fig.30

Leuzinger E., *The Art of Black Africa*, 1972 et 1976, p.221, fig.30

Kerchache J., "Les arts premiers de l'est nigérien", *Connaissance des  
Arts*, n.285, novembre 1975, pp.66-73, illus. couleurs p.73

Ekpo Eyo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*, 1977, p.22

Kerchache J. et alii, *L'Art Africain*, 1988, p.410, fig.515

Kerchache J. et alii, *Art of Africa*, 1993, p.410, fig.515

Berns M., Fardon R., Littlefield Kasfir S., *Central Nigeria Unmasked :  
Arts of the Benue River Valley*, 2011, p.272, fig.8.52 (in situ), p.273,  
fig.8.54

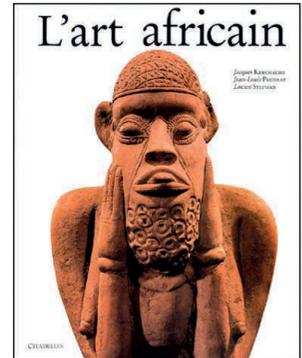
Berns M. et al., *Arts de la vallée de la Bénoué*, 2012, p.84, fig.44, p.85,  
fig.43



À gauche : Jacques Kerchache dans son bureau, vers 1968. À droite : Arnold Rubin photographia cet objet *in situ* le 9 janvier 1966, archives Rubin, Fowler Museum, UCLA



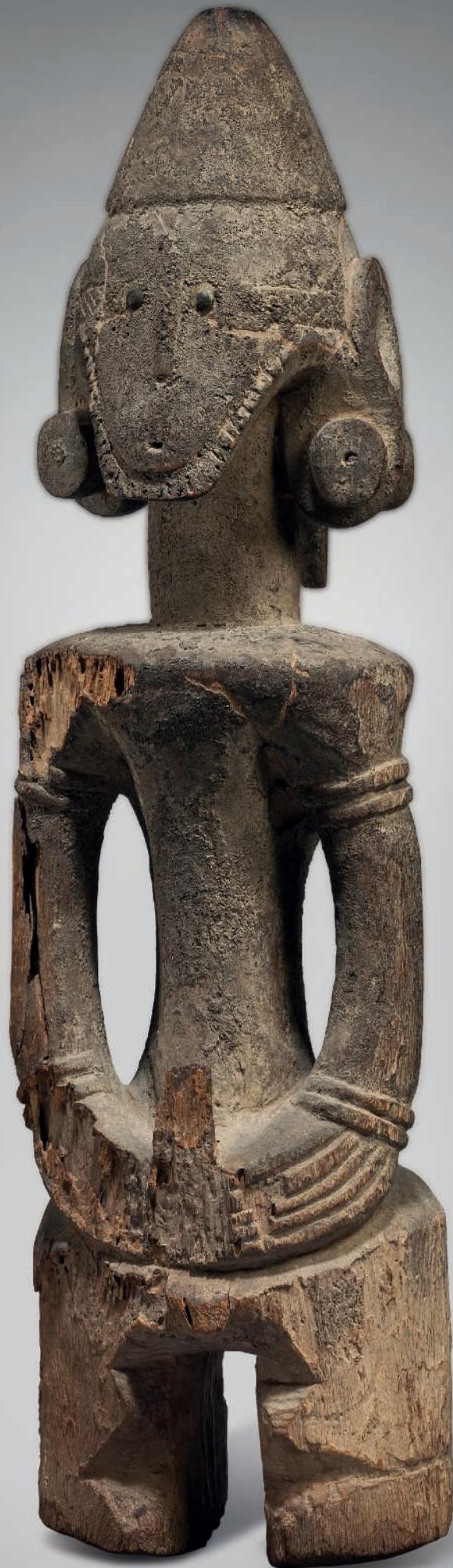
Jacques Kerchache constata que seules dix statues réalisées dans le grand style Jukun étaient connues. La sculpture présentée ici fut l'un des premiers émissaires à révéler une forme artistique encore inconnue. Cette nouvelle forme stylistique fut dévoilée pour la première fois en 1970 lors de l'exposition de référence organisée par Elsy Leuzinger, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*. L'exposition, remarquable à l'époque, est devenue une véritable référence aujourd'hui, grâce à son catalogue entièrement illustré et sa dimension encyclopédique, traitant autant les formes classiques que celles plus récemment découvertes, à l'image des arts de la Bénoué. L'exposition fut organisée avec l'aide de Jacques Kerchache et Philippe Guimiot, deux hommes engagés auprès des institutions (Joubert, *Epilogue, "Making the Market for Benue Arts : Notes on the French connection" in Berns, 2011, p.563*). « L'apparition d'œuvres provenant de la vallée de la Bénoué fut comme un éclair qui frappa Paris et renversa une vision poussiéreuse de l'art africain... [Le monde de l'art parisien] réagit comme s'il avait découvert un véritable El Dorado riche en surprises esthétiques... une nouvelle frontière artistique ».



Le style brut de ces œuvres crée un impact immédiat, puissant qui défie le regard. Il se caractérise par sa sobriété, des corps épais en forme de sablier reposant sur des jambes courtes musclées, évoquant la statuaire Mumuyé, les bras sont courbés et distincts du corps dont les mains reposent sur l'abdomen, les personnages masculins tiennent habituellement une lance. Les têtes sont imposantes avec un visage convexe en forme de pelle, sans bouche, les yeux sont incrustés de métal, les oreilles sont proéminentes et présentent des lobes distendus. D'autres œuvres importantes, provenant des régions de Gwana et de Pidinga, figurent dans les collections suivantes : Clyman (Berns (éd.), fig.8.56 a et b), Toby et Barry Hecht (*op.cit.* fig.8.57), musée du Quai Branly (inv.no.73.1997.4.39), collection privée belge (*op.cit.*, fig.14.29). D'après Marla Berns, ces statues diffèrent des Jukun Wurbo par le naturalisme accentué des corps et la prééminence des visages comme l'illustrent les statues de la collection Menil à Houston (inv.no.71-05DJ), celle de Scheller (*op.cit.*, fig.E.1) ou celle de la collection James et Laura Ross (*op.cit.*, fig.E.8).

Aujourd'hui, nous pouvons distinguer des variations stylistiques et régionales grâce au formidable travail de terrain d'Arnold Rubin et de sa collègue Marla Berns. L'ouvrage de Berns, *Central Nigeria Unmasked* (2011), grâce à la richesse de ses informations, accumulées durant de nombreuses années, nous permet de repenser bon nombre de malentendus qui ont proliféré au sujet de l'art de cette région. L'exposition de Leuzinger de 1970 fut présentée au moment même où Arnold Rubin faisait son travail sur le terrain, par exemple. La sculpture Jukun de la collection Wall se distingue puisqu'elle fut photographiée *in situ* par Rubin le 9 janvier 1966 sous un abri rocheux proche de Gwana. Il nota que cette statue était nommée « wipong » et qu'elle était accompagnée de statues plus petites représentant ses épouses, Kai et Ayezi, et leurs assistants, appelés Hwai Kai. Selon Rubin, « ce type de sculptures représentent probablement des ancêtres et leurs noms correspondent souvent à ceux d'anciens chefs ».

English translation at the end of the catalogue





**f20**

**SCEPTRE EKET**

Eket scepter

NIGERIA

Hauteur : 80 cm. (31½ in.)

€3,000-5,000

\$3,400-5,600

**Provenance :**

Alain Javelaud, Paris

Bernard Dulon, Paris

Collection privée, acquis auprès de ce dernier

**Bibliographie :**

*Collection Alain Javelaud*, Paris, Galerie Bernard Dulon, 2008, p.57

**■ 21**

**STATUE MUMUYÉ**

Mumuye figure

NIGERIA

Hauteur : 118 cm. (46½ in.)

€40,000-60,000

\$45,000-67,000

**Provenance :**

Guy Montbarbon, Paris

Wolfgang Lauber, Konstanz

**Bibliographie :**

Lauber, W., *Die expressive Geste : Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst*, Schloss Meerburg, 2007, fig.11

Conservées dans un enclos familial appartenant à une personne influente, les statues contribuent à rehausser le prestige de ce personnage, à guérir les maladies, à prédire l'avenir, à faire tomber la pluie ou gronder le tonnerre (Strybol, 1997).

Prenant la forme d'une figure humaine, cette statuette élégante est coiffée d'une crête sagittale. Deux projections latérales illustrent les oreilles ; les yeux cerclés de kaolin, placés très haut sur la coiffe, donnent à la tête une allure fantastique. Les bras asymétriques ondulent le long du corps et encadrent le buste au plus près. Les jambes sont raccourcies à l'extrême et modélisées par des encoches dans le bois. Par sa construction organique, cette grande effigie a l'air de danser.

Représentant des ancêtres tutélaires, ces personnages aux longs membres élancés n'ont pas cessé de fasciner les amateurs de sculpture.

Cf. Fardon, 2011, n.8.51 pour une figure mumuyé certainement sculptée par le même artiste, acquise par Katherine White en 1969 puis offerte au Seattle Museum of Art (81.17.709).

(détail)







22

### STATUE WURKUN

Wurkun figure

NIGERIA

Hauteur : 48.5 cm. (19 in.)

€6,000-8,000

\$6,700-8,900

**Provenance :**

Philippe Guimiot, Bruxelles

Collection privée, acquise auprès de ce dernier

Ce type de statuette se distingue par une silhouette en forme de colonne et par la très grande stylisation de la figure humaine. Voir Fardon (in Berns, 2011, fig.8.8 pour une sculpture comparable.

23

### COUPE FIGURATIVE KORO

Koro figurative cup

NIGERIA

Hauteur : 59.5 cm. (23½ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Alain de Monbrison, Paris

Collection privée, Paris

Traditionnellement appelé « cuillère », ce type de sculpture s'apparente plutôt à une coupe anthropomorphe. Réalisée à la manière d'une sculpture de plein pied, la statuette généralement féminine, se tient debout, les pieds campés au sol, et les bras le long du corps. Parfois des scarifications y sont gravées. Il faut en réalité imaginer cette composition à l'horizontal, l'abdomen ouvert de la statuette étant tourné vers le ciel. La forme de cette coupe, cavité ovale cintrée au niveau du côté le moins large, est à rapprocher des coupes ou calebasses non figuratives koro (voir Féau, 1997, fig.321 pour une coupe comparable). Roy Sieber, qui collecta une coupe similaire (*op.cit.*, fig.322), précise qu'elles étaient utilisées lors de sacrifices cérémoniels et de rites de seconde funéraille, afin de boire et verser des libations de bière ou de vin de palme. Il est intéressant de noter que le style de la coupe présentée ici s'apparente à une production igala : forme générale de la tête, crête sommitale, détails du visage, etc.





■ 24

### AVANT DE TAMBOUR MBEMBÉ

Mbembe maternity drum finial

NIGERIA

Hauteur : 106 cm. (41¾ in.)

€25,000-35,00

\$28,000-38,000

**Provenance :**

Galerie Alain Dufour, Ramatuelle

Collection privée française, acquis auprès de cette dernière en 1976

**Bibliographie :**

Quotidien *Var Matin*, 9 juillet 1976

Au sud du Nigeria dans le delta et alentour près de la Cross-River, on trouvait autrefois de grands tambours à fente horizontaux ornés de représentations de maternité pour la plupart. Le sujet stéréotypé montre une femme tenant un enfant sur les genoux, semblant vouloir le présenter à son clan ou aux divinités. Parfois la sculpture est un personnage en buste ou en armes, ou encore en forme de protomé d'animal.

Par tradition, les tambours étaient consacrés par des offrandes de sacrifices humains, les victimes étant choisies parmi les prisonniers de guerre. Sur certaines sculptures, une tête coupée est représentée, et même dans certains cas, parfois plusieurs, pour symboliser un chef très puissant. Ce type d'objet se trouvait dans différentes populations, mais principalement chez les Mbembé. Exposés sur la place d'un village, ils recevaient les intempéries ce qui érodait leur surface. Certains exemplaires comme celui-ci ont conservé des traces de polychromie malgré l'exposition aux vents et aux pluies.

Les grands tambours de guerre étaient révévés comme des statues d'ancêtres, s'en emparer était extrêmement dangereux, toute offense étant punie de mort.

Dans les années 1970, la galerie Hélène Leloup à Paris a présenté un ensemble unique de proes de tambour Mbembé collectées par un antiquaire africain. Cette collection se trouve temporairement réunie en exposition à New York au MET. Le groupe de sculptures est extraordinaire, toutes extrêmement ravinées, les sujets représentés variés, maternité et personnage en armes.



f25

### MASQUE YORUBA EGUNGUN

Yoruba egungun mask

NIGERIA

Hauteur : 29 cm. (11½ in.)

€30,000-40,000

\$34,000-44,000

**Provenance :**

Acquis à Cotonou, Bénin, auprès d'un marchand en janvier 1979  
 Christina et Rolf Miehler, Munich  
 Sotheby's, New York, 19 mai 2001, lot 172  
 Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco

**Exposition :**

Augsburg, Kongresshalle, *Yoruba – Das Überleben eine westafrikanischen Kultur*, 1991  
 Autre lieu d'exposition :  
 - Bamberg, Neue Residenz, 1992

Munich, Villa Stuck, *Götter Geister Ahnen*, 28 octobre 1992 - 10 janvier 1993

Autre lieu d'exposition :

- Vienne, Museum für Völkerkunde, 23 mars 1994 - 24 juillet 1994

Linz, Schlossmuseum, *Kulte Künstler Könige in Afrika : Tradition und Moderne in Südnigeria*, 3 octobre 1997 - 5 avril 1998

Paris (Parcours des Mondes), *Résonances : Masques Africains – Art Moderne*, 9-14 septembre 2009

**Bibliographie :**

Bacquart, J-B., *Résonances : Masques Africains – Art Moderne*, 2009 : pp. 8-9

Beier, U., *Yoruba das Überleben einer Afrikan Kultur*, 1991

Eisenhofer, S., *Kulte Künstler Könige in Afrika : Tradition und Moderne in Südnigeria*, 1997

Schädler, K-F., *Gods, Spirits, Ancestors*, 1993, p. 103, fig.072

Ces puissants masques faisaient partie des cérémonies et rites funéraires Egungun célébrant la mémoire des défunts. Ce type de masque est très rare car ces cérémonies s'observent seulement dans la région orientale du Yorubaland ( (Schädler, 1993 p. 103).

# COMMENTAIRES À PROPOS D'UNE COLLECTION D'ŒUVRES PERLÉES YOROUBA PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE

Par John Pemberton, III

---

Depuis le néolithique et sans doute avant cela, les peuples d'Afrique sub-saharienne ont fabriqué des perles à partir d'innombrables matériaux, jaspe et agate, fer et bronze, et même des plantes grimpantes. L'apparition des perles de verres européennes, lors de la généralisation du commerce au XVI<sup>e</sup> siècle, a renforcé cette tradition. Les Yorouba du sud-est du Nigeria et les Bamiléké des plaines camerounaises (entre autres) s'approprièrent avec une sublime dextérité ce matériau innovant. On peut se demander, bien sûr, ce qui suscita leur enthousiasme pour ces ornements étrangers. Il est possible que l'effervescence de ce commerce, qui culmina au XIX<sup>e</sup> siècle, transforma les perles en une forme littérale et figurative de monnaie, qui représentait à la fois une marchandise et un symbole de reconnaissance artistique. Cependant, l'idée que les artistes yorouba et bamiléké puissent voir les perles comme un intermédiaire entre la matière et le spirituel, puisqu'elles reflétaient la lumière et révélaient une multitude de couleurs et d'émotions, semble être une réponse plus convaincante comme en témoigne l'utilisation de billes de verre dans la fabrication d'objets sacrés.

Quand des perles de petite taille arrivèrent d'Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes yorouba décidèrent de les utiliser pour honorer la puissance (ase) des rois, des esprits (orisha) et des ancêtres (ara orun). Les parures de perles étant une sorte d'insigne royale, beaucoup de perlages yorouba étaient composés d'une palette de couleurs et motifs variés. Mais les artistes n'étaient en aucun cas redevables de cela et ils expérimentèrent librement une grande variété de couleurs et de dessins accrocheurs.

Le *ade* (lot 31) exprime parfaitement ces principes artistiques : cette couronne de perles est de forme tronquée, assemblée avec des perles bleues, blanches, rouges, jaunes, vertes créant ainsi des motifs floraux surmontés par quatre oiseaux, dont le principal, *okin*, repose sur une projection conique. Ces oiseaux représentent *awon iya wa* - « nos mères », qui sont dotées d'un pouvoir privilégié. La couronne, un carnaval de couleurs, évoque l'autorité de son porteur, car chez les Yorouba, la tête (*ori inu*) était le lieu d'un destin spirituel, et que ce l'on portait dessus symbolisait l'autorité par laquelle on pouvait agir.

Nous trouvons également des perlages yorouba sur des vêtements sacrés, comme les *apo* (lot 29), un sac fabriqué pour contenir des instruments prophétiques utilisés pour contacter les esprits (*orisha*). Ici l'alternance des motifs colorés, de formes géométriques et l'iconographie aviaire font référence au divin. Les quatre barres horizontales bleues et dorées évoquent *orisha Oshun*. Les trois barres rouges et blanches agrémentées de lignes de perles noires rappellent probablement *orisha Oshun*, une allusion qui se répète en zig zag (éclair) sur les axes du carré et dans la palette de couleurs des triangles

qui courent le long du fond du sac. Ce sac, en tandem avec la coiffe perlée du devin et un collier (lot 30), était une partie essentielle des attributs du devin.

Ce chapeau perlé (lot 27), *abetiaja* (le « chapeau aux oreilles de chien ») appartenait très probablement à un devin de haut rang. Les trois motifs principaux, comparables à des losanges aux couleurs contrastées évoquent le rôle et l'autorité du devin. Premièrement, on retrouve le visage d'*orisha Eshu*, indiquant ainsi sa sagesse. Gardien des voies rituelles, *orisha shango* était présent lors de la Création. Il est une source de connaissances infinies, le messenger entre les hommes, les dieux, les ancêtres et les puissances spirituelles. Ensuite, c'est le monde humain et son agitation qui sont représentés. Il est guidé par la divination. Enfin, on note une forme aux jambes allongées. Des émanations semblent sortir de sa tête. Cette silhouette apparaît souvent sur les sculptures royales en ivoire (bracelets et chaînes de cheville), sur les tambours palatiaux et ceux de la société *Ogboni* (société des aînés en position d'autorité) au Bénin et dans les royaumes d'*Owo* et *Ijebu*.

Le perlage ne se résume pas uniquement aux domaines du royal ou du sacré. Les objets du quotidien offrent de nouvelles perspectives, comme par exemple les bols d'exposition (lot 28), probablement fabriqués pour *Onijagbo Obasoro Alowolodu, Ògògà d'Ikere*. Ce type de récipient contenait des noix médicinales de kola qui étaient distribuées aux convives. En forme de sablier, ils étaient agrémentés de six formes stylisées se tenant debout avec des bras *akimbo*. Sur les bords, six masques sont représentés, un entre chaque tête. Des perles en argent, bleues et translucides, sont cousues et accompagnées de quelques fioritures jaune, noir et corail. S'appuyant sur ces statues et sur leur organisation formelle, il est possible de conclure que ce bol provenait de la région d'*Ekiti*, dans l'ouest nigérien.

Enfin, les perlages yorouba servaient également lors de mascarade. Cette statue masculine (lot 26), dressée sur des pieds stylisés, le torse fixé sur un panneau triangulaire, ses longs bras déployés avec ses mains stylisées, la tête exagérée avec un gros nez, les yeux exorbités et les oreilles aplaties, faisait probablement partie d'un groupe plus large de statues. Entièrement couverte de perles multicolores. Elles étaient utilisées lors de la mascarade *egungun* pour honorer les ancêtres sacrés.

L'art du perlage yorouba possède diverses significations : insignes royales, habits cérémoniels appartenant aux devins, accessoires de mascarade. Cette sélection importante illustre parfaitement l'art du perlage yorouba. Elle propose les premiers exemples perlés datant du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le *abetiaja*, par exemple, ainsi que des styles provenant des différentes régions du pays yorouba, et enfin ceux créés pour répondre à diverses fonctions sociales.

*English translation at the end of the catalogue*



**f26**

**STATUE MASCULINE YORUBA  
ORNÉE DE PERLES**

Yoruba beaded male figure

NIGERIA

Hauteur : 24.5 cm. (9 3/4 in.)

€15,000-25,000  
\$17,000-28,000

**Provenance :**

Nancy et Richard Bloch, Los Angeles

Sotheby's, Londres, 2 juillet 1990, lot 90

Importante collection privée, acquise au cours de cette dernière



f27

### CHAPEAU ORNÉ DE PERLES YOROUBA

Yoruba beaded cloth hat

NIGERIA

Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€ 15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Christie's, Londres, 3-4 juillet 1990, lot 47

Importante collection privée, acquis au cours de cette dernière

Ce magnifique chapeau perlé fut certainement réalisé pour un usage royal durant la seconde moitié du XIXe siècle. La puissance du design perlé, mélangeant un masque et une silhouette dans un canevas de motifs chatoyants, est d'une qualité bien supérieure à tout autre perlage contemporain. Les perles sont de petites tailles et remarquablement bien cousues.

En forme de chapeau de chasseur, il pouvait être porté avec un rabat sur chaque oreille ou sur le front. La plupart des hommes yorouba possèdent un chapeau de ce genre. Certains sont perlés seulement sur un côté, une tendance qui semble avoir été instaurée dans les années 1940. Talbot (1926, fig.191) illustre l'Oni d'Ife portant une couronne perlée sur lequel un motif de masque comparable figurait.

Cependant, d'après Frank Willett, ce chapeau ne peut pas provenir d'Ife car la silhouette n'existe pas là-bas. C'est un motif que l'on retrouve fréquemment plus au sud. Willett note également que c'est le Oni d'Ife qui autorise la conception des couronnes pour les rois de sa juridiction (environ seize mais ce chiffre est hypothétique). Au début du siècle, de nombreuses couronnes non-autorisées furent découvertes et leurs propriétaires poursuivis en vertu d'une loi indigène » (Christie's, Londres, 3-4 juillet 1990, p.29).

*English translation at the end of the catalogue*



(face opposée)



f28

### RÉCIPIENT ORNÉ DE PERLES YOROUBA

Yoruba beaded container

NIGERIA

Attribué à un atelier travaillant pour Onijagbo  
Obasoro Alowolodu, Ogoga de Ikere (1890-1928)

Hauteur : 69.5 cm. (27 $\frac{3}{4}$  in.)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000

**Provenance :**

Maurice Cockin, Mortlake, Angleterre, Administrateur colonial au Nigeria dans la région d'Owo et d'Ishan en 1911-1914; il collecta des objets en pays Edo (Nigeria) en 1909

Celia Barclay, Waltham Abbey, Essex, Angleterre, petite-fille de Maurice Cockin, par descendance

Christie's, Londres, 4 juillet 1989, lot 82

Importante collection privée, acquis au cours de cette dernière

Ce magnifique récipient fut certainement réalisé par le même artiste qu'une autre pièce commandée pour l'Ôgògà d'Ikere, collectée en 1924 et aujourd'hui conservée au British Museum (inv. no. 1924.136) (voir Philips, éd., 1995, p.425, cat.5.85). Les visages et le traitement des figurines sur le pourtour renvoient à l'iconographie royale. Les similitudes entre la couronne et le récipient suggèrent que ces deux œuvres furent fabriquées pour l'usage d'Ôgògà lui-même, ou pour être utilisées lors d'une rencontre royale importante » (Christie's, Londres, 4 juillet 1989, p.40).

Une couronne perlée, ade, faisant aujourd'hui partie de la collection du Brooklyn Museum of Art, inv.70.109.1a-b, fut également créée par le même artiste pour Onijagbo Obasoro Alowolodu, l'Ôgògà d'Ikere (1890-1928).

*English translation at the end of the catalogue*



**f29**

**COIFFE ET COLLIER YORUBA**

Yoruba diviner's headdress and necklace

NIGERIA

Hauteur coiffe : 45.5 cm. (18 in.)

Longueur collier : 104 cm. (41 in.)

(2)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Tad Dale, Santa Fe, Nouveau Mexique

Importante collection privée, acquis auprès de ce dernier en 1989

f30

**COURONNE ORNÉE DE PERLES  
YOROUBA**

Yoruba beaded crown

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 25.5 cm. (10 in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Nancy et Richard Bloch, Los Angeles

Sotheby's, Londres, 2 juillet 1990, lot 109

Importante collection privée, acquise au cours de cette dernière



f31

**SAC ORNÉ DE PERLES YOROUBA**

Yoruba beaded diviner's bag

NIGERIA

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Importante collection privée



■ f32

### TABOURET

Stool

GRASSLANDS DE L'OUEST, CAMEROUN

Hauteur : 67 cm. (26¼ in.)

€6,000-9,000

\$6,700-10,000

**Provenance :**

Probablement Merton Simpson, New York, circa 1970  
Arthur D. Emil, acquis auprès de ce dernier  
Succession d'Arthur D. Emil, New York

f33

### MASQUE BAMOUN

Bamun mask

CAMEROUN

Hauteur : 78.5 cm. (31 in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000

**Provenance :**

Probablement Merton Simpson, New York, circa 1970  
Arthur D. Emil, acquis auprès de ce dernier  
Succession d'Arthur D. Emil, New York

Voir *Art of Cameroon* (2008, p.183, cat.no.71), catalogue de l'exposition ayant eu lieu au Rietberg Museum de Zurich, pour un masque provenant du même atelier, vraisemblablement actif à la fin des années 1910 – début 1920.

Ce masque est remarquable et se distingue par sa combinaison parfaite de large proportion et de lignes fines à l'image de la délicate crête médiane, du contour des yeux en forme d'amande. Le nez étroit et la présence de narines sont une autre caractéristique de cet artiste ou de cet atelier. Nous pouvons clairement apprécier l'association avec les cimiers Batcham : les ridicules, les proportions pleines, et l'angle oblique des cornes qui correspond à l'angle des crêtes des masques Batcham.

« Les grands masques d'animaux étaient portés lors de nombreuses mascarades dans les Grassfields. Alors que les masques de buffle comme celui-ci sont clairement reconnaissables, il n'est pas toujours facile d'identifier les autres animaux représentés, en particulier lorsque le masque combine les traits de différentes créatures. Les masques de buffle sont populaires... Force, courage et pouvoir sont attribués à cet animal. Ce sont également les attributs royaux ». (Homberger dans *op.cit.*).

*English translation at the end of the catalogue*





35

**STATUE D'ANCÊTRE**

Ancestor figure

CAMEROUN

Hauteur : 49 cm. (19¼ in.)

€40,000-60,000

\$45,000-67,000

**Provenance :**

Morton Dimondstein (1920-2000), Los Angeles

Par descendance à Joshua Dimondstein, Los Angeles

James Willis, San Francisco, acquise auprès de ce dernier

Collection privée belge

Rare statue dont l'attribution reste à confirmer, son appartenance à l'ensemble Cameroun-Nigeria est cependant indubitable par sa dynamique : la position du corps et ses scarifications nombreuses. Sa patine est elle aussi habituelle dans les ethnies de ces régions forestières où les statues étaient souvent conservées au-dessus de feux, posées sur des sortes de fumoirs, ce qui en éloignait les insectes et les protégeaient, tout en les couvrant avec le temps d'une épaisse patine à laquelle venaient s'ajouter les libations et offrandes.

Cette puissante statuette féminine est à rapprocher de la statue d'ancêtre de la collection Blum (Christie's, 19 juin 2014, lot 38) provenant de l'ancienne collection Harry A. Franklin. Ces deux œuvres atypiques ont très certainement été réalisées par le même artiste et ont probablement formé à l'origine un véritable couple. Tout semble en effet accréditer cette théorie : la dimension relative des deux œuvres, le bois, la patine, les marques longilignes de part et d'autre de la tête, les scarifications sur les bras et le ventre, l'abdomen rebondi, les bras filiformes... Seul le traitement de la tête et le sexe diffèrent.

La note accompagnant la statue Blum semble d'ailleurs prémonitoire : « Originale, cette statue est l'œuvre d'un sculpteur confirmé et ne doit pas être un *unicum* tant elle paraît être l'aboutissement d'un style établi de longue date ».



Statue d'ancêtre, Cameroun, anciennes collections Blum et Guimiot

f34

**STATUE MAMBILA OU KAEKA**

Mambila or Kaeka figure

CAMEROUN

Hauteur : 45.5 cm. (18 in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Collection privée allemande

Pace Primitive, New York

Collection privée, acquise auprès de cette dernière en 2003



**MAGNIFIQUE TÊTE PERLÉE, ATWONZEN**Magnificent beaded head, *atwonzen*RÉGION DE DSCHANG, OUEST DU PAYS BAMILÉKÉ,  
CAMEROUN

Hauteur : 22 cm. (8¾ in.)

€60,000-90,000

\$67,000-100,000

**Provenance :**

Collection Herz

Sotheby's, Londres, 2 juillet 1990, lot 116

Importante collection privée, acquise au cours de cette vente

**Bibliographie :**Harter, P., *Arts Anciens du Cameroun*, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1986, p. 121, fig. 150

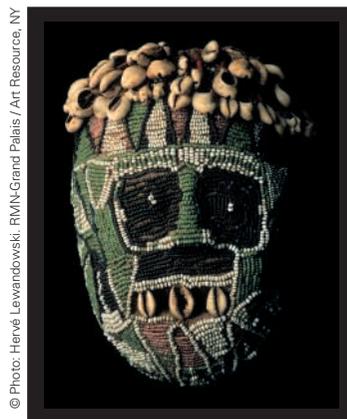
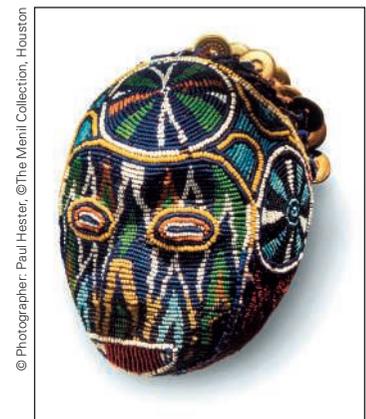
Les têtes perlées réalisées en l'honneur des souverains bamileké, appelées « atwontzen », sont extrêmement rares. Elles sont originaires des royaumes de la région de Dschang (à l'est du pays Bamileké), situées dans l'ancien Bangwa de l'ouest. En 1986, Pierre Harter en répertoria seulement six dont celle-ci. Les quatre têtes illustrées ci-dessous font respectivement partie de la collection Frum (voir Musée Dapper, *Formes et Couleurs*, 1993, p.43), de l'ancienne collection Harter (*op. cit.*, p.249, Christie's New York), de la collection Allan Stone (une importante collection privée américaine) 12 novembre 2007, lot 632, de la Menil Collection, acquise par Philippe Guimiot (Van Dyke, 2008, n.70); et enfin de la collection du Musée du Quai Branly (73.1992.0.49), ayant également appartenu à la collection Harter.

Evoquant toujours des crânes d'ennemis, elles étaient sculptées dans une seule pièce de bois, recouverte de tissus et ornées de perles. Chaque exemplaire était une interprétation unique. La virtuosité artistique réside ici dans l'expression des traits et dans un équilibre délicat entre représentation du mouvement et abstraction.

Selon la généalogie des « têtes Kemtemelo », ces têtes perlées seraient apparues à la fin du XVII<sup>e</sup> - début du XIX<sup>e</sup> siècle (*Roi et sculpteurs de l'ouest du Cameroun "La panthère et la mygal"* par Louis Perrois et Jean Paul Notué, 1997, p. 156; Harter, P., *op.cit.* p. 157). Cette idée se confirme ici par la qualité de ces perles anciennes fabriquées dans du verre opaque aux tons vert clair et jaune chromé. De par leur ancienneté, on peut supposer que ces têtes coexistaient avec de vrais crânes perlés et qu'elles ne seraient donc pas liées à une évolution de cette pratique, comme l'observa Harter dans Foto et Fontem parmi les Bangwa de l'ouest. (L'une était décorée avec un motif en cocarde qui se répétait sur les tempes et les pommettes). Les cauris provenaient de l'Océan Indien et les perles de Vienne et de Bohême, des marchandises exotiques et extrêmement prestigieuses.

Hautement symboliques, ces têtes perlées, ou de véritables crânes ennemis, étaient portées par le chef lors des cérémonies ainsi que durant certaines danses guerrières, comme les tso ou nzen. Elles étaient recouvertes du symbole royal, un motif de diamant apposé sur le front, sans doute un signe de conquête. D'après Von Lintig ('A Grasslands Beaded Leopard' in *Tribal Arts Magazine*, n.72, 2014, p. 111 et 114), plus qu'une simple association avec le léopard, ce motif symbolise la capacité du roi à se transformer grâce à la sorcellerie en un léopard qui rodaït la nuit parmi ses sujets. D'après Feinboy N'Kette (interviewé par Harter en 1977), les atwonzen étaient suspendus au cou du chef, « attachés par une lanière en cuir de bison ou par une corde en tissu wukari et pendant qu'ils les tenaient dans leur main, ils se balançaient de gauche à droite en agitant ainsi les cauris retenus dans leurs cheveux ».

English translation at the end of the catalogue

Tête perlée, Cameroun  
Ancienne collection Pierre HarterTête perlée, Cameroun  
Ancienne collection Allan StoneTête perlée, Cameroun  
Musée du Quai Branly, Paris  
(inv.73.1992.0.49)Tête perlée, Cameroun (Atwonzen),  
The Menil Collection, Houston, fin 19<sup>e</sup> - début  
20<sup>e</sup> siècle, bois, tissus, perles de verre,  
et boutons de cuivre (5 1/2 x 5 x 7 1/2 in.,  
14 x 12.7 x 19.1 cm), Access. # 1977-4 DJ





LE KOTA WILLIAM RUBIN



**LE KOTA  
WILLIAM RUBIN**

The William Rubin Kota

L'ŒUVRE D'UN MAÎTRE SCULPTEUR, GABON

Hauteur : 66 cm. (26 in.)

€6,000,000-9,000,000

\$6,700,000-10,000,000

**Provenance :**

Georges de Miré (1890-1965), Paris, avant 1920  
Drouot, *Collection G. de Miré, Sculptures anciennes d'Afrique et d'Amérique*, Paris, 16 décembre 1931, lot 57  
Helena Rubinstein, Paris/New York, acquise lors de cette dernière  
Parke Bernet Galleries, *The Helena Rubinstein Collection*, New York 1966, lot 192  
David Lloyd Kreeger, The Kreeger Collection, Washington, D.C., acquise lors de cette dernière  
William Rubin, New York, circa 1981

**Bibliographie :**

Sweeney, J. J., *African Negro Art*, New York, Museum of Modern Art, 1935, n.379  
Evans, W., 'African Negro Art', *Portfolio* de 477 photographies d'objets lors de l'exposition au MoMA, 1935  
Radin, P. et Sweeney, J. J., *African Folktales and Sculpture*, New York, 1952, n.144  
Nathan-Garamond, J. (1913-2001), Air France, affiche publicitaire, circa 1960  
Dorra, H., *The Kreeger Collection*, catalogue, H. K. Press, 1970, p. 164 et 165  
Adams, H., *Art and Man*, revue de la National Gallery of Art, 1970  
Magazine *Scholastic*, 'Black Literature Series', New York, 1971  
Fagg, W., *African Sculpture*, Washington, D.C., International Exhibitions Foundation, 1970, p.73, n.71  
Robbins, W., 'How to approach the traditional African sculpture', *Smithsonian Magazine*, septembre 1972, p.49  
Robbins, W., *African Art in Washington Collections*, Washington D.C., Museum of African Art, 1973, p.41, n.297  
Makouta-Nboukou, J.P., *Black African Literature*, Rockville, MD, 1973, couverture  
Chaffin, A. & F., *L'Art Kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p.256, n.153  
Rubin, W. (éd.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*, New York, the Museum of Modern Art (Harry N. Abrams), 1984, p.268  
Rubin, W. (éd.), *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, 1987, p.268, vol.I  
Kerchache, J., Paudrat, J.-L. & Stephan, L., *L'art africain*, Paris, Mazenod, 1988, p.427, n.595  
Slesin, S., *Over the top: Helena Rubinstein, Extraordinary Style: Beauty, Art, Fashion, Design*, New York, Pointed Leaf Press, 2003, pp. 76 & 78  
Klein, M., *Helena Rubinstein: Beauty is Power*, The Jewish Museum, 2014, p.115  
Cloth, F., *Kota: Digital Excavations in African Art*, 2015 (catalogue d'exposition à paraître), St. Louis, Pulitzer Arts Foundation, 2015

**Exposition :**

Paris, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, Galerie Pigalle, 28 février-1<sup>er</sup> avril 1930  
New York, The Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars-19 mai 1935  
Autres lieux d'exposition :  
- Manchester, NH, Currier Museum of Art, 10 juin-8 juillet 1935  
- San Francisco, CA, San Francisco Museum of Art (aujourd'hui San Francisco Museum of Modern Art), 23 juillet-2 septembre 1935  
- Cleveland, OH, Cleveland Museum of Art, 28 septembre-27 octobre 1935  
Washington, D.C., National Gallery of Art, *African Sculpture*, 29 janvier-1<sup>er</sup> mars 1970  
Autres lieux d'exposition :  
- Kansas City, MO, William Rockhill Nelson Gallery of Art, 21 mars-26 avril 1970  
- Brooklyn, NY, The Brooklyn Museum, 26 mai-21 juin 1970  
Washington, D.C., *African Art in Washington Collections*, Museum of African Art, May 25, 1972-January 1, 1973  
New York, The Museum of Modern Art, *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*, 27 septembre-15 janvier 1985  
Autres lieux d'exposition :  
- The Detroit Institute of Arts, 26 février-19 mai 1985  
- Dallas Museum of Art, Dallas, 23 juin-1<sup>er</sup> septembre 1985  
New York, *Helena Rubinstein: Beauty is Power*, The Jewish Museum, 31 octobre 2014-22 mars 2015  
St. Louis, *Kota: Digital Excavations in African Art*, Pulitzer Arts Foundation, 16 octobre 2015-19 mars 2016 (oeuvre promise)





© Jacqueline Picasso, courtesy Phyllis Hattis. © Succession Picasso, 2015. © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA Art Resource, NY.

Picasso, William Rubin,  
et *la Guitare*. A Mougins,  
le 15 février 1971,  
le jour où Picasso donna cette  
sculpture au MoMA



Le Kota William Rubin au MoMA lors de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* (1984)  
 © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY, © Succession Picasso, 2015

## L'ŒUVRE D'UN MAÎTRE

Cette œuvre, réalisée par un Maître sculpteur évoluant dans les forêts du Gabon il y a plus de deux cent ans, surpasse une tradition probablement déjà instaurée deux siècles plus tôt. Unique et inventif, il la sculpta dans une seule pièce de bois et l'enveloppa de ce précieux matériau doré, engendrant ainsi une merveille d'un autre monde, une référence universelle au sommet de la création artistique.

William Rubin (1927-2006) est l'une des figures les plus emblématiques du monde de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Tous ceux qui l'ont connu, rencontré ou qui sont entrés dans sa sphère furent marqué par sa personnalité. Peu de personnes ont dépassé son degré d'influence dans son rôle de conservateur des départements de peinture et de sculpture du MoMA à New York, poste qu'il occupa de 1967 à 1988.

William Rubin, Bill pour ses amis, était un éminent conservateur, chercheur, critique d'art, collectionneur, historien de l'art, et professeur. Bref, un grand connaisseur. Il brillait à chaque apparition.

Sa propre collection de peinture, assemblée progressivement lorsqu'il était professeur aux Sarah Lawrence et Hunter Colleges, dévoile un homme qui comprenait intimement l'art. Qualité. Pertinence. Avant-garde. Il ne pouvait pas vivre sans. L'art recouvrait tant les murs de son appartement que ceux de son esprit.

En 1984, il dévoila son exposition-événement '*Primitivism' in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*. Les spécialistes chevronnés autant que de jeunes amateurs d'art furent stupéfaits face à l'originalité de l'exposition et à la richesse du catalogue qui l'accompagnait, véritable bible pour les collectionneurs d'art tribal.

C'est à cette époque que Rubin commença sérieusement à s'intéresser à l'art africain, posant son oeil légendaire – le même oeil qui l'aida à renforcer la collection du MoMA à la suite du grand Alfred H. Barr, Jr. – sur quelques chefs-d'œuvre avec lesquels il cohabitait. Il s'agissait notamment d'un *déblé* sénoufo qui avait appartenu à l'artiste Arman ainsi qu'au célèbre collectionneur Werner Muensterberger, et bien sûr de la figure de reliquaire Kota, provenant de l'ancienne collection d'Helena Rubinstein, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Rubinstein avait toujours considéré cette sculpture comme la pièce la plus importante de sa collection, disposée dans son appartement moderniste de Paris, décoré par Jacques Doucet. Plus tard, les Kreegers reconnaisèrent sa puissance lorsqu'ils l'acquiert et l'installèrent dans leur intérieur dessiné par l'architecte Philip Johnson et, par la suite, bien sûr, Bill Rubin.

Comme Rubin l'a clairement démontré, cette oeuvre, la meilleure parmi les plus importantes formes de l'art classique africain,





L'idole des Cyclades du maître Schuster, vers 2400 av. JC



Tête, Amadeo Modigliani (1910-1912)



correspond à la typologie des objets ayant initié le mouvement cubiste. Picasso, plus que n'importe quel autre artiste, et selon une tradition perpétrée par Modigliani, Giacometti, Rothko et Pollock, ne considéra pas seulement la sculpture kota, et l'art africain en général, pour son abstraction, mais s'y intéressa afin de résoudre la question éternelle de faire le lien entre les mondes, ou comment personnifier le surnaturel, comment représenter le métaphysique.

Elle transcende ainsi les catégories existantes entre les œuvres d'art et traverse le temps et l'espace, à l'image de l'idole des Cyclades du maître Schuster, vers 2400 av. JC, de la lionne en calcaire, d'Elam, vers 3000-2800 AVJC, connue sous le nom de « la lionne de Guennol » ; de la *Tête*, 1910-1912, d'Amadeo Modigliani, de *Madame L.R. (portrait de Mme L.R.)*, 1914-1917, et de *l'Oiseau dans l'espace*, 1932-1940, de Constantin Brancusi. Le Kota William Rubin est une merveille d'harmonie, de géométrie, de proportion et de lumière. Un chef-d'œuvre universel transcendant le temps et les cultures.

**S.K.**

*English translation at the end of the catalogue*

*Bird in the space*, Constantin Brancusi (1932-1940), The Metropolitan Museum, New York. © ADAGP, Paris, 2015

# LE KOTA WILLIAM RUBIN : UNE GÉNÉALOGIE ARISTOCRATIQUE

Pierre Amrouche



William Rubin

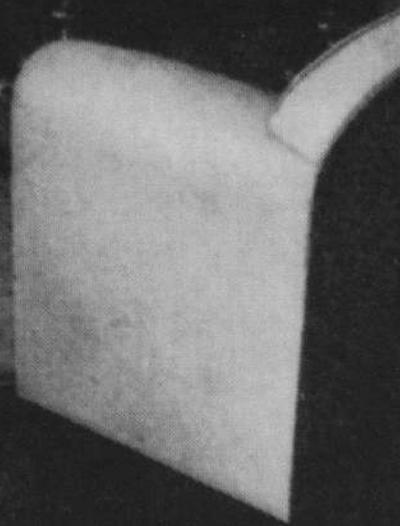
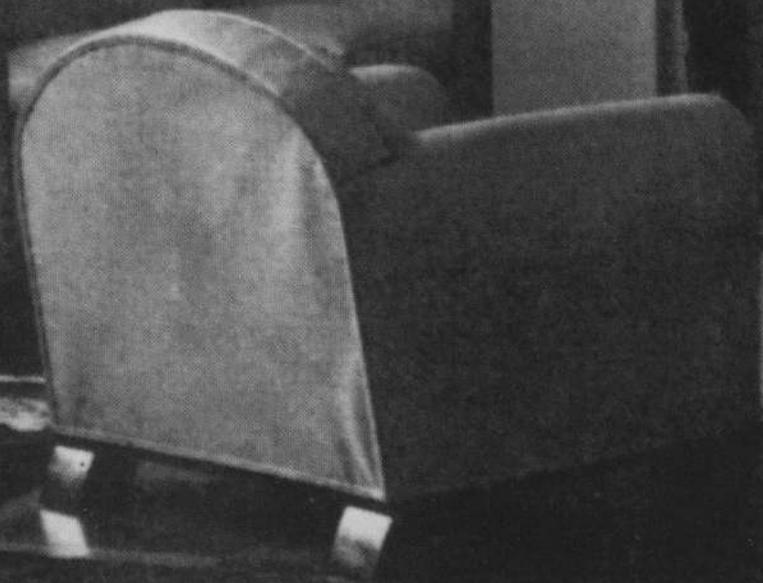
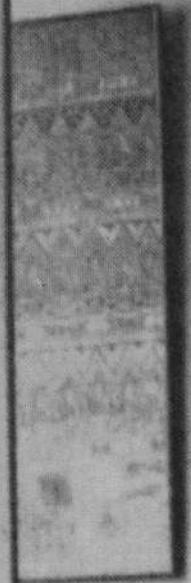
A notre époque, si férue de pédigrées, le Kota William Rubin apparaît comme l'archétype de l'objet historicisé, de par ses propriétaires successifs connus et fameux, et de par les lieux tous autant d'exception où il fut exposé. Le premier heureux possesseur fut Georges de Miré (1890-1965), suivi par Helena Rubinstein (1870-1965), puis par David Lloyd Kreeger (1909-1990), et enfin par William Rubin (1927-2006), tous quatre collectionneurs d'exception ayant marqué leur temps par leurs choix et par leurs actions. De même, trois expositions historiques ont accueilli le Kota William Rubin : l'exposition d'art africain et océanien de la Galerie Pigalle en 1930, *African Negro Art* à New York en 1935, et enfin l'exceptionnelle exposition de New York 1984 - *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, organisée par William Rubin. En allant plus loin dans les détails qui importent aux collectionneurs et apportent à un objet comme celui-ci un supplément de qualité, notons que le kota a été photographié en 35 à New York par Walker Evans après l'exposition *African Negro Art*, et qu'il est soclé par Inagaki le prince des socleurs !

Comme c'est le cas pour beaucoup de chefs-d'œuvre historiques, l'origine première de ce magnifique objet reste un mystère, sa perfection pourrait presque nous faire croire qu'il est descendu du ciel, envoyé par quelque dieu des arts, qu'il n'est pas d'essence humaine ! En effet, si nous suivons sans problème sa généalogie de 1930 à nos jours, connaissant non seulement l'identité de ceux qui eurent l'honneur de le posséder quelques temps - nous ne sommes que locataires de ces pièces - mais encore connaissant aussi sa valeur vénale à maintes reprises, lors des ventes publiques où il fut cédé par exemple, en revanche antérieurement à Georges de Miré, son premier propriétaire identifié officiel, rien ne nous indique à ce jour où et à qui ce Kota fut acheté. Pas plus que nous ne savons à qui de Miré acheta ses autres pièces gabonaises fameuses ! La seule chose que nous supposons, c'est que de Miré en fit sans doute l'acquisition après 1923, date de l'exposition du Pavillon de Marsan, où il prêta des objets, mais pas de figure de reliquaire kota. En revanche, l'objet est bien présent sous le numéro 186 page 16 du catalogue, prêté à son nom, à l'exposition de la Galerie Pigalle en 1930 où furent réunis tant d'objets majeurs, de Miré en prêtant pour sa part 39 sur 425. Artiste et photographe, cousin du peintre Roger de la Fresnaye, qui fit plusieurs portraits de lui dont l'un est au Metropolitan, il fut sans doute un des collectionneurs de l'époque ayant le goût le plus ferme, orienté sur des pièces de toute première qualité et construites - comme son Kota - très loin des pièces esthétisantes d'approche facile. De Miré aimait l'art frontal qui synthétise un style, une culture : l'art fang et l'art kota, par exemple, les deux grands foyers artistiques de l'Afrique Equatoriale.

Ayant fait de mauvaises affaires, il se trouva contraint de vendre sa collection de 112 objets d'art africain en 1931 à Paris par le commissaire-priseur Alphonse Bellier assisté de Charles Ratton et de Louis Carré comme experts. Le catalogue, luxueux pour l'époque, est préfacé par Georges-Henri Rivière, Sous-Directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro ; dans son introduction il affirme : « (...) on aura rarement vu à l'Hôtel Drouot, dans le domaine de l'art primitif, autant de beauté digne de tant de science ». Bien que n'étant pas reproduit au catalogue l'objet, n°57, n'échappa pas à l'œil avisé d'Helena Rubinstein qui en fit l'acquisition.

Il est inutile de présenter la grande Helena Rubinstein, sa réussite exceptionnelle, surtout pour une femme à cette époque, est l'affirmation brillante de son intuition géniale dans tous les domaines sur lesquels elle a porté son regard. Comme femme d'affaire et comme collectionneuse, son courage et son approche de la culture sont unique. Aidée des conseils avisés du sculpteur Jacob Epstein, collectionneur encyclopédique, de Charles Ratton, à la fois l'expert et l'antiquaire le plus compétent du XX<sup>e</sup> siècle et grand collectionneur, et de F.H. Lem qui, lui, constitua l'ensemble des sculptures soudanaises, Helena Rubinstein a réuni une collection d'art primitif hors norme. La lecture du catalogue de la vente de 1966 réunissant 261 objets chez Parke-Bernet à New York, après son décès, donne le vertige. Le Kota y figure p.160 et 161.

Vue de l'appartement d'Helena Rubinstein  
© Condé Nast Archive, 2015





A



B

Lors de cette vente mémorable, le Kota fut acheté par un couple d'amateurs d'art de Washington, les Kreeger ; ils y firent aussi d'autres achats de qualité, les lots 190 et 191, deux masques du Gabon. David Lloyd Kreeger, grand patron de la compagnie d'assurance des fonctionnaires du gouvernement américain Geico, était venu assez tard à la collection, à l'âge de 43 ans. Mais il rattrapa le temps perdu et fit avec son épouse Carmen une collection d'art de plus de 300 pièces, tableaux impressionnistes et modernes, sculptures et art tribal qui furent bientôt réunis dans un superbe bâtiment construit par les architectes Philip Johnson et Richard Foster à Washington, le Kreeger Museum. David Lloyd Kreeger a déclaré : « Je n'ai jamais acheté d'art pour investir, j'ai acheté par passion et j'ai eu de la chance. ». Sa réputation de collectionneur était internationale et sa philanthropie s'est exercée dans de nombreux domaines, tout particulièrement dans la musique ; il a créé en 1980 le Washington Opera dont il fut le premier président ; curieusement les Kreeger ne conservèrent pas le Kota Rubinstein qui était pourtant incontestablement le fleuron de leur ensemble tribal, ils l'échangèrent contre un tableau avec le fameux marchand d'art Richard Feigen. Une preuve, s'il en fallait, que leurs achats reposaient sur des coups de cœur.

Avec William Rubin, qui l'obtint par l'intermédiaire de Richard Feigen vers 1980, le Kota Rubinstein change de patronyme devenant le Kota William Rubin. Il achève ainsi son odyssée du 20<sup>e</sup> siècle, et par quelle apothéose ! William Rubin fut non seulement le grand directeur du MoMA de New York sur lequel il exerça son magister intransigeant et visionnaire, il fut encore un collectionneur de peinture et d'art tribal de tout premier plan et le maître d'œuvre de la plus riche et brillante exposition *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, à New York en 1984. Tous ceux qui eurent le bonheur d'y assister ont gardé un souvenir ébloui de cette grande messe, où l'art du XX<sup>e</sup> siècle sous toutes ses formes communiait avec l'art tribal enfin sorti du carcan ethnographique ; ce n'était que justice que cet événement ait lieu à New York, ville phare des avant-gardes où déjà en 1914 Alfred Stieglitz et Marius de Zayas avaient donné leur place, avec l'art moderne, aux artistes sauvages.

Si Rubin ne fut pas l'inventeur du Primitivisme comme concept, il en fut certainement l'exégète au plus haut niveau de connaissance et de perspicacité, allant beaucoup plus loin que Robert Goldwater dont l'ouvrage de 1938 *Primitivism in Modern Painting* ouvrait la voie sans en achever le parcours. Sans doute, son intérêt pour ce sujet fondamental de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle fut initié dès ses premières rencontres avec Picasso et son œuvre. Ces rencontres qui orientèrent définitivement sa vie lui ouvrirent en même temps le vaste champ de l'art tribal si

étroitement lié à toute la créativité des artistes modernes, *volens nolens*, et tout particulièrement à Picasso. Qui n'a pas vu *Les Demoiselles d'Avignon* n'a jamais vu d'objet nègre, pourrait-on dire tant les visages des cinq personnages suffiraient à assoir une recherche en paternité. Rien que par eux-mêmes, ils étayent la théorie primitiviste dont William Rubin fut le maître incontestable. La singularité de William Rubin comme collectionneur d'art tribal réside dans sa recherche approfondie sur les objets, les sources, les significations, les influences voire les confluences. En cela, son approche va bien au-delà des simples, mais respectables, considérations esthétiques et jubilatoires. Ce qui, sauf erreur, fut l'attitude des possesseurs du Kota avant lui.

En devenant le Kota William Rubin, cet objet a acquis non seulement un nom prestigieux, mais aussi une pensée et une existence propre, il est capable de se tenir droit devant les grands artistes du siècle dernier, de Matisse à Picasso et à Brancusi. Enfanté par la nuit tropicale, il a été érigé au rang de chef-d'œuvre de l'art mondial. C'est un objet ultime.

Non content d'avoir cette généalogie aristocratique, puisqu'elle se compose des quatre meilleurs collectionneurs de son temps, le Kota William Rubin s'est épanoui lors de trois prestigieuses expositions : *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, Galerie Pigalle, en 1930 à Paris, *African Negro Art* à New York en 1935, et enfin à la somptueuse *Le Primitivisme dans l'Art du 20<sup>e</sup> Siècle*, à New York en 1984.

#### GALERIE PIGALLE

L'exposition de la galerie Pigalle annonce la future et proche suprématie de Charles Ratton sur son rival dans le domaine des arts primitifs, Paul Guillaume, dont l'intérêt pour les arts sauvages décline. Assisté de Tristan Tzara et Pierre Loeb, Ratton sélectionnera un ensemble de 425 objets, dont 288 africains (Paudrat, 1987, p.163), parmi ceux-ci un grand nombre figure toujours au rang des grands chefs-d'œuvre de l'art, le Pahouin Derain, la tête Pahouine d'Ascher, le Habbé de Madame Hein ; et bien d'autres encore, non reproduits au catalogue, comme le Kota alors propriété de Georges de Miré. La liste des prêteurs est impressionnante, ils sont 45, dont le Musée d'Ethnographie du Trocadéro. L'introduction au catalogue est révélatrice des changements d'opinion sur les arts primitifs. Elle annonce l'ouverture du corpus de l'art tribal à des régions peu connues des collectionneurs, comme le Cameroun, et des découvertes archéologiques aussi, prévoyant un grand avenir à la recherche de l'histoire des civilisations africaines anciennes. Auparavant, certains affirmaient que le sous-sol de l'Afrique Noire était vide, notre époque sait qu'il n'en est rien, preuves à l'appui. L'Afrique est entrée dans l'histoire depuis des millénaires !

## AFRICAN NEGRO ART

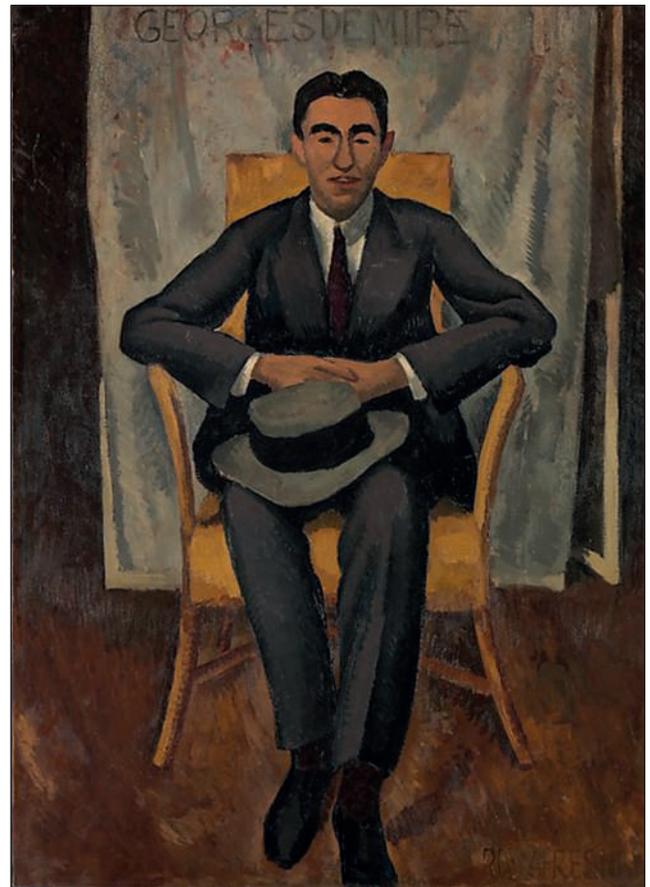
La véritable présentation au monde de l'Art Nègre du Kota sera *African Negro Art*. Et, signe tangible du changement de regard des collectionneurs et conservateurs : lors de cette prestigieuse exposition, il est enfin reproduit au catalogue, faisant partie, comble des honneurs, des happy few photographiés par Walker Evans pour son Portfolio ! Ce mythique Portfolio, étudié avec brio par Virginia-Lee Webb, dans son ouvrage *Perfect Documents, Walker Evans And African Art, 1935*, publié en 2000 à New York pour l'exposition homonyme au MET. Lors de cette exposition de 1935, la première en son genre dans un grand musée d'art moderne, on montrait enfin au public américain l'art africain comme de l'art - sans plumes, sans tamtam - sans aucun folklore péjoratif, et cela par la volonté expresse d'Alfred Barr (1902-1981) le directeur du Museum of Modern Art de New York, ce que souligne Virginia-Lee Webb dans son ouvrage cité plus haut. Barr chargea Sweeney et Goldwater avec le concours de Charles Ratton de réunir les six cent trois objets de l'exposition provenant des USA et de l'Europe. L'exposition, sur un mode réduit, fut présentée dans différentes villes américaines, son but éducatif était ainsi affirmé. Le Kota fera partie de cette sélection (Webb, 2000, p.25). *African Negro Art* fut aussi la consécration incontestée de Charles Ratton qui en sera le premier prêteur avec les pièces majeures de son importante collection ; Paul Guillaume décédé en 1934 d'une péritonite, ce fut son épouse Domenica Guillaume qui envoya 34 objets libellés « The Paul Guillaume Collection » (Paudrat, 1987, p.162 et 164) une ultime façon de rappeler la place prépondérante que Guillaume tenait dans ce domaine avant l'arrivée de Ratton.

## LE PRIMITIVISME DANS L'ART DU 20<sup>e</sup> SIECLE

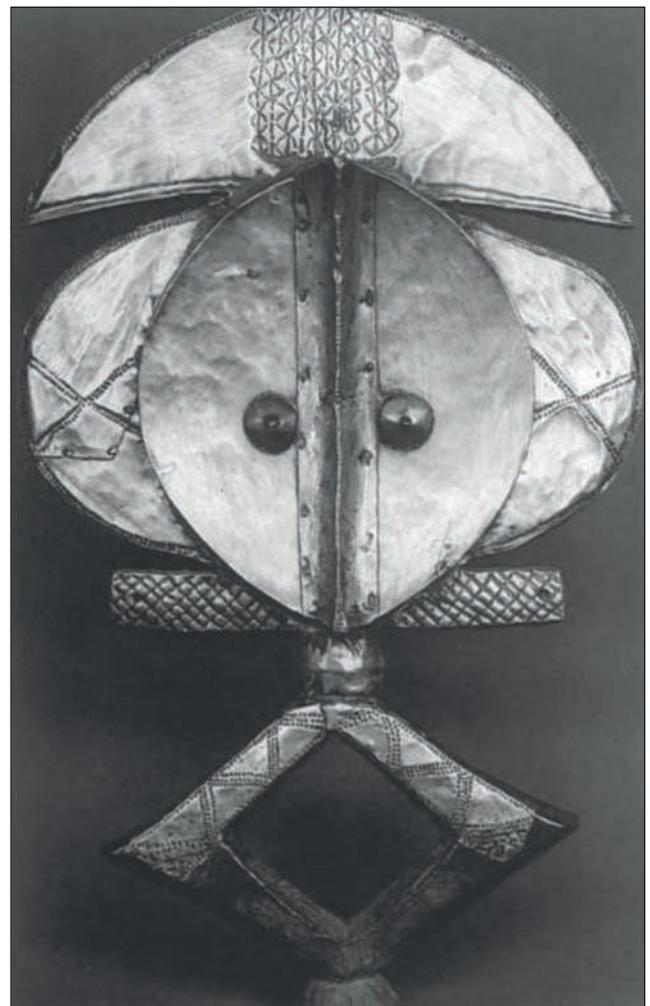
L'exposition organisée par William Rubin terminera le cycle des grandes expositions d'art tribal du XX<sup>e</sup> siècle, il y exposera preuves à l'appui - les illustrations sont innombrables - le bienfondé de sa théorie primitiviste. Cette magnifique exposition fleuve de 1984 survit de nos jours à travers son imposant catalogue véritable bible sur le sujet. Le Kota William Rubin y est reproduit page 268 de l'édition française dans l'article intitulé « Picasso », rédigé par Rubin lui-même. Le nombre de contributeurs prestigieux, 19, et les articles et artistes étudiés, font penser que le sujet est épuisé. Cependant, il est possible que l'ouverture d'archives inconnues nous apporte encore aujourd'hui et demain d'autres informations sur l'influence des artistes primitifs sur l'art contemporain passé ou futur. La voie tracée par Rubin est infinie.

*English translation at the end of the catalogue*

- A. Carmen Kreeger (au centre) à son domicile, le Kota est visible au fond à droite (1969)
- B. Helena Rubinstein dans son appartement. On aperçoit les œuvres suivantes : Brancusi Constantin, *La négresse Blanche*, 1928 et Miró Joan, *Femmes et Oiseaux dans la nuit*, 1944
- C. Portrait de George de Miré, par Roger de la Fresnaye, 1910
- D. Photographie de la sculpture Kota par Walker Evans



C



D

# LE KOTA WILLIAM RUBIN, UNE ICÔNE DE L'ART AFRICAIN

Louis Perrois



Panoplie « Kota » constituée des objets Obamba et Ndumu de la Mission de l'Ouest Africain (Brazza), 1889, Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris.

Depuis la fameuse exposition *African Negro Art* du Museum of Modern Art de New York en 1935, une époque où l'œuvre appartenait déjà à Helena Rubinstein, cette imposante figure de reliquaire Kota est l'une des plus emblématiques expressions de l'art des peuples de l'Afrique équatoriale. Elle a d'ailleurs été exposée et publiée à de nombreuses reprises. Rapportées en Occident par des administrateurs, des missionnaires ou des courtiers en produits tropicaux « coureurs de brousse », ces effigies de bois décorées de plaquettes de cuivre étaient en lien avec le culte des ancêtres familiaux et surmontaient des paniers-reliquaires contenant les reliques des notables des communautés. On les appelait « *mbulungulu* » c'est-à-dire « le panier avec une figure ». Chez les Kota du Haut-Ogooué, les termes *ngulu*, *nguru* et *nyelu* signifient la forme ou l'aspect de quelque chose ou de quelqu'un ; tandis que le terme *mbulu* désigne un panier

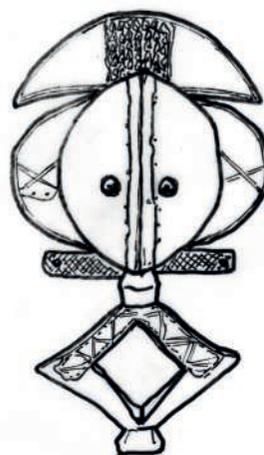
de vannerie ou parfois de feuilles entrelacées. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il y avait d'innombrables effigies de ce type (de variantes formelles différentes, cf. Perrois, *Kota*, 2012, p. 54-79) dans les villages de la haute vallée de l'Ogooué et ses alentours, tant au nord vers Okondja et Mékambo, qu'au sud, vers Zanaga, Sibiti et Mossendjo au Congo (cf. *Kota* 2012 *ibid.*, p. 6).

Le *ngulu* de William Rubin est particulièrement imposant tant en hauteur, 66 cm, qu'en largeur, 40 cm, et combine, au plan stylistique, un schéma classique des Kota Obamba à coiffe en cimier transverse en croissant et des coques latérales arrondies, avec un visage très stylisé de forme « foliacée » en amande, de relief curviligne en « cupule », dont les seuls détails anatomiques sont un bourrelet longitudinal figurant le nez et des yeux en cabochons cloutés, de facture Kota Shamaye. On comprend qu'une telle composition, plus graphique que sculpturale, ait pu séduire d'emblée les amateurs des avant-gardes occidentales des années 1920.

Cette figure de reliquaire peut être comparée à un *ngulu* « historique » collecté par Attilio Pecile et Giacomo di Brazza dans le cadre de la « Mission de l'Ouest Africain » dans les années 1880 et conservé ensuite au Musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris (MQB, ref. Inv. 71.1884.37.22, H = 40 cm). On y retrouve notamment un visage de forme « foliacée » à bourrelet axial (mais plus étroit que celui du spécimen de William Rubin), seulement agrémenté d'yeux en relief, traités à même la plaque du visage. D'après les carnets de notes et les croquis d'itinéraires de G. di Brazza, cet objet aurait été trouvé chez les Kota *Ndumu* (alors appelés « *Ondumbo* » par les explorateurs) mais non loin de la région des Kota Shamaye de la rive droite du fleuve.

Les Kota *Ndumu* ont été longtemps les « frères-ennemis » des Obamba

de la région de Masuku-Franceville. Les ayant précédés de peu dans une migration nord-sud provenant du bassin de la Sangha au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces deux peuples se comprennent sans interprète, un indice important de leurs racines communes. D'ailleurs, les Obamba et les *Ndumu*, de même tradition matrilineaire, se mariaient fréquemment entre eux. Mais étant trop souvent l'objet de razzias d'esclaves et de vols de bétail de la part de leurs turbulents voisins et parfois beaux-frères, les *Ndumu* ont toujours été méfiants envers les Obamba. Finalement, c'est Brazza et ses compagnons, qui par des contacts avec les uns et les autres dans toute la zone du Haut-Ogooué (aux confins du Gabon et du Congo actuels) et une politique volontariste d'apaisement intertribal (évidemment favorable aux échanges commerciaux), brisèrent définitivement l'expansion Mbété-Obamba au Gabon à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur domination latente sur l'ensemble de la région du Haut-Ogooué depuis plus d'un siècle s'acheva dans une



66 cm  
anc. coll. Rubinstein  
av. 1935

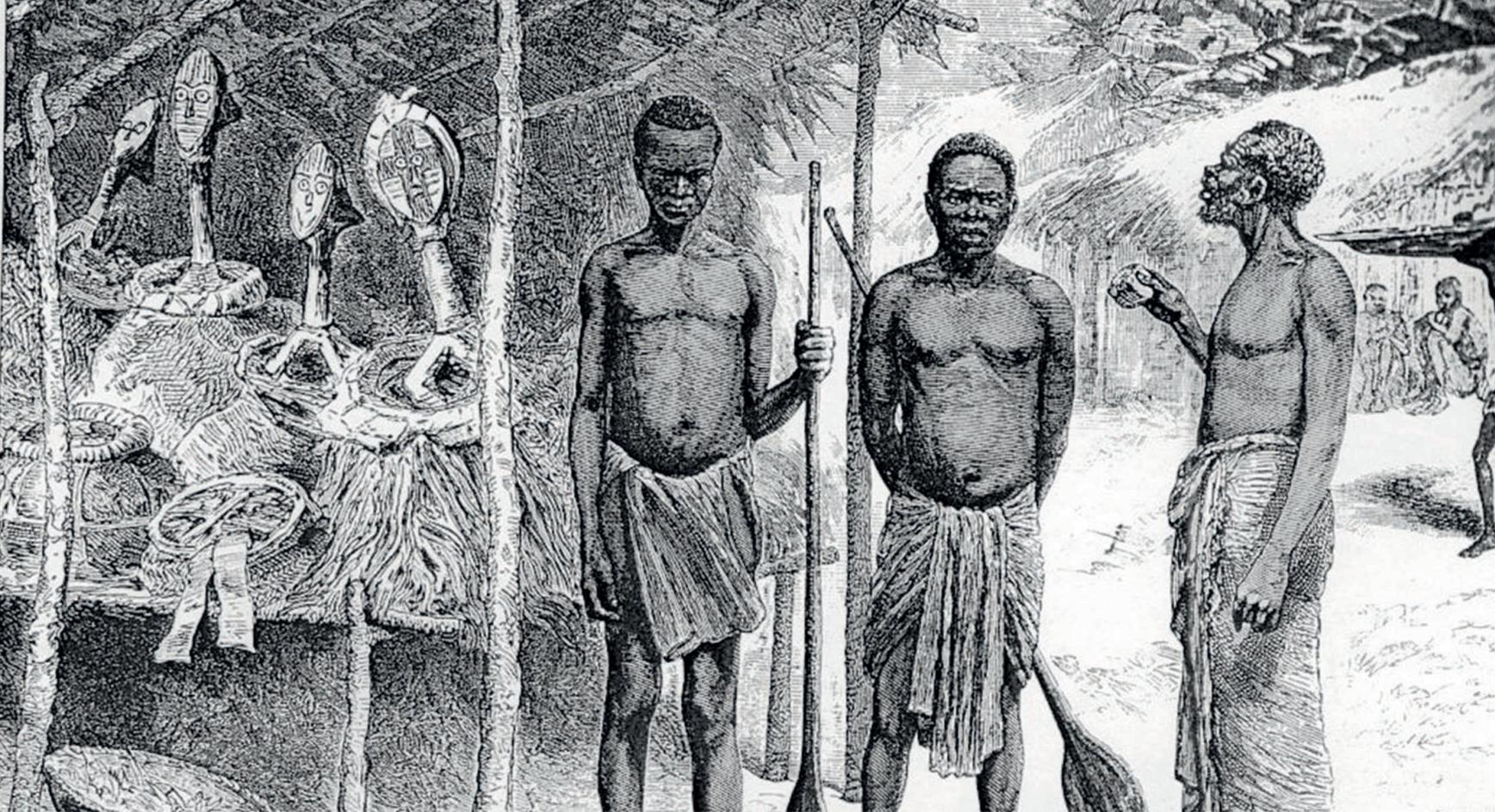


40 cm 1884 Brazza

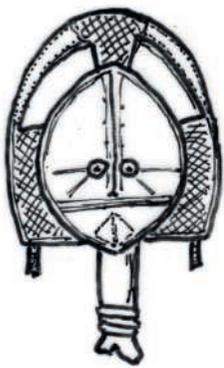
## SCHÉMAS DE FIGURES COMPARABLES

ultime confrontation qui eut lieu près du village de Mamvubu, sur la rive droite de la Passa (région de Masuku-Franceville). On peut comprendre que de ces contacts anciens, des emprunts d'ordre symbolique (et donc peu à peu stylistique) aient pu avoir lieu au cours des siècles et que les effigies ancestrales des uns et des autres en aient gardé des traces tant dans les formes globales que dans le détail des décors.

D'autres figures Kota assez semblables d'aspect à visage « foliacé », en amande ovalisée, ayant appartenu à diverses collections (Guerre, Kamer, Fourquet, Valluet, etc.), constituent une variante stylistique remarquable (cf. Perrois, 1979, *Arts du Gabon*, pp. 174-175) avec des coiffes plus ou moins amples - certaines en simple tenon vertical et d'autres en croissant transverse à bords rabattus (ancienne collection Pierre Vérité, catalogue



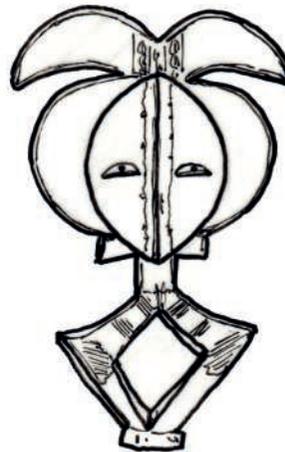
Des *mbumba-bwete* en place vus par Brazza dans le Haut-Ogooué (in revue « Le Tour du Monde », 1887, II, p.328)



43cm anc  
coll. Verité



37,5cm  
anc. Jeannot 7311



61cm  
anc. coll. Mestach



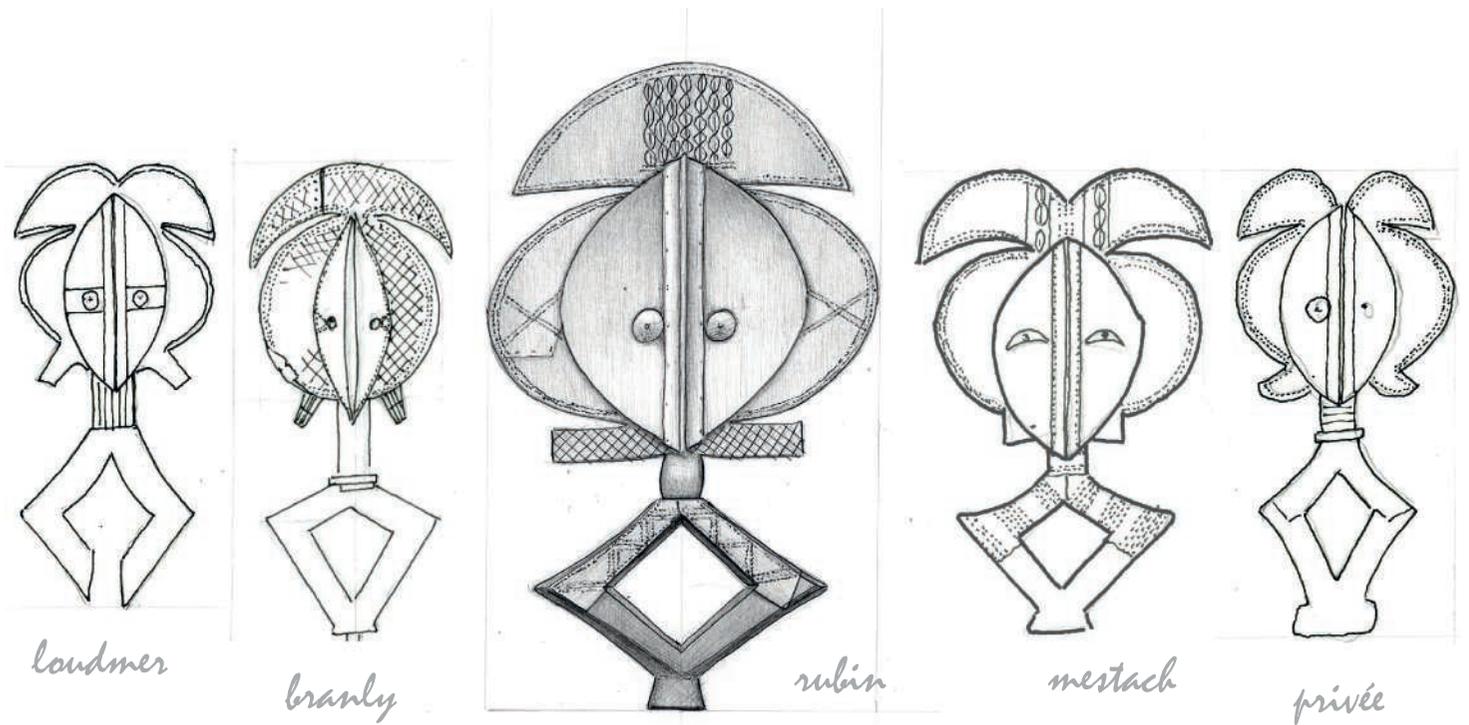
#40cm  
anc. coll. Mestach

juin 2006, n° 198, sans piétement, 43 cm) voire en double croissant (ancienne collection W. Mestach, 61 cm, pendentifs horizontaux brisés). On peut considérer que ce schéma étonnamment stylisé et quasiment abstrait, se situe à la limite des Kota du nord (Mahongwe et surtout Shamaye) et des Kota du sud (Obamba, Wumbu, Ndumu), empruntant aussi bien aux premiers un graphisme épuré à l'extrême quasi « cubiste » (avec un visage en amande), qu'aux seconds, une structure classique, avec la coiffe en croissant et le piétement en losange évidé. Un autre détail, commun à toutes ces effigies, est celui des appendices horizontaux situés à la base de la face, qu'on peut interpréter comme étant des boucles d'oreilles ? Sur le Kota William Rubin, ces appendices sont décorés d'un motif en croisillons et percés à leurs extrémités, ce qui a certainement permis d'y suspendre des chaînettes ou des colliers.

Au revers, sans placage de métal, un motif en bas-relief de forme losangique marque l'effigie, en rappel de l'ouverture du piétement. Dans tout le Gabon oriental le losange, décliné soit en motif gravé soit en aplat sculpté, est un rappel symbolique du sexe féminin, source de toute vie. On retrouve ce même signe, traité en frise, dans le décor central du croissant de la coiffe, qui était un sceau d'identification clanique.

Le *mbulu-ngulu* de William Rubin, dans sa majestueuse stature et la facture si étonnamment abstraite de son visage en amande, témoigne de l'imaginaire sans entrave des initiés Kota, preuve s'il en fallait de la subtile spiritualité de ces peuples de l'Afrique équatoriale, exprimée ici avec tant de maîtrise sculpturale.

English translation at the end of the catalogue



## UNE NOTE À PROPOS DU KOTA WILLIAM RUBIN

Frédéric Cloth

Nous avons tendance à concevoir les arts africains comme l'expression d'une tradition. Nous avons pris l'habitude d'associer une forme (ou un style donné) à une tribu tout en négligeant deux aspects artistiques primordiaux : les artistes eux-mêmes et la nature de ce qui est représenté.

Nous acceptons facilement le fait que « les artistes africains soient anonymes » et qu'ils produisent des objets génériques : « statues d'ancêtres », « masques »,... en partie parce que nous manquons d'information, en partie parce les grandes classifications simplifient la vie, mais aussi parce que nous recherchons une essence fondamentale dans la création africaine qui transcende la paternité, le temps et la représentation.

Cet objet nous rappelle que l'art africain, comme tous les arts, se construit autant sur l'innovation que sur la tradition. Regardons attentivement l'objet étudié : un de ses traits le plus caractéristique est un visage en amande divisé en deux par la ligne nasale. Peu d'objets présentent cette caractéristique :

- un faisant partie de la collection Mestach à Bruxelles, probablement du même atelier.
- un collecté par l'expédition Brazza vraisemblablement en territoire *ondumbo* et aujourd'hui conservé au musée du Quai Branly.
- un autre provenant d'une collection privée américaine
- un dernier provenant d'une collection française privée (Loudmer).

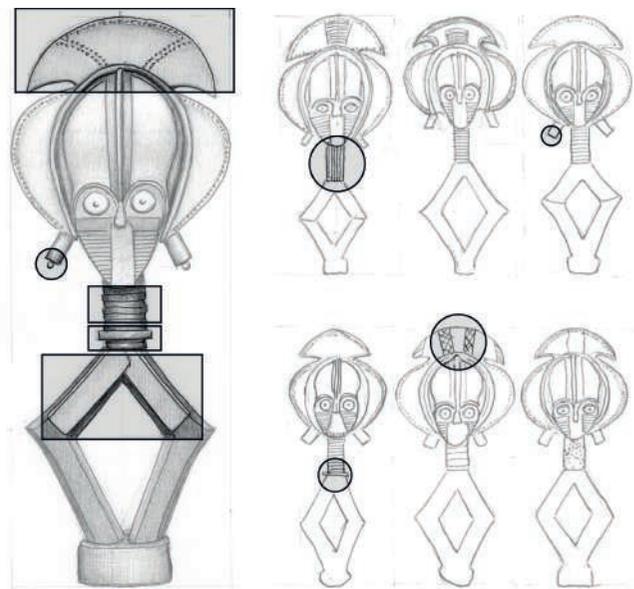
Bien qu'ils partagent tous la même spécificité, des différences notables les distinguent qui nous amènent à la conclusion que cet objet semble unique.

Mais une question se pose alors : comment un objet unique peut-il être traditionnel ?

Pour mieux le comprendre nous devons porter attention à ce que nous avons précisément négligé jusqu'alors : le processus créatif des artistes et le sens attaché aux objets qu'ils sculptent.

Les exemples les plus anciens de figures kota (datées scientifiquement) remontent aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Sur ces sculptures, nous observons que ce qui distingue l'art kota de ceux de leurs voisins était déjà inventé : l'utilisation du métal, un panneau supérieur en forme de croissant, un visage - parfois concave, parfois convexe - avec des panneaux latéraux et un corps abstrait en forme de losange.

Plus important encore, nous constatons que dès cette époque, l'artiste prenait soin d'individualiser chaque statue. Si nous regardons une série



détails utilisés comme marqueurs identitaires des figures masculines du Maître de Sébé : croissant, oreille, cou, décor des épaules et collier

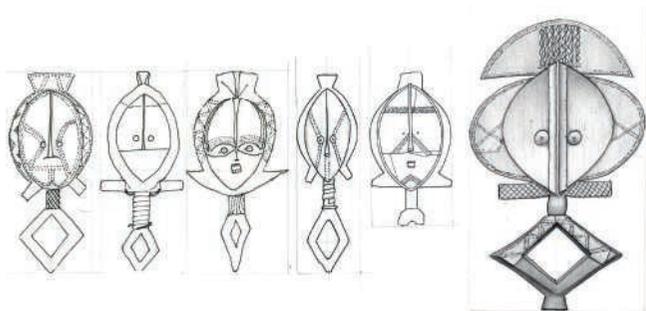
de figures très anciennes réalisées par le (ou les) maître(s) de la vallée du Sebe, nous voyons que, bien qu'elles se ressemblent toutes, chaque sculpture possède des détails distinctifs qui la rend unique.

Du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la population kota (plus précisément dans le cas qui nous occupe, le peuple *obamba*) continua à produire des sculptures, chacune d'entre elles étant unique. Imaginez combien cette tâche devait être complexe : il fallait réaliser une figure dont la majorité des traits était imposée par la tradition, mais qui reste différente de toutes les autres figures produites depuis trois siècles sans même avoir eu l'occasion de les observer.

Probablement suite à cette problématique, nous observons qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, deux groupes d'artistes, deux écoles, sont apparues dans la statuaire obamba : un groupe (appelons-le les conservateurs) continua à produire ce qui ressemble fondamentalement au style ancien au risque de faire des « répétitions » (à l'exception des pièces produites en grande série pour les colons, nous voyons quelques (rares) répétitions apparaître à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle). L'autre groupe (les innovateurs) arrivèrent probablement à la conclusion que l'unicité était plus importante que la tradition et commencèrent à inventer de nouvelles formes et des motifs décoratifs complexes qui garantissaient leur unicité.

Naturellement les maîtres de l'école de l'innovation ne créaient pas à chaque fois une nouvelle forme : ils en inventaient certaines et les réutilisaient régulièrement. Souvent même, ils trouvaient leur inspiration ou empruntaient des idées auprès d'autres maîtres. Toutefois, en à peine un siècle et dans une zone assez restreinte (près d'Okondja et Otala, dans le Gabon du centre-est), ils parvinrent à créer une dizaine de nouvelles formes. Pour préciser notre propos, nous décrivons bien là une histoire de l'art où des créateurs prennent des décisions radicales et s'affranchissent d'une tradition rigide.

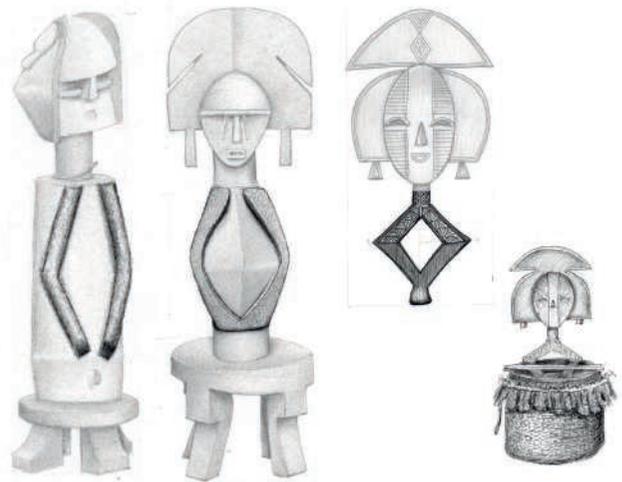
L'objet en question est probablement une variation originale sur le thème de ce personnage féminin souvent représenté :



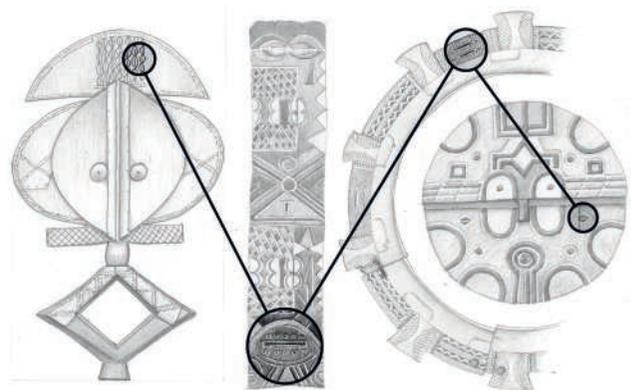
Nous connaissons l'influence qu'ont eue les reliquaires kota sur l'art occidental et particulièrement sur le cubisme analytique. L'un des heureux propriétaires de cet objet, M. William Rubin, a beaucoup œuvré à établir ce fait historique. De tout temps les artistes ont été confrontés au problème de traduire un monde tridimensionnel sur un support plan. Les artistes kota comme les cubistes ont exploré la solution qui consiste à déplier les volumes, et tous deux ont observé les mêmes conséquences : la géométrisation (dérouler un volume introduit des lignes de pliage qui incitent à la géométrisation), la suppression (il faut compenser l'espace « consommé » par les parties dépliées d'un volume en supprimant d'autres) et bien sûr la cohabitation de différentes perspectives (que produit naturellement le dépliage).

Dans la sculpture kota en général, et celle-ci ne fait pas exception, nous voyons ces mécanismes en action : le panneau supérieur en forme de croissant représente probablement une crête de cheveux « à l'Iroquoise ». Les panneaux latéraux sont des « joues » c'est en tout cas ainsi que les nomment les ndassa (l'une des tribus du groupe kota) on peut donc les imaginer comme des vues de profil directement attachées au visage de face. Pour ces mêmes ndassa, le prolongement inférieur des « joues » (sur cet objet les barres horizontales sortant du cou) sont des « oreilles », ce qui paraît sensé puisque les oreilles sont plutôt visibles de profil et ne sont jamais représentées sur la partie de face. Enfin la structure inférieure en forme de losange : elle peut se comprendre comme des bras, pliés

### la représentation des bras selon différentes figures kota, obamba et ambeti



### symbole lebee sur divers objets téké



les mains jointes là où le reste du corps a été omis. En imaginant l'objet dans son contexte, ces bras auraient en partie été dissimulés dans un panier rempli de reliques. La figure tient littéralement dans ses bras les reliques qu'elle garde, ce qui est en effet un bon moyen d'illustrer l'idée de protection mais aussi de rendre un corps (que l'on peut assimiler à une « raison d'être ») à la statue.

Au-delà de ces traits communs (mais déjà exceptionnels) à la statuaire kota, cet objet présente un trait original que nous osons penser intentionnel.

Quand on regarde le croissant, on voit un décor construit par la répétition d'un symbole en forme d'œil. Ce symbole peut être observé sur la statuaire téké (notamment les masques *kidumu*, les planches *nkita* et les torques de chefs) comme sur de nombreuses autres pièces kota depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ce fait ne surprendra pas si on note que les peuples kota « du sud » (Obamba, Ndassa, ... par contraste aux peuples kota « du nord » comme les Mahongwé) partagent de nombreux traits communs avec les Téké, à commencer par une langue relativement similaire et des territoires voisins.

Dans l'alphabet symbolique téké ce signe en forme d'œil est appelé « lebee ». Il décrit (ou confère) la faculté de voir le monde « spirituel » invisible. La répétition, dans la grammaire décorative téké, est un moyen d'accentuer un concept : pour faire simple, deux lebees « voient » mieux qu'un. Si nous tentons de regarder notre kota à travers cette grille de lecture, nous percevons un message : « cet objet voit très bien » (au sens mystique de « voir »). Nous pourrions toutefois objecter que bien que de nombreux « lebee » soient représentés, ils sont tous très petits. Pour répondre à cette objection, je vous invite à regarder le visage...

English translation at the end of the catalogue





38

### MASQUE VUVI

Vuvi mask

GABON

Hauteur : 32 cm. (12½ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Robert Duperrier, Paris

Pierre Valckenaere, Coquihatville-Anvers

Collection privée, acquis dans les années 1970

Ce type de masque se trouvait dans la région centrale du Gabon, les Monts Du Chaillu, au coeur d'un vaste triangle entre M'bigou, Mimongo et Koulamoutou où cohabitaient les Vuvi, les Sango et les Tsogho. Selon s'ils étaient utilisés le jour ou la nuit, leur fonction symbolique pouvait changer du tout au tout, de la réjouissance populaire à la crainte initiatique (Perrois, 1979, p.266). Les masques Vuvi ont des faces plates ou légèrement convexes et une tendance à une stylisation simplifiée très poussée. Les couleurs sont toujours identiques : visage blanc et détails soulignés de noir et d'ocre rouge. Un costume de paille tressée couvrait entièrement le porteur en occultant son identité. Le costume oscillait au gré des mouvements acrobatiques du danseur.





39

**FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA**

Kota reliquary figure

GABON

€ 15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Raoul Blondiau, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquise auprès de ce dernier en septembre 1954

Par descendance au propriétaire actuel

Intéressant reliquaire kota à la jonction de deux styles. Le visage au front bombé et à la face concave en forme de cœur peut être rapproché du groupe 8 défini par Chaffin (1979), notamment du reliquaire (fig.56) de l'ancienne collection Goldet, et d'un autre (fig.57) publié par Fagg et Elisofon. En revanche les « ailes » encadrant le visage et la coiffe ne correspondent pas à ce style, mais plutôt au style du groupe 12, regroupant des reliquaires à face « plates ».

Mme Schwob a fait appel aux connaissances de Leon Siroto afin d'être parfaitement renseignée concernant cette figure de reliquaire. Mr Siroto lui répondit : « A propos de votre photo de gardien de reliquaire, soit Mbamba (selon moi), soit Kota – c'est un splendide exemplaire de ce sous-style ».

**f40**

**STATUETTE PUNU**

Punu figure

GABON

Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Collection de la Famille Egon Guenther,  
Johannesbourg

Sotheby's, New York, 18 novembre 2000, lot 80

Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco,  
acquise lors de cette dernière

Comme Alisa LaGamma le nota à propos d'une statue comparative de la collection Horstmann : « les œuvres figuratives de ce type évoque une tradition régionale du portrait qui fut créée pour servir d'outil d'investigation pour les rituels ». Dans la société punu, quand un membre de la famille est victime d'actes malveillants, un guérisseur appelé nganga kosi, est sollicité pour remédier au problème. Cette statue devient alors le réceptacle des esprits durant les incantations du guérisseur (2002, p.136).



# DEUX CHEFS-D'ŒUVRE DE LA COLLECTION VÉRITÉ LA BAGA ET LE MASQUE GRÉBO/KROU

Pierre Amrouche



Vendue en 2006 à Paris, la collection Vérité fut une révélation pour le monde de l'art tribal. Des centaines d'objets jalousement gardés au secret pendant des décennies par la famille étaient alors offerts aux enchères.

Ce secret, cette discrétion poussée à l'extrême, sont l'œuvre patiente de deux couples passionnés, Pierre et Suzanne Vérité, leur fils Claude et sa femme Janine, qui tout au long de leurs vies respectives ont conservé ces objets et enrichi la collection. Attachés aux objets, ils savaient bien qu'en ne les montrant pas, ils s'assuraient une certaine tranquillité, à l'abri des convoitises et des curieux.

Et puis tous ces « bois » étaient un peu leur famille, des centaines de parents primitifs avec lesquels le temps avait scellé bien des attaches : comme modèle de collectionneur, les Vérité seraient proches d'un personnage de Balzac ; pas de bruit, rien que du feutré. Et tant pis si leur nom ne figure pas dans nombre de monographies consacrées aux arts primitifs, même quand ils prêtent un chef-d'œuvre, tant pis pour les ignorants. De leurs voyages au Mali des années cinquante, auraient-ils retenu ce proverbe Bambara « le serpent qui vit vieux vit caché » ?

Au soir de sa vie en 1990, Pierre Vérité interrogé par une journaliste, n'affirmait-il pas encore avec aplomb : « Je n'ai pas de collection ! ». Et pourtant !

C'est à la galerie Carrefour, boulevard Raspail, que vont défiler pendant des années les amateurs du monde entier. Des artistes comme Picasso, des grands collectionneurs, comme Joseph Mueller qui réside non loin. Dans ce joyeux capharnaüm, moins innocent qu'il n'y paraît, seront proposées aux amateurs des œuvres primitives de tous les continents, surtout africaines. Comme la Baga, le masque Krou et le bel ensemble de 12 poulies que Christie's met en vente aujourd'hui.

Les Vérité achètent partout, en ventes publiques en France et dans toute l'Europe, chez les particuliers aussi. Beaucoup d'objets leur sont directement apportés à la galerie. Quelques cas restent fameux dans la saga familiale, par exemple en 1948 un banlieusard les appelle, ils trouveront chez lui, à Choisy le Roi, la grande Baga (lot 43). C'est Claude, accompagné de Janine, qui la descend sur son dos : quatre étages, c'était lourd, ils n'ont pas oublié !

D'autres, en revanche, sont envoyés de l'étranger par des correspondants qu'ils n'ont parfois jamais rencontrés ! Un fonctionnaire en poste en Côte d'Ivoire, un facteur dit-on, leur aurait ainsi envoyé régulièrement pendant des années, de 1933 à 1939, des caisses pleines d'objets collectés au cours de ses tournées. Il est possible que le grand masque Krou ait fait partie de ces envois.

Du sud et du centre de la Côte d'Ivoire, les masques, statues et petits objets peuvent provenir de Roger Bédiat, autre grand pourvoyeur d'objets, actif longtemps dans ce pays au milieu du siècle ; il existait aussi à cette époque, sur place, un marché de collectionneurs, tous en relation avec l'Europe : Escarré à Korrogho en pays Senoufo, chez lequel Charles Raton se rendit avec Emile Storrer dans les années 60 lors de l'unique voyage en Afrique qu'il fit de sa vie, Maître Loiseau et le Procureur Général Liotard à Abidjan, célèbre amateur de poulies de métier à tisser. Les poulies de tisserands de la collection Vérité peuvent provenir de ces sources.

Les Vérité ont organisé de nombreuses expositions d'art africain ou ont participé à des expositions collectives. Leur nom n'est pas toujours mentionné, mais ils sont facilement identifiables.

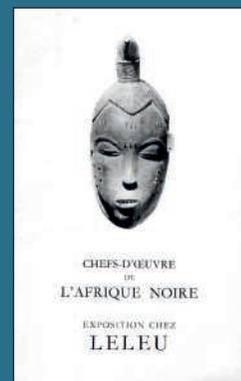
La Baga et le masque Krou ont été exposés chacun deux fois : - *Chefs-d'œuvre de l'Afrique Noire*, Paris, Leleu, 12-19 juin 1952, la Baga sous le numéro n°1 et le masque Krou sous le numéro 58. - *Les Arts Africains*, Paris, Cercle Volney, 3 juin-7 juillet 1955, la Baga sous le numéro 7, le masque Krou sous le numéro 159.

La Baga est publiée par William Fagg et Eliot Elisofon, *La Sculpture Africaine*, Londres, Thames and Hudson, 1958, reproduite p.69, n°69. Ce livre historique reste un ouvrage majeur sur l'art africain, beaucoup d'objets Vérité y sont reproduits.

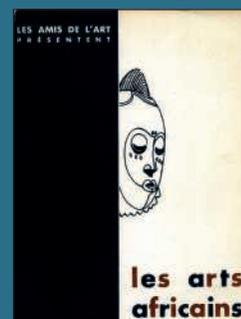
Le grand masque Krou, quant à lui, est publié en 1975 par Ladisla Segy à New York dans *African Sculpture speaks*, p.170 n° 164C, aux éditions Da Capo Press.

Démentant partiellement l'impression de secret nimbant cette collection, la présence de dizaines d'expositions, de 1951 à 2004, organisées par les Vérité, montre, dans un premier temps, qu'ils n'étaient pas si avertis de leurs trésors et qu'ils furent aussi des mécènes et des éveilleurs, à leur façon non-conformiste. S'opposant au centralisme parisien, ils ont fait circuler leurs objets dans les villes de provinces, souvent exclues des circuits artistiques.

« Entrez dans ma forêt », c'est par cette expression poétique que Pierre Vérité invitait les visiteurs à entrer dans sa galerie. Affable et souriant, il aimait raconter l'histoire des objets, les compagnons de toute une vie de recherche patiente. Ces forêts de masques et statues avaient toujours constitué son cadre de vie habituel, angoissant et oppressant pour certains, rassurant et familier à ses yeux de poète et d'artiste. La Baga et le masque Krou furent deux des fidèles compagnons de cette grande famille de collectionneurs français.



Couverture du catalogue d'exposition *Chefs-d'œuvre de l'Afrique Noire* (1952)



Couverture du catalogue d'exposition *Les Arts Africains* (1955)



Couverture du catalogue de vente *Collection Vérité* (2006)

À droite, Pierre Vérité dans son atelier, vers 1930



LE MASQUE GRÉBO/KROU



**MASQUE GRÉBO/KROU**

Grebo/Kru mask

CÔTE D'IVOIRE/LIBÉRIA

Hauteur : 88 cm. (34½ in.)

€500,000-800,000

\$560,000-890,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 151

Collection privée

**Exposition :**Paris, *Chefs d'oeuvres de l'Afrique Noire*, Leleu, 12-29 juin 1952, catalogué sous le numéro 58Paris, *Les Arts Africains*, Cercle Volney, 3 juin-7 juillet 1955, catalogué sous le numéro 159**Bibliographie :**Segy, L., *African Sculpture Speaks*, New York, 1975, p.170, fig.164C 306).

Approchant un mètre de hauteur, cette œuvre d'art exceptionnelle transcende toute tentative de classification. Grâce à son exécution inventive et à sa symbolique, ce masque occupe une place capitale dans les canons de l'art africain ainsi que dans la genèse de l'art moderne.

Ce type de masques est communément appelé grébo, terme général qui englobe également le peuple krou, petite population établie sur la côte ouest de la Côte d'Ivoire. Le masque de la collection Vérité est listé comme provenant précisément de cette région, située entre le Liberia et la Côte d'Ivoire, à l'embouchure de la rivière Sassandra. Ce type de masque a été observé dès les années 1885 (voir le croquis de Brend'amour dans Zöllner), puis à nouveau en 1898 par Leo Frobenius (*Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, figs. 110-114 et figs. 119-122 (RAAI, numéro 1251), enfin un exemplaire entra au Trocadéro en 1901 (MQB.71.1900.44.103; voir Rubin, p.260). Sa fonction et son utilisation ne sont malheureusement pas documentées. Monni Adams, dans sa note à propos d'un masque très proche, certainement le plus bel exemplaire connu, aujourd'hui conservé au musée du Quai Branly (prêt du Musée d'Ethnographie de Dakar, CI 55-1052), énumère tout ce que l'on connaît sur cette œuvre extraordinaire (Phillips, 1995, p.465).

Sculpté dans une seule pièce de bois dont la surface est peinte en bleu et ponctuée de rayures et de cercles blancs, ce masque mi-créature mi-homme, doté de plusieurs yeux, huit pour le masque Vérité, fait référence au mythe des « quatre yeux » souvent évoqué en Afrique de l'Ouest. Ces yeux multiples évoqueraient la clairvoyance et l'habileté de voir le royaume des forces invisible. Les Krou, installés au bord de l'eau, comme les Ibo au Nigeria, vénéraient d'une manière particulière la puissance de la rivière et la frontière qu'elle délimitait, zone occupée par les amphibiens, tels que les puissants crocodiles, animal qui pourrait être associé à ce long masque plat.

Un autre masque avec des proportions et une surface comparables est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (haut. 69.9 cm, inv. 1979.206.7). Appartenant à un corpus restreint, ces grands masques aux yeux multiples apparaissent comme particulièrement puissants et rares. De ce corpus se distinguent deux autres styles – l'un davantage naturaliste avec des cornes et un autre avec des fronts proéminents – soit grand et incurvé avec des yeux tubulaires (comme celui du célèbre galeriste Daniel-Henri Kahnweiler ou celui de l'ancienne collection Stanoff), soit avec un front proéminent et plus géométrique comme celui que possédait Picasso (voir Rubin, 1984, pp.20 et 306).

C'est précisément cette manière de représenter les forces surnaturelles qui fascina Picasso et qui le mena vers de nouvelles formes d'expression artistique. Ce n'était pas seulement l'abstraction, comme William Rubin nous le fait remarquer, mais plutôt une approche métaphysique, remettant en question le naturalisme et la représentation de l'espace, qui l'aida à repenser l'art. Dans le cas du masque grébo de Picasso, il existe un rare « témoignage », qu'il transmit à Kahnweiler et plus tard à Rubin, expliquant comment cette forme influença sa *Guitare* de 1912 (Museum of Modern Art, New York). Cette œuvre prémonitrice, ne ressemblant à aucune autre œuvre connue, changea de façon définitive la perception de la sculpture moderne.

Picasso cherchait la meilleure manière de représenter la caisse de résonance à partir de la surface plane du corps de l'instrument. En étudiant son masque grébo, il vit un visage réinventé. Alors qu'il avait toujours travaillé selon un modèle, les yeux représentés par deux creux, les lèvres par deux bourrelets en relief, il réalisa que les cylindres apposés sur le masque étaient inévitablement perçus comme des « yeux » même s'ils étaient figurés d'une façon opposée à la nature. Suivant ce raisonnement idéographique, il remplaça les trous par des cylindres sur sa *Guitare*. Ce que Picasso apprécia dans le génie des artistes africains, c'est leur approche « raisonnée » obtenue après un processus de réflexion (Rubin, *op.cit.*, pp.18-19, Kahnweiler, *Negro Art and Cubism*, Londres, 18, no.108, 1948).



Vue de l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'Afrique Noire* à la Galerie Leleu (1952)



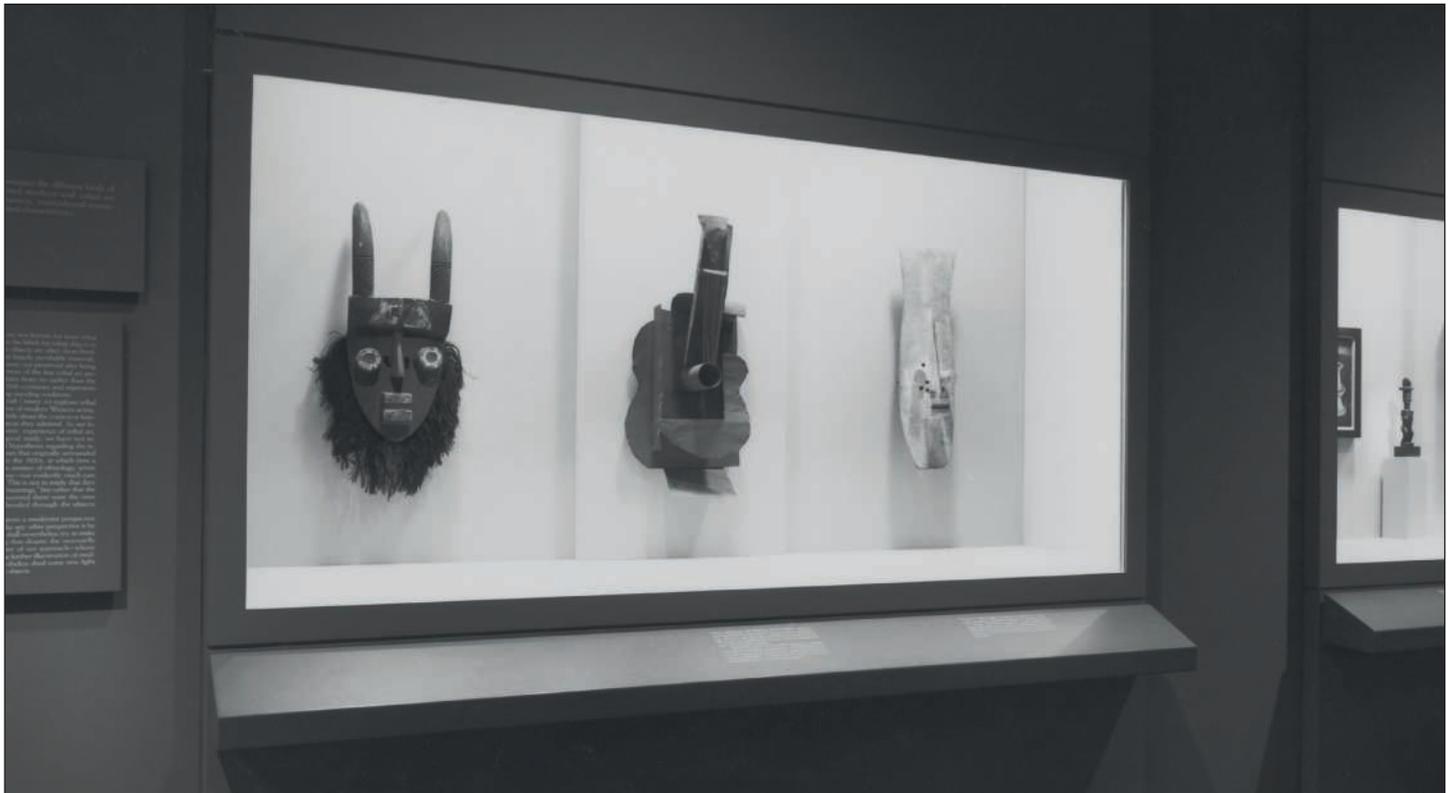


Towering almost a meter tall, this exceptional work of art transcends the categorization of mask. In its inventive execution and symbolism this sculpture occupies a major place in the canon of African art as well as at the genesis of Modern art.

This type of mask, given the name Grebo as a sort of all-encompassing term, which includes these masks by the Krou people, a small population in the western coastal region of the Ivory Coast. The Vérité mask is noted as coming specifically from the area between Liberia and the Ivory Coast at the mouth of the Sassandra river. This type of mask was noted as early as 1885 (see sketch by de Brend'amour dans Zöller), and more prominently in 1898 by Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, fig.110-114 and fig.119-122 (RAAI, number 1251), and in the Trocadéro by 1901 (MQB 71.1900.44.103; see Rubin, p.260). More detailed information on their use and function is unfound. Monni Adams, in her note about one of the most closely related masks and best known examples of this rare type at the Musée du Quai Branly (on loan from the Musée Ethnographique de Dakar, CI 55-1052), relates what we can conjecture about this spectacular piece (in Phillips (ed.) 1995, p.465).

Carved from a single piece of wood, with a painterly surface of blue punctuated with graphic white stripes and circles, the half-creature, half-man with the multiplicity of eyes, eight in the Vérité mask, relates to the concept of 'four eyes' often heard in West Africa, that indicates clairvoyance and the ability to see into realms and forces invisible to normal human beings. The Krou's inhabitation on the river, like the Ijo of Nigeria for instance, gives them a special reverence for the power of the river and the liminal space occupied by its amphibious occupants, such as the powers of the crocodile, which may be one animal associated with this long, plank-like mask.

Another mask of related sensitivity to proportions and surface is in The Metropolitan Museum of Art (69.9cm tall; inv. number 1979.206.7). These tall masks, and multi-eyed, is the most powerful and rare amongst a small corpus of masks which include two other styles – one which is more naturalistic with horns and another with prominent foreheads – either tall and curved with a set of tubular eyes, such as that in famous art dealer Daniel-Henry Kahnweiler's collection or that of the former Stanoff Collection, or with a jutting forehead, more geometric such as that owned by Picasso (see Rubin, 1984, pp.20 and 306).



Digital Image © The Metropolitan Museum of Art. Image source : Art Resource, NY. © Succession Picasso, 2015

Vue de l'exposition *Primitivisme dans l'art du 20e siècle* au MoMA (1984). Les masques grébo de Picasso et du Metropolitan Museum de New York encadrent la *Guitare* de Picasso

It is precisely this mask's personification of supernatural forces that gripped Picasso and led him to new and heightened forms of artistic expression. It was not just the abstraction, as William Rubin clearly reminds us, but the proximity to the metaphysical as conveyed by the rethinking of naturalism and three-dimensional space in such a mask that assisted him in solving artistic puzzles. In the case of Picasso's Grebo mask, there is a rare 'testimony' which he conveyed to Kahnweiler, and later to Rubin, how this form influenced his *Guitar* of 1912 (Museum of Modern Art, New York). It is a transformative work that resembled no other sculpture seen before and changed the landscape of how Modern sculpture was conceived and executed.

Picasso was trying to figure out the best representation of a sound hole from the flat surface of the body. Studying his Grebo mask he saw a face reimagined. Whereas he had always worked from nature in thinking of eyes and lips as protruding from the facial plane and eyes as 'hollows' or in the shadows of the face. He realized that the cylindrical eyes of the mask still read as 'eyes' or the sort of hollow space even if they were completely the opposite of such. He 're-presented' the hole as a cylinder on *Guitar* in an ideographic language' and what Picasso saw as the genius of African artists their *raisonnable* approach achieved through a process of reasoning (Rubin, *op.cit.* 18-19; Kahnweiler *Negro Art and Cubism*, Horizon, London, 18, no. 108 (1948).



*Parade krou sur le littoral camerounais*. Illustration de Brend'amour dans Zöller 1885 (RAAI, no. 720) © Tous droits réservés



Frobenius, Leo, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Masken, Elfenbeinküste, 1898, fig.110-114, Senegambien, fig.119-122 © Tous droits réservés

LE MASQUE BAGA





### MASQUE D'ÉPAULE BAGA, D'MBA/YAMBAN

Baga shoulder mask, *d'mba/yamban*

RÉPUBLIQUE DE GUINÉE

Hauteur : 130 cm. (51¼ in.)

€1,500,000-2,500,000

\$1,700,000-2,800,000

**Provenance :**

Collection privée, Choisy-le-Roi

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 159

Collection privée

**Exposition :**

Paris, *Chefs d'oeuvres de l'Afrique Noire*, Leleu, 12-29 juin 1952, catalogue sous le numéro 1

Paris, *Les Arts Africains*, Cercle Volney, 3 juin-7 juillet 1955, catalogue sous le numéro 7

**Bibliographie :**

Fagg, W., Elisofon, E., *La sculpture Africaine*, Paris, 1958, p.69, fig.69

## LE MASQUE BAGA DE LA COLLECTION VÉRITÉ

L'extraordinaire masque *d'mba-yamban* de la collection Vérité fait partie d'un ensemble d'œuvres baga d'une qualité exceptionnelle arrivé en Occident au cours des années 1940-1950. Célébrée immédiatement pour sa force sculpturale et sa présence, la *d'mba-yamban* de Pierre et Claude Vérité fut incluse dans la première exposition d'art africain à but « social » organisée par la famille en 1952 : *Chef-d'œuvre de l'Afrique Noire*. Elle y figurait d'ailleurs en bonne place puisqu'il s'agissait du numéro 1 du catalogue. Cette exposition eut un grand retentissement dans la presse ; *Le Monde*, *Le Figaro* et le *Journal des Arts* en firent des relations élogieuses. A cette époque, le public découvrait pour la première fois les masques *d'mba-yamban* - le plus grand masque figuratif africain - qui suscitèrent une vive attirance et enflamma les esprits des Européens. Le spécialiste Douglas Fraser affirma plus tard : "On ne voit plus d'objets en Afrique aussi spectaculaires que les formidables masques *nimba*" (Fraser, 1962, p. 93). En effet, d'autres œuvres baga remarquables sont apparues au même moment notamment le serpent baga de la collection Pierre Matisse (ancienne collection Dinhoff, voir LaGamma, 2002, p. 58, fig. 23) et la *d'mba* de l'ancienne collection Kahane (voir Christie's, Paris, 1<sup>er</sup> décembre 2010, lot 3).

### DE L'ORIGINE DU MASQUE D'MBA-YAMBAN

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 Bamana. 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 tous destinés au même usage rituel, les masques *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 abusaient 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. L'exemplaire de la collection Vérité a fort heureusement conservé son aspect originel. En effet, la *d'mba* 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 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.



Danse au cours de laquelle apparaît un masque *d'mba*. Photographie de Béatrice Appia, 1938

© 2015. musée du Quai Branly/Scala, Florence



Pablo Picasso, *Tête*, 1907, Mine de plomb, 49x64.5 cm. Musée Picasso de Paris

© Musée Picasso, Paris

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 *d'mba* 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 *d'mba* 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, est fréquent mais n'est pas constant. L'examen de certaines *d'mba* publiées permet de mettre en évidence cette grande diversité : la *d'mba* 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-Boi*), 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 oeuvres s'apparentant au mot "*nimba*" (Lamp. 1996, p.28).



Pablo Picasso, *Tête*, 1907. Crayon Conté et fusain, 65x50 cm. Collection particulière

© Succession Picasso 2015

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 Pranishnikoff. 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'étaient 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 raffia 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 *d'mba* de la collection Vérité 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.

#### DE SON INFLUENCE

William Rubin et plus récemment Michael FitzGerald et Elizabeth Cowling firent un récit éloquent et détaillé sur la relation qu'entretenait Picasso avec l'art africain et notamment avec la forme de la *nimba* qui influença une période exubérante de son travail de la fin 1920 jusqu'au début des années 1930 (Rubin 1984, pp.240-341,2008) : "Mais plus important que tout emprunt visible était le sentiment de Picasso que les objets tribaux étaient porteurs d'une émotion intense, d'une force magique capable de nous toucher profondément. Cela allait de pair avec sa compréhension des principes conceptuels simplificateurs qui sous-tendent le mode de représentation africain" (Rubin, *op.cit.* 268).

Les représentations faites par Picasso de sa maîtresse, Marie-Thérèse Walter, au cours de cette période affichent une correspondance avec ces masques, gigantesques et majestueux, sculptés par les artistes baga et historiquement appelés *nimba*. Dès 1907, Picasso put observer une sculpture *nimba* au cours de ses visites au Trocadéro (*ibidem*, 276). Vers la fin des années 1920, Picasso lui-même acquit un beau masque baga, d'un style très proche du masque présenté ici. C'est pendant cette période que Picasso a commencé sa relation avec Marie-Thérèse Walter. Il semble que ces deux "femmes" entrent dans la vie de l'artiste en même temps. Marie-Thérèse était pour lui l'incarnation de la sensualité et, de ce fait, des idées de fécondité et de fertilité. Parallèlement, le masque Baga est culturellement associé à la fertilité – ainsi ni le sens ni la forme n'ont été perdus par Picasso. Dans ses peintures *Nu, feuilles vertes et buste* (ex-collection Brody, 1932) et *Le sommeil*, 1932, le profil de Marie-Thérèse s'apparente à un masque *nimba*, comme si la connaissance de ses

formes audacieuses lui avait donné le courage d'approfondir pleinement son nouveau langage plastique. Plus viscéralement encore, Picasso utilise pour *Tête d'une femme* (Marie-Thérèse Walter), de 1931 à 1932 de l'argile moulée et pressée de ses propres mains, manifestation physique du sentiment éprouvé pour son sujet, exaltant les traits de Marie-Thérèse à l'image d'un masque *nimba*.

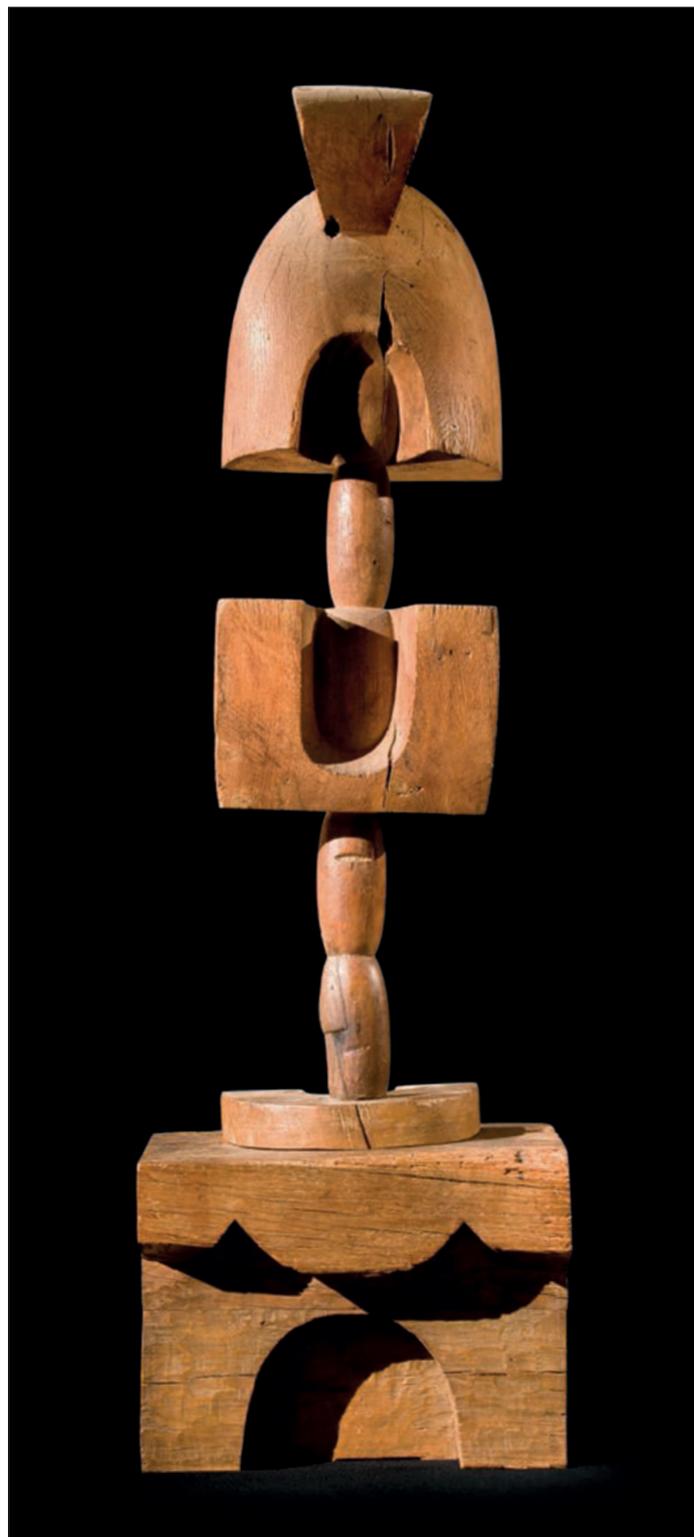
Bien qu'aucun élément ne permette de rapprocher aussi directement Brancusi aux masques baga, la correspondance entre *Madame L.R.* (vers 1914-1917) provenant de la collection d'Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé (Christies, Paris, *Collection Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé*, 23-25 février 2009, lot 35) et les masques *d'mba* est frappante : le matériau, la technique de taille directe, les dimensions, l'expression de la féminité à travers des formes géométriques imbriquées, etc.

Nous savons que Brancusi, bien qu'avouant s'être inspiré de l'art africain, a détruit toutes ses œuvres dont la connotation africaine était trop évidente (Geist *in* Rubin, 1984). Il est ainsi très difficile de comparer l'une de ces œuvres avec une sculpture africaine en particulier. En revanche, impossible de ne pas remarquer que Brancusi a emprunté le langage plastique de l'art africain. La première *d'mba* étant entrée dans les collections du musée du Trocadéro en 1902, Brancusi a certainement eu l'occasion d'en examiner un exemplaire. Ainsi *Madame L.R.* pourrait être la synthèse des études de l'artiste, inspirées par l'observation probable d'œuvres mahongwé (forme de la tête), sénoufo (corps annelé), poupée bagirmi (stylisation du corps) afin de créer sa « propre » interprétation de *d'mba-yamban*.

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris + ADAGP, Paris) 2015



Giacometti, [D'après des œuvres d'art africain et amérindien], après 1952, Plume et encre bleue sur papier, 29,5 x 21, inv. 1994-0789-1 (Verso : [D'après un masque Pongwé (Gabon)] inv. 1994-0789)



Brancusi, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* vers 1912-1914

© Adagp, Paris 2015



Pablo Picasso, *Tête de femme (Marie-Thérèse Walter)*, 1931-1932, Musée Picasso, Paris © Succession Picasso 2015

#### ÉTUDE COMPARATIVE

Nous avons pu recenser 27 masques *d'mba-yamban* de style comparable. Dix-sept font partie de collections publiques. En Europe (9) : 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). Aux Etats-Unis (8), 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), Seattle Art Museum (ancienne collection Raymond Wielgus), 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).

Dix font partie de 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 privée (Bonhams, New York, 14 novembre 2013, lot 152, collection Vérité (présenté ici).

Parmi les exemplaires cités plus haut, le masque de la collection Vérité fait partie des exemplaires les plus aboutis de ce style ainsi que celui des musées de Toulouse, Paris (71.1933.40.11), Picasso, Menil Collection et Barbier-Mueller. En mains privées, le seul exemplaire de qualité comparable est celui de l'ancienne collection Kahane. Ainsi, le masque *d'mba-yamban* de la collection Vérité se distingue en faisant partie des plus beaux exemplaires connus encore en main privée. Son résultat de vente de 2006, établissant le record du monde actuel pour un masque d'épaule baga, ne fait que soutenir ce constat.

*English translation at the end of the catalogue*



Vue de l'exposition *Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle* au MoMA (1984). Deux masques baga dont celui de Picasso accompagnent deux sculptures en bronze de l'artiste



# DOUZE POULIES DE LA COLLECTION VÉRITÉ

Les poulies de métier à tisser de Côte d'Ivoire ont depuis longtemps été l'objet de collection. Ainsi d'après le site [raai.library.edu](http://raai.library.edu), formidable base de données regroupant les publications les plus anciennes traitant de l'art africain, les premières poulies auraient été publiées en 1905 par Oldman, célèbre marchand-collectionneur ayant édité des catalogues illustrés destinés à sa clientèle de 1903 à 1913.

Comme le souligne Goy (2005), les premiers amateurs d'art africain s'intéressaient à la grande statuette sans pourtant délaisser les « petits » objets. Le catalogue de l'exposition de 1923 au Pavillon de Marsan contient en effet une planche reproduisant quatre magnifiques poulies de la collection Felix Fénéon. De nombreuses expositions postérieures comporteront également des « bobines de tissage » : à l'image des expositions de la galerie du théâtre Pigalle de 1930, de la Galerie Lefevre à Londres en 1933, ou encore d'*African Negro Art* à New York en 1935.

Parmi les célèbres collections de poulies citons celles de Paul Guillaume (Drouot, 9 novembre 1965), de Felix Fénéon (Drouot, 11 et 13 juin 1947), de Harold Rome (voir Rome, H., *Selections from the African Heddle Pulley Collection of Harold Rome*, Allentown, 1971), de Madeleine Rousseau (Drouot, Paris, 23 mai 1962), de Geneviève Rodier (Drouot, 31 mai 1972), du Procureur Général Victor Liotard (Loudmer, Paris, 2 juillet 1987), et de Hubert Goldet (Ricqlès, 30 juin et 1er juillet 2001). La collection de poulies de Pierre et Claude Vérité s'inscrit dans la lignée de ces collections de référence. Les douze poulies présentées ici font partie des plus beaux exemplaires de cette collection dispersée en 2006.

Le métier à tisser était horizontal et permettait de faire des bandes de tissu d'une dizaine de centimètres de largeur. Les poulies utilisées par les tisserands servaient à soulever les fils de chaîne à l'aide de deux cadres de bois. La position de ces cadres était alternée à l'aide de pédales. Les bandes de tissu étaient ensuite assemblées pour former de plus grands formats (Bastin, 1984, p.176). Alors que le filage était réservé aux femmes, le tissage était un métier d'homme. Le métier à tisser était installé à l'extérieur afin que le public puisse exprimer son avis sur la qualité du travail réalisé.

N'ayant qu'à priori un rôle utilitaire, les poulies de Côte d'Ivoire sont pourtant célèbres pour leur plastique. Il semblerait pourtant que les poulies figuratives ne portent aucun sens religieux. La raison de leur présence s'est probablement perdue avec le temps et seule est restée la volonté de « décorer » son métier à tisser. D'après Alain-Michel Boyer (1993), la sculpture des poulies pourrait être interprétée comme un « exutoire pour l'imagination » rejetant ainsi toute notion d'une signification magique ou rituelle.

Figurant une tête humaine ou animale, un oiseau mythique, un masque vénéré ou une statuette de plein pied, l'incroyable richesse iconographique des bobines et leur qualité sculpturale expliquent l'engouement des amateurs d'art depuis le tout début du XX<sup>e</sup>. Par leur élégance et leur sophistication, les poulies gouro et baoulé font partie des pièces les plus recherchées.



Tisserand ivoirien



Planche extraite du catalogue de vente de la collection Fénéon (1947)

43

**POULIE BAULÉ/SÉNOUFO**

Baule/senufo heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 96

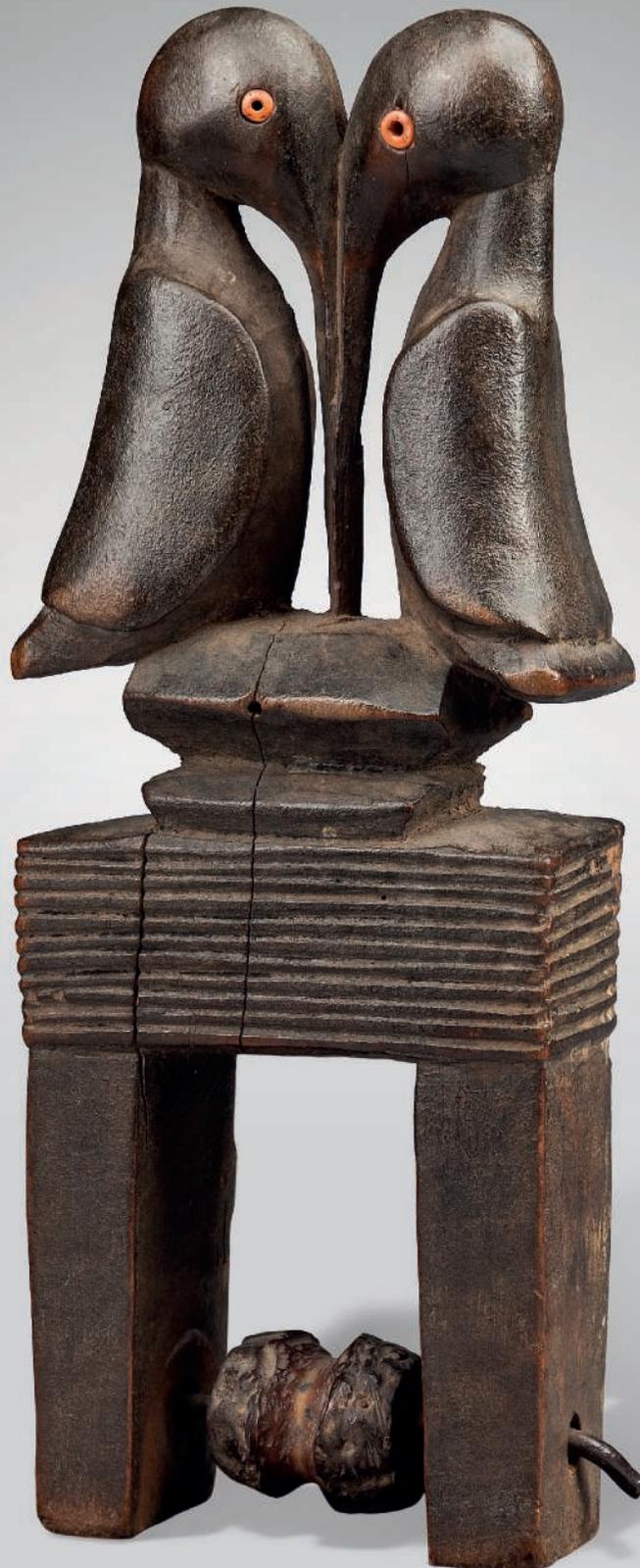
Collection privée

**Bibliographie :**

Fagg, W., Elisofon, E., *La sculpture Africaine*, Paris, 1958, p.100, fig.125

L'étrier est relativement sobre puisque formé par trois blocs quadrangulaires, la partie supérieure étant gravée d'élégantes lignes parallèles. Se détachant de cette structure épurée, un couple d'oiseaux, certainement des calaos, sont représentés face à face. Contrairement à l'étrier, les formes sont pleines et douces. La tendresse se dégageant de l'ensemble est accentuée par la forme de leurs becs se rejoignant. D'après la croyance sénoufo, le calao, au même titre que le caméléon, la tortue, le serpent et le crocodile, est l'une des cinq premières créatures vivantes. Ces animaux sont fréquemment représentés dans l'iconographie sénoufo.

D'une grande puissance plastique, l'iconographie de cette poulie semble unique.





44

**POULIE BAULÉ**

Baule heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 15.5 cm. (6 in.)

€1,000-1,500

\$1,200-1,700

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 392

Collection privée



45

**POULIE BAULÉ**

Baule heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 25 cm. (9 3/4 in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 399

Collection privée

Poulie baoulé surmontée de la représentation d'un masque buffle à trois cornes. Le museau de l'animal et l'arrière du masque sont ornés de motifs incisés.

46

**POULIE GOURO**

Guro heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 19.5 cm. (7¾ in.)

€ 10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 395

Collection privée

Exceptionnelle poulie gourou figurant une tête d'éléphant stylisée. Du cou, marqué de trois épais chéloïdes, se détache une face schématique, deux pastilles désignant le regard. S'inscrivant dans la ligne imprimée par le front, la trompe va en s'évasant. Surmontant l'ensemble, un disque au centre évidé, marqué de motifs rayonnants. D'un style tout à fait original, cette poulie, faisant partie des exemplaires les plus aboutis de la collection Vérité, est certainement un *unicum*. Voir Fischer et Homberger (1985, fig. 146) pour une poulie présentant un étrier de même type et des chéloïdes similaires.





47

**POULIE SÉNOUFO**  
Senufo heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 24 cm. (9½ in.)

€4,000-6,000  
\$4,500-6,700

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 84

Collection privée

Poulie de métier à tisser surmontée d'un calao stylisé. Les ailes sont décorées de rainures figurant les plumes de l'animal. Le calao est une figure mythique du panthéon senufo évoquant la fertilité. Voir Christie's (Londres, 24 mars 1988, lot 114) pour une poulie comparable provenant de l'ancienne collection René et Mercedes Lavigne.



48

**POULIE BAULÉ**  
Baule heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 15.5 cm. (6 in.)

€2,000-3,000  
\$2,300-3,300

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 411

Collection privée

Belle poulie baulé de superbe facture surmontée d'un masque buffle à quatre cornes. L'étrier est gravé de part et d'autre de motifs géométriques.

49

**POULIE BAULÉ**

Baule heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 17.5 cm. (6¾ in.)

€7,000-9,000

\$7,800-10,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 82

Collection privée

Exceptionnel étrier de poulie représentant un porteur de masque. Surmontant un cou marqué de belles scarifications, le visage du porteur est dissimulé sous un superbe masque aux cornes nervurées. Une douce ligne médiane sépare la face de l'animal. La fourche est ornée sur ses deux faces de deux masques, l'un féminin, l'autre masculin, les bouches circulaires percées permettant d'y fixer la bobine. Bien que décrit comme baoulé dans le catalogue de vente de 2006, le masque zoomorphe de cette poulie est à rapprocher d'un masque « antilope » publié dans Fischer et Homberger (1985, fig.107 – ancienne collection Josef Mueller) et décrit comme gourou. Les deux petits masques anthropomorphes correspondent en revanche à l'esthétique baoulé. Voir Vogel (1997, p.274) pour une poulie de même type provenant d'une collection privée. Voir Vogel (1997, p.274) pour une poulie de même type provenant d'une collection privée.





50

**POULIE GOURO**

Guro heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 19.5 cm.(7¾ in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 455

Collection privée

Voir Fischer et Homberger (1985, figs.241-244) pour un ensemble de poulies présentant également de grandes oreilles verticales.



51

**POULIE GOURO**

Guro heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 20 cm. (8 in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 463

Collection privée

Voir Fischer et Homberger (1985, fig.240) pour une poulie de même typologie.



52

**POULIE GOURO**  
Guro heddle pulley  
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 18 cm. (7 in.)

€10,000-15,000  
\$12,000-17,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 81

Collection privée

Superbe poulie gourou dont la tête reprend ici la forme d'un masque éléphant, à l'image du masque de l'ancienne collection Katherine Coryton White, publié dans Fagg (1968, fig.72). D'une rare finesse, cette poulie se distingue par les très belles lignes délimitant sa coiffure, décorant sa tresse, dessinant ses yeux oblongs et surlignant l'étrier. Voir Fischer et Homberger (1985, fig.146) pour une poulie anthropomorphe présentant une allure comparable : forme de l'étrier, natte gravée, etc. Voir également (*op.cit.*, fig.234) pour une poulie figurant un masque éléphant.



53

**POULIE SÉNOUFO**

Senufo heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 17 cm. (6¾ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 416

Collection privée

Le jambage sobre à épaulement courbe supporte une tête anthropozoomorphe projetée vers l'avant par un cou penché. Le visage est signifié par un triangle marqué d'yeux en demi-lune, la petite bouche inscrite dans le prolongement d'un nez droit. Au sommet, deux cornes marquées en leur base d'une série de stries. Voir Goldwater (1964, fig.155) pour une poulie comparable provenant de l'ancienne collection Harold Rome.



54

**POULIE BAOULÉ**

Baule heddle pulley

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 23.5 cm. (9¼ in.)

€6,000-9,000

\$6,700-10,000

**Provenance :**

Pierre et Claude Vérité, Paris

Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, 17 et 18 juin 2006, lot 129

Collection privée

Belle poulie baoulé d'un grand classicisme surmontée d'une tête d'homme barbu et au cou scarifié. Importante patine d'usage. Voir le catalogue d'exposition *African Tribal Sculpture from collection of the Ernst and Ruth Anspach* (1967, New York, p.28) au Musée of Primitive Art pour une oeuvre comparable.

Pierre et Suzanne Vérité à  
Champrosay devant la maison  
de Delacroix en 1955



55

## MASQUE BOA

Boa mask

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 27 cm. (10½ in.)

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

### Provenance :

Collecté par Emile Possoz (1885-1969), Louvain

Père Gustaaf Hulstaert (1900-1990), Mesele

Cyrille Houzé (1921-2011), Coquilhatville

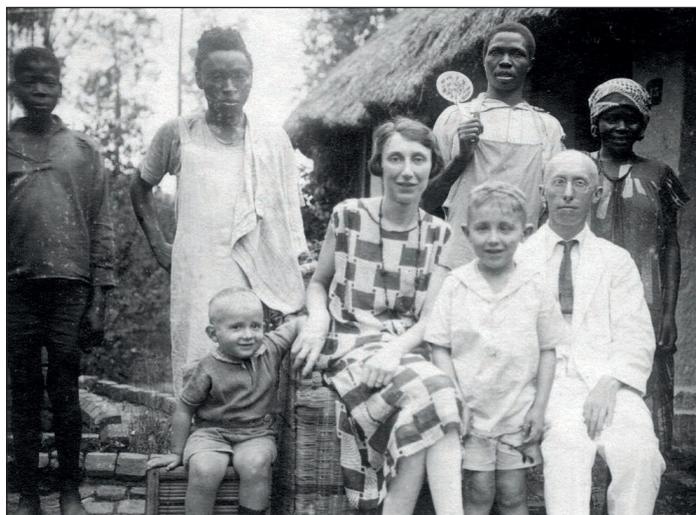
Par descendance au propriétaire actuel

Il est de plus en plus rare d'avoir la chance de découvrir une pièce inédite, qui plus est un masque boa, objet singulier, particulièrement recherché pour sa plastique moderne et sa rareté. La pièce nous est heureusement parvenue accompagnée d'un historique complet.

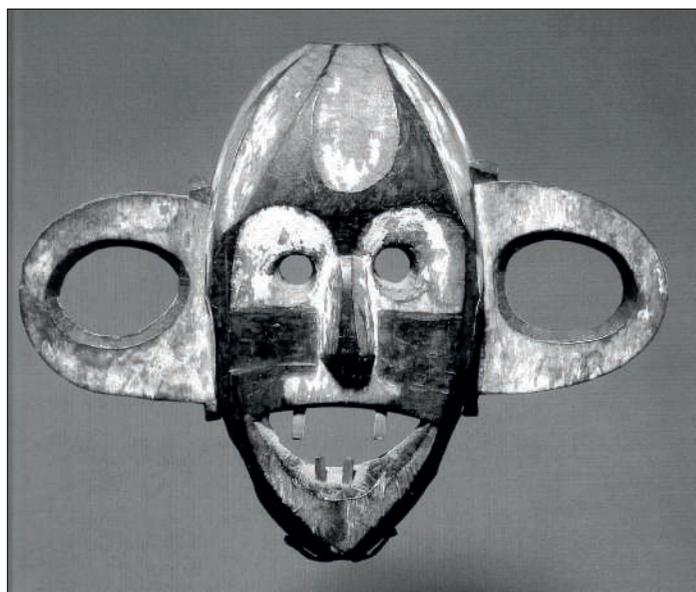
Elle a tout d'abord appartenu à Emile Possoz, diplômé en droit à Louvain en 1909, Substitut au Congo Belge de 1926 à 1945, Substitut du procureur du roi à Coquilhatville en 1929. Il rédigea en collaboration avec le père Hulstaert de nombreux articles dans les annales *Aequatoria* (1937-1962), revue co-fondée par Hulstaert lui-même. Possoz s'intéressa particulièrement à l'ethnologie, ce qui l'amena certainement à séjourner au sein des populations indigènes. Le masque boa fut probablement collecté au cours d'un de ses voyages d'étude. Hulstaert était quant à lui un prêtre missionnaire du Sacré Cœur. Il arriva au Congo en 1925. Reconnu pour son érudition et pour son attachement au peuple Mongo, linguiste auto-didacte, nous lui devons son exceptionnel dictionnaire lomongo-français (1957). La proximité de Possoz et de Hulstaert (les archives d'*Aequatoria* dénombrent en effet 140 lettres échangées entre les deux hommes) poussa Possoz à offrir son masque boa à cet ami.

A la fin des années 1940, Cyrille Houzé est appelé à reprendre au Congo Belge une ferme existante, la ferme Bolombo, située à l'intérieur des terres au bord du fleuve dans la région de l'équateur à 160 km en amont de Coquilhatville (actuellement Mbandaka, RDC). A son arrivée en Afrique, il ne sait pas encore qu'il va y passer plus de cinquante ans et que ce pays va le marquer profondément lui et sa famille. La ferme Bolombo est très rudimentaire, en piteux état, mais il relève le défi. Il est alors âgé de 26 ans, jeune chevallard, il aime le bétail et a la carrure pour se lancer dans l'aventure. La ferme va prendre de l'éclat et très rapidement il va donner un souffle à l'exploitation. Malheureusement, à la suite des événements du 30 juin 1960 et de l'indépendance du Congo, les biens de Cyrille Houzé seront saisis par le nouveau pouvoir en place et en peu de temps l'exploitation Bolombo périclita. Sans politique de gestion, le bétail est abattu pour une consommation locale immédiate, et les bâtiments sont pillés.

Il en faudra bien plus pour faire renoncer notre éleveur qui décidera de rester sur ces terres africaines qu'il aime et de mettre sur pied une nouvelle exploitation : la ferme Bolaka à proximité de Bamanya. Implantée plus proche du centre ville, la ferme va s'équiper de nouveaux bâtiments, et le cheptel va s'enrichir de superbes têtes de bétail amenées de la région Mpaka par barges sur le fleuve après des semaines de voyages à travers les terres inhospitalières du Congo. Après quelques années d'efforts, l'exploitation devenue prospère fera la fierté de la région et permettra d'alimenter Coquilhatville ainsi qu'une partie du reste du pays en viande de qualité. C'est en 1962 qu'il ouvrira alors la boucherie Houzé au cœur de Coquilhatville. En 1951, alors que le père Hulstaert effectue son deuxième séjour à Bamanya, les deux hommes se rencontrent et naît alors une longue et profonde amitié. En 1969, le père Hulstaert baptisera la fille unique de Cyrille. C'est à la suite d'une fraternelle relation entre les deux hommes que le masque Boa est offert à la famille Houzé par le père Hulstaert.



Emile Possoz (à droite sur la photo)



Le masque boa de l'ancienne collection d'Alberto Magnelli



Seule une vingtaine de masques boa sont connus (Burssens *in* Palmenaer, 1995), la grande rareté de ces œuvres étant liée à l'usage peu développé des masques dans le Haut-Congo. Les exemplaires collectés le plus tôt furent acquis avant 1886, puis d'autres au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Hutereau, qui collecta un masque boa dans la chefferie de Monzali, entre 1910 et 1912, rapporta que ce type de masque appelé *pongudu* « provoquait la peur chez l'ennemi » et servait lors de « guerres et de danses ». Il était porté par un « sorcier ». Burssens (*op.cit.*) ajoute que certains informateurs de McMasters (1990) prétendaient qu'il existait au début du siècle un masque de guerre appelé *kpongadomba* qui rendait les guerriers invincibles au combat. Sculpté à la demande du chef, le masque était remis au guerrier le plus valeureux et le plus apte à diriger le groupe avant la bataille. McMasters apprit plus tard que les masques perdirent leur fonction au tournant du XX<sup>e</sup> siècle car après la défaite contre les forces coloniales, la population boa s'était rendu compte que leurs masques ne leur apportaient plus l'invincibilité.

Le corpus des rares masques boa est relativement homogène. Le visage s'inscrit dans un ovale régulier, le front est proéminent, le nez large, les yeux percés, la bouche laissant apparaître des dents figurées par de petits bâtonnets, une polychromie caractéristique dessinant des formes géométriques noires et brunes sur la face, et des oreilles surdimensionnées. Le masque boa de la collection Houzé peut être rapproché du célèbre masque d'Alberto Magnelli (voir Christie's, New York, 22 novembre 1996, lot 92). Ces deux masques se distinguent du corpus décrit plus haut par le primitivisme qui se dégage de leurs visages : caractère sauvage, percements des yeux s'évasant vers l'extérieur du masque, bichromie contrastée comparable jouant sur des formes géométriques, bouche dentée de forme analogue. De très grande ancienneté, ces deux masques correspondent probablement à un style archaïque antérieur aux masques de typologie plus classique.



Le Père Hulstaert en compagnie de madame Christiane de Paux, épouse Houzé, et de sa fille Valérie, 1971, Mbandaka

56

## MASQUE WOYO

Woyo mask

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 36 cm. (14¼ in.)

€50,000-80,000

\$56,000-89,000

### Provenance :

Cyrille Houzé (1921-2011), Coquillatville

Par descendance au propriétaire actuel

Important masque *woyo* que l'on peut rattacher au type 3.13 défini par Lehuard dans sa bible sur le sujet (*Art Bakongo, les Masques*, Arnouville, 1993). Le masque de la collection Houzé est particulièrement proche de l'exemplaire de l'ancienne collection Eric Lehuard (*op.cit.*, fig.3.13.1) et semble même avoir été réalisé par le même atelier. Visage rond et volumineux, coiffe en forme de calotte, yeux figurés par deux fentes ourlées sous des arcades sourcilières avancées, nez large et épaté, bouche tendue vers l'avant, philtrum marqué, lèvres fines, oreilles en forme de C perpendiculaires au visage, peintures faciales soulignant les arcades, le nez et le bas du visage, bois léger. Ces deux masques semblent provenir de la région de Cabinda sur la côte Atlantique.

La signification des couleurs appliquées sur le masque est incertaine puisqu'oubliée depuis longtemps par la population (*op.cit.*). Lehuard a rassemblé (1989) dans un tableau les significations divergentes que peuvent avoir chacun de ces coloris : le rouge peut renvoyer aux ancêtres, au sang, au mâle, au pouvoir spirituel, etc, tandis que le noir est lié à la famille vivante, à la vie, à la terre, à l'obscurité, etc. L'auteur ajoute qu'il est impossible d'établir le rapport existant entre les associations de couleurs et leurs positions sur le masque.

Les masques de cette région du Congo sont rares et les seuls exemplaires utilisés avaient un rôle prépondérant pour la population. Le masque de la collection Houzé était rattaché à la société du *ndunga*. Cette dernière correspond d'après certains écrits (*op.cit.*) à la « police du royaume » destinée à veiller au bon ordre de la société, au respect des traditions, de la morale et des mœurs. Le porteur du masque était craint et les membres de la société, recrutés parmi les jeunes hommes vaillants du village, appliquaient les sanctions.



Établissements Houzé, 1968, Mbandaka



57

**COLLECTION DE CINQ CANNES**

Collection of five staffs

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Longueur : de 65 à 124.5 cm. (from 25½ to 49 in.)

€6,000-9,000  
\$6,700-10,000

**Provenance :**

Collectées par Cyrille Houzé (1921-2011), Coquilhatville  
Par descendance au propriétaire actuel

Collection comprenant une très belle canne Congo surmontée d'un personnage féminin accroupi. Une extraordinaire patine recouvre l'objet décoré sur son registre supérieur de clous de tapissier. Sont jointes, une superbe canne hembra à manche torsadé et surmontée d'une figuration anthropomorphe janus, deux cannes lwena, l'une ornée d'une tête, l'autre d'un personnage assis, et enfin une canne probablement sculptée par un artiste suku. Ces cannes provenant de différentes tribus du Congo et d'Angola servaient toutes à l'origine de bâton d'autorité.

58

**TORSE KUSU**

Kusu torso

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 21.5 cm. (8½ in.)

€6,000-9,000  
\$6,700-10,000

**Provenance :**

Pierre Valckenaere, Coquilhatville-Anvers  
Cyrille Houzé (1921-2011), Coquilhatville  
Par descendance au propriétaire actuel

Certainement fiché à l'origine dans une calebasse, charmant torse dont le visage est typique de la statuaire Kusu : la tête de forme ovoïde avec un visage au menton pointu, les yeux pratiquement mi-clos marqués de clous de tapissier, le nez droit et les mains jointes sur le nombril. L'usure générale de l'objet témoigne de son ancienneté.





# LA COLLECTION TEOFIL CEDER

Teofil Ceder, né le 25 janvier 1879, fut le directeur de la Svenska Missionsförbundet (mission suédoise). Trois mois après avoir été consacré missionnaire, il fut envoyé au Congo en 1909. Son dynamisme et son énergie permirent à la mission de se développer grandement. Sa bonne relation personnelle avec le chef Matuba de Madzia permit d'y établir une mission, avant d'en fonder une autre à Musana. Par ailleurs, il apprit le métier de dentiste et utilisait son temps libre afin de soigner les populations tant européennes que congolaises. Sa présence bienveillante au Congo en tant que missionnaire mais également en tant que dentiste lui valurent une respectable réputation. Suite à une courte maladie, il décéda à Brazzaville le 26 juillet 1919. Les objets présentés ici furent collectés lors de son séjour au Congo entre 1909 et 1919.



Teofil Ceder, missionnaire suédois (1879-1919)



59

## STATUETTE YAKA

Yaka figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 16 cm. (6¼ in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Collectée par Teofil Ceder (1879-1919)

Par descendance au propriétaire actuel

60

## STATUETTE YOMBE, NKISI

Yombe figure, *nkisi*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 25 cm. (9¾ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Collectée par Teofil Ceder (1879-1919)

Par descendance au propriétaire actuel

Statuette yombé ayant conservée sa charge, elle-même emmaillotée dans un entrelacs de tissus et de cordelettes. Le visage, superbe, est sculpté dans la plus pure tradition Kongo : le visage

allongé, tourné vers le ciel et encadré de deux oreilles finement ouvragées, est ponctué d'un nez large et d'une bouche aux lèvres charnues et aux dents mutilées. Sous des arcades sourcilières avancées, deux yeux sont creusés. L'expression émanant de ce visage patiné par le temps, seule partie visible avec les pieds, de l'âme de bois, évoque à la fois une puissance contenue et une beauté insaisissable. Voir Lehuard (1989, fig.J-12-1-4) pour une statuette de style comparable.

Le visage tourné vers le ciel illustre, d'après Thompson (in Falgayrettes-Leveau, 2002), l'attitude du *nganga* lorsque celui-ci entre en transe. Ce dernier scrute alors le ciel afin de suivre le déroulement de la vie de la personne qu'il souhaite guérir ou conseiller. En regardant dans cette direction, il reçoit une vision grâce à laquelle il pourra débusquer les êtres malfaisants.



61

### SCEPTRE TÉKÉ

Teke scepter

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Longueur : 117 cm. (46 in.)

€3,000-5,000

\$3,400-5,600

**Provenance :**

Collecté par Teofil Ceder (1879-1919)

Par descendance au propriétaire actuel

Rare sceptre téké dont le manche est sculpté d'une figure humaine présentant une charge abdominale, à l'image des statuette de plein pied appelées *buttu*.

~62

### STATUETTE LEGA

Lega figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Collectée par Teofil Ceder (1879-1919)

Par descendance au propriétaire actuel

Selon une composition surréaliste, la tête volumineuse, reprenant les traits d'une masquette lega traditionnelle, repose sur un corps cylindrique sans bras, supporté par une paire de jambes robustes.

Les statuette lega en bois de ce type sont particulièrement rares comparées aux masques en bois ou aux statuette en ivoire. Voir Biebuyck (1973, fig.69) pour une statuette comparable, collectée en 1952 par l'auteur. Les têtes des statuette de ce type étaient entourées d'un engobe de résine et de cuir. Ce dernier précise que ce type de figurine est appelée *kakulu ka mpito*. Contenu dans un panier, elle appartenait à la collectivité du clan. Voir également Cameron (2001, pp.116-119) pour un ensemble de figurines sans bras Lega de la collection Jay T. Last.



Teofil Ceder soignant un patient





63

**COUPE KUBA**

Kuba cup

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 18 cm. (7 in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,300

**Provenance :**

Jean Roudillon, Paris

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquise auprès de ce dernier en 1952

Par descendance au propriétaire actuel

Ce type de coupe était utilisé dans le royaume Kuba pour boire le vin de palme. Une telle coupe, symbole de pouvoir et de prestige, était offerte chaque jour au roi qui pourtant ne buvait ni ne mangeait jamais en public (Cornet *in* Dapper, 1997).



64

**TABOURET MANGBETU**

Mangbetu stool

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 20,5 cm. (8 in.)

€3,000-5,000

\$3,400-5,600

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

Beau tabouret Mangbetu de style classique réalisé dans un bois léger et recouvert de pigment sombre. Le plateau présente un percement triangulaire et le support renflé en son centre est percé d'une forme quadrangulaire. Voir Bocolo (1995, fig.96) pour un tabouret comparable conservé au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren (inv.85.19.1).

**TÊTE DE MAROTTE KUYU TRICÉPHALE**

Three-faced Kuyu marionette

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€ 10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Collection privée française

La sculpture, en bois mi-dur très oxydé témoignant de son ancienneté, a conservé des traces de sa polychromie d'origine. La coiffe volumineuse à coques surmonte trois visages particulièrement fins de couleurs différentes et présentant des scarifications traditionnelles. D'un style kuyu classique, les visages s'inscrivent dans un cercle. Sous un front ample, les yeux sont mi-clos et encadrent un large nez. La bouche ovale laisse apercevoir une rangée de dents. A partir d'un corps unique de forme cylindrique, trois paires de bras se rejoignent sous le menton.

Les marottes tricéphales sont particulièrement rares. Voir Sotheby's (16 juin 2010, lot 72) pour une tête comparable. La notice de l'objet précise que seules quatre autres têtes tricéphales sont connues, toutes collectées par Aristide Courtois.



(détail)



66

**COUTEAU TÉKÉ**

Teke knife

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Longueur : 35 cm. (13¾ in.)

€2,000-3,000  
\$2,300-3,300

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles  
Par descendance au propriétaire actuel

Beau couteau à décor ajouré et présentant des inclusions de cuivre. Voir Elsen, J., *De Fer et de Fierté : armes blanches d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, Milan, 2003, fig.74a pour une arme comparable.



67

**EPÉE EN BOIS KUBA**

Wooden Kuba sword

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Longueur : 42 cm. (16½ in.)

€1,000-1,500  
\$1,200-1,700

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles  
Par descendance au propriétaire actuel

Intéressante épée de forme Kuba en bois. La patine brillante de couleur miel atteste de l'âge de l'objet.



68

### CHAISE NGOMBÉ

Ngombe chair

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Longueur : 48 cm. (19 in.)

€6,000-8,000

\$6,700-8,900

**Provenance :**

Jeanne Walschot, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de cette dernière

Par descendance au propriétaire actuel

L'assise rectangulaire et incurvée est soutenue par quatre pieds cylindriques et facettés s'évasant au sommet, le décor de clous de tapissier recouvrant l'assise et la partie supérieure des pieds. Patine sombre et brillante. Voir Boloco (1995, cat.88) pour un tabouret comparable collecté en 1905 et aujourd'hui conservé au Musée du Quai Branly. Voir également Christie's (23-25 février 2009, lot 288) pour un autre tabouret comparable provenant de l'ancienne collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.



**f69**

**STATUE FÉMININE BOA**

Boa female figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 31 cm. (12¼ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Ernst Anspach (1913 – 2002), New York

Ruth Anspach, New York

Galerie Valluet-Ferrandin, Paris

Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco,  
acquise auprès de cette dernière

**f70**

**STATUE METOKO, KASIMBI**

Metoko figure, *kasimbi*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 73 cm. (28¾ in.)

€25,000-35,000

\$28,000-39,000

**Provenance :**

Lucien Van de Velde, Anvers

Pace Primitive, New York

Collection privée, acquise auprès de cette dernière  
en 2004

Les statues métoko, population voisine des Lega, sont rares. Plus rares encore sont les sculptures figuratives ayant une telle intensité d'abstraction et de mouvement. Pour une statue métoko comparable conservée à l'Indianapolis Museum of Art, voir Celenko « A Treasury of African Art from the Harrison Eiteljorg Collection » Bloomington, Indiana University Press, 1983, p.183, fig.165. D'après Biebuyck (dans MRAC, 1995, p.381), "ces sculptures sont des symboles de rang et de statut. Utilisées lors d'initiations, elles peuvent être placées, tout du moins temporairement, sur les tombes des initiés de haut rang décédés. Comme dans la pratique *bwami*, le nom de ces statues illustre le contexte dramatique des initiations».





~71

**PENDENTIF EN IVOIRE D'HIPPOPOTAME HUNGAAN,  
KITEKKI**

Hungaan hippopotamus ivory pendant, *kitekki*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 8 cm. (3¼ in.)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

Dans son étude complète sur les ivoires hungaan, Valluet (in Felix, 2012) précise qu'il « n'existe malheureusement que des informations très fragmentaires quant à leur signification et leurs lieux de collecte ». En 1905, Frobenius arrive dans la région Kwango-Kwilu et observe ces pendentifs en ivoire appelés *kitekki*, pendus autour du cou des femmes, notamment un exemplaire comparable à celui de la collection Schwob (*op.cit.*, ill.13) et mentionne qu'il a été collecté dans un village M'bala mais qu'il a bien été réalisé par un artiste Hungaan. Il ajoute que ces sculptures en ivoire, autrefois hautement considérées, se faisaient de plus en plus rares et n'étaient plus considérées que comme des bijoux.

D'après Valluet, deux types de figurines en ivoire coexistent : les personnages agenouillés de profil et les plaques représentant des personnages de face. L'ivoire de la collection Schwob se rattache au premier groupe et peut être plus particulièrement rapproché des pendentifs suivants (*op.cit.*, p.177) : cats.12 (Musée Royal d'Afrique Central de Tervuren – MRAC), 13 (MRAC), 15 (National Museum of African Art, Washington), et 16 (collecté en 1905).



~72

**EPINGLE EN IVOIRE**

Ivory pin

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 9,5 cm. (3¾ in.)

€3,000-5,000  
\$3,400-5,600

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008),  
Par descendance au propriétaire actuel

Superbe petite épingle en ivoire surmontée d'une tête aux traits fins. Une série d'anneaux gravés orne la base de la pointe.



~73

**PENDENTIF PENDÉ EN IVOIRE, IKHOKO**

Ivory Pende pendant, *ikhoko*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 5 cm. (2 in.)

€4,000-6,000  
\$4,500-6,700

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008),  
Par descendance au propriétaire actuel

Les archives de la famille Schwob mentionnent l'acquisition par échange d'un « masque amulette Bapende » avec le musée d'ethnographie d'Anvers. Malheureusement, aucun élément ne permet d'affirmer avec certitude que l'ivoire proposé ici provienne bien de ce musée.

**STATUETTE SUKU**

Suku figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 29 cm. (11 ½ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**Bruxelles, *L'art au Congo, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, 17 avril – 19 octobre 1958, Palais du Heysel (listée sous le numéro 86)

Les peuples voisins Suku et Yaka sont implantés dans la région de Kwango. Ils partagent des origines ainsi que des croyances communes. D'après Bourgeois, *Art of the Yaka and Suku*, 1984, p.107, les statuette de ce type, nommées *biteki*, étaient « utilisées comme réceptacles ou supports de préparation magiques ».

Cette statuette présente toutes les caractéristiques de la statuaire Suku : le personnage est sculpté de manière schématisé, le sculpteur accordant plus d'importance à la tête qu'au reste du corps. Ainsi, le torse est représenté de manière cylindrique, les jambes sont fléchies et les mains se rejoignent au niveau de la poitrine. La tête est finement travaillée, le front est haut et bombé, le personnage porte un couvre-chef, les yeux sont en amande.

**MASQUE HEAUME SUKU**

Suku helmet mask

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Jeanne Walschot, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles, acquis auprès de cette dernière

Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**Bruxelles, *L'art au Congo, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, 17 avril – 19 octobre 1958, Palais du Heysel (listé sous le numéro 93 et reproduit pl.13)**Bibliographie :**Guillaume, H., « La Sculpture Négro-Africaine », in *Problème d'Afrique Centrale*, Bruxelles, n.44, ill.40

Le masque heaume suku de la collection Schwob est certainement l'exemplaire le plus abouti de ce type. Le visage aux paupières mi-closes est particulièrement expressif. Il est surmonté d'une coiffe finement ouvragée et d'une puissante représentation animale. Bien que la signification de la présence de cet animal nous soit inconnue, Bourgeois (1984) précise que « chaque élément du masque est la traduction plastique d'un terme cosmologique ». Voir Bourgeois (*op.cit.*, fig.143) pour un masque comparable conservé au British Museum.



**STATUETTE YAKA/SUKU, BITEKI**Yaka/Suku figure, *biteki*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 49 cm (19¼ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Collection privée française

Superbe statuette masculine yaka/suku de type classique. Une coiffe à crête surmonte une tête ovoïde, les yeux sont mi-clos, le nez long en trompette. Les articulations des épaules sont mises en valeur, une patine croûteuse et huileuse par endroits recouvre l'objet. Voir Bourgeois (1984, fig.188) pour une statuette très proche. L'auteur précise que la coiffe de dignitaire et les pectoraux sculptés latéralement sont typiques de la statuaire du Kwongo-Kwilu. Ce type de figurine, appelée *biteki*, était employé comme support de préparation magique. Nous pouvons d'ailleurs observer sur la statuette présentée ici les percements destinés à recevoir ces charges.

**MASQUE PENDÉ DU KASAÏ, MINYANGI**Kasai Pende mask, *minyangi*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 20 cm. (8 in.)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

**Exposition :**

Bruxelles, *L'Art au Congo, Exposition Universelle et Internationale*, Palais du Heysel, 17 avril - 19 octobre 1958 (reproduit au catalogue pl.12 et listé sous le numéro 105)

**Bibliographie :**

Maesen, A., « Styles et expérience esthétique dans la plastique congolaise », in *Problèmes d'Afrique Centrale*, no.44, 1959, p.89, ill.IV-35

Sousberghe (de), L., *L'art Pendé*, 1958, fig.73

Felix, M.-L., *100 peoples of Zaire and their Sculpture*, Bruxelles, 1987, p.141, fig.6

D'après Sousberghe, le masque de la collection Schwob est un *minyangi* : « masques plus petits qu'un visage humain, masques que les femmes peuvent voir et portés par l'entourage et la famille du chef ». Il ajoute qu'il n'existe qu'un seul autre exemplaire, celui collecté par M. A. Maesen à Luaya-Ndambo (conservé au Musée du Congo Belge, aujourd'hui Musée Royal de l'Afrique Centrale, inv.53.74.5395), attestant par ailleurs de l'origine pendé de ces deux œuvres.

D'un équilibre parfait, rehaussé de couleurs vives et de lignes géométriques, seul exemplaire de ce type en main privée et doté d'un solide pedigree, le masque de la collection Schwob est une œuvre majeure de l'art pendé. Par ailleurs, la tradition orale rapporte que ce masque aurait été acquis auprès de Willy Mestach.







**f78**

**MASQUE PENDE MBUYA**

Pende mbuya mask

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 29 cm. (11½ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Sotheby's, Londres, 15 mai 1972, lot 181

Collection de la famille Egon Guenther, Johannesburg

Sotheby's, New York, 18 novembre 2000, lot 120

Collection de la famille Robert T. Wall, San Francisco,  
acquis lors de cette dernière

**f79**

**STATUETTE KONGO**

Kongo figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 32 cm. (12½ in.)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Charles Ratton, Paris

John D. Graham (1890 – 1961), New York et Paris,  
acquise auprès de ce dernier

Max Granick, New York, acquise auprès de ce dernier

Ancienne collection newyorkaise, acquise auprès de  
ce dernier

Cette rare et magnifique statuette se distingue par  
sa gestuelle : les deux mains ouvertes vers l'avant  
en signe d'offrande.



**MASQUE SONGYÉ, KIFWÉBÉ**Songye mask, *kifwebe*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 42 cm. (16½)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000

**Provenance :**

Jeanne Walschot, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de cette dernière

Par descendance au propriétaire actuel

Le terme "*kifwébé*" signifie simplement "masque" pour les Songyé, même si pendant longtemps les collectionneurs, les marchands et les universitaires l'ont utilisé pour se référer à ce type de masque. Il semblerait que le culte de ces masques ait débuté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier à être entré dans une collection européenne fut donné par Livin Vandevelde à sa sœur, Madame Stroobant en 1885 (Voir Herreman, F. et Petrides, C. (ed.), *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin*, Gand, 1993, n.68 et p.252). Le Museum Für Völkerkunde de Munich acquit son premier masque à sillon associé au "*kifwébé*" en 1905 et Tervuren en 1910. Frobenius fut le premier à citer le mot "*kifebbe*" dans ses notes de terrain de 1905-1906 et en 1914, Tervuren acquit des photos de danseurs portant ces fameux masques blancs oblongs qui étaient considérés comme provenant de l'est du territoire Songyé. D'après Dunja Hersak, le masque kifwébé était « un instrument social puissant lié à la guérison et la transformation » (*op.cit.*, p.148). Au moment où Dunja Hersak et d'autres chercheurs ont pu se rendre sur place au début des années 1970, le masque et sa fonction avaient considérablement changé, ainsi une compréhension précise de son rôle au sein de la société songyé semble difficile.

On peut rapprocher le superbe masque songyé de la collection Schwob d'un autre exemplaire publié pour la première fois en 1921 dans *L'Art du Congo Belge* (Clouzot, H., Level, A.). Tous deux présentent un front bombé volumineux, une ligne sombre parcourant le front et se prolongeant sur le nez, une seconde ligne sombre soulignant le menton, des lèvres géométriques saillantes et rehaussées de couleur.



81

**STATUE LUBA/HEMBA**

Luba/Hemba figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 57 cm. (22½ in.)

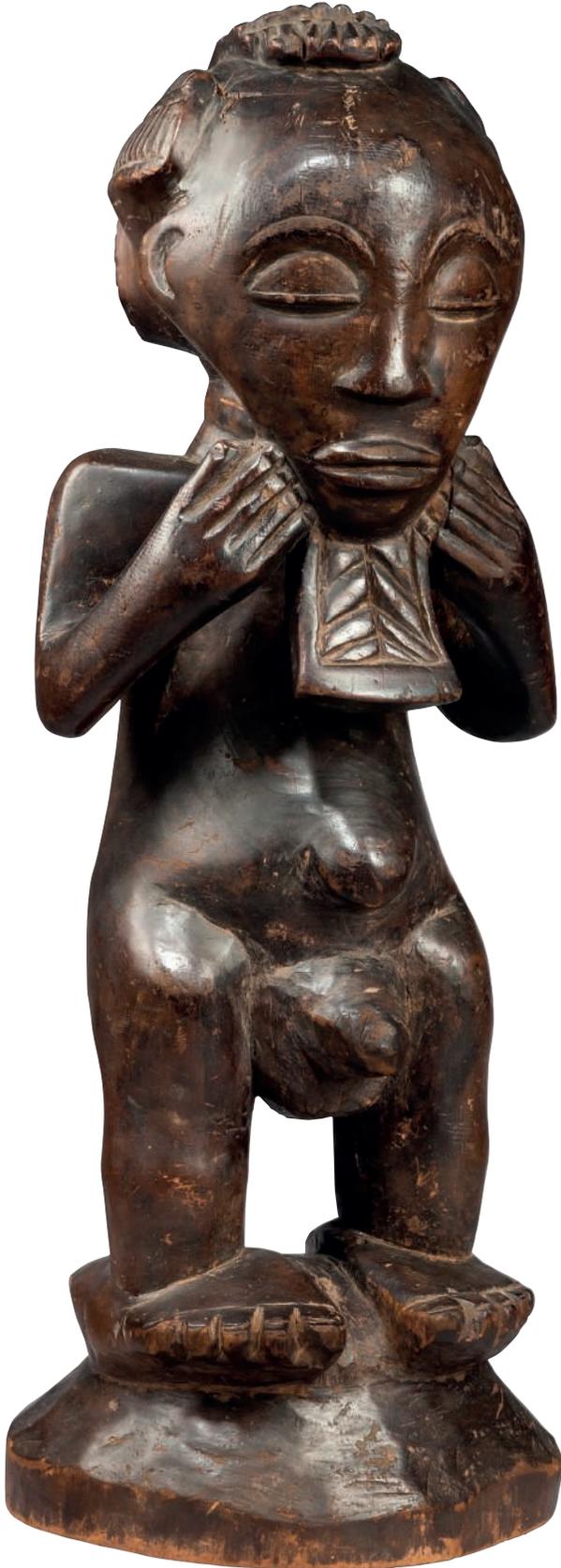
€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles  
Par descendance au propriétaire actuel

Intéressante statue en bois léger empreinte d'un profond sentiment d'intériorité. Le visage piriforme aux traits doux présente des yeux mi-clos, un nez large, et se termine par une barbe tressée représentée de façon schématique. Les mains encadrent le menton. Une coiffe complexe recouvre son crâne. Le traitement du corps joue sur les contrastes à travers ses formes pleines et rondes et des arêtes anguleuses.



82

**STATUE SONGYÉ**

Songye figure

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 56 cm. (22 in.)

€40,000-60,000

\$45,000-67,000

**Provenance :**

Collection belge  
Collection privée française

Les statues songyé de grande dimension, à l'image de celle-ci, étaient destinées à servir à toute une communauté, à un village entier, et étaient liées à la procréation, à la protection contre les maladies, la sorcellerie, la guerre, et la préservation de revendications territoriales. D'après Hersak (1986), elles se distinguent des autres objets magiques songyé car ce sont des instruments permettant d'interagir avec des esprits supérieurs associés aux ancêtres. Les communautés pouvaient ainsi invoquer les esprits de leurs aïeux à l'aide de ces effigies. C'est pourquoi ces sculptures, généralement masculines, présentent des attributs caractéristiques de chefs, de guerriers ou de chasseurs, trois rangs sociaux particulièrement respectés puisqu'essentiels à la survie de la communauté. Le pouvoir de ces figures, invariablement manipulées par un sorcier expérimenté, était craint et elles devaient être manipulées avec précaution. Véritables figures d'autorité, la réputation de certaines d'entre elles dépassait parfois le cercle du village.

La statue présentée ici provient certainement de la région des Bélandé que l'on peut rattacher à la première tradition occidentale décrite par François Neyt (2004). D'un style tout à fait classique, cette figure se distingue par l'équilibre de ses formes et la grande expressivité de son visage.





83

**PANNEAU DE CHAISE TSCHOKWÉ**

Chokwe chair element

ANGOLA

Longueur : 17 cm. (6¼ in.)

€1,000-1,500

\$1,200-1,700

**Provenance :**

Jeanne Walschot, Bruxelles

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles,  
acquis auprès de cette dernière

Par descendance au propriétaire actuel

Panneau de chaise, correspondant très certainement au dossier, décoré d'un visage sculpté de grande qualité. Les yeux mi-clos, les scarifications, notamment la croix sur le front, et les arcades sourcilières marquées sont caractéristiques de la tradition artistique tschokwé.

~84

**MASQUE LUBA**

Luba mask

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

Rarissime masque Luba que l'on peut comparer à deux célèbres exemplaires conservés au Musée Royal d'Afrique Centrale de Tervuren. Voir Palmenaer (1995, fig.157) pour le masque heaume à cornes collecté en 1899 par le Commandant Michaux et (*op.cit.*, fig.156) pour le masque Luba collecté par A. Maesen en 1953 et présentant, comme le masque de la collection Schwob, des poils autour des yeux et une bouche entrouverte munie de dents acérées. Le second masque est considéré comme étant apparenté au lion mais nous n'avons pas d'information quant à la fonction et la symbolique de ce type d'œuvre.

Le masque Luba de la collection Schwob se distingue par la grande expressivité de son visage et son ancienneté incontestable. La tradition orale rapporte que ce masque aurait été acquis auprès de Willy Mestach, figure éminente de Bruxelles.





**f85**

**PANNEAU EN BOIS TSCHOKWÉ**

Chokwe wood panel

ANGOLA

Hauteur : 35 cm. (16¼ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Galerie Merton Simpson, New York

Arthur D. Emil, acquis auprès de ce dernier

Succession d'Arthur D. Emil, New York

**~86**

**STATUETTE YOMBÉ, N'KISSI**

Yombe figure, *n'kissi*

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 53 cm. (20¼ in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000

**Provenance :**

Collection privée française

La position de cette statuette magico-religieuse inédite, debout, le bras levé et tenant à l'origine une sagaie, a pour but d'effrayer les forces maléfiques. Celles-ci doivent comprendre qu'il est impossible de résister au pouvoir du *n'kissi*. De profil, la statuette tend irrésistiblement sa tête vers l'avant, Lehuard (1989) appelle cette attitude *métanana*, c'est-à-dire "se tenir un peu penché, prêt à se battre, à la manière de certaines statues". Voir Lehuard (*op.cit.*, fig.J-10-1-2) pour une statuette comparable provenant de l'ancienne collection William Brill. Toutes deux présentent sur l'abdomen une cavité sculptée dans la même pièce de bois que la statuette. Notons les qualités plastiques de cette œuvre, finesse des traits et du modelé, sculpture maîtrisée du visage, des mains et des pieds.



87

**PORTEUSE DE COUPE LUBA**

Luba bowlbearer

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

**Provenance :**

Jacques et Denise Schwob (1916-2008), Bruxelles

Par descendance au propriétaire actuel

Selon Neyt (1981), la porteuse de coupe, surnommée parfois « mendiante », est un motif traditionnel que l'on retrouve, en de nombreuses variantes, sur l'ensemble du territoire Luba. Malgré la diversité des formes, il s'agit toujours de la représentation d'une femme tenant entre ses mains, en appui sur ses jambes, unealebasse ou bien une coupe, appelée *mboko*.

Cet objet fait partie des insignes de la royauté et du pouvoir, utilisé lors de l'intronisation des chefs ; mais il est également lié à l'art de la divination lorsque l'on place dans la coupe du kaolin, argile blanche réputée être le moyen privilégié de communication avec les esprits gardiens du territoire Luba.

La figure féminine est primordiale dans l'art Luba, non seulement en tant que symbole de fécondité, mais aussi parce que la femme est au centre des croyances, en tant que détentrice du pouvoir de donner la vie, et en tant qu'interlocuteur par excellence avec le monde des esprits. Pour ces raisons les figures féminines Luba sont omniprésentes et leur représentation idéalisée révèle leur caractère sacré.

La porteuse de coupe de la collection Schwob se rattache à l'atelier de Mwanza mais se distingue par ses proportions harmonieuses et son élégance.



**SCULPTURE MAORIE, PAEPAE**Maori carving, *paepae*

NOUVELLE-ZÉLANDE

Longueur : 23 cm. (9 in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000

**Provenance :**

Collection privée anglaise, avant la deuxième guerre mondiale

Superbe sculpture maorie représentant à une extrémité un *tiki* au corps stylisé recouvert de motifs caractéristiques en relief dont les mains et les pieds soutiennent une large tête à la bouche ouverte et aux yeux en amande. La barre est percée d'orifices quadrangulaires. Les percements étaient certainement destinés à fixer l'objet ou à y attacher quelque chose. L'autre extrémité se termine par une tête de *tiki* plus petite.

Bien que d'autres pièces comparables aient été répertoriées, notamment un exemplaire acquis par James Cook auprès d'un marchand anglais en 1782 (voir Kaeppler, A., 1978, p.201, fig.399-400) et aujourd'hui conservé au musée de Göttingen (OZ 323), leur fonction demeure un mystère. Wardwell (1994) énumère les différentes hypothèses émises quant à leur fonction : canne à pêche, poignée de filet, collet pour perroquet, perchoir à oiseaux, proue de pirogue et élément de siège de latrines.

Par la richesse iconographique de l'objet et l'ancienneté de tous les exemplaires connus, il est certain que ces sculptures avaient une grande importance aux yeux des insulaires.

Voir Oldman pour trois exemplaires comparables (1946, Pls.57 et 58, nos.170, 339 et 635), Wardwell pour une sculpture de même type provenant des collections Pinto et Masco (1994, p.207, no.82), Bounoure pour une autre (1993, p.33) et enfin Hooper pour une pièce comparable acquise par le British Museum en 1871 (2006, p.125).



**MASSUE MAORI, MERE POUNAMU**Maori club, *mere pounamu*

NOUVELLE ZÉLANDE

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€40,000-60,000

\$45,000-67,000

**Provenance :**

Probablement Amiral George Anson Byron, 7<sup>e</sup> Baron Byron (8 mars 1789 – 1<sup>er</sup> mars 1868)

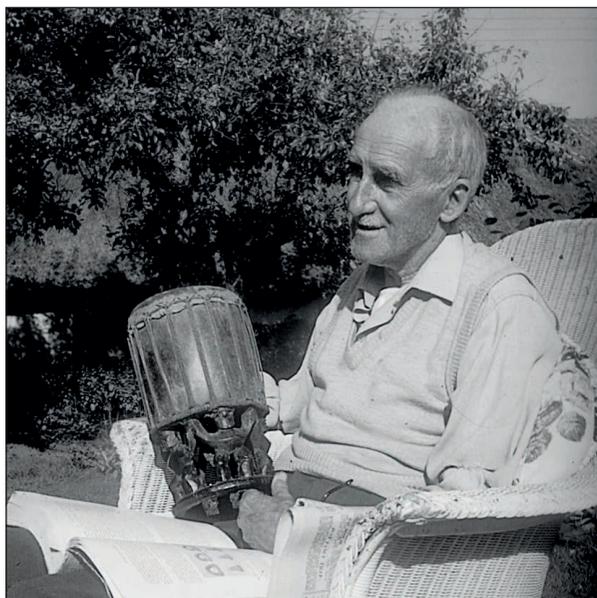
Royal United Service Institution Museum, Whitehall, Londres, no. 2600

James T. Hooper (1897-1971), Arundel (porte les inscriptions *Capt Lord Byron R.U.S.I.* et *H. 199*)

**Bibliographie :**

Leetham, A. et Sargeant, B. E., *Catalogue of the Royal United Service Institution Museum*, Londres, 1908, p.175, no.2600 : "New Zealand Meri of green jade stone. Given by The Lord Byron."

Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas : the James Hooper Collection*. London, Hutchinson Christie's, 1976, pp.54 et 414, pl.22, cat.199



James Hooper (1897-1971)

Fondé en 1831, le Royal United Service Institution Museum (RUSI) faisait l'acquisition d'objets militaires et de pièces ayant un intérêt colonial auprès des membres des forces armées britanniques et d'autres donateurs. A partir de 1895, le musée exposa sa collection à la Banqueting House à Whitehall, dans le centre de Londres. Un catalogue fut imprimé dès 1902 et fut édité par la suite à plusieurs reprises. C'est à cette date qu'un système de numérotation fut introduit mais il ne suivait pas l'ordre chronologique d'acquisition (par exemple le numéro 3 fut acquis par le roi Edouard VII en 1901). Le musée ferma dans les années 1960 et ses collections furent dispersées. Le RUSI Museum vendait régulièrement des œuvres. En 1861, une vente aux enchères eut lieu chez Sotheby's à Londres durant laquelle le Lieutenant-Général A. H. L.- F. Pitt-Rivers acheta des objets pour sa collection, aujourd'hui conservés au Pitt Rivers Museum à Oxford (Evans 2014). En juillet 1950, James Hooper acheta un certain nombre d'œuvres du musée dont ce lot auquel il donna, comme il avait l'habitude de le faire, le numéro 1724. Il marqua son catalogue du RUSI (7<sup>ème</sup> édition, 1932), en face du numéro 2600, *Hooper Coll now (maintenant collection Hooper)* et inscrit à l'encre bleu foncé sur l'objet *Capt. Lord Byron R.U.S.I.* (inscription aujourd'hui presque illisible).







**f90**

**PROUE DE PIROGUE MAORIE**

Maori canoe prow

NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

€ 100,000-150,000

\$120,000-170,000

**Provenance :**

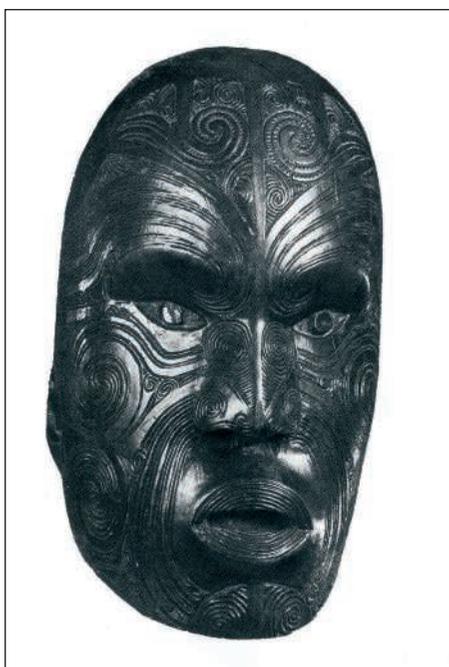
Philips, Londres, 27 novembre 1998, lot 163

Sotheby's, Paris, 30 novembre 2010, lot 74

Collection privée, New York

Importante proue de pirogue maorie représentant une tête au visage scarifié de type relativement naturaliste. Ce type de proue, comme l'explique Hamilton (1896), est très rare puisque qu'il n'a été observé que dans les districts les plus septentrionaux, notamment à Auckland et Waikato. D'après Simmons (voir notice Sotheby's, *op.cit.*), cette tête représenterait Hema, héros légendaire de la cosmogonie maorie et devait orner la pirogue de guerre d'un chef éminent.

Voir Simmons (1982, pl.195b), pour une proue comparable, de la collection de John et Marcia Friede, aujourd'hui conservée à l'American Museum of Natural History de New York, datée du XIX<sup>e</sup> siècle et provenant de la région de Waitako. Voir également Simmons (*op.cit.*, pl.12) pour une tête stylistiquement très proche conservée au Montreal Museum of Fine Arts et provenant de la collection Beasley.



Tête maori comparable, Montreal Museum of Fine Arts  
Ancienne Collection Beasley





**f91**

**CUILLÈRE CÉRÉMONIELLE**

Ceremonial spoon

ILES AUSTRALES

Longueur : 89 cm. (35 in.)

€3,000-5,000

\$3,400-5,600

**Provenance :**

Arthur D. Emil, New York

Succession d'Arthur D. Emil, New York

**f92**

**MASSUE, APA'APAI**

Club, *apa'apai*

ILES TONGA

Longueur : 102 cm. (40 in.)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

**Provenance :**

Collection privée australienne

Caractéristique des îles Tonga, cette massue se distingue par un superbe décor gravé sur l'ensemble de l'objet. Un quadrillage incisé sur l'un des côtés du manche imprime un rythme asymétrique à la surface. Superbe patine d'usage. Selon l'étude de Mills (2009) cette massue fait partie de la famille C1 des *akau* (armes) tongiens, appelée *apa'apai*. Les massues de ce groupe ne représentent que 14% des 253 spécimens étudiés par Mills.

**f93**

**SCULPTURE KOREWORI, YIPWON**

Korewori hook figure, *yipwon*

RIVIÈRE KOREWORI, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 195 cm. (76 3/4 in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

**Provenance :**

Edward Merrin Gallery, New York

Collection privée, acquise auprès de cette dernière dans les années 1970

Bel exemplaire de crochet *yipwon* dont l'érosion lui confère un aspect énigmatique.

L'existence des grands crochets *yipwon* des Korewori fut révélée aux amateurs occidentaux en 1968 lors de la publication de Haberland, *The Caves of Karawari*. Trouvées dans des cavernes bordant le haut Korewori, ces sculptures dépassant souvent le mètre de haut, avec leurs visages de profil perchés sur une structure abstraite évoquant les côtes d'une cage thoracique fascinèrent tant par leur esthétisme que par leur caractère inédit. Plus tard, une nouvelle surprise attendait cet auditoire : l'ancienneté de ces oeuvres. Ainsi, les *yipwon* de la collection Jolika furent presque tous testés au carbone 14, certains d'entre eux datant du XV<sup>e</sup> siècle.



f94

---

**STATUE KANAK**

Kanak Figure

NOUVELLE CALÉDONIE

Hauteur : 32 cm. (12½ in.)

€60,000-80,000

\$67,000-89,000

**Provenance :**

Wayne Heathcote, Londres

Collection privée, acquise auprès de ce dernier en 2005

La statuare kanak, caractérisée par la très grande stylisation du corps humain aux formes pleines et aux articulations soulignées, plut rapidement aux maîtres du cubisme notamment à Picasso qui fit l'acquisition d'un couple de statuettes kanak avant 1908. Bien que nous ne connaissions pas la fonction de ces statuettes, leur ancienneté est indéniable. Les premiers exemplaires à faire leur entrée dans un musée sont ceux de la collection Vivant Denon, vendue en 1826, puis celui collecté par Auguste Bérard en 1845 (Cazaumayou, 2009).

Comme précisé plus haut, la fonction de ces sculptures est relativement mal documentée, et seul le témoignage de Victor de Rochas (1862) les décrit comme des sculptures funéraires placées autour de la hutte du défunt et non comme des flèches faitières comme l'affirme l'auteur. Elles pouvaient également être plantées auprès de la case d'un chef, le long d'une allée, ou encore dans un endroit marqué d'un interdit. « Ni commémoratives, ni propiatoires, elles semblent plutôt destinées à souligner l'importance statuaire d'un personnage qu'aucune autre marque extérieure ne permettrait de distinguer de ses compatriotes hormis quelques règles de comportement » (*op. cit.*, p.158).

Une statue comparable est conservée au Museum der Kulturen de Bâle. Fritz Sarasin l'a d'ailleurs identifiée comme provenant de la région d'Oubatche et étant associée au génie de la pluie (Sarasin, 1929, pl.69, fig.3). D'après Davenport, « il est probable que la plupart de ces statuettes étaient liées au culte des ancêtres. Elles, ainsi que toutes les sculptures néo-calédoniennes, étaient réalisées par des artistes choisis non pas pour leurs talents de sculpteur, mais à cause de leurs relations avec les esprits surnaturels qu'ils devaient représenter » (Davenport in Wardwell, 1994, p.150).



**STATUE MASCULINE**

Papuan Gulf male figure

GOLFE DE PAPOUASIE, RIVIÈRE FLY,  
PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 170.5 cm. (67¼ in.)

€70,000-100,000

\$78,000-110,000

**Provenance :**

Bruce Seaman, Honolulu

Wayne Heathcote, Londres

Collection Masco, Detroit

Sotheby's New York, 17 mai 2002, lot 333

Collection privée, acquise lors de cette dernière

**Bibliographie :**Allen Wardwell, *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection*, Detroit, 1995, pp. 98-99, fig. 34**Exposition :**Fort Worth (Texas), *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection*, The Kimbell Museum of Art, 24 septembre - 4 décembre 1994

Autres lieux d'exposition :

- Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 2 février - 26 mars 1995

- Détroit, The Detroit Institute of Arts, 11 juin - 6 août 1995

- Raleigh, North Carolina Museum of Art, 9 mars - 5 mai 1996

Les sculptures représentant des formes humaines sont très rares dans la région du Golfe de Papouasie Nouvelle-Guinée, les papous utilisant davantage la sculpture comme une représentation de l'esprit. La bi-dimensionnalité et l'absence de jambes, comme le montrent les *agiba* ou les représentations du dieu Iriwake, sont caractéristiques du style de cette région. Plus à l'ouest, nous observons une articulation et un allongement progressif des formes comme l'illustre cette *Seaman Masco* avec son atténuation "giacomettiesque".

Il existe très peu de statues attribuées à la rivière Fly. Certaines sont colorées et possèdent des contours ondoyants, comme par exemple les statues de l'est (voir Webb, et al, *Coaxing the Spirits to Dance*, 2006, statues 1133 et 134 de la collection de Faith-dorian Wright). Les statues *seaman*, avec leur front allongé, leur bouche retournée et pointue et leur nez percé (voir Webb, et al, *Coaxing the Spirits to Dance*, 2006, statue 136 et Friede (ed.) Jolika Collection 2006, catalogue n°493) sont encore plus rares. Les statues de la collection Friede et Wright mesurent généralement moins de 33 cm. Une autre sculpture de taille comparable appartient à une autre collection particulière de la côte ouest. Ce style est étroitement lié à celui du détroit de Torrès au sud où les représentations figuratives sont très limitées.

Douglas Newton nota dans le catalogue de sa première exposition en 1961 *Art Styles of the Papuan Gulf* au Museum of Primitive Art que peu de renseignements n'ont pu être trouvés sur l'usage de cette sculpture. Les cinquante années suivantes ont malheureusement apporté peu d'informations supplémentaires. Elle proviendrait de la région du delta des rivières de Bamu ou de Fly. Tout au long de cette zone, une importante cérémonie cyclique,

appelée *Moguru*, était organisée en trois parties une fois par an. Elle servait à préparer les jeunes filles et jeunes garçons à leur vie d'adulte. Les rites d'initiation liés à la fertilité et la palme *sago* tournaient en ridicule les mariages. Un sanglier était sacrifié et servi à cette occasion. Des sculptures protectrices figuraient parmi les objets rituels utilisés. Il est possible d'affirmer que cette sculpture était exposée lors de cette cérémonie appelée *Moguru* (Wardwell, 1994, p.98, Friede, *op.cit.*, p.165).

Sculptures representing the human form are very rare in the Papuan Gulf region of New Guinea, The Papuan Gulf language for the human body though is particularly successful in conveying the concept of a carving as the personification of a spirit. Two-dimensional and without legs, such as the *agiba* or representations of the god Iriwake characterize the style of the region. Further west, we see a gradual elongation and articulation to figures such as the present Seaman-Masco figure with its Giacomettiesque attenuation.

Very few figures attributed to the Fly River exist. Some are colorful and have undulating outlines, like the figures to the east (see Webb, et al, *Coaxing the Spirits to Dance*, 2006, figures 1133 and 134 from the collection of Faith-dorian Wright). More rare still, are those most closely relate to the Seaman figure also have elongated foreheads, upturned mouth and pointed, pierced noses (see Webb, et al, *Coaxing the Spirits to Dance*, 2006, figure 136 and Friede (ed.) Jolika Collection 2006, catalogue number 493). The Friede and the Wright figures notably are less than 33 cm tall. One other comparably tall figure is in another Private West Coast Collection. This style is more closely related to that of the Torres Strait islanders to the south, and also have very limited figurally representational art.

Douglas Newton noted in *Art Styles of the Papuan Gulf*, the catalogue of the his 1961 exhibition at the Museum of Primitive Art, and the fifty years since have unfortunately yielded little more information, that there is not a great deal of information that can be given about the use of this sculpture. It is said to be from the delta area of the Bamu or Fly rivers. Throughout this area, an important ceremonial three-part cycle called *Moguru* was enacted once a year. It involved the preparation of boys and girls for adult life. Fertility rites of both the male and female initiates and the sago palm took place, mock marriages were held, and a wild boar was sacrificed and eaten. Among the objects used in this ritual were protective figures. It is reasonable to assume that this figure was made for display during this ceremony called *Moguru* (Wardwell, 1994, p.98, Friede, *op. cit.*, p.165).





96

**VESTE DE GARÇON LAKOTA,  
PEUPLE SIOUX**

Lakota (Sioux) boy's vest

PLAINES D'AMÉRIQUE DU NORD

Hauteur : 36 cm. (14¼ in.)

€2,500-3,500

\$2,800-3,900

**Provenance :**

James T. Hooper (1897-1971), Arundel

Cette petite veste est un exemple parfait du genre avec ses motifs raffinés et sa texture riche ornée de perles datant du XIX<sup>e</sup> siècle ou même d'avant. La forme de la veste est de style européen et la présence de drapeaux américains indique que cette veste date de la période de transition vers les temps modernes.

~97

**VISIÈRE ESKIMO ORNÉE D'ÉLÉMENTS  
EN IVOIRE MARIN**

Eskimo visor adorned with marine ivory implements

AMÉRIQUE DU NORD

Hauteur : 11 cm. (4¼ in.)

€4,000-6,000

\$4,500-6,700

**Provenance :**

Collection privée française

Visière eskimo constituée d'un bandeau d'écorce cousu à l'arrière. Six sculptures en ivoire de morse et de cachalot figurant des animaux marins y sont fixées. Cette visière se distingue par l'allongement réduit de sa zone frontale. Voir Dorothy (J., *Eskimo art : tradition and innovation in North Alaska*, University of Washington Press, 1977, p.83) pour une visière comparable conservée au British Museum. Voir également l'étude très approfondie de Lydia Black sur le sujet *Glory remembered : wooden headgear of Alaska sea hunters* (1991, Seattle).





~f98

## MASQUE TLINGIT

Tlingit mask

CÔTE NORD-OUEST DE L'AMÉRIQUE DU NORD

Hauteur : 29 cm. (11½ in.)

€50,000-80,000

\$56,000-89,000

**Provenance :**

Collection privée américaine

L'iconographie rare et la puissance expressive de ce masque inédit provenant de la côte nord-ouest sont frappantes. L'origine précise de ce masque demeure inconnue.

D'après Steve Brown, « la sculpture de l'œil et l'utilisation du bleu-vert sur une grande partie du visage suggèrent une possible origine Tlingit, alors que ses proportions indiquent qu'il ne s'agit pas du style Tlingit septentrional. Il proviendrait très probablement des Tlingits du sud, certainement de la région de Tongass, au sein de laquelle une influence Tsimshian apparaît clairement sur certains totems et sculptures de la région » (communication personnelle, novembre 2014). Il ajoute que le traitement de la bouche recouverte de cuir est inhabituel, bien que ce type de décoration puisse être utilisé sur les sourcils ou afin de représenter la barbe.

Les artistes Tlingit, ainsi que leurs proches voisins, les Tsimshian et les Haida, ont longtemps été loués pour leur talent et leur sens créatif, notamment en comparaison des tribus avoisinantes du sud, telles que les Kwakiutl et Bella Coola. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de chef-d'œuvre provenant de ces peuplades, mais qu'elles étaient moins prolifiques en comparaison.

Ce masque apparaissait certainement lors de danses cérémonielles et de représentations. Au cours de ces cérémonies, les masques tenaient le rôle de 'Laughter' (Rieur), 'Sleeper' (Dormeur) et ou de 'Sneezer' (Eternueur). Ces clowns entraient dans les maisons et utilisaient leur pouvoir sur les personnes de haut rang, ce qui leurs provoquait des démangeaisons, des fous rires, des assoupissements ou des éternuements. Quand les spectateurs commençaient à rire un peu trop de leurs aïeux, les clowns se retournaient contre eux et leurs jetaient le même sort. Puis, lorsque toute l'assistance avait bien ri, les clowns se calmaient, conjuraient leurs sortilèges et quittaient la scène (Hawthorn, 1967, p.280).

Ce masque est composé de matériaux provenant de différents éléments – forêt, lac et mer –, mais l'image dominante ici est certainement celle du castor avec ses dents proéminentes. Il s'agissait probablement de l'animal totémique du clan auquel appartenait le porteur de masque. Le castor fait partie de l'iconographie des indiens de la côte nord-ouest. Il est admiré pour son assiduité, son ardeur au travail, sa force de construction et également pour sa capacité à vivre tant sur la terre que dans le royaume aquatique. Les ajouts de moustaches de mammifères marins sur la crête et de dents en opercule font référence à la mer, tandis que le bois symbolise la forêt.

La peinture noire de ce masque provient du manganèse et du graphite, le bleu a probablement été acquis par échange et l'ocre rouge était cuit afin d'obtenir des teintes différentes (Garfield, 1951, p.63). Les pigments étaient écrasés dans des mortiers en pierre et mélangés avec des œufs de saumon préalablement mâchés, permettant d'obtenir une peinture riche et texturée.

*English translation at the end of the catalogue*





~99

**FRAGMENT DE STATUETTE OKVIK  
EN IVOIRE MARIN**

Marine ivory Okvik figure fragment

OLD BERING SEA, AMÉRIQUE DU NORD

Hauteur : 14 cm. (5½ in.)

€6,000-9,000

\$6,700-10,000

**Provenance :**

Nelly Van den Abbeele, Bruxelles

Christie's, Art of the Americas, *The Mrs N. Van den Abbeele Collection*, 29 mai 2001, lot 451

Collection privée, acquis lors de cette dernière

Très ancienne statuette en ivoire marin, très certainement réalisée entre 200 avant J-C et 100 après J-C, la patine et l'abstraction poussée de la figurine témoignent du grand archaïsme de l'objet.

~100

**PAIRE D'ORNEMENTS  
D'OREILLES ESKIMO**

Pair of Eskimo earrings

AMÉRIQUE DU NORD

Hauteur : 16 cm. (6¼ in.) chacune

(2)

€5,000-7,000

\$5,600-7,800

**Provenance :**

Collection privée française

Superbe paire d'ornements d'oreilles constituée de deux visages finement sculptés, dont le revers comporte une fixation en forme de crochet, sur lesquels sont attachés de longues pendeloques de perles de traite et de cuir. Voir Nelson (E. W., *The Eskimo about Bering Strait*, 1899, pl.XXIV, fig.10) pour un ornement d'oreille comparable, ayant perdu ses pendeloques, collecté à Nulukhtulogumut (village aujourd'hui disparu) par l'auteur en 1880.



# English translations

14

The Toma mask formerly in the collection of Edouard von der Heydt, Museum Rietberg, Zürich, (Toma, Guinée, Bois, 58 cm., inv. no. RAF 22) was the first introduction to the European world of these beautifully brut masks when Carl Einstein published it in his *Negerplastik* of 1915. Another related mask was included, much later, in Leuzinger's *Die Kunst von Schwarz Afrika* at the Kunsthau Zürich formerly of in the collection of Edith Hafter (1971, p.106, figure 17). For a very closely related mask to the Lopicque Toma, formerly in the collection of William Brill, see Sotheby's New York, November 17, 2006, lot 12. The masks were worn horizontally, or tipped at an angle, rather than frontally. Representations of crocodiles, and in the case of the Lopicque mask, birds, invites associations of the river bed and its largesse and potentially dark power.

The *poro* society of the Toma or Loma people in Liberia and Guinea incorporated these masks, most likely, but not exclusively, during initiation ceremonies for young boys. Harley (1941, p.27) reports about the 'fundamental principles' of the so-called *landai* mask: 'I know only that the masks were much heavier and not in the nature of portraits. They were more like demons. The chief of these was called Dandai. He is the great red-mouthed crocodile supposed to swallow the boys and leave the marks of his teeth on their bodies [in the form of scarification]. It was a mask about three feet long, carved out of a large log of very light wood. It appeared in public three times: (1) To call the boys to join the bush. (2) To announce their coming out of the bush. (3) To bring them back to town. He talked with a voice modified as though his mouth were full of water, or in a throaty rumble. The language was secret, or at least foreign so that he needed an interpreter. He spoke very fast and in short sentences, sometimes giving out a rumbling sound. Men brought him things to eat, usually cola and money which he snapped up with his great crocodile mouth. A bag hidden behind the jaws caught everything. Occasionally he pretended to eat a person, hiding him under his voluminous skirt, and dribbling red juices from his mouth, which was stained red with the juice of cola nuts.' The boys would essentially be 'devoured' by the creature and the forest as a symbolic death of their boyhood. When they return, appearing out from under the raffia skirts, they are effectively returning, reborn, as men.

He did not dance. His mask was too heavy. He usually walked slowly, with occasional spurts of running. He could see only through his mouth, as the mask was too large for the eyes to fit. He was usually surrounded by attendants who guided him around by secret signals. Occasionally he sat down to rest, the man (underneath) kneeling and resting the chin of the mask on the ground [...]. He was superior to any other demon. He held a whip in the free right hand, the left being necessary to

work the lower jaw. He impersonated the founder of the bush [...]. He was supposed to swallow the boys and give them rebirth at the end of the Poro. The scarification marks [which the boys would receive during the process] were marks of his teeth.'

The Lopicque mask's complex iconography comprises powerful symbols of water and earth in the form of a massive gaping crocodile's mouth with prominent protruding teeth and robust jutting ram's horns on the forehead juxtaposed with symbols of power and transformation such as antelope horns, cowries and mirror shards. By combining these elements into a dynamic whole, the artist gave an abstract image of the Toma cosmos in its real and surreal appearances.

19

Kerchache noted that only ten figures in the great Jukun style are known. The present sculpture chief among them as one of the first emissaries revealing a theretofore never seen form. The newly discovered style was first unveiled in Europe in the landmark exhibition curated by Elsy Leuzinger *Die Kunst von Schwarz-Afrika* in 1970. The show was remarkable at the time, and remains a venerable reference today, for its fully illustrated catalogue and encyclopedic scope from classical works to those being newly aligned in the canon, such as the arts of the Benue in Nigeria. The show was organized with the help of Jacques Kerchache and Philippe Guimiot, the two pillars associated with the institution of art from this region to Europe (Joubert, Epilogue – Making the Market for Benue Arts: Notes on the French Connection in Berns, ed. 2011, p. 563). 'The introduction of objects from the Benue was like a bolt of lightning striking Paris and overturning long-held view of African art. (...) [The Paris artworld] reacted as though they had discovered a veritable El Dorado of aesthetic surprises...a new artistic frontier' (*op.cit.*).

The comparatively unrefined style of these works evinces an immediacy and power which challenges the eye. Characterized by a noble restraint, with corpulent bodies of hourglass shape standing on short muscular legs, reminiscent of the nearby Mumuye, the bent arms separate from the body leading to hands resting at the lower abdomen, normally, for the male figures, also holding a spear. The large heads have convex, spade-shaped faces, mouths absent, the eyes are inlaid with metal, the ears are given primacy with distended pierced lobes. Other important figures in this corpus, from the Gwana and Pidinga regions are in the Clyman Collection (Berns (ed.), figure 8.56 a,b); Toby and Barry Hecht Collection (*op.cit.* figure 8.57); Musée du Quai Branly (inv. no. 73.1997.4.39); and another in a Belgian Private Collection (*op.cit.* 14.29). These figures differ, as Marla Berns distinguishes, from the figures of the Wurbo Jukun, with more naturalism to the bodies and salient faces, illustrated by the figures in the

Menil Collection, Houston, inv. no. 71-05 DJ; the Scheller Collection (*op.cit.* E.1); the James and Laura Ross Collection (*op.cit.* E.8).

Today we can distinguish stylistic and regional variations thanks to the groundbreaking field work of Arnold Rubin and his acolyte, Marla Berns. Berns's *Central Nigeria Unmasked* (2011) with its depth of information culled over many years has allowed us to dispel or rethink many of the misunderstandings which have proliferated regarding the art of this region. Leuzinger's work of 1970 was launched while Arnold Rubin was still effectively doing his field work, for instance. The Wall Jukun figure has the distinction of having been photographed in-situ by Rubin on January 9, 1966 as seen in a rock shelter near Gwana. He noted that the present figure is named 'Wipong' and he is accompanied by smaller figures representing his wives, Kai and Ayezi, and attendants, in this instance, named Hwai Kai. According to Rubin, 'these kinds of figures are likely to represent ancestors, and many of their names appear in lists of past chiefs' (Berns, 2011, p. 272).

Page 34

## COMMENTS ON A SELECTION OF YORUBA BEADWORK FROM A DISTINGUISHED COLLECTION

By John Pemberton, III

Since the Neolithic period, and presumably before then, the peoples of sub-Saharan Africa have fashioned beads out of countless materials: jasper and agate, iron and bronze, even coiled vines. The arrival of European glass beads, amid the sweeping trade of the sixteenth century, bolstered this tradition. Indeed, the inflow gave rise to an innovative medium, which the Yoruba peoples of southwestern Nigeria and the Bamileke peoples of the Cameroon Grasslands (among others) took up with exquisite artistry. One wonders, of course, what aroused their enthusiasm for these foreign ornaments. It may have been that energetic trade, which peaked in the nineteenth century, turned beads into a literal and figurative form of currency — a commodity, on the one hand, and, on the other, a means of recognition through artistic endeavor. A more compelling answer, however — as evidenced by the use of glass beads in the fabrication of sacred objects — is that Yoruba and Bamileke artists saw beads as liminal tokens that mediated between the material and the spiritual in the way they refracted light, revealing a subtle multitude of colors and emotions.

When small seedbeads arrived from England in the nineteenth century, Yoruba artists put them to use honoring the omnipotence (*ase*) of kings, spirits (*orisha*), and ancestors (*ara orun*). Because beaded adornment was a kind of insignia, a great deal of Yoruba beadwork adhered to a prescribed palette of colors and patterns. But beadworkers

were by no means beholden to this, and they freely experimented with a variety of eye-catching colors and designs.

The ade [Lot 31] is an exemplary expression of these artistic principles. This beaded crown is of truncated form, stitched with blue, white, red, yellow, and green beads, swathed in floral motifs and topped by four birds, the principal of which, okin, rests on a conical projection. Together the birds represent awon iya wa — “our mothers,” who are endowed with privileged power. The crown, a carnival of color, conveys its bearer’s authority, for among the Yoruba the inner head (ori inu) was the locus of spiritual destiny, and what one wore over it denoted the authority by which he might act.

We also find fine Yoruba beadwork in sacred vestments, like the apo Ifa [Lot 29], a diviner’s bag made to hold the prophetic tools used to contact distinguished spirits (orisha). Here, the alternating color patterns, geometric order, and avian imagery reference divine orders. The four blue-and-gold horizontal bars suggest orisha Oshun. The three red-and-white bars with alternating rows of black beads likely references orisha Oshun, an allusion that is repeated in the zig-zag (lightning) patterns at the center rung of outer horizontal squares and in the color scheme of the triangles that run along the bottom of the bag. This bag, in tandem with the beaded diviner’s headdress and necklace [Lot 30], was an essential part of the diviner’s ensemble.

The beaded cloth hat, abetiaja (“dog-eared hat”) [Lot 27], most likely belonged to a high-ranking diviner. Three prominent motifs, set against the geometric pattern of diamond-shaped, contrasting colors, convey the role and authority of the diviner. First, there is face of orisha Eshu, indicative of wisdom. Guardian of the ritual way, orisha shango was present at the time of creation, and thus he is the source of infinite knowledge, the messenger between humans, gods, ancestors, and spiritual powers. Second, there is the whirling world of human experience, which is elucidated through divination. And then there is the long-legged figure, emanations sprouting from his head. This figure is often found on royal ivory carvings (bracelets and anklets) palace drums and the drums of the Ogboni Society (society of elders in positions of authority) in Benin, Owo, and Ijebu kingdoms.

Beadwork was not solely the domain of the regal or sacred. Quotidian objects, like the presentation bowl [Lot 28], which was likely created for Onijagbo Obasoro Alowolodu, Ògògà of Ikere, offered yet another format for exploration. Vessels of this sort probably held medicinal kola nuts to be distributed to guests. This stemmed, hourglass-shaped vessel, is latticed by six stylized figures, standing with their arms akimbo. It features, on the rim, six masks between each head, and it is sewn with blue and translucent, silvery beads with some yellow, black, and coral-colored embellishments. Based on the figures and the organizational scheme of the object, it is reasonable to assume that this bowl came from the Ekiti area in western Nigeria.

Finally, another essential use of beadwork in the Yoruba culture was the masquerade. The

male figure [Lot 26], standing on stylized feet, torso attached to a triangular board, long arms outspread with stylized hands, head exaggerated with a thick nose, bulging eyes, and flattened ears, and the whole of him covered with multi-colored beads, is probably part of a larger group of figures and may have been part of an egungun masquerade, and elaborate celebration of sacred ancestors.

Yoruba beaded art had manifold means of expression : the regalia of kings, the vestments of diviners, the props of the masquerade. This important selection perfectly illustrates Yoruba artistry in beadwork with early examples from the nineteenth century, in the abetiaja, for instance, styles from different regions of Yorubaland, and those created for the myriad functions across society.

### 27

This magnificent beaded hat was likely made during the second half of the 19th century for royal use. The power of the beaded design, incorporating the mask and self-draping figure within a framework of forceful motifs, is of far superior quality to any beadwork made this century, let alone the accoutrements, for instance, of priests made during the last sixty or seventy years. The beads are also small and exceptionally well sewn. The form is that of a hunter’s hat, which can be worn either with a flap over each ear or over the forehead and the nape of the neck. Most Yoruba men possess a hat of this design and some are even beaded, although only on one side, a trend that seems to have crept in during the 1940s. Talbot (1926, fig. 191) illustrates the Oni of Ife wearing a crown beaded with a mask of similar design to the one on the present hat, and of the same high curved form, but without the flaps — instead a beaded fringe falls about the border. According to Frank Willett, however, this hat could not be from Ife because the self-draping figure does not occur there; it is a motif frequently found further south. Willett also notes that the Oni of Ife has to authorize the designs of the crowns of the kings under his jurisdiction (about sixteen, but that number may be hypothetical and have some relevance to Ifa). At the beginning of the century several unauthorized crowns were discovered and the owners prosecuted under native law” (Christie’s London, Tribal Art, 3-4 July 1990, p. 29 [auction catalogue]).

### 28

This magnificent vessel is certainly by the same hand as another display piece commissioned for the Ògògà of Ikere, now in the British Museum, collected in 1924 (inv. no. 1924.136) (see Philips, ed, 1995, p.425, catalogue number 5.85). The faces and treatment of the sentry figures around the rim have royal connotations and a similar treatment of the figures in both the crown and this vessel suggest that the latter was made for use by Ògògà himself, or for an important royal presentation” (Christie’s London, Tribal Art, 4 July 1989, p. 40 [auction catalogue]).

A beaded crown, ade, in the collection of the Brooklyn Museum of Art, inventory number

70.109.1a-b, also created for Onijagbo Obasoro Alowolodu, Ògògà of Ikere 1890-1928 , is by the same hand.

### 33

See *Art of Cameroon* (2008, p. 183, cat no. 71) catalogue of the Rietberg Museum, Zurich, for another mask from this same workshop, which is believed to have been active in the late teens to early 1920’s. This mask is remarkable and clearly distinctive for its combination of enormous proportions tamed by fine lines as evidenced by the delicate medial ridge and framing of the almond-shaped eyes, the narrowed snout with flaring nostrils is another hallmark of this artist or workshop. We can clearly see the association of the iconic Batcham headdresses in the fine lines, full proportions and oblique angle of the horns which corresponds to the angle of the Batcham mask crests.

‘Large animal masks are worn during many masquerades in the Grassfields. Whereas buffalo masks like this one are clearly recognizable, it is not always easy to identify the animals represented in other cases, especially when the mask combines characteristics of different creatures. Buffalo masks are popular... Strength, courage and power is attributed to the buffalo; attributed which are also fitting for every king’ (Hombberger in *op.cit.*).

### 36

Beaded heads created for Bamileke royalty, known as atwontzen, are extremely rare. They originate from the kingdoms located in the Dschang region (west of Bamileke country), among the ancient western Bangwa. In 1986, Pierre Harter counted only six – including this one. The other five, illustrated herewith are in the Frum Collection (see Musée Dapper, *Formes et Couleurs*, 1993, p. 43); former Harter Collection in Harter, *op.cit.*, p. 249; Christie’s New York, Allan Stone Collection (now important Private American Collection), November 12, 2007, lot 632; The Menil Collection, acquired from Philippe Guimiot (Van Dyke, 2008, no. 70); Musée du Quai Branly (73.1992.0.49), also formerly Harter Collection.

These representations consistently portray the skulls of enemies, and are all formed out of a wooden core covered in fabric and decorated with beads, each example offers a unique interpretation. In this case, the expressionism of the features and the intense balance between representation moving into abstraction has the most vitality.

The era from which it originates, the late 18th - early 19th century, is deduced from the genealogy of the «Kemtemelo head» (*Roi et sculpteurs de l’ouest du cameroun, « la panthère et la mygale », Louis Perrois - Jean Paul Notué, 1997, p. 156; Harter op.cit. p.157*), and confirmed here by the quality of the ancient, granular beads in opaque glass, and some very rare beads in light green and chrome yellow. The age of these beaded heads supports the hypothesis that they coexisted with real beaded skulls, rather than evolved from this practice, as observed by Harter in Foto and in Fontem, among the western Bangwa (including

# English translations

one decorated with the same pattern of radiating rosettes, which this example repeats at the temple and on cheekbones). The cowrie shells emanated from the Indian Ocean and the beads from Vienna and Bohemia, exotic and extremely prestigious trade goods.

Highly symbolic, these depictions of enemies skulls, or the real skulls themselves, were carried by rulers on ceremonial occasions and during certain warrior dances such as the tso or nzen. At the same time, they are overlaid with the symbol of the chief himself, surely a gesture of conquest in the diamond patterns across the forehead. According to von Lintig ('A Grasslands Beaded Leopard' in *Tribal Arts Magazine*, no. 72, 2014, p 111 and 114), this motif is that of the king and symbolizes more than his association with the leopard, but his perceived ability as a were-being to transform into a leopard and access witchcraft to roam as a leopard at night to preside over his subjects. According to Feinboy N'Ketté (interviewed by Harter in 1957, *ibid*), the atwonzen hung from the neck of the sovereign, «attached by a thong of buffalo leather or by a cord of wukari fabric, and while holding them in their hands [...] they would sway slowly from left to right, clinking together the various cowrie shells of the hair».

37

## THE WILLIAM RUBIN KOTA

### A MASTERWORK

The work of a Master Sculptor who lived in the forest of Gabon nearly two hundred years ago, exceeded a tradition that likely pre-dated him by yet another two hundred years. Unique, original, skilled and inventive, he carved a single piece of wood and enveloped it in precious golden materials achieving an otherworldly beauty and a universal icon at the summit of human artistic creation.

William Rubin (1927-2006) was one of the most important art world figures of the 20th century. His gravitas was felt by all who knew him, met him or came into his sphere. Few have surpassed his scope of influence in his role of Curator of Paintings and Sculpture at New York's Museum of Modern Art, a post he held for two decades from 1967 to 1988.

William Rubin, Bill to his friends, was a distinguished curator, scholar, critic, collector, art historian and teacher. His excellence shone in each facet.

His own personal collection of paintings, built when he was a professor at Sarah Lawrence and Hunter Colleges, shows us a person who understood art intimately. Quality. Relevance. Prescience. Couldn't live without it. It had to physically line his walls as it did the walls of his vast mind.

In 1984, he unveiled his landmark '*Primitivism' and 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*, and seasoned connoisseurs and new art appreciators alike were blown away by this original exhibition and the deeply researched catalogue which accompanied it.

It was during this period of research that Rubin began to look at African art in a serious way, turning his legendary eye – the same eye that built the MoMA's collection after the great Alfred H. Barr, Jr. – toward a few masterpieces he had to live with. One was the Senufo rhythm pounder which once belonged to the artist Arman and the famous collector, Werner Muensterberger. Another, of course, the Kota reliquary sculpture, formerly in the Helena Rubinstein Collection which remained with him for the rest of his years. This sculpture has been forever revered in its lifetime as a most prized possession by Rubinstein in her New York and Paris Modernist apartments designed by Jacques Doucet, and later the Kreegers recognized its power where it became part of the collection in their Philip Johnson-designed home and, of course, Bill Rubin.

As Rubin so clearly demonstrated, this work, the best amongst the most classical genre of African art, was of a type whose conceptualization launched Cubism. As Picasso, more than any other artist, and in a tradition followed by Modigliani, Giacometti, Rothko and Pollock, looked to Kota sculpture and African art not merely for its abstraction, but to solve the eternal question of bridging worlds, or how to personify the supernatural; how to embody that which is metaphysical.

The Rubin Kota is the work of a Master Sculptor who lived in the forest of Gabon nearly two hundred years ago, exceeded a tradition that likely pre-dated him by yet another two hundred years. Unique, original, skilled and inspired, he carved a single piece of wood and enveloped it in precious golden materials achieving an otherworldly beauty and a universal icon at the summit of human artistic creation. It thereby transcends categorization to exist on a plane with works of art which span time and space such as the Cycladic sculpture by the Schuster Master, circa 2400 BCE; A Limestone Figure of a Lioness, Elam, circa 3000-2800 B.C.; also known as the Guennol Lioness; Amadeo Modigliani, *Tête*, 1910-12; or Constantin Brancusi, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, 1914-17 or his *Bird in Space (L'Oiseau dans l'espace)*, 1932-1940. The William Rubin Kota is an unparalleled marvel of harmony, geometry, proportions and light. An epic masterpiece. SK

### THE WILLIAM RUBIN KOTA: AN ARISTOCRATIC FAMILY TREE

By Pierre Amrouche

In our era, so fond of pedigrees, the William Rubin Kota seems to be the archetypical object with a history, through both its succession of famous

and familiar owners and the exceptional spaces in which it has been exhibited. The first happy owner was Georges de Miré (1890-1965), followed by Helena Rubinstein (1870-1965) and David Lloyd Kreeger (1909-1990), and lastly William Rubin (1927-2006), all four of whom are consummate collectors who left their marks through their collections and deeds. Likewise, three historic exhibitions have displayed the reliquary Kota: the African and Oceanian art exhibition at the Galerie Pigalle in 1930, *African Negro Art* in New York in 1935, and the outstanding 1984 New York exhibition - *Primitivism and 20th Century Art*, curated by William Rubin. By going further into the details that collectors appreciate and bestow upon objects such as this an additional quality, we can see that the Kota was photographed in New York 1935 by Walker Evans following the *African Negro Art* exhibition, and that its pedestal is by none other than Inagaki, the prince of pedestal makers!

As is the case for many historical masterpieces, the earliest origins of this fantastic object remain a mystery, but its perfection could almost have us believe that it came from heaven, sent by some god of the arts, rather than the fruit of human efforts! Indeed, while it is easy to trace its family tree from 1930 to the present day, knowing not only the identity of those who have had the honour to own it for a while – such pieces are only ever our guests – but also its market value on many occasions during public sales, for example, there is nothing to tell us where and from whom the Kota was purchased before Georges de Miré, its first official owner. No more than we know from whom Miré bought his other famous Gabonese pieces! The one thing that we can profess to know is that Miré doubtless acquired the Kota after 1923, the date of the Marsan Pavilion to which he loaned some pieces, but not a reliquary Kota. However, the object is clearly present on page 16 of issue 186 of the catalogue, loaned in his name, for the 1930 Galerie Pigalle exhibition that displayed so many important objects, with Miré alone loaning 39 of 425. An artist and photographer, cousin of the painter Roger de la Fresnaye who painted him in several portraits, one of which is in the Metropolitan, he was doubtless one of the era's collectors with the most narrow taste, focusing on pieces of the highest quality and produced - like his Kota - very differently from more accessible aestheticized pieces. De Miré liked frontal art that summarized a style or a culture, such as fang and Kota art, for example, from the two major artistic heritages in Equatorial Africa.

Following a series of poor business moves, he was obliged to sell his collection of 112 pieces of African art in Paris in 1931, through the auctioneer Alphonse Bellier, assisted by Charles Ratton and Louis Carré in the capacity of experts. The catalogue was luxurious for the time and included

a preface by Georges-Henri Rivière, Deputy Director of the Trocadero Ethnography Museum. His introduction stated that "at the Hôtel Drouot we have never seen so much beauty worthy of such science, in the field of primitive art". While it was not listed in the catalogue, Lot 57 caught the astute eye of Helena Rubenstein, who purchased the piece.

Helena Rubenstein needs no introduction, nor does her astounding success, especially for a woman of her time: it is the radiant affirmation of her amazing intuition in any field to which she set her mind. As a businesswoman and collector, her approach to culture was unique. Helped by the learned advice of the sculptor Jacob Epstein, an encyclopaedic collector, Charles Ratton, the 20th century's most competent antique dealer and expert, and F.H Lem who compiled the collection of Sudanese sculptures, Helena Rubenstein amassed a unique collection of primitive art. Reading the sale catalogue for the 261 objects auctioned at Parke-Bernet in New York in 1966, following her death, makes one's head spin. The Kota is featured on p. 160 and 161.

During this memorable sale, the Kota was purchased by a couple of art lovers from Washington, the Kreegers, who also made other quality purchases: lots 190 and 191, two Gabonese masks. David Lloyd Kreeger, the head of the American government civil service insurance company Geico, began collecting quite late in life, at the age of 43. But he made up for lost time with his wife Carmen, amassing an art collection of some 300 pieces. Impressionist and modern paintings, sculptures and tribal art were soon housed together in an impressive building erected by the architects Philip Johnson and Richard Foster in Washington: the Kreeger Museum. David Lloyd Kreeger stated: "I have never bought art as an investment, I buy it out of passion and got lucky". His reputation as an international collector and philanthropist was nourished in a variety of fields, and especially in music: in 1980 he founded the Washington Opera of which he was the first chairman. Curiously, the Kreegers chose not to keep the Rubenstein Kota, even though it was incontestably the jewel in their tribal collection; they swapped it for a painting with the famous art dealer, Richard Feigen. Proof, if any was needed, that their acquisitions were made according to their hearts.

With William Rubin, who acquired it from Richard Feigen around 1980, the Rubenstein Kota changed its name, becoming the William Rubin Kota and completing its 20th century odyssey: and what a denouement! William Rubin was not only the great director of the New York MOMA, where he operated with his intransigent and visionary haughtiness, he was also a leading collector of tribal art and paintings and the curator of the richest and most brilliant exhibition of *Primitivism and 20th Century Art* in New York in 1984. All of those lucky enough to visit the exhibition retain a dazzling memory of this great mass, where all forms of 20th century art entered into communion with tribal art at long last released from ethnographic constraints. It was only fair that this event should be held in New York, a city on

the cutting edge where, in 1914, Alfred Stieglitz and Marius de Zayas paved the way, with modern art, for savage artists.

While Rubin did not invent the concept of Primitivism, he was without doubt the expert with the most extensive and clearest understanding of the subject, going much further than Robert Goldwater whose 1938 work *Primitivism in Modern Painting* laid the foundations. Certainly, his interest in this fundamental subject for 20th century art was born of his first encounters with Picasso and his work. These encounters irrevocably changed the course of his life, and opened up the vast field of tribal art so closely linked to the creative instincts of modern artists, however unwittingly, and that of Picasso in particular. Who can look at *Les Demoiselles d'Avignon* without seeing tribal art? Can it be said that the faces of the five subjects are looking for their roots? Even without further examples, they support the primitivist theory of which William Rubin was the incontestable master. The singularity of William Rubin as a collector of tribal art lies in his in-depth research of the objects, their origins, meanings, influences, and convergences. By doing so, his approach transcends simple, but respectable, aesthetic and celebratory considerations. An attitude he most likely shared with the Kota's previous owners.

By becoming the William Rubin Kota, this piece has not only acquired a prestigious name, but also its own existence and philosophy. It can hold its head high among the great artists of the last century, from Matisse to Picasso and Brancusi. Born of the tropical night, it has been elevated to a masterpiece of international art. It is an ultimate object.

Not content with this aristocratic pedigree, made up of the four best collectors of their times, the William Rubin Kota also showed its worth at three prestigious exhibitions: *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, Galerie Pigalle, in 1930 in Paris, *African Negro Art* in New York in 1935, and lastly the sumptuous *Primitivism and 20th Century Art*, in New York in 1984.

#### GALERIE PIGALLE

The Galerie Pigalle exhibition heralded the future and near supremacy of Charles Ratton over his rival in primitive art, Paul Guillaume, whose interest in savage art was waning. Assisted by Tristan Tzara and Pierre Loeb, Ratton selected a collection of 425 objects, 288 of which were from Africa (Paudrat, 1987, p.163). Many of them are still considered to be masterpieces, such as the Derain Pahouin, the Ascher Pahouin head, Madam Hein's Habbé, and many others besides, not listed in the catalogue, like the Kota which then belonged to Georges de Miré. The list of lenders is impressive, numbering some 45 including the Trocadero Ethnography Museum. The addition to the catalogue is indicative of changing opinions of primitive arts. It announces the expansion of the tribal art corpus to regions that are little-known by collectors, such as the Cameroon, as well as archaeological discoveries, brightening the future of research into the history of ancient African cultures.

Before, some claimed that there was nothing of interest beneath the surface of Black Africa's soil but we now know this to be false, and have plenty of proof. Africa has been part of history for millennia!

#### AFRICAN NEGRO ART

The real introduction of the Kota's world of black art came with *African Negro Art*, a tangible sign of changing perspectives of collectors and those looking to preserve the culture: during this prestigious exhibition, it was finally listed in the catalogue, joining those happy few prestigious pieces photographed by Walker Evans for his Portfolio! This iconic Portfolio, studied with panache by Virginia-Lee Webb in her book *Perfect Documents, Walker Evans And African Art, 1935*, published in 2000 in New York for the eponymous exhibition at the MET. During the 1935 exhibition, the first of its kind in a major modern art museum, the American public was finally shown African art as art, without feathers or drums, nor any pejorative folklore, as was the explicit wish of Alfred Barr (1902-1981), the director of the New York Museum of Modern Art, reported by Virginia-Lee Webb in her aforementioned book. Barr recruited Sweeney and Goldwater, with Charles Ratton's approval, to bring together the 600 pieces for the exhibition obtained from around Europe and the USA. The exhibition, in a smaller format, travelled to various American cities, thereby fulfilling its educational vocation. The Kota was part of this collection (Webb, 2000, p.25). *African Negro Art* was also possible thanks to Charles Ratton's dedication to the exhibition, as the main lender providing the major pieces from his extensive collection. Paul Guillaume died in 1934 from peritonitis, and his wife, Domenica Guillaume, provided 34 pieces known collectively as "The Paul Guillaume Collection" (Paudrat, 1987, p.162, 164), a final homage to Guillaume's importance in this field before the arrival of Ratton.

#### PRIMITIVISM AND 20TH CENTURY ART

William Rubin's exhibition brought the cycle of major tribal art exhibitions in the 20th century to a close, providing numerous examples supporting his theory of primitivism. This fantastic, long exhibition in 1984 is still alive today thanks to its impressive catalogue that forms a true bible of the field. The William Rubin Kota is featured on page 268 of the French edition in the article entitled "Picasso", penned by Rubin himself. The number of prestigious contributors (19) and the pieces and artists studied, would lead us to believe that the subject has nothing more to reveal. However, it is possible that with access to never before seen archives, we may still learn new insights about the influence of primitive artists on contemporary art in the past or future. Rubin's path never ends.

#### A NOTE ABOUT THE WILLIAM RUBIN KOTA

By Frédéric Cloth

We have a tendency to perceive African Arts mostly as the expression of a tradition. Essentially, we tend to associate shapes (styles) with tribes,

# English translations

neglecting two key aspects of art: the artists themselves and the nature of what is represented. We easily accept the fact that «African artists are anonymous» and that they produce generic implements such as «ancestor figures», «masks»,... partly because we miss information, partly because broad classifications are easier to handle, but also partly because we seek a fundamental nature in African creation which transcends authorship, time and representation.

This object reminds us that African Art, as every art, is elaborated as much on innovation than on tradition. Let's have a look at our object: one of its most striking specificity is its almond shaped face with a nose line dividing it in two. Few objects share this characteristic:

- one in the Mestach collection in Brussels, possibly from the same workshop.
- one collected by the Brazza expedition presumably in Ondumbo territory and now in the collection of Quai Branly.
- one from an American private collection.
- one from a French private collection (Loudmer).

Although they share that specificity, there are notable differences which lead us to conclude that this object is apparently unique.

But then comes a question: how can a unique object be traditional?

To better understand this object we need to pay attention to precisely what we have neglected so far: the creative process of artists and the meaning attached to the figure they carve.

The oldest examples we know of kota figures (at least with scientific dating) date from the XVII-XVIIIth century. We see on those sculptures that most of what makes kota art distinguishable from their neighbor's had already been invented: use of metal, a crescent shaped panel on top, a face - sometime concave, sometime convex - with lateral panels, and a body abstracted to a diamond shape.

Most importantly we can see that already at that time care was taken to individualize every statue. If we look at a set of very old figures by the master(s) of the Sebe river, we can see that, although they resemble each other, every statue has a combination of distinctive details that makes it unique.

And then, from the XVIIth to the XXth, kota (in this case more precisely Obamba) people continued to produce figures, each of them unique. Just imagine how complicated is the challenge: you have to make a figure where most aspects are dictated by tradition, but yet you have to make it different of every other statue produced in 3 centuries and that you haven't even had an occasion to see.

Probably motivated by that problem we observe that in the early XIXth century, two different groups of artists, two schools, emerged in obamba statuary: One group (let's call them the conservatists) continued to produce what is basically the same than the old style to the risk

of making «duplicates» (not mentioning mass produced figures for colonials, we can indeed see a [very] few duplicates appearing in the late XIXth early XXth). Another group (let's call them the innovators) apparently came to the conclusion that uniqueness was more important than tradition and started inventing new shapes and complex decorative schemes that were a guarantee of uniqueness. Of course masters of the innovative school wouldn't come every time with a new shape: they would invent some and reuse them regularly, and often they would get inspiration or borrow ideas from other masters. Yet, in about a century and in a somewhat small area (East central Gabon, near Okondja and Otala), they managed to create about a dozen new shapes. To make things clear, we are describing an art history with creators taking radical decisions and not a rigid tradition.

Our object is probably an inventive variation on the theme of this often represented female character (see figure p.59).

We know the influence kota reliquary sculpture has had on western art, and especially on analytical cubism. One of the very owners of this object, Mr William Rubin, has done much to establish that fact historically. Artists of all time have had the problem of translating a three-dimensional world on a flat media. Kota as well as cubists came with the solution of unfolding bodies, which have for kota as well as cubists, consequences: geometrization (if you unfold, you introduce folding lines which is an incentive to geometrize), elusion (since you «consume» space with unfolded parts of a volume, you need to make some room) and of course cohabitation of various perspectives (which happens naturally through unfolding).

On kota sculpture in general and this one is no exception, we can see those mechanisms in action: the top crescent shaped panel is likely to represent an Iroquois/Mohawk hairstyle rotated. The side panels are named «cheeks» by ndassa (one of the tribes of the kota group) and could be seen somehow as profile views of the head attached to the frontal view. To them, the lower extension of the «cheeks» (which here is likely the horizontal bars coming out of the neck) are named «ears» which makes sense as ears are indeed most visible from the side and are never represented on the frontal view. Then comes the lower diamond shaped structure: this can be read as arms, folded with the hands attached together where the rest of the body has been eluded. If you think of the whole installation, those arms would be partially buried in a basket filled with relics. The kota guardian figure literally hold in its (probably «her» in this case) arms the relics which is indeed a good way to illustrate the concept of protection but also a way to give back a body (you could understand it as a «raison d'être») to the figure.

To this common (but already quite exceptional) ground, this figure adds a play that we can assume is intentional. If we look at the crescent

of this object, we can see a decor made by the repetition of an eye-shaped symbol. This symbol can be observed on Teke statuary (especially *kidumu* masks, *nkita* planks and chiefal torques) as well as on many kota reliquary figures since the XIXth century. One shouldn't be surprised of this: «southern kota» people (Obamba, Ndassa,... by contrast with «northern kota» such as Mahongwe) share many traits with Teke, to begin with a relatively close language.

Within Teke symbolic alphabet, those «eyes» are named «lebee» and roughly depict [or give] the ability to see the invisible «spiritual» world. Repetition, within Teke decorative grammar, is a way to emphasize a concept: to make it short, two lebees «see» better than one. Looking at the kota this way, we see kind of a message: «this object sees very well» (in the mystical understanding of «seeing»). Yet, we could argue that though there are many «lebee» represented, they are all quite small. Now look at the face...

## THE WILLIAM RUBIN KOTA AN AFRICAN ART ICON

By Louis Perrois

Since it appeared in the famous exhibition *African Negro Art* at the Museum of Modern Art in New York in 1935—lent to the show by its then owner, Helena Rubinstein—this impressive Kota reliquary figure has been celebrated as one of the most iconic examples of equatorial African art. Its image has been imprinted in our minds through its extensive presence in publications and exhibitions. Before they were brought to Europe by administrators, missionaries or tropical products brokers (also known as “bush riders”), these wooden, copper-plated figures were revered objects, lashed to large reliquary baskets where they presided over the relics of ancestors. People called them *mbulu-ngulu*, meaning “basket with a figure.” In Kota from Haut-Ogooué, the words *ngulu nguru* and *nyelu* mean “in the form or appearance of something or someone”; whereas the word *mbulu* refers to a piece of basketwork or sometimes interlaced leaves. In the 19th century, there were countless figures of this type (with different formal variations, cf. Perrois, *Kota*, 2012, p. 5479), in the villages of the high valley of Ogooué and its surroundings, from the North as Okondja and Mekambo to the south as Zanaga, Sibiti and Mossendjo in Congo (cf. *Kota* 2012 *ibid.*, p. 6).

William Rubin's *ngulu* is particularly impressive at 66 cm. high and 40 cm. wide. Stylistically, it presents several Obamba Kota particularities: a transversal crescent headdress, rounded lateral sides, and a stylized oval face. The only anatomical details are a longitudinal stripe for a nose and eyes represented by oval forms fixed with screws, a Kota Shamaye “signature.” Such a composition, extremely graphic and reductive, swiftly seduced Western collectors in the 1920s.

This reliquary figure can be compared to a historical *ngulu*, collected by Attilio Pecile and Giacomo di Brazza during the “West African Missionary” in the 1880s and conserved at the Musée d’Ethnographie du Trocadéro in Paris (MQB, ref. Inv. 71.1884.37.22, H= 40 cm). We find there a particular face shape that is “foliaceous”, narrower than the William Rubin Kota, and adorned only with embossed eyes. According to the notebook and sketches of routes of G. di Brazza, this object was found among *ndumu* Kota (called *Ondumbo* by explorers) not far from the Shamaye Kota region on the right side of the river.

For a long time, the Ndumu Kota were the “enemy brothers” of the Obamba from the Masuku-Franceville region. The Ndumu began, before the Obamba, a North-south migration from the area of Sangha in the 18th century. These two civilizations could converse without an interpreter, an important indicator of their common roots. Moreover, the Obamba and Ndumu practiced the same matrilineal tradition and, as a result, often intermarried. Nevertheless, the Ndumu, as frequent victims of slave raids and cattle robberies, remained wary of Obamba. Finally, it was Brazza and his comrades who, thanks to contacts around Haut-Ogooué zone (on the current border of Gabon and Congo) and a proactive policy of intertribal appeasement (obviously favorable to trade), broke up the Mbete-Obamba expansion in Gabon in the late 19th century. Their latent domination over the Haut-Ogooué region for over a century ended in a final confrontation that took place close to a Mamvubu village, on the right side of the Passa (Masuku-Franceville region). It is conceivable, though, that ongoing contact and symbolic (and therefore gradually stylistic) comingling left a mark on the design of ancestral figures.

Other Kota figures, allied by their oval-almond shaped face though they belonged to different collections (Guerre, Kamer, Fourquet, Falluet, etc.), constitute a remarkable stylistic variety (cf. Perrois, *Arts du Gabon*, 1979, pp. 174-175), with headdresses more or less wide—some in a simple vertical tenon and others with transverse crescent refolded rims (Pierre Vérité’s former collection, catalog of June 2006, n°198, without base, 43 cm.) or with a double crescent (W. Mestach’s former collection, 61 cm., broken horizontal pendants). We can assume that this surprisingly stylized and almost abstract pattern comes from the border of North Kota (Mahongwe and especially Shamaye) and South Kota (Obamba, Wumbu, Ndumu), taking both an extremely uncluttered style, almost “cubist”, and a classic structure, with a headdress crescent and a hollowed diamond-shaped base. Another detail common to all of these effigies is the horizontal appendices located at the base of the face, which can be interpreted as earrings. On the William Rubin Kota, these appendices are decorated with a lattice pattern and drilled on their ends to hang chains or necklaces.

At the back, there are no metal plaques, as typical, and a diamond-shaped bas-relief pattern brands this effigy, recalling the base opening. Throughout Gabon, the diamond as an engraved or carved

pattern is a symbolic nod of the female sex, the source of life. We find the same sign as a border strip on the central decoration of the headdress crescent, which is a seal of identification clan.

The *mbulu-ngulu* of William Rubin’s collection, in its majestic stature and with its abstract, almond-shaped face, demonstrates the unfettered imagination of initiated Kota. It is proof, if proof were needed, of the subtle spirituality that these equatorial African people practiced, and which they expressed in this statuesque masterpiece.

42

### THE BAGA HEADDRESS FROM THE VÉRITÉ COLLECTION

The extraordinary *d’mba-yamban* headdress from the Vérité collection, a real masterpiece still in private hands, is part of a group of Baga pieces of exceptional quality which arrived in the West in the 1940s and 1950s. Immediately praised for its sculptural power and presence, Pierre and Claude Vérité’s *d’mba-yamban* was included in the first “social” exhibition of African art organised by the family in 1952 – *Chef-d’Œuvres de l’Afrique Noire*. In fact, it was given pride of place, appearing as number 1 in the catalogue. The exhibition received significant press coverage, winning admiring reviews in *Le Monde*, *Le Figaro* and the *Journal des Arts*. This was the public’s first introduction to *d’mba-yamban* headdresses – the largest African figurative masks – and they aroused significant interest and excitement in Europe. The specialist Douglas Fraser would later comment: «There is no more spectacular object seen in Africa than the great *Nimba* masks» (Fraser, 1962, p. 93). Other remarkable Baga works appeared at the same time, notably the Baga snake in the Pierre Matisse collection (former Dinhoff collection, see LaGamma, 2002, p. 58, fig. 23) and the *d’mba* from the former Kahane collection (see Christie’s, Paris, 1 December 2010, lot 3)

#### ORIGINS OF THE D’MBA-YAMBAN HEADDRESS

The Baga people live in north-western Guinea along the Atlantic coastal areas and include the subgroups Sitemu, Pukur and Buluits. The Baga population is relatively small with a general lack of socio-political centralisation, possibly attributable to their migrant past, having fled the servitude of the Islamic Fulbe people. The Baga are organised by their pervasive and powerful framework of ritual, however. The circumstances of their migration forged their cultural identity. They became a homogeneous group, defined by the magnificence and grandeur of their artistic production, generally considered some of the most iconic and majestic works of African sculpture (see Lamp, 1996, pp.25 and 49 et seq for further information).

A comparative study based on stylistic characteristics, linguistic similarities and some archaeological evidence suggests that the Baga have a Manding heritage and are related to Upper Niger cultures, especially the Malinke and, by extension, the Bamana. According to Hair, while the migration and “origin” of the Baga from the

interior regions is almost certain, they have clearly occupied their current territory for the last 500 years (Lamp, 1996, p.55).

#### APPEARANCE

Although all intended for the same ritual use, *d’mba* headdresses often have significantly different patinas. All sculpted from hard wood but of a moderate density to prevent the object from being too heavy, the patinas particularly differ on headdresses which escaped cleaning and waxing by misguided early collectors wanting to make their objects shiny and uniform, a finish which appealed to admirers of the lacquered surfaces fashionable at the end of the 1930s. This example from the Vérité collection has fortunately retained its original appearance. Once completed, the *d’mba* was the subject of libations and offerings to sanctify it, transforming it from a secular sculpture into a sacred sculpture for religious or ritual use. This involved anointing it with oil or palm wine, millet beer or totemic animal blood. A distinction can therefore be drawn between the original patina of the object designed to prepare it for ritual use, and the more arbitrary patina imparted by handling, subsequent libations and conservation.

The wood used was originally light in colour but then altered by application of stains made from plant juice or dark soil mixed with charcoal. This colouring was not applied uniformly over the sculpture. Generally the lower part of the statue, concealed by the attached raffia and fabric, remained light since it was not visible to spectators. It is therefore common for *d’mbas* to have two different colorations. As with many African objects, functionality is a major clue to the essence of the piece. The holes between the breasts, for instance, are for the dancer to look through to see where he is going when dancing and the four holes in the feet were to attach the ring holding the skirt. Along with these functional holes is a piercing through the nose to hold a pendant. These are the three fundamental features which, along with the stylistic criteria, demonstrate that the object was made for a precise ritual use.

There are numerous variations on this model, making each *d’mba* an original work bearing the mark of its creator, the hand of the sculptor or his workshop, such as geometrical or curved shapes no doubt corresponding to regional or local characteristics. Similarly, further decoration such as upholstery nails or metal plates are often, though not always, added. A review of published *d’mbas* reveals this wide diversity. For example, the *d’mba* at the Barbier-Mueller museum (Schmalenbach, 1988, p.98, n.36) has a light-coloured surface and is studded with nails, while the example in the Pablo Picasso museum (Rubin, 1984, p.327) features oily drip marks and no nails and the *d’mba* in the former Georges Salles collection is dark and shiny with nails and brass plates decorated with a repoussé design (Fagg, 1965 n.4). All three are nevertheless old and original works.

#### ITS FUNCTION AND ARTISTIC CHARACTERISTICS

Baga artwork is based around four themes: omnipotent power and creating order through fear (the rule of the spirit *a-Mantsho-no-Pon*),

# English translations

benevolent guidance (*a-Bo*), control over natural forces (*Banda*) and ethics (*d'mba*). These four themes are vital to analysing the *d'mba* or "*nimba*", as these shoulder masks have historically been called. As Frederick Lamp explains in his important study of Baga works of art, *nimba* is a Susu word (neighbours of the Baga) meaning "great spirit". The Susu were often interpreters for Europeans, and this moniker for these imposing sculptures was adopted. However, the Baga name *d'mba-Yamban* is a Pukur word and the ceremony does not celebrate a «great spirit» as the Susu defined it. The Susu do not have a dance or works of art related to the word «*nimba*» (Lamp. 1996, p.28).

A *d'mba* sculpture was described as early as 1615 by Manuel Alvarez, a Portuguese explorer. He details briefly, but specifically, the appearance of a black female figure with a straw dress that appears on important occasions. The masquerade was later documented visually and in writing for the first time in 1886 by Coffinières de Nordeck with a drawing by Pranishnikoff. The *d'mba* appears to mark important personal and/or communal occasions: marriages, births, wakes, agrarian rites and communal ceremonies. These ceremonies lasted for hours or even days. Worn by a single dancer of great strength and technical skill, the shoulder mask has a hollowed dome under the chest to rest on the dancer's head, with two eyeholes between the breasts. The sides are arched to rest on the shoulders of the dancer. The legs are pierced at the bottom for the attachment of the rattan ring which served as a type of girdle to keep the mask in place. A raffia skirt was draped just under the bust. Among the Baga, *D'mba* is neither a deity nor a goddess, rather she represents an idea of the ideal to strive for. It is also a specifically Baga concept, conceived upon reaching the coast and establishing a society divorced from Fouta Djallon and the Fulbe. In this original context, *d'mba* symbolises new beginnings, positive changes and new aspirations. It is an integral part of the genesis of the Baga people. At the same time, *d'mbas* allude to the former social status of the Baga. This is a specific reference, part of a general concept implying that she exists to fulfil the people's wishes and reflect renewal. She represents a woman at the apogee of her power – fertile, intelligent and pure of heart. With full breasts she is a mother who has nursed her children. Her straight neck and the carriage of her head suggest confidence and the certainty of her omnipotence (op. cit. p.158). Her overall form of carefully positioned crescent shapes is symbolic of lunar cycles, oceans and lagoons and femininity. The components of this iconography were apparently invented by the Baga when they moved to the coast. Having liberated themselves from servitude, they were free to develop their own aesthetic.

The *d'mba* from the Vérité collection testifies to the artistic skill of the Baga sculptors. The

hardness and density of the wood are offset by the delicate movement of cascading shapes represented. The double crest frames crescent-shaped ears, counterbalanced by the curved nose. The slightly inclined head is delicately set off by the arch of the jaw, matched by the curve of the prominent breast. Finally, the curves are echoed in the contours of the four well-positioned feet. Carved from a single, hollowed out block of wood, the complex architecture of the piece required careful planning in advance. The interior of the headdress, behind the chest and around the eyeholes, retains traces of patina from use.

## COMPARATIVE STUDY

We have identified 27 *d'mba-yamban* headdresses in a comparable style. Seventeen belong to public collections. In Europe (nine examples): the Musée d'Histoire Naturelle de Toulouse (MHNT-ETH.AF 127, collected by Labouret in 1932), the British Museum (in a slightly different style), four examples at the Musée du Quai Branly (MNAN 67.3.1, former Georges Salles collection until 1966; 1963.177, acquired in 1931, in a slightly different style; 73.1963.0.763 and 71.1933.40.11, collected by Labouret in 1933), the Wereld Museum in Rotterdam, the Musée National Picasso (former Pablo Picasso collection) and the Musée Barbier-Mueller in Geneva (inv. 1001-1, acquired from Emile Storrer circa 1950 by Josef Mueller). In the United States (eight examples), National Museum of African Art in Washington (Inv. 98-28-1, former Jay C. Leff collection), Dallas Museum of Art (former Gustave and Franyo Schindler collection), Yale University Art Gallery (2006.51.390, former Benenson collection), Seattle Art Museum (former Raymond Wielgus collection), Baltimore Museum of Art (BMA 1957.97), Art Institute of Chicago (1957.160), the Menil Collection in Houston (V709) and the Metropolitan Museum of Art in New York (1979.206.17).

Ten are part of private collections: the former Kahane collection (Christie's, Paris, 1 December 2010, lot 3), private collection (Rivière, 1978, p.166), private collection (Joubert, 2000, fig.1), private collection (Meauzé, 1967, p.137), private collection (Leuzinger, 1970, fig.E8), former Epstein collection (Bassani and McLeod, 1989, fig.11), private collection (African Arts magazine, 1975, vol.VIII, n.2), private collection (Himmelheber, 1960, fig.112), private collection (Bonhams, New York, 14 November 2013, lot 152, and Vérité collection (presented here).

From these 27 examples, the Vérité collection's *d'mba* is one of a small group of the five most accomplished headdresses in this style, along with the pieces at the museums in Toulouse and Paris (73.1963.0.763) and the Picasso museum and, in private hands, the former Kahane collection. Its evocative power, its pure style and its remarkable patina make it easy for us to conclude that the *d'mba-yamban* from the Vérité collection, a genuine masterpiece of its kind, is

the most important example still in private hands. This view is supported by its excellent auction result in 2006, setting the current world record for a Baga shoulder mask.

## ITS INFLUENCE

William Rubin and more recently Michael FitzGerald and Elizabeth Cowling have eloquently detailed Picasso's relationship to African art and in particular the *nimba* form which influenced an explosive period of his work from the late 1920s to the early 1930s (Rubin 1984, pp.240-341, 2008): «'More important than any visual borrowings was Picasso's sense of tribal objects as charged with intense emotion, with a magical force capable of deeply affecting us. This went hand-in-hand with his understanding of the reductive conceptual principles that underlie African representation» (Rubin, *op.cit.* 268).

Picasso's representations of his mistress, Marie-Thérèse Walter, during this period show the direct influence on the imagery of the enormous and majestic masks created by Baga artists of Guinea and referred to historically as *nimba*. Picasso saw *nimba* sculpture in 1907 during his visits to the Trocadero (*ibidem*, 276). In the late 1920's, Picasso himself acquired a beautiful Baga headdress, closely related in style to the headdress presented here. It was also at this time that Picasso began his relationship with Marie-Thérèse Walter. It seems that these two "women" entered his life simultaneously. For him, Marie-Thérèse was the incarnation of sensuality and therefore ideas of fecundity and fertility. Likewise, the Baga headdress has cultural associations with fertility and neither the meaning nor associated form was lost on Picasso. In his paintings *Nude, Green Leaves and Bust (Nu, Feuilles Vertes et Buste*, former Brody collection, 1932) and *Sleep (Le Sommeil*, 1932), the Marie-Thérèse profile resembles a *nimba*, as if the knowledge of its bold forms had given him the courage to fully exaggerate this into a new visual language. More viscerally, in *Head of a Woman (Tête d'une Femme)* (Marie-Thérèse Walter) in 1931 to 1932, he uses clay, which he moulded and squeezed with his own hands, as a physical manifestation of his sentiment towards his subject, exalting Marie-Thérèse's features in the same way as a *nimba* headdress.

Although Brancusi cannot be associated as directly with Baga headdresses, there are striking similarities between *Madame L.R.* (circa 1914-1917) in the Yves Saint-Laurent and Pierre Bergé collection (Christie's, Paris, Yves Saint-Laurent and Pierre Bergé Collection, 23-25 February 2009, lot 35) and the *d'mba* headdresses, including the material, the technique of direct carving, the dimensions and the expression of femininity through interlinking geometric forms.

Although he admitted to being inspired by African art, Brancusi destroyed all of his work with very obvious African connotations (Geist in Rubin, 1984). It is therefore difficult to compare any of

these works with a particular African sculpture. It is clear however that Brancusi has drawn on the artistic language of African art and *Madame L.R.* could be the culmination of the artist's studies, probably inspired by observing Mahongwe (head shape) and Senufo (ringed body) art, as well as Bagirmi dolls (stylisation of the body) to create his "own" interpretation of *d'mba-yamban*.

## 89

The Royal United Service Institution Museum was established in 1831 and acquired military and other items of colonial interest from members of the British armed forces and other donors. From 1895 the museum was displayed in the Banqueting House in Whitehall, central London. A catalogue was printed in several editions from c. 1902, when a numbering system was introduced that does not follow chronological order of acquisition (for example, no. 3 was acquired from King Edward VII in 1901). The museum closed in the 1960s and the collections were dispersed. The RUSI museum regularly de-accessioned material. In 1861 a sale was held at Sotheby's in London at which Lieut-General Pitt-Rivers acquired objects for his collection which are now in the Pitt Rivers Museum, Oxford (Evans 2014). In July 1950 James Hooper bought a number of items from the museum, including the current lot "jade mere", to which he gave, along with other items, the number 1724. He marked his copy of the 7th edition of the RUSI Catalogue (1932), in ink, opposite 2600, "Hooper Coll now", and inscribed the mere in dark blue (now faded) ink "Capt. the Lord Byron R.U.S.I."

Although no dates of donation are given in the published catalogue of the RUSI museum, the donor will almost certainly have been the 7th Baron Byron, George Anson Byron (1789-1868), cousin of the 6th Lord Byron, the romantic poet. George Anson Byron was a naval officer (Captain 1814, Rear-Admiral 1849, Admiral 1862) who succeeded to the title on the poet Lord Byron's death in 1824. In the same year he was appointed to command HMS *Blonde* on her voyage to Hawaii to return the bodies of the King and Queen of Hawaii, Liholiho (Kamehameha II) and Kamamalu, who tragically died of measles during a state visit to England in 1824. The voyage lasted from September 1824 until March 1826, during which time the *Blonde* spent 10 weeks in Hawaii in May-July 1825, where Byron and his officers were hosted graciously and among other indulgences were allowed to collect what they wished from the famous temple on Hawai'i Island called Hale-o-Keawe (Byron, G. A., *Voyage of HMS Blonde to the Sandwich Islands*, in the years 1824-1825. London : John Murray, 1826). Byron did not visit New Zealand on this voyage, but he did call at Valparaiso on the outward and return journeys. It is possible that he acquired this Maori mere pounamu in Hawaii or in Valparaiso – Polynesians, artefacts and diplomatic gifts were circulating in the Pacific at this period. The only other items donated to the RUSI museum by Lord Byron were three Maori stone adze blades (nos. 2609-2611; including two nephrite blades) which were also

acquired by James Hooper. Byron does not appear to have made another Pacific voyage, but the Maori items may have been in his family. He was the grandson of Vice-Admiral John Byron 1723-1786, who commanded HMS *Dolphin* on her circumnavigation in 1764-66, prior to her voyage under Captain Wallis. Like his grandson, John Byron did not visit New Zealand, but the mere may have been acquired by either of them from another naval officer who had done so following Cook's first visit in 1769.

This exceptional and fine mere pounamu is made from a beautiful piece of nephrite (pounamu), a type of jade sourced by the Maori from rivers on the west coast of the South Island of New Zealand. An indication of the esteem in which nephrite was held is in the Maori name for the South island, Te Wai Pounamu (The Waters of Jade). The handle of the mere is slender, with grooves on the butt (reke) and a hole for a wrist cord formed of two conical depressions ground and drilled from each side. As is usual with old nephrite pieces whose holes are not made with metal drills, these depressions are not precisely opposite one another and meet where their sides intersect. The transition from handle to blade is marked by subtle shoulders, from which the body progressively swells to a spatulate blade, the part intended for use in combat.

Nephrite was highly valued by the Maori, and although numerous patu (short hand clubs) made of wood, whalebone and basalt were traded with Europeans during Cook's three voyages (in New Zealand several times between 1769 and 1777) only two mere pounamu are known from Cook voyage collections (neither of which can be located, see Kaepler, A. L., *Artificial Curiosities*. Honolulu : Bishop Museum, 1978, p. 191), suggesting that they were withheld from trade at that time. They were treasured heirlooms indicating the high status of the chiefly owner, and were often given honorific names. During the first half of the 19th century, as engagement with Europeans increased, mere pounamu began to be traded or presented as diplomatic gifts. See for example two comparable mere pounamu acquired by the Governor of New Zealand, Sir George Grey, and donated to the British Museum in 1854 (1854.12-29.2; 1854.12-29.5; Starzecka, Neich and Pendergrast 2010 : nos. 742, 745; pls. 17, 121). See also a comparable fine example in the British Museum, no. 739 (pl. 120), described as "very good and old" by Roger Neich; all three are attributed to the 18th century. Most early examples (18th century or earlier), such as this one, remain in New Zealand, either in tribal (iwi) ownership or in museums such as Te Papa ([www.collections.tepapa.govt.nz](http://www.collections.tepapa.govt.nz)). During the second half of the 19th century new mere pounamu were manufactured, some by European lapidaries based in Dunedin, and entered circulation. They can be distinguished by their wide, very regular form and sharp blades.

## 98

This newly discovered mask from the Northwest Coast of America is particularly striking in its expressiveness and rare iconography. A precise origin of the mask is unknown.

According to Steve Brown, however, 'the eye sculpture, and the use of blue-green over much of the face suggest the possibility of a Tlingit origin, though proportionally this mask is not a mainstream northern Tlingit style, either. Very possibly, though, it could be southern Tlingit, perhaps from the Tongass area, in which a clear Tsimshian influence appears in certain totem poles and other carvings from that region (personal communication, November 2014). He further notes that the treatment of the mouth with attached material, is unusual, though this sort of embellishment can be used for eyebrows or to represent a beard.

Tlingit artists and their close neighbors, the Tsimshian and the Haida, have for a longtime exchanged creative ideas emanating from a related cultural, religious and social organization, as well as the Kwakiutl et Bella Coola people. The Tlingit being the more prolific amongst these different group, but, of course it does not preclude the existence of masterpieces across these artistic ateliers.

We can imagine that this mask played a role in ceremonial dances and display. During ceremonies, the maskers performed in interludes accompanied by other characters such as Laugher, Sleeper and Sneezers. These clowns entered the houses and used their power over the people of high rank, to make them laugh, sleep or sneez, in turn. When the audience began to laugh too much at these antics, the clowns turned against the crowd and scorned them. Once everyone had a good laugh, the clowns calmed down, implored their spells and left the scene (Hawthorn, 1967 p.280).

The mask contains components from the major realms of the forrest, lake and sea, but the most dominating image is likely the beaver as evidenced by the prominent front teeth, and possibly this was the wearer's clan symbol. The beaver is featured in many myths and legends, admired for its industriousness, strength at building and ability to live on earth and in a watery realm. The addition of sea mammal whiskers at the crest and opercula teeth represent the sea, and the wood itself symbolizing the forrest.

The black paint of this mask comes from manganese and graphite, the blue was probably acquired by trade and red ochre was cooked to obtain different hues (Garfield, 1951, p.63). The pigments were ground in stone mortars and mixed with a salmon egg mixture to obtain a rich and textured paint.

# Bibliographie

---

Bassani, E. et McLeod, M., *Jacob Epstein Collector*, Milan, 1989

Berns, M., *Central Nigeria unmasked : arts of the Benue River valley*, Los Angeles, 2011

Bocolo, S. (éd.), *African Seats*, New York, 1995

Bounoure, G., *Vision d'Océanie*, Musée Dapper, Paris, 1993

Bourgeois, A., *Art of the Yaka and Suku*, Arcueil, 1984

Boyer, A.M., *Arts de la Côte D'Ivoire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1993

Evrard, M., *Arts Primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967

Coffinières de Nordeck, André, «Voyages du pays des Bagas et du Rio Nunez», *le Tour du Monde*, Paris, 1886

Cameron, E.L., *Art of the Lega*, UCLA, Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 2001

Fagg, W., *African Tribal Images: The Katherine White Reswick Collection*, The Cleveland Museum of Art, 1968

Felix, M., *White gold, black hands, vol.3, Ivory sculpture in Congo*, Qiqihar, 2012

Fischer, E., Homberger, L., *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Musée Rietberg, Zurich, 1985

Fraser, Douglas, *Primitive art*, New York, 1962

Goldwater, R., *Senoufo Sculpture from West Africa*, New York, 1964

Goy, B., *Pouliès*, Galerie Renaud Vanuxem, Paris, 2005

Hamilton, A., *Maori Art*, 1896, Wellington

Himmelheber, H., *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, 1960

Hooper, S., *Pacific Encounters, Art & Divinity in Polynesia, 1760-1860*, Norwich, 2006

Joubert, H., *Image de la Femme dans l'art Africain*, 2000

Kaepler, A., *Artificial Curiosities, An Exposition of Native Manufactures, Collected on the Three Pacific Voyages of Captain James Cook*, R.N., Honolulu, 1978

Lamp, F., *Art of the Baga : a drama of cultural reinvention*, New York, 1996

Lehuard, R., *Art Bakongo, Les Centres de Style*, Arnouville, 1989

Leloup, H., *Statuaire dogon*, Strasbourg, 1994

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zürich, 1970

Oldman, W.O., *Illustrated Catalogue of Ethnographic Specimens*, Vol. 2, no. 23; février 1905

Oldman, W.O., *Skilled Handiwork of the Maori*, Journal of the Polynesian Society, Wellington, 1946

Meauzé, P., *L'Art Negre*, Paris, 1967

Mills, A., *Akau tau : Contextualising Tongan War-Clubs*, 2009

Neyt, F., *Arts traditionnels et Histoire au Zaïre.*, Bruxelles, 1981

Neyt, F., *Luba, aux sources du Zaïre*, Paris, 1994

Neyt, F., *La Redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale*, Anvers, 2004

Palmenaer (de), Els, *Treasures from the Africa-Museum*, Tervuren, 1995

Simmons, D.R., *Catalogue of Maori artefacts in the museums of Canada and the United States of America*, Auckland, 1982

Rivière, M., *Les chefs-d'oeuvre africains des collections privées françaises/ African Masterpieces from Private Collections*, Paris, 1975

Vogel, S.M., *L'art baoulé, du visible et de l'invisible*, Singapour, 1997

Wardwell, A., *Island Ancestors Oceanic Art from the Masco Collection*, Detroit, 1994

## REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES DE LOUIS PERROIS

Andersson, Efraim, 1953 et 1974, *Contribution à l'Ethnographie des Kuta*, I & II, Uppsala.

Brazza, Pierre Savorgnan de, 1887 et 1888, Voyages dans l'Ouest Africain, in revue «*Le Tour du Monde*», t. LIV et LVI, Paris.

Chaffin, Alain et Françoise, 1979, *Art Kota*, ed. Chaffin, Meudon.

Chauvet, Dr Stéphane, 1933, *L'art funéraire au Gabon*, Maloine, Paris

Dapper, Fondation, 1986, *La voie des ancêtres*, Paris (catalogue + encart).

Delorme, Gérard, 2002, L'art funéraire Kota, in revue «*Arts d'Afrique Noire*», n° 122 et 123, Paris

Dupré, Marie-Claude, 1980, L'art kota est-il vraiment kota ?, in revue «*L'Ethnographie*», n° 83, Paris.

Germain Jacques, 2001, De la figure de reliquaire concave-convexe dite à front bombé des Kota, in revue «*Arts d'Afrique Noire*», n° 117, printemps 2001, p.12 à 22.

La Gamma, A. (sous la dir. de), 2007, *Eternals Ancestors, The Art of the Central African Reliquary* Metropolitan Museum of Art, New York.

Perrois, Louis, 1970, Chronique du pays Kota, Gabon, in «*Cah. des Sc. Humaines*», Orstom, Paris.

1979, *Arts du Gabon*, ed.AAN, Arnouville.

1979, Rites et croyances funéraires des peuples du bassin de l'Ogooué, in '*Les Hommes et la Mort*', n° sp. revue «*Objets et Mondes*», musée de l'Homme, Paris (dir. Jean Guiart).

1985, *Art ancestral du Gabon*, musée Barbier-Mueller, Genève

2002, L'art des Ambété et la tradition «kota», in revue «*Art Tribal*», n° 01, Paris

2003, *Kota*, catalogue de la galerie Ph. Ratton - D. Hourdé, Paris.

2011, *Ancêtres Kota*, catalogue de la galerie Bernard Dulon, Paris.

2012, *Kota*, 5 Continents Editions, Milan.

## Remerciements

---

Nous tenons à remercier Claude Vérité de nous avoir permis d'utiliser certains documents de ses archives.

# Avis et Lexique

## Important Notices & Explanation of cataloguing practice

### SYMBOLES UTILISÉS DANS NOS CATALOGUES

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 161
- Lot offert sans prix de réserve.
- f Des frais additionnels de 5,5%TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- ~ Le lot étant composé de matériaux en provenance d'espèces en voie de disparition, des restrictions à l'importation peuvent s'appliquer ou un certificat CITES peut être demandé.
- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- TT Le vendeur du lot est un membre de Christie's France SNC.
- Ψ Les articles qui contiennent des rubis ou de la jaspée en provenance de Birmanie (Myanmar) ne peuvent être importés aux États-Unis.
- Occasionnellement, Christie's peut également avoir un intérêt financier sur le lot confié en vue de la vente. Cela comprend en particulier une garantie d'un prix minimum ou une avance consentie au vendeur sur le montant estimé du produit de la vente qui est garanti uniquement par les lots confiés. De tels lots sont identifiés par le symbole ○ accolé au numéro du lot.
- Δ Christie's peut présenter à la vente un lot qu'il détient en pleine propriété ou en partie. Sa qualité de propriétaire sur le lot est identifiée par le symbole Δ accolé au numéro du lot.

### SYMBOLS USED IN OUR CATALOGUES

- Item transferred to an offsite warehouse after the sale. Please refer to page 161 for information about storage charges and collection details.
- Lot offered without reserve.
- f In addition to the regular Buyer's premium, a commission of 5,5% inclusive of VAT of the hammer price will be charged to the buyer. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds)
- ~ Import restrictions may apply or a CITES Licence might be required as this lot contains material from endangered species
- + VAT at a rate of 20% will be payable on both the hammer price and the Buyer's premium. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds).
- ++ VAT at a rate of 5,5% will be payable on both the hammer price and the Buyer's premium. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds).
- TT The lot is the Property of a member of Christie's France.
- Ψ Items which contain rubies or jadeite originating in Burma (Myanmar) may not be imported into the U.S.
- On occasion, Christie's has a direct financial interest in lots consigned for sale, which may include guaranteeing a minimum price or making an advance to consignor that is secured solely by consigned property. Such property is identified in the catalogue with the symbol ○ next to the lot number.
- Δ From time to time, Christie's may offer a lot which it owns in whole or in part. Such property is identified in the catalogue with the symbol Δ next to its lot number.

### Toutes les dimensions données sont approximatives

#### RAPPORTS SUR L'ÉTAT DES OBJETS

Les lots sont vendus en l'état. Il convient de s'assurer de l'état de chaque lot et de la nature et de l'étendue de tout dommage ou restauration en l'examinant avant la vacation. Du fait de leur âge et de leur nature, de nombreux lots ne sont pas dans leur état d'origine, et certaines descriptions peuvent, dans certains cas, faire état d'un dommage et/ou d'une restauration. L'absence d'une telle mention n'implique pas qu'un lot soit exempt de défauts. De même, la mention de défauts n'implique pas l'absence d'autres défauts. Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner, avant la vente, les lots pouvant les intéresser. Des rapports sur l'état des objets sont disponibles sur demande, auprès des spécialistes en charge de la vente pour les objets d'une valeur supérieure à €3.000.

#### OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaillage de tortue, la peau de crocodile, la corne de rhinocéros, les ossements de baleine et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays.

Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

#### GARANTIE DES MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots en métal précieux (or, argent, platine) et dont la liste sera communiquée avant la vente, devront obligatoirement être présentés au contrôle de la Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux pour être poinçonnés. Christie's est responsable de ce poinçonnage qui devra être effectué, aux frais de l'adjudicataire, avant la remise de l'objet à l'acheteur.

### All Dimensions are approximate

#### CONDITION REPORTS

Please contact the Specialist Department for a condition report on a particular lot (available for lots above €3.000). Condition reports are provided as a service to interested clients. Prospective buyers should note that descriptions of property are not warranties and that each lot is sold 'as is'.

#### PROPERTY INCORPORATING MATERIALS FROM ENDANGERED AND OTHER PROTECTED SPECIES

Property made of or incorporating (irrespective of percentage) endangered and other protected species of wildlife are marked with the symbol ~ in the catalogue. Such material includes, among other things, ivory, tortoiseshell, crocodile skin, rhinoceros horn, whale bone and certain species of coral, together with Brazilian rosewood. Prospective purchasers are advised that several countries prohibit altogether the importation of property containing such materials, and that other countries require a permit (e.g., a CITES permit) from the relevant regulatory agencies in the countries of exportation as well as importation. Accordingly, clients should familiarize themselves with the relevant customs laws and regulations prior to bidding on any property with wildlife material if they intend to import the property into another country.

Please note that it is the client's responsibility to determine and satisfy the requirements of any applicable laws or regulations applying to the export or import of property containing endangered and other protected wildlife material. The inability of a client to export or import property containing endangered and other protected wildlife material is not a basis for cancellation or rescission of the sale. Please note also that lots containing potentially regulated wildlife material are marked ~ as a convenience to our clients, but Christie's does not accept liability for errors or for failing to mark lots containing protected or regulated species.

#### PRECIOUS METALS

Certain lots containing gold, silver or platinum, must by law be presented to the Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux in order to be submitted to alloy tests, and to be marked. Christie's is not authorised to deliver such lots to Buyers before the lots are marked. Any such marking will be carried out by Christie's at the Buyer's expense, as soon as possible after the sale. A list of all lots requiring marking will be available to prospective Buyers before the sale.

### LEXIQUE

Ce lexique recense les principaux termes techniques employés dans ce catalogue.

Un œuvre figurant dans le catalogue avec le nom (les noms) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est à notre avis, une œuvre de cet artiste. Dans les autres cas, on utilise différentes expressions indiquées ci-dessous avec leurs significations:

"attribué à ..." est probablement, à notre avis, une œuvre de l'artiste soit en totalité soit en partie.

\*"atelier de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

\*"entourage de ..." à notre avis, œuvre de la période de l'artiste, et où l'on remarque son influence.

\*"suiveur de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

\*"à la manière de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

\* "d'après ..." à notre avis, copie (quelqu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

\*"signé ..." / "daté ..." / "inscrit ..." à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

\*"avec signature ..." / "avec date ..." / "avec inscription ..." à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

# Informations importantes pour les acheteurs

## CONDITIONS DE VENTE

Toutes les ventes sont soumises aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

## ESTIMATIONS

Le prix de vente estimé de chaque lot est imprimé au catalogue à gauche en-dessous de la description. Il ne comprend pas les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Il est important de savoir que les estimations sont préparées bien avant la vente et peuvent être sujettes à révision. La conversion des estimations en Livres Sterling ou en Dollars se trouve au catalogue, après la description de chaque lot. Ces montants ont pu être arrondis et le taux de change utilisé a pu changer depuis l'impression du catalogue. Pour tout lot dont l'estimation est indiquée comme étant "sur demande", il convient de contacter directement le Spécialiste en charge de la vente.

## PRIX DE RÉSERVE

Le prix de réserve correspond au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Il ne peut être supérieur à la fourchette basse de l'estimation indiquée au catalogue.

## FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 30.000, 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 30.000 et jusqu'à € 1.200.000 et 12% H.T. (soit 12.66% T.T.C. pour les livres et 14.40% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 1.200.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

## Exceptions :

- les lots dont le numéro est précédé du signe *f* sont soumis à des frais additionnels de 5,5% TTC du prix d'adjudication. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.
- les lots dont le numéro est précédé du signe *+* sont soumis à une TVA de 20% sur le prix d'adjudication et sur les frais. Cette TVA sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.
- les lots dont le numéro est précédé du signe *++* sont soumis à une TVA de 5,5% sur le prix d'adjudication et sur les frais. Cette TVA sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.

## EXPOSITION AVANT LA VENTE

L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Les spécialistes de Christie's y sont à la disposition des enchérisseurs potentiels et du public pour tout renseignement ou conseil. Ils peuvent notamment établir sur demande des rapports écrits ou verbaux sur l'état de conservation des objets

## PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE

Les acquéreurs potentiels qui n'ont encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's doivent présenter :

- Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, un justificatif de domicile, tel qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.
- Sociétés: un KBis
- Pour toutes autres sociétés de droit étranger et autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0)1 40 76 84 38 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.
- Une référence bancaire confirmant votre capacité financière au niveau du montant des enchères envisagées. Si vous le souhaitez, Christie's pourra vous fournir un modèle de référence bancaire.
- Tous les nouveaux clients, ainsi que les clients qui n'ont pas procédé à des achats chez Christie's au cours des 12 derniers mois, devront fournir des références bancaires ainsi que deux documents d'identification. Nous pourrions également demander d'effectuer des dépôts d'argent si nécessaire. Veuillez également noter que tout client existant souhaitant porter des enchères pour un montant excédant ses enchères habituelles devra présenter de nouvelles références bancaires, et pourra être amené à effectuer des dépôts correspondant au montant le plus élevé entre 15.000 € ou 20% de l'estimation basse cumulée des lots sur lesquels il a l'intention de porter des enchères.
- Toute personne s'enregistrant en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's doit fournir non seulement une pièce d'identité officielle attestant de sa propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signé par ledit tiers à cette personne.

Afin de permettre un temps suffisant au traitement des informations reçues, les nouveaux clients sont invités à s'enregistrer au moins 48 heures avant la vente.

Pour enchérir, il suffit de se présenter, au moins 30 minutes avant la vacation, au bureau du service clientèle afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur. Les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des douze derniers mois, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une nouvelle référence bancaire. Pour toute assistance avec les documents et références susvisés, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au

158 (0) 1 40 76 84 38 (Paris) ou au +44 (0)20 7839 2825 (Londres).

Nous pouvons à notre entière discrétion vous demander soit de nouvelles références bancaires soit un dépôt d'argent comme condition préalable à l'acceptation de vos enchères.

## ENREGISTREMENT EN VUE D'ENCHÉRIR POUR LE COMPTE D'UN TIERS

Toute personne portant enchères pour le compte d'un client existant devra fournir une lettre signée par ledit client autorisant l'enchérisseur à agir pour le compte du client. Merci de bien vouloir noter que Christie's n'accepte pas les paiements par tiers. Christie's ne peut accepter que le paiement émis par le client lui-même et non par la personne portant enchères pour le compte de ce client.

## ENCHÈRES

Le commissaire priseur accepte les enchères des enchérisseurs présents dans la salle, les enchères téléphoniques et les enchères exécutées en accord avec les ordres d'achat transmis à Christie's avant la vente. Le commissaire-priseur peut également enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au prix de réserve. Le commissaire-priseur n'a pas à notifier les enchères portées pour le compte du vendeur. En aucun cas, le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le compte du vendeur au prix de réserve ou au-delà du prix de réserve. Les paliers d'enchères indicatifs sont décrits dans le formulaire d'ordre d'achat attaché au dos de ce catalogue.

## PARTICIPER À LA VENTE EN DÉPOSANT UN ORDRE D'ACHAT

Pour la commodité des enchérisseurs ne pouvant assister à la vente en personne, Christie's se chargera d'exécuter les ordres d'achat selon leurs instructions. Christie's fera ses meilleurs efforts pour obtenir le lot au meilleur prix possible en leur faveur. Les ordres d'achats doivent être remis par écrit avant la vente. Ils peuvent être envoyés par courrier ou télécopie, en utilisant le formulaire réservé à cet effet en fin de catalogue. Il est également possible d'envoyer un ordre d'achat à travers LotFinder®, sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Les ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Dans le cas où deux offres écrites seraient soumises au même prix, la priorité sera donnée à celle reçue en premier.

## PARTICIPER À LA VENTE PAR TÉLÉPHONE

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à 2.000 €.

Les acquéreurs potentiels devront informer Christie's de leur désir d'enchérir par téléphone au moins 24 heures à l'avance, en particulier s'ils souhaitent enchérir en une langue autre que le français. Ils seront alors contactés par un collaborateur de Christie's pendant la vente, quelques minutes avant que ne soit offert le lot les intéressant. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En nous demandant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement.

## INTERNET : CHRISTIE'S LIVE™

Les acquéreurs potentiels pourront, dans certains cas, participer à la vente où qu'ils soient dans le monde, comme s'ils étaient présents dans la salle de vente. Christie's LIVE™ est très facile d'utilisation. Depuis un ordinateur personnel, il suffit de créer un compte en ligne sur [christies.com](http://christies.com), et de télécharger le logiciel d'application. Il est ensuite possible de s'enregistrer pour participer à la vente en personne, par téléphone ou en déposant un ordre d'achat, et ce jusqu'à 9 heures le jour de la vente.

## CLOTÛRE DES ENCHÈRES

Le coup de marteau et le prononcé du mot "adjudgé" par le commissaire-priseur habilité indiquent la fin des enchères et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Le résultat de la vente sera communiqué par écrit aux personnes ayant déposé des ordres d'achat.

## MODALITÉS DE PAIEMENT ET DÉLIVRANCE DES LOTS

Sous réserve d'accord particulier entre l'acquéreur et Christie's avant la vente, le paiement du lot sera effectué directement par l'acquéreur, Christie's ne pouvant accepter le paiement par un tiers. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler le prix d'achat global, comprenant le prix d'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot.

Le paiement peut être effectué :

- par chèque en Euros à l'ordre de Christie's France;
- en espèces en Euros dans les limites suivantes, que se soit en un seul ou en plusieurs paiements pour un même achat : 3.000 € pour les particuliers français et pour les commerçants • 7.500 € pour les particuliers n'ayant pas leur domicile fiscal en France, sur présentation d'une pièce d'identité et d'un justificatif de domicile.
- par cartes de crédit dans la limite d'un montant maximum de 40.000 euros : Visa/Mastercard / American Express / China Union Pay
- par virement en Euros sur le compte 3805 3990 101 - Christie's France - SNC - Barclays Bank Plc. - Agence ICT - 183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France / Code banque: 30588 - Code guichet: 60001 - Code SWIFT: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31.

Les lots ne seront délivrés qu'après encaissement effectif des paiements (8 jours ouvrés pour les chèques des banques françaises).

## TVA

En règle générale, Christie's mettra les lots à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande formulée immédiatement après la vente par des entreprises assujetties à la TVA, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication et frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujéti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces lots ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

## REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION EN DEHORS DE L'UNION EUROPÉENNE

- Remboursement de la TVA en cas d'exportation en dehors de l'Union Européenne

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de trois mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU) sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement 50 € de frais de gestion.

## REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPÉENNE

- Remboursement de la TVA aux professionnels de l'Union Européenne
- Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre état membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leurs numéros d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des lots vers cet autre état dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira 50 € de frais de gestion sur chaque remboursement. Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, il conviendra de contacter Benoit Pasquier au +33 (0)1 40 76 85 78. Il est recommandé aux acquéreurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

## FORMALITÉS DE TRANSPORT ET D'EXPORTATION

Une fois le paiement des lots intégralement effectué, le département Transport de Christie's sera heureux d'organiser leur emballage et expédition, à la charge et sur demande précise et écrite des acquéreurs. Un devis pourra vous être adressé pour les objets volumineux ou objets de grande valeur pour lesquels un transport spécial pourra être organisé. Les acheteurs souhaitant emporter eux-mêmes leurs acquisitions à l'étranger doivent consulter auparavant le département Transport de Christie's, au +33 (0)1 40 76 86 17.

## CERTIFICATS D'EXPORTATION

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats, et, dans certains cas, une autorisation douanière pourra également être requise. L'Etat français a faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation au cas où le lot est réputé être un trésor national. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat d'exportation pouvant être prises. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leurs seuils de valeur respectifs au-dessus desquels un Certificat de bien culturel (dit CBC ou "passport") peut être requis pour que le lot puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports  
ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original  
ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de cent ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions  
(UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge  
ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge  
(UE : quelle que soit la valeur) 300 €

## PRÉEMPTION

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat fera la déclaration de préemption à Christie's après le prononcé de l'adjudication de l'œuvre mise en vente et il en sera fait mention au procès-verbal de vente. La décision de préemption devra ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption pouvant être prises.

<sup>(1)</sup> Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

# Buying at Christie's

## CONDITIONS OF SALE

Christie's Conditions of Sale are printed at the back of this catalogue. Bidders are strongly recommended to read these as they set out the terms on which property is bought at auction. A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence.

## ESTIMATES

Estimates are based upon prices recently paid at auction for comparable property, and take into account condition, rarity, quality and provenance. Estimates are subject to revision. Buyers should not rely upon estimates as a representation or prediction of actual selling prices. Estimates do not include the buyer's premium or VAT. Where "Estimate on Request" appears, please contact the Specialist Department for further information.

## RESERVE

The reserve is the confidential minimum price the consignor will accept. It will not exceed the low pre-sale estimate.

## BUYER'S PREMIUM

If the bid is successful, the purchase price will be the sum of the final bid plus a buyer's premium of 25% (i.e., inclusive of VAT, 26.375% for books and 30% for other lots) of the final bid price of each lot up to and including Euros 30,000, a buyer's premium of 20% (i.e., inclusive of VAT, 21.10% for books and 24% for other lots) of the excess of the hammer price above 30,000 and up to and including Euros 1,200,000 and a buyer's premium of 12% (i.e., inclusive of VAT, 12.66% for books and 14.40% for other lots) of the excess of the hammer price above Euros 1,200,000. Exceptions: Wine: 17.5% of the final bid price of each lot. VAT is payable on the premium at the applicable rate (i.e., inclusive of VAT 21%).

## Exceptions:

- lots marked with the *f* symbol will be subject to an additional charge of 5,5% incl. VAT. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.
- lots marked with the + symbol will be subject to VAT at a rate of 20% on both the hammer price and the buyer's premium. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.
- lots marked with the ++ symbol will be subject to VAT at a rate of 5,5% on both the hammer price and the buyer's premium. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.

## SALE PREVIEW

Pre-auctions viewings are open to the public free of charge. Christie's specialists are available to give advice and condition reports at viewings or by appointment.

## BIDDER REGISTRATION / DEPOSIT

Prospective buyers who have not previously bid our consigned with Christie's should bring:

- Individuals: government-issued photo identification (such as driving-licence, national identity card, or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.
- Corporate clients: a certificate of incorporation.
- For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0)1 40 76 84 38 or at +44 (0)20 7839 2825 for advice on the information you should supply.
- A financial reference in the form of a recent bank statement, a reference from your bank, and/or your banker's contact information. Christie's can supply a form of wording for the bank reference if necessary.
- New clients, or those who have not made a purchase from any Christie's office within the last 12 months, will be asked to supply a financial reference and two forms of identification, we may also require such deposits as we deem appropriate. Please be advised that existing clients wishing to spend an amount inconsistent with their previous pattern will also be asked to supply a new reference and may be required to pay such deposits the higher of 15,000 € or 20% of the aggregate low estimate of their lots they intend to bid.
- Persons registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's should bring identification documents not only for themselves but also for the party on whose behalf they are bidding, together with a signed letter of authorization from that party. To allow sufficient time to process the information, new clients are encouraged to register at least 48 hours in advance of a sale.
- Prospective buyers should register for a numbered bidding paddle at least 30 minutes before the sale.
- Clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last one year and those wishing to spend more than on previous occasions, will be asked to supply a new bank reference to register.

For assistance with references, please contact Christie's Credit Department at +33 (0)1 40 76 84 38 (Paris) or at +44 (0)20 7839 2825 (London). We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid.

## REGISTERING TO BID ON SOMEONE ELSE'S BEHALF

Persons bidding on behalf of an existing client should bring a signed letter from the client authorising the bidder to act on the client's behalf. Please note that Christie's does not accept payments from third parties. Christie's can only accept payment from the client, and not from the person bidding on their behalf.

## BIDDING

The auctioneer accepts bids from those present in the saleroom, from Telephone bidders, or by absentee written bids left with Christie's in advance of the auction. The auctioneer may also execute bids on behalf of the seller up to the amount of the reserve. The auctioneer will not specifically identify bids placed on behalf of the seller. Under no circumstance will the auctioneer place any bid on behalf of the seller at or above the reserve. Bid steps are shown on the Absentee Bid Form at the back of this catalogue.

## ABSENTEE BIDS

Absentee Bids are written instructions from prospective buyers directing Christie's to bid on their behalf up to a maximum amount specified for each lot, in the salesite currency. Christie's staff will attempt to execute an absentee bid at the lowest possible price taking into account the reserve price. The auctioneer may execute absentee bids directly from the rostrum, clearly identifying these as 'absentee bids', 'book bids', 'order bids' or 'commission bids'. Absentee Bid Forms are available in this catalogue, at any Christie's location, or online at christies.com. If two Absentee Bids are received for the same lot at the same level, priority will be for the first received.

## TÉLÉPHONE BIDS

We will be delighted to organise Telephone bidding for lots above € 2,000. Arrangements must be confirmed with the Bid Department at least 24 hours prior to the auction at +33 (0)1 40 76 84 13. Arrangements to bid in languages other than French must be made well in advance of the sale date. Telephone bids may be recorded. By bidding on the Telephone, prospective purchasers consent to the recording of their conversation.

## BIDDING LIVE ON THE INTERNET: CHRISTIE'S LIVE™

Prospective buyers will be able to participate in the auction from their personal computer, as if they were attending the auction in the saleroom, wherever they are in the world. Christie's LIVE™ is very easy to use. From a personal computer, one just needs to create a christies.com account and to download the required software. This will enable prospective buyers to register for the sale from their personal computer up until 9 a.m. French time on the day of the sale, and participate in the sale in person or via absentee bids or Telephone bids.

## SUCCESSFUL BIDS

The fall of the auctioneer's hammer and the verbal confirmation that the lot is sold indicates the final bid, at which time, the buyer assumes full responsibility for the lot. The results of absentee bids will be mailed after the auction. Successful bidders will pay the price of the final bid plus premium plus any applicable VAT.

## PAYMENT

Please note that Christie's will not accept payments for purchased Lots from any party other than the buyer, unless otherwise agreed between the buyer and Christie's prior to the sale. Buyers are expected to pay for purchases immediately after the auction. Payment can be made in cash, by cheque, direct bank transfer in Euros or bank wire transfer in Euros. To avoid delivery delays, prospective buyers are encouraged to supply bank references before the auction.

- It is our policy not to accept single or multiple payments in cash or cash equivalents of more than € 3,000 for French fiscal residents and for trade € 7,500 for foreign tax residents.
- Cheques and drafts should be made payable to Christie's SNC.
- Credit cards: Visa/Mastercard / American Express / China Union Pay

Limit of payment of € 40,000.

- Bank transfers should be made to Account number: 3805 3990 101 Christie's SNC - Barclays Bank Plc. - Agence ICT - 183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France / Bank code: 30588 - Branch code: 60001 - SWIFT code: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31 Purchases will only be released when payment is received on our account in cleared funds (8 working days for French cheques).

## VAT

In general, auctions are conducted under the Margin Scheme status. Legally, this scheme implies that the VAT should not appear on the invoice and is not refundable.

On request immediately after the sale, Christie's will issue invoices showing VAT separately on both the hammer price and the Buyer's premium. This will enable VAT-registered businesses to recover the VAT charged as input tax, subject to the usual regulations. However, such lots will become ineligible to be resold under the Dealer's Margin Scheme.

## VAT REFUNDS FOR EXPORTING TO NON-EUROPEAN UNION COUNTRIES

Non European buyers may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the accounting department within a delay of 3 months of the date of sale, and if they provide Christie's with the third sample of the customs documentation «DAU» stamped by customs. Christie's must appear as shipper on the export document and the buyer as consignee. The exportation has to be done within the legal delays and a maximum of 3 months of the date of sale. Christie's will charge € 50 for each refund processed.

## VAT REFUNDS FOR TRADE BUYERS (EU)

VAT registered businesses from other European Union countries may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the shipping department within a delay of 1 month of the date of sale and if they provide Christie's with their VAT registration number and proof that the property has been shipped to another EU country, in the respect of administrative rules and within one month of the date of sale. Christie's will charge € 50 for each refund processed. Please refer any question to Benoit Pasquier at +33 (0) 1 40 76 85 78

## SHIPPING

A shipping form is enclosed with each invoice. It is the buyer's responsibility to pick up purchases or make all shipping arrangements. After payment has been made in full, Christie's can arrange property packing and shipping at the buyer's request and expense. Buyers will obtain an estimate for any large items or property of high value that require professional packing. For more information please contact the Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

## EXPORT/IMPORT PERMITS

Buyers should always check whether an export licence is required before exporting. It is the buyer's sole responsibility to obtain any relevant export or import licence. The denial of any licence or any delay in obtaining licences shall neither justify the rescission of any sale nor any delay in making full payment for the lot. Christie's can advise buyers on the detailed provisions of the export licensing regulations and will submit any necessary export licence applications on request. However, Christie's cannot ensure that a licence will be obtained. Local laws may prohibit the import of some property and/or may prohibit the resale of some property in the country of importation. As an illustration only, we set out below a selection of the categories of works of art, together with the value thresholds above which a French 'Certificat de bien culturel' (also known as 'passport') may be required so that the lot can leave the French territory; the threshold indicated in brackets is the one required for an export licence application outside the EU, when the latter differs from the national threshold.

- Pictures entirely made by hand on any support and of any material, of more than 50 years of age € 150,000
- Furniture and objects, carpets, tapestries, clocks of more than 50 years of age € 50,000
- Watercolours, gouaches and pastels of more than 50 years of age € 30,000
- Original sculptures and copies of more than 50 years of age € 50,000
- Books of more than 100 years of age € 50,000
- Vehicles of more than 75 years of age € 50,000
- Drawings of more than 50 years of age € 15,000
- Prints, lithographs and posters of more than 50 years of age € 15,000
- Photographs, Films and negatives of more than 50 years of age € 15,000
- Printed maps of more than 100 years of age € 15,000
- Incunabula and manuscripts (EU whatever the value is) € 1,500
- Archaeology pieces of more than 100 years of age originating directly from excavations (1)
- Archaeology pieces of more than 100 years of age not originating directly from excavations € 1,500 (1)
- Parts of Historical, Religious or Architectural monuments of more than 100 years of age (1)
- Archives of more than 50 years of age (EU whatever the value is) € 300

The French State is entitled to refuse to deliver an export licence if the lot is considered to be a National Treasure. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions by the French State regarding the refusal to grant an export licence. For more information, please contact Christie's Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

## PRE-EMPTION

In certain cases, the French State is entitled to use its right of pre-emption on works of art or private documents. This means that the state substitutes itself for the last bidder and becomes the buyer. In such a case, a representative of the French State announces the exercise of the pre-emption right during the auction and immediately after the lot has been sold, and this declaration will be recorded in the official sale record. The French State will have then fifteen (15) days to confirm the pre-emption decision. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions of the French State regarding the use of its right of pre-emption.

(1) Application for a licence for these categories is subject to the nature of the item, not its value.

# Conditions Générales\*

Les conditions exposées ci-dessous ainsi que les Lexiques et Avis présentés au catalogue constituent les termes auxquels Christie's France SNC (« Christie's » ou « nous ») s'engage en qualité de mandataire agissant pour le compte des vendeurs avec les acheteurs. Ils peuvent être modifiés par des notices affichées ou par des indications orales données lors de la vacation et portées au procès-verbal de vente. En portant une enchère, toute personne accepte d'être liée par les présentes conditions.

## (A) DÉFINITION DES TERMES UTILISÉS DANS LES CONDITIONS GÉNÉRALES

Dans les conditions générales exposées ci-dessous, certains termes sont utilisés régulièrement et nécessitent une explication :

« *L'acheteur* » ou « *adjudicataire* » signifie la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;

« *le lot* » signifie tout article qui aura été consigné entre nos mains afin qu'il soit vendu aux enchères et en particulier l'objet ou les objets décrits sous tout numéro de lot dans les catalogues ;

« *le prix d'adjudication* » signifie le montant de l'enchère la plus élevée pour un lot, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;

« *le prix de réserve* » correspond au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu ;

« *le commissaire-priseur habilité* » désigne la personne dirigeant la vente et tenant le marteau.

## (B) L'ACHETEUR

### 1. CHRISTIE'S FRANCE SNC EN TANT QUE MANDATAIRE

Sauf disposition contraire, Christie's France SNC agit comme mandataire du vendeur. Le contrat de vente du bien offert intervient entre le vendeur et l'acheteur en l'état du bien tel qu'il est présenté à la vente et que l'acheteur déclare connaître.

### 2. AVANT LA VENTE

#### a) Etat des lots

Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner le ou les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères. Des rapports sur l'état des lots sont habituellement disponibles sur demande pour des objets d'une valeur supérieure à 3000€.

#### b) Catalogue et autres descriptions

Le Lexique et/ou les Avis et/ou les Informations importantes pour les acheteurs, vous donnent des indications sur le mode de rédaction de nos catalogues. Toutes les mentions comprises dans les descriptions du catalogue ou dans les rapports concernant l'état d'un lot, toute déclaration orale ou écrite faite par ailleurs, constituent l'expression d'une opinion et non l'affirmation d'un fait. Les références faites dans la description du catalogue ou dans le rapport concernant l'état du lot, relatives à un accident ou à une restauration, sont faites pour faciliter l'inspection et restent soumises à l'appréciation devant résulter d'un examen personnel de l'acheteur ou de son représentant compétent. L'absence d'une telle référence dans le catalogue n'implique aucunement qu'un objet soit exempt de tout défaut ou de toute restauration, de plus une référence à un défaut particulier n'implique pas l'absence de tous autres défauts. Les estimations de prix de vente ne doivent pas être considérées comme impliquant la certitude que l'objet se vendra pour le prix ainsi estimé ou que la valeur ainsi donnée est une valeur garantie.

### 3. AU MOMENT DE LA VENTE

#### a) Enregistrement avant l'enchère

Tout acheteur potentiel doit compléter et signer un formulaire d'enregistrement et présenter toutes pièces d'identité requises avant de porter une enchère. Christie's France SNC se réserve le droit de réclamer, par ailleurs, la présentation de références bancaires ou financières. Christie's France SNC pourra également refuser toute enchère ou tout accès à la salle des ventes pour motif légitime.

#### b) Enchères faites en nom propre

En portant une enchère, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication, augmenté des frais à la charge de l'acheteur et de tous impôts ou taxes exigibles. Sauf convention écrite avec Christie's France SNC, préalable à la vente, mentionnant que l'enchérisseur agit comme mandataire d'un tiers identifié et agréé par Christie's France SNC, l'enchérisseur est réputé agir en son nom propre.

#### c) Enchères simultanées

En cas de contestation au moment des adjudications, c'est à dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjugé », ledit objet pourra, selon la décision prise par le commissaire-priseur habilité, être immédiatement remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau.

#### d) Ordres d'achat

Pour la commodité des clients n'assistant pas à la vente en personne ou par l'intermédiaire d'un mandataire ou encore transmettant des enchères par téléphone, Christie's France SNC s'efforcera d'exécuter les ordres d'enchérir qui lui seront remis par écrit avant la vente. Ces ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Ces enchérisseurs sont invités à remplir le formulaire annexé. Si Christie's reçoit plusieurs ordres écrits pour des montants identiques sur un lot particulier et si, lors des enchères, ces ordres représentent les enchères les plus élevées pour le lot, celui-ci sera adjugé à l'enchérisseur dont l'ordre aura été reçu le premier. L'exécution des ordres écrits est un service gracieux que Christie's s'efforcera de rendre sous réserve d'autres obligations à satisfaire au moment de la vente. Le défaut d'exécution d'un ordre d'achat ou toute erreur ou omission à l'occasion de l'exécution de tels ordres n'engagera pas la responsabilité de Christie's.

#### e) Enchères par téléphone

Si un acheteur potentiel se manifeste avant la vente, Christie's pourra le contacter durant la vente afin qu'il puisse enchérir par téléphone mais cela sans engagement de responsabilité, notamment au titre d'erreurs ou d'omissions relatives à la réception d'enchères par téléphone.

#### f) Conversion de devises

Un système de conversion de devises sera mis en place lors de certaines ventes aux enchères. Des erreurs peuvent survenir lors des opérations de conversion des devises utilisées et les enchérisseurs qui utiliseront le système de conversion de devises plutôt que de se référer aux enchères portées dans la salle des ventes le feront sous leur seule et entière responsabilité.

#### g) Images vidéo ou digitales

Lors de certaines ventes, un écran vidéo est installé. Des erreurs de manipulation peuvent survenir et Christie's ne peut assumer de responsabilité concernant ces erreurs ou encore la qualité de l'image.

#### h) Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots sont offerts à la vente avec un prix de réserve correspondant au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne dépassera pas l'estimation basse figurant dans le catalogue. Le commissaire-priseur habilité pourra débiter les enchères sur tout lot, en dessous du prix de réserve, en portant une enchère pour le compte du vendeur. Le commissaire-priseur habilité pourra continuer à enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant la réserve, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le vendeur ne portera aucune enchère pour son propre compte et ne désignera aucune personne pour porter une telle enchère, sans préjudice de la faculté pour Christie's France SNC d'enchérir pour le compte du vendeur comme indiqué ci-dessus.

#### i) Conduite de la vente

Le commissaire-priseur habilité a la faculté discrétionnaire de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon qu'il juge convenable, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer un ou plusieurs lots et, en cas d'erreur ou de contestation pendant ou après la vente, de désigner l'adjudicataire, de poursuivre les enchères, d'annuler la vente ou de remettre en vente tout lot en cas de contestation.

j) Adjudicataire, risques, transfert de propriété  
Sous réserve de la décision du commissaire-priseur habilité, et sous réserve que l'enchère finale soit égale ou supérieure au prix de réserve, le dernier enchérisseur deviendra l'acheteur et la chute du marteau matérialisera l'acceptation de la dernière enchère et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Les lots adjugés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire au plus tard le 14<sup>e</sup> jour après la vente, le jour de la vacation étant pris en compte dans le calcul. Le transfert de risque interviendra de manière anticipée si la livraison est réalisée avant l'expiration du délai susvisé. Aucun lot ne sera remis à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque, le transfert de propriété n'aura lieu qu'après encaissement du chèque.

#### k) Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique conformément aux dispositions des articles L.123-1 et L.123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's France SNC n'assumera aucune responsabilité du fait des décisions administratives de prémption.

## 4. APRÈS LA VENTE

### a) Frais et taxes dus par l'adjudicataire

Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers 30.000 Euros, 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de 30.000 Euros et jusqu'à 1.200.000 Euros et 12% H.T. (soit 12.66% T.T.C. pour les livres et 14.40% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de 1.200.000 Euros. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels ou taxes spéciales peuvent être dus sur certains lots en sus des frais et taxes habituels. Cela est indiqué par un symbole figurant devant le numéro de lot dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite pendant la vente par le commissaire-priseur habilité.

### b) Paiement

Lors de l'enregistrement, l'acheteur devra communiquer à Christie's France SNC son nom, son adresse permanente et, à la demande de Christie's France SNC, les coordonnées de la banque par l'intermédiaire de laquelle le règlement sera effectué. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler immédiatement le prix d'achat global, ce dernier comprenant le prix de l'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot et cela même si une licence d'exportation est requise.

Tout retard de règlement de la part d'un professionnel donnera lieu de plein droit, et sans qu'aucune mise en demeure ne soit nécessaire, au paiement de pénalités de retard sur la base du taux d'intérêt appliqué par la Banque Centrale Européenne à son opération de refinancement la plus récente majoré de dix (10) points de pourcentage et au paiement d'une indemnité forfaitaire d'un montant de 40€ pour frais de recouvrement.

### c) Assurance

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions dans les conditions prévues à l'article 3j. Christie's France SNC décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir en cas de défaillance de l'acquéreur à ce titre.

### d) Retrait des achats

Christie's France SNC retiendra les lots vendus jusqu'à ce que tout montant dû à Christie's France SNC, ou à Christie's International plc, ou à l'une de ses filiales, bureaux affiliés ou sociétés mères dans le monde, ait été reçu dans son intégralité et dûment encaissé par Christie's, ou jusqu'à ce que l'acheteur ait pu satisfaire à toutes autres obligations que Christie's pourra, à sa discrétion, exiger, et notamment afin d'écarter tout doute, réaliser toute vérification jugée appropriée dans le cadre de la lutte contre le blanchiment de capitaux et du financement du terrorisme. Dans l'hypothèse où les vérifications susmentionnées ne seraient pas satisfaisantes, Christie's France SNC se réserve le droit d'annuler la vente, et de prendre toutes actions autorisées par la loi applicable. Sous réserve des conditions détaillées dans cet article, l'acheteur devra retirer ses lots dans les sept (7) jours suivants la vente, sauf accord spécifique contraire entre Christie's France SNC et l'acheteur.

### e) Emballages, manipulations et transport

Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots afin d'éviter les frais de manutention et de gardiennage qui sont à leur charge. Le magasinage n'engage la responsabilité de Christie's à aucun titre que ce soit. Sur simple demande, Christie's France SNC pourra recommander des manutentionnaires, emballeurs ou transporteurs. Christie's France SNC, n'étant pas leur commettant, ne sera en aucun cas responsable de leurs actes ou omissions.

### f) Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler les dites sommes au plus faible des deux taux suivants :
  - Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
  - Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;
- (iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;
- (iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
- (v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;
- (vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
- (vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
- (viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;
- (ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.
- (x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée clients.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

g) Défaut de retrait des achats

Si les achats n'ont pas été retirés dans les sept jours calendaires suivant la vente, que le paiement ait été effectué ou non, Christie's aura la faculté de faire transférer, aux frais de l'acheteur, les biens vendus dans des entrepôts, éventuellement tenus par une tierce personne. Il est rappelé que les biens achetés ne sont délivrés qu'après paiement intégral des frais de transport, manipulation, entrepôt, ainsi que tous autres frais et plus généralement parfait paiement des sommes pouvant rester dues à Christie's.

h) Licence d'exportation

Sauf convention écrite avec Christie's France SNC, la demande d'un certificat d'exportation ou de tous autres documents administratifs n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's France SNC de percevoir des intérêts sur les paiements tardifs. Si l'acheteur demande à Christie's France SNC d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's France SNC pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's France SNC n'aura pas l'obligation de rembourser tous intérêts ou autres frais encourus par l'acheteur en cas de refus dudit certificat ou de tous autres documents administratifs.

5. DROITS DE REPRODUCTION

Les droits de reproduction sur toute image, illustration et écrit, reproduits par ou pour le compte de Christie's, concernant tout lot particulier, ainsi que le contenu du catalogue, demeureront à tout moment la propriété de Christie's et aucune reproduction ne sera effectuée par l'acheteur ou par toute autre personne sans son accord écrit préalable. Par ailleurs, la vente de l'objet n'emporte en aucun cas cession des droits d'auteur, de reproduction et de représentation dont il constitue le cas échéant le support matériel.

6 – LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's France est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du groupe Christie's. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

7. AUTONOMIE DES DISPOSITIONS

Si une partie quelconque de ce contrat est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste du contrat restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

8. LOI ET COMPÉTENCES JURIDICTIONNELLES

En tant que de besoin, les droits et obligations découlant des présentes conditions générales de vente seront régis par la loi française et seront soumis en ce qui concerne tant leur interprétation que leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

\* A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence. ©Christie's France SNC (02.13)

# Entreposage et Enlèvement des Lots Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Mardi 23 juin à 16h00

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers, niveau 3, Pilonne n° 33 75018 Paris

Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36  
Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00  
Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

PAIEMENT

- A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)
- Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

PICTURES AND SMALL OBJECTS

All lots sold will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris

FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All lots sold will be removed to Transports Monin :

Tuesday 23rd June at 4 pm

215, rue d'Aubervilliers, niveau 3, Pilonne n° 33 75018 Paris

Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36  
Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00  
Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

STORAGE CHARGES

Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0.6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

PAYMENT

- Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)
- When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris.



MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

PICTURES AND SMALL OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

# Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants

## Départements spécialisés et autres services de Christie's

**AUSTRIA**  
VIENNA  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIUM**  
BRUSSELS  
+32 (0)2 512 88 30  
Roland de Lathuy

**DENMARK**  
COPENHAGEN  
+45 3962 2377  
Birgitta Hillingsø  
(Consultant)  
+45 2612 0092  
Rikke Juul Brandt  
(Consultant)

**FINLAND AND THE BALTIC STATES**  
HELSINKI  
+358 40 5837945  
Barbro Schauman (Consultant)

**FRANCE**  
BRETAGNE  
ET PAYS DE LA LOIRE  
Virginie Gregory  
(consultante)  
+33 (0)6 09 44 90 78

GRAND EST  
Jean-Louis Janin Daviet  
(consultant)  
+33 (0)6 07 16 34 25

NORD-PAS DE CALAIS  
Jean-Louis Brémilts  
(consultant)  
+33 (0)6 09 63 21 02

• PARIS  
+33 (0)1 40 76 85 85

POITOU-CHARENTE

AQUITAINE  
Marie-Cécile Moueix  
+33 (0)5 56 81 65 47

PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR  
Fabienne Albertini-Cohen  
+33 (0)6 71 99 97 67

RHÔNE ALPES  
Dominique Pierron  
(consultant)  
+33 (0)6 61 81 82 53

**GERMANY**  
DÜSSELDORF  
+49 (0)21 14 91 59 352  
Arno Verkade

FRANKFURT  
+49 (0)173 317 3975  
Anja Schaller (Consultant)

HAMBURG  
+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin zu Rantzau

MUNICH  
+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huy

STUTTGART  
+49 (0)71 12 26 96 99  
Eva Susanne Schweizer

**INDIA**  
MUMBAI  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

DELHI  
+91 (98) 1032 2399  
Sanjay Sharma

**ISRAEL**  
TEL AVIV  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

**ITALY**  
MILAN  
+39 02 303 2831

ROME  
+39 06 686 3333  
Marina Cicogna

MONACO  
+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

**THE NETHERLANDS**  
AMSTERDAM  
+31 (0)20 57 55 255

**NORWAY**  
OSLO  
+47 975 800 78  
Katinka Traaseth  
(Consultant)

**PEOPLES REPUBLIC OF CHINA**  
BEIJING  
+86 (0)10 8572 7900

• HONG KONG  
+852 2760 1766

• SHANGHAI  
+86 86 (0)21 6355 1766  
Jinjing Cai

**PORTUGAL**  
LISBON  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**RUSSIA**  
MOSCOW  
+7 495 937 6364  
+44 20 7389 2318  
Katya Vinokurova

**SINGAPORE**  
SINGAPORE  
+65 6735 1766  
Wen Li Tang

**SOUTH KOREA**  
SEOUL  
+82 2 720 5266  
Hye-Kyung Bae

**SPAIN**  
BARCELONA  
+34 (0)93 487 8259  
Carmen Schjaer

MADRID  
+34 (0)91 532 6626  
Juan Varez  
Dalia Padilla

**SWEDEN**  
STOCKHOLM  
+46 (0)70 5368 166  
Marie Boettiger Kleman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dyhlen (Consultant)

**SWITZERLAND**  
GENEVA  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart

• ZÜRICH  
+41 (0)44 268 1010  
Dr. Bertold Mueller

**TURKEY**  
ISTANBUL  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)

**UNITED ARAB EMIRATES**  
DUBAI  
+971 (0)4 425 5647

**UNITED KINGDOM**  
LONDON  
+44 (0)20 7839 9060

• LONDON  
SOUTH KENSINGTON  
+44 (0)20 7930 6074

NORTH AND NORTHEAST  
+44 (0)20 7752 3004  
Thomas Scott

NORTHWEST AND WALES  
+44 (0)20 7752 3004  
Jane Blood

SOUTH  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

SCOTLAND  
+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon (Consultant)

ISLE OF MAN  
+44 (0)20 7389 2032

CHANNEL ISLANDS  
+44 (0)1534 485 988  
Melissa Bonn (Consultant)

IRELAND  
+353 (0)59 86 24996  
Christine Ryall (Consultant)

**UNITED STATES**  
NEW YORK  
+1 212 636 2000

### DÉPARTEMENTS

AFFICHES  
SK: +44 (0)20 7752 3208

ANTIQUITÉS  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 19  
SK: +44 (0)20 7752 3219

APPAREILS PHOTO ET INSTRUMENTS D'OPTIQUE  
SK: +44 (0)20 7752 3279

ARMES ANCIENNES ET MILITARIA  
KS: +44 (0)20 7752 3119

ART AFRICAÏN, OCÉANÏEN ET PRÉCOLOMBIEN  
PAR: +33 (0)1 40 76 83 86

ART ANGLAIS-INDIEN  
KS: +44 (0)20 7389 2570

ART BRITANNIQUE DU XXÈME SIÈCLE  
KS: +44 (0)20 7389 2684

ART CHINOIS  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05  
KS: +44 (0)20 7389 2577

ART CONTEMPORAIN  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92  
KS: +44 (0)20 7389 2920

ART CONTEMPORAIN INDIEN  
KS: +44 (0)20 7389 2409

ART D'APRÈS-GUERRE  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92  
KS: +44 (0)20 7389 2450

ART DES INDIENS D'AMÉRIQUE  
NY: +1 212 606 0536

ART IRLANDAÏS ET BRITANNIQUE  
KS: +44 (0)20 7389 2682

ART ISLAMIQUE  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 56  
KS: +44 (0)20 7389 2700

ART JAPONAIS  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05  
KS: +44 (0)20 7389 2591

ART LATINO-AMÉRICAIN  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 25  
NY: +1 212 636 2150

ART RUSSE  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03  
SK: +44 (0)20 7752 2662

ARTS ASIATIQUES  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05

ARTS DÉCORATIFS DU XXÈME SIÈCLE  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21  
KS: +44 (0)20 7389 2140

BIJOUX  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81  
KS: +44 (0)20 7389 2383

CADRES  
SK: +44 (0)20 7389 2763

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES ET VERRE  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 02  
SK: +44 (0)20 7752 3026

COSTUMES, TEXTILES, ÉVENTAILS ET BAGAGES  
SK: +44 (0)20 7752 3215

DESSINS ANCIENS ET DU XIXÈME SIÈCLE  
PAR: +33 (0)1 40 76 83 59  
KS: +44 (0)20 7389 2251

ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES

PAR: +33 (0)1 40 76 85 71  
KS: +44 (0)20 7389 2328

FUSILS  
KS: +44 (0)20 7389 2025

HORLOGERIE  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81  
KS: +44 (0)20 7389 2224

ICÔNES  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03  
SK: +44 (0)20 7752 3261

INSTRUMENTS DE MUSIQUE  
SK: +44 (0)20 7752 3365

INSTRUMENTS ET OBJETS DE MARINE  
SK: +44 (0)20 7389 2782

INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES  
SK: +44 (0)20 7752 3284

LIVRES ET MANUSCRITS  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99  
KS: +44 (0)20 7389 2158

MARINES  
SK: +44 (0)20 7752 3290

MINIATURES ET OBJETS DE VITRINE  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24  
KS: +44 (0)20 7389 2347

MOBILIER AMÉRICAIN  
NY: +1 212 636 2230

MOBILIER ANCIEN ET OBJETS D'ART  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 24  
KS: +44 (0)20 7389 2482

MOBILIER ET OBJETS DE DESIGNERS  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21  
SK: +44 (0)20 7389 2142

MOBILIER ET SCULPTURES DU XIXÈME SIÈCLE  
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99  
KS: +44 (0)20 7389 2699

MONTRES  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81  
KS: +44 (0)20 7389 2357

ŒUVRES SUR PAPIER BRITANNIQUES  
KS: +44 (0)20 7389 2278

ŒUVRES TOPOGRAPHIQUES  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99  
KS: +44 (0)20 7389 2040

ORFÈVRE  
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24  
KS: +44 (0)20 7389 2666

PHOTOGRAPHIES  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 16  
SK: +44 (0)20 7752 3006

SCULPTURES  
PAR: +33 (0)1 40 76 84 19  
KS: +44 (0)20 7389 2331

SOUVENIRS DE LA SCÈNE ET DE L'ÉCRAN  
SK: +44 (0)20 7752 3275

TABLEAUX AMÉRICAINS  
NY: +1 212 636 214

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIXÈME SIÈCLE  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 87  
KS: +44 (0)20 7389 2086

TABLEAUX AUSTRALIENS  
KS: +44 (0)20 7389 2040

TABLEAUX BRITANNIQUES (1500-1850)

KS: +44 (0)20 7389 2945

TABLEAUX DU XXÈME SIÈCLE  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92  
SK: +44 (0)20 7752 3218

TABLEAUX IMPRESSIONNISTES ET MODERNES  
PAR: +33 (0)1 40 76 8389  
KS: +44 (0)20 7389 2452

TABLEAUX DE L'ÉPOQUE VICTORienne  
KS: +44 (0)20 7389 2468

TAPIS  
PAR: +33 (0)1 40 76 85 73  
KS: +44 (0)20 7389 23 70

TIRE-BOUCHONS  
SK: +44 (0)20 7752 3263

VINS ET ALCOOLS  
PAR: +33 (0)1 40 76 83 97  
KS: +44 (0)20 7752 3366

SERVICES LIÉS AUX VENTES  
Christie's Fine Art Security Services  
Tel: +44 (0)20 7662 0609  
Fax: +44 (0)20 7978 2073  
cclass@christies.com

Collections d'Entreprises  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 66  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65  
gdebuire@christies.com

Inventaires  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 66  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65  
gdebuire@christies.com

Services Financiers  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 78  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57  
bpasquier@christies.com

Successions et Fiscalité  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 78  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57  
bpasquier@christies.com

Ventes sur place  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 98  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65  
lgsosset@christies.com

AUTRES SERVICES  
Christie's Education  
Londres  
Tel: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
education@christies.com

New York  
Tel: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
christieseducation@christies.edu

Christie's International Real Estates (immobilier)  
Tel: +44 (0)20 7389 2592  
Fax: +44 (0)20 7389 2168  
awhitaker@christies.com

Christie's Images  
Tel: +44 (0)20 7582 1282  
Fax: +44 (0)20 7582 5632  
imageslondon@christies.com

• Indique une salle de vente  
Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation  
email – info@christies.com

La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

### Abréviations utilisées

KS: Londres, King Street • NY: New York, Rockefeller Plaza • PAR: Paris, Avenue Matignon  
SK: Londres, South Kensington

ATTRIBUTED TO THE MASTER OF WARUA  
*Luba Female Figure for a Boustand by the Warua Master, Democratic Republic of the Congo*  
wood and metal · 64.4 cm · circa 1880



**Featured in the Exceptional Sale Evening**

*London, King Street • 9 July 2015*

**CHRISTIE'S**

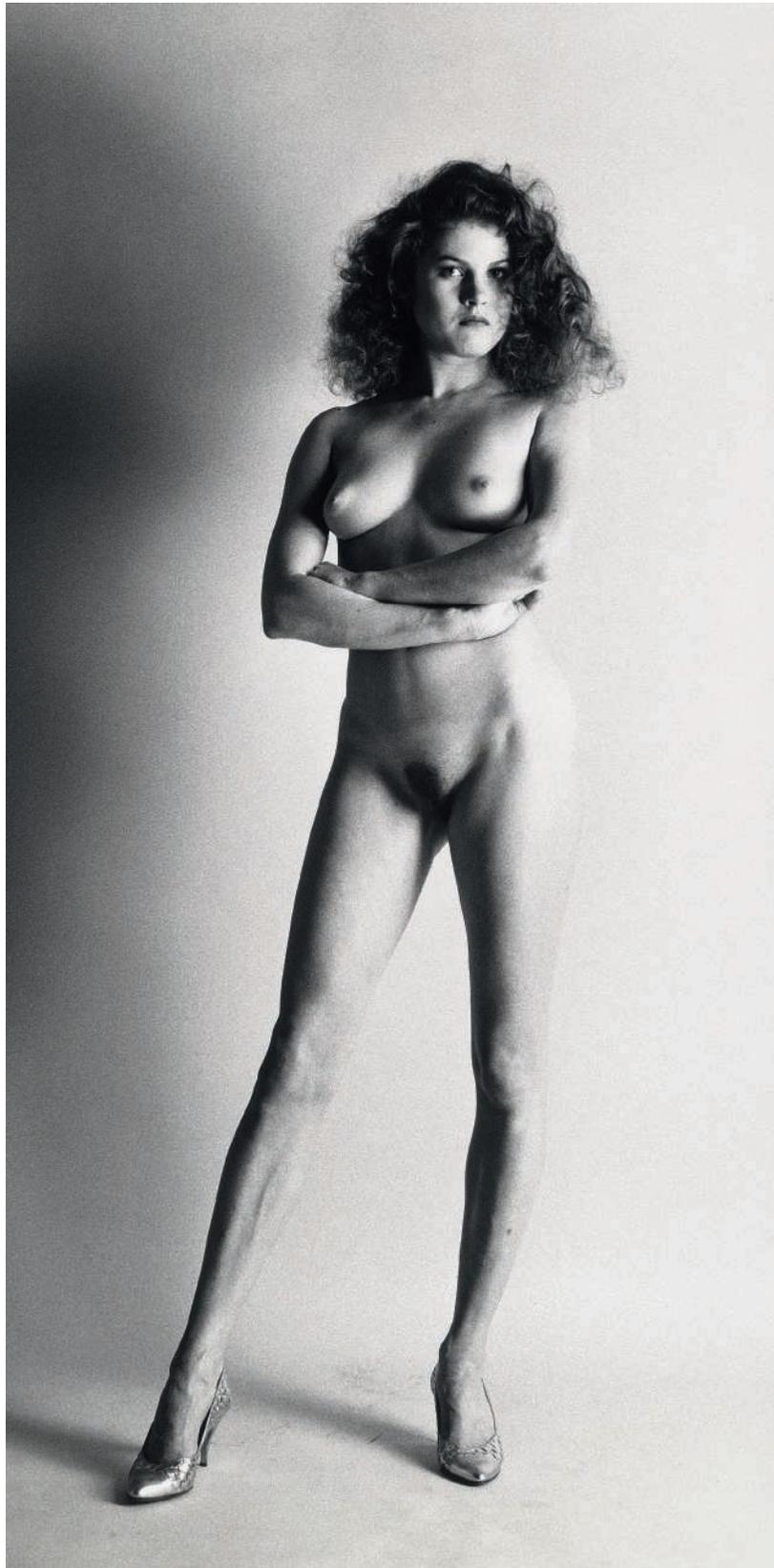
**Viewing**

4–9 July 2015  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**Contact**

Susan Kloman  
skloman@christies.com  
+1 212 484 4898

[christies.com](http://christies.com)



## Photographs - Icons & Style

Paris • 30 juin 2015

# CHRISTIE'S

---

### Exposition

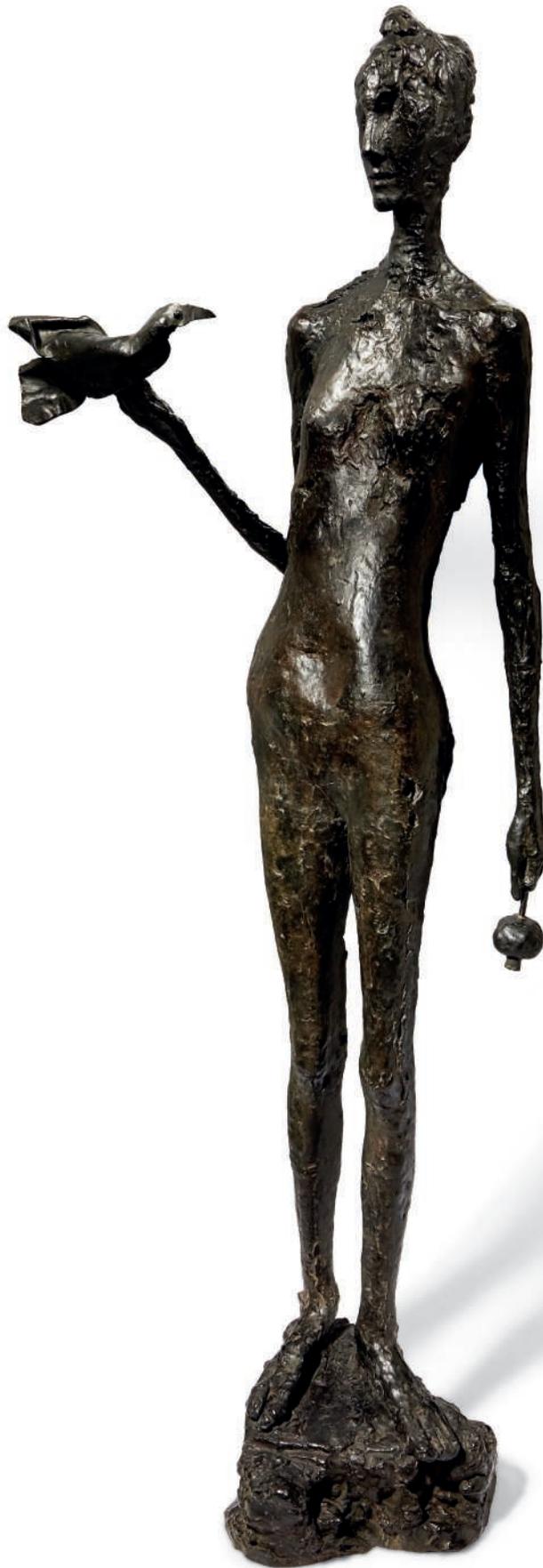
Exposition en avant-première du 18 au 22 juin  
Exposition du 25 au 30 juin

### Contact

Elodie Morel  
emorel@christies.com  
+33 1 40 76 84 16

HELMUT NEWTON (1920-2004)

*Big Nude II, Paris, 1980*  
tirage argentique, tiré en 1982  
250 000 – 350 000€



## Art Contemporain

Paris • 3 juin 2015

# CHRISTIE'S

### Exposition

28 mai – 3 juin 2015

### Contacts

Paul Nyzam  
pnyzam@christies.com  
+33 1 40 76 84 15

Laetitia Bauduin  
lbauduin@christies.com  
+33 1 40 76 85 95

GERMAINE RICHIER (1904-1959)

*La Jeune fille à l'oiseau*

bronze à patine foncée

158,5 x 54 x 32 cm. (62 $\frac{3}{8}$  x 21 $\frac{1}{4}$  x 12 $\frac{3}{8}$  in.)

Réalisée en 1954, cette œuvre est l'épreuve numéro trois  
d'un tirage original comprenant douze exemplaires.

400,000 – 600,000 €

**LOUISE BOURGEOIS (1911-2010)**

*SMALL EYE #3, 1997*

Polished aluminum and lead, 4 x 5 x 4"; 10.2 x 12.7 x 10.2 cm.

Stamped on bottom: L.B. 11/25 MAF 97

© The Easton Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY

\$25,000–35,000 USD



**First Open New York**

*New York* • July 22<sup>nd</sup> 2015

**CHRISTIE'S**

**Viewing**

July 18<sup>th</sup> - July 21<sup>st</sup>, 2015

**Inquiries**

Han-I Wang  
hwang@christies.com  
+1 212 636 2100

[christies.com](http://christies.com)

# Missionaries and Idols in Polynesia

9 July - 26 September 2015



THE  
BRUNEI  
GALLERY

SOAS University of London

Russell Square  
London WC1H 0XG  
[www.soas.ac.uk/gallery](http://www.soas.ac.uk/gallery)

Guest Curator  
David Shaw King



## ART D'AFRIQUE, D'Océanie ET D'AMÉRIQUE DU NORD

MARDI 23 JUIN 2015,  
À 16h00 (Lots 1 à 100)

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE : SOVEREIGN

NUMÉRO : 4025

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

### PALIER D'ENCHÈRES

de 0 à 1000 Euros	par 50 Euros
de 1.000 à 2.000 Euros	par 100 Euros
de 2.000 à 3.000 Euros	par 200 Euros
de 3.000 à 5.000 Euros	par 200 ou 200, 500, 800 Euros
de 5.000 à 10.000 Euros	par 500 Euros
de 10.000 à 20.000 Euros	par 1.000 Euros
de 20.000 à 30.000 Euros	par 2.000 Euros
de 30.000 à 50.000 Euros	par 2.000 ou 2.000, 5.000, 8.000 Euros
de 50.000 à 100.000 Euros	par 5.000 Euros
de 100.000 à 200.000 Euros	par 10.000 Euros
Au-dessus de 200.000 Euros	à la discrétion du commissaire-priseur habilité

Résultats des Ventes: +33 (0)1 40 76 84 13

Christie's se charge d'exécuter les ordres d'achat qui lui sont confiés en particulier pour les amateurs ne pouvant assister à la vente. Ni Christie's, ni ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreurs éventuelles et ces enchères seront en accord avec les conditions de la vente imprimées en fin de catalogue. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu.

En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, au taux en vigueur au moment de la vente, la TVA payable sur les lots et/ou les frais ainsi que tous débours dus à Christie's (voir la section "Informations importantes pour les acheteurs"). Afin de faciliter l'enregistrement des enchères et la livraison des objets, les acheteurs potentiels devront communiquer leurs références bancaires ou toutes autres références nécessaires suffisamment à l'avance afin qu'il soit possible de les vérifier avant la vacation.

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's France est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du groupe Christie's. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

## ORDRE D'ACHAT Christie's Paris

Merci de bien vouloir transmettre les ordres d'achat au moins 24 heures avant le début de la vente.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - En ligne [www.christies.com](http://www.christies.com)

**4025**

Numéro de Client \_\_\_\_\_ Numéro de vente \_\_\_\_\_

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Téléphone \_\_\_\_\_ Portable \_\_\_\_\_

Fax (Important) \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Cochez cette case si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations par e-mail sur nos ventes à venir

Signature \_\_\_\_\_

J'ai pris connaissance des conditions générales, informations et avis imprimés dans le catalogue et accepte d'être lié(e) par leur contenu ainsi que par toute modification pouvant leur être apportée, soit par avis affiché dans la salle de ventes, soit par annonce faite avant ou pendant la vente. Je vous prie d'acquiescer pour mon compte personnel, aux limites indiquées en Euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous (les limites ne comprenant pas les frais à la charge de l'acheteur).

Nous pouvons à notre entière discrétion vous demander soit de nouvelles références bancaires soit un dépôt d'argent comme condition préalable à l'acceptation de vos enchères.

Banque \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Téléphone \_\_\_\_\_

Numéro du compte \_\_\_\_\_

Code banque / Code guichet \_\_\_\_\_

### MERCI DE BIEN VOULOIR ÉCRIRE LISIBLEMENT

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)
---------------------------------	---	---------------------------------	---

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS  
Please quote number below:

\_\_\_\_\_

**AFRICAN, OCEANIC  
AND AMERICAN INDIAN ART**

TUESDAY 23 JUNE 2015

AT 4 PM (Lots 1-100)

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE : SOVEREIGN

NUMÉRO : 4025

(Dealers billing name and address must agree with tax exemption certificate. Invoices cannot be changed after they have been printed.)

BID ONLINE FOR THIS SALE AT CHRISTIES.COM

**BIDDING INCREMENTS**

Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the auctioneer's discretion. Absentee bids that do not conform to the increments set below may be lowered to the next bidding interval.

0 to 1000 Euros	by 50 Euros
1.000 to 2.000 Euros	by 100 Euros
2.000 to 3.000 Euros	by 200 Euros
3.000 to 5.000 Euros	by 200 or 200, 500, 800 Euros
5.000 to 10.000 Euros	by 500 Euros
10.000 to 20.000 Euros	by 1.000 Euros
20.000 to 30.000 Euros	by 2.000 Euros
30.000 to 50.000 Euros	by 2.000 or 2.000, 5.000, 8.000 Euros
50.000 to 100.000 Euros	by 5.000 Euros
100.000 to 200.000 Euros	by 10.000 Euros
Above 200,000 Euros	at auctioneer's discretion

**Auction results: +33 (0)1 40 76 84 13**

Christie's will use reasonable efforts to carry out written bids delivered by clients who are not present at the auction in person. Nor Christie's nor its employees can be held liable for errors in connection with an absentee bid, and the execution of absentee bids will be made in accordance with the Conditions of Sale included in the catalogue. When two absentee bids are identical, priority goes to the first one received. If your bid is successful, the purchase price payable shall be the aggregate of the final bid, the buyer's premium, at the then applicable rate at the day of the sale, any V.A.T. chargeable on the final bid and such premium and/or any expenses due to Christie's (in accordance with the section "Buying at Christie's"). To ensure that bids will be accepted and that delivery of lots is not delayed, intending buyers should supply bank or other suitable references to Christie's. The references should be supplied in good time to be taken up before the sale.

In the framework of its auction and private sales, marketing activities, and services, and in order to manage some restrictions about bidding and consigning, Christie's France will collect personal data regarding the seller and the buyer that will be shared among Christie's group of companies. The seller and the buyer can have access, oppose to the use, inform Christie's of any modification or ask for the deletion of their personal data by contacting their usual contact person at Christie's France. Christie's shall be entitled to use these personal data to comply with its legal obligation, and use it for the purpose of its activity and in particular for commercial and marketing purposes, unless the concerned person expresses his disagreement.

# ABSENTEE BIDS FORM

## Christie's Paris

Absentee bids must be received at least 24 hours before the auction begins. Christie's will confirm all bids received by fax by return fax. If you have not received confirmation within one business day, please contact the Bid Department.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - Online: christies.com

**4025**

Client Number (if applicable) \_\_\_\_\_ Sale Number \_\_\_\_\_

Billing Name (please print) \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

Post Code \_\_\_\_\_

Daytime Telephone \_\_\_\_\_ Evening Telephone \_\_\_\_\_

Fax (Important) \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Please tick if you prefer not to receive information about our upcoming sales by email

Signature \_\_\_\_\_

New clients, or those who have not made any purchase from any Christie's office within the last two years, will be asked to supply a bank reference. If you are bidding on behalf of a client known to Christie's, you will need to present a signed letter of authorisation and two forms of identification to register. Please be advised that existing clients wishing to spend an amount inconsistent with their previous buying pattern, will also be asked to supply a new bank reference. We also request that you complete the section below with your bank details:

We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid.

Name of Bank(s) \_\_\_\_\_

Address if Bank(s) \_\_\_\_\_

Bank Telephone Number \_\_\_\_\_

Account Number(s) \_\_\_\_\_

Name of Account Officer(s) \_\_\_\_\_

**PLEASE PRINT CLEARLY**

Lot Number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)	Lot Number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)
------------------------------------	---	------------------------------------	---

_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS  
Please quote number below:

# CHRISTIE'S

## CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO  
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer  
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez,  
Héloïse Temple-Boyer,  
Jussi Pykkänen, Global President  
Sophie Carter, Company Secretary

## CHRISTIE'S EXECUTIVE

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO  
Jussi Pykkänen, Global President  
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer

## HONORARY CHAIRMEN

François Curiel, Chairman, Asia and Pacific  
Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas  
Viscount Linley, Honorary Chairman, EMERI  
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int

## CHRISTIE'S EMERI

### SENIOR DIRECTORS

Mariolina Bassetti, Giovanna Bertazzoni,  
Edouard Boccon-Gibod, Prof. Dr. Dirk Boll,  
Olivier Camu, Roland de Lathuy,  
Eveline de Proyard, Philippe Garner,  
Roni Gilat-Baharaff, Richard Knight,  
Francis Outred, Christiane Rantzau,  
Andreas Rumbler, François de Ricqlès,  
Jop Ubbens, Juan Varez

### ADVISORY BOARD

Pedro Girao, Chairman,  
Patricia Barbizet, Arpad Busson,  
Loula Chandris, Kemal Has Cingillioglu,  
Genevra Elkann, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,  
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,  
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,  
Viscount Linley, Robert Manoukian,  
Rosita, Duchess of Marlborough,  
Countess Daniela Memmo d'Amelio,  
Usha Mittal, Leopoldo Rodés, Çiğdem Simavi

## CHRISTIE'S FRANCE SAS

François de Ricqlès, *Président*,  
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur Général*  
Florence de Botton, *Vice-Président*

## COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,  
Grégoire Debuire,  
Victoire Gineste,  
Lionel Gosset,  
François de Ricqlès,  
Marie-Laurence Tixier

## CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, *Président*,  
José Alvarez, Patricia Barbizet,  
Jeanne-Marie de Broglie,  
Béatrice de Bourbon-Siciles,  
Isabelle de Courcel, Rémi Gaston-Dreyfus,  
Jacques Grange, Terry de Gunzburg,  
Hugues de Guitaut, Guillaume Houzé,  
Roland Lepic, Christiane de Nicolay-Mazery,  
Hélie de Noailles, Christian de Pange,  
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler

## DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

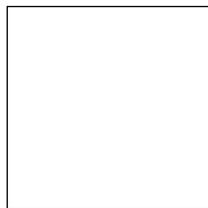
Laëtitia Bauduin, Isabelle de Conihout,  
Marine de Cenival, Mathilde Courteault,  
Tudor Davies, Grégoire Debuire,  
Isabelle Degut, Sonja Ganne,  
Lionel Gosset, Anika Guntrum,  
Matthieu Humery, Hervé de La Verrie,  
Olivier Lefeuvre, Pierre-Emmanuel Martin-Vivier,  
Simon de Monicault, Pauline de Smedt,  
Marie-Laurence Tixier  
*Directeurs*

Christophe Durand-Ruel,  
Patricia de Fougerolle,  
Elvire de Maintenant  
*Spécialistes Senior*

Frédérique Darricarrère-Delmas,  
Hippolyte de la Féronnière,  
Flavien Gaillard, Charles-Wesley Hourdé,  
Stéphanie Joachim, Nicolas Kaenzig,  
Emmanuelle Karsenti, Élodie Morel,  
Paul Nyzam, Tiphaine Nicoul, Hélène Rihal,  
Tatiana Ruiz Sanz, Philippine de Sailly,  
Jonas Tebib  
*Spécialistes*

Etienne Sallon, Fanny Saulay  
*Spécialistes associés*

Mathilde de Backer, Zheng Ma,  
Olivia de Fayet, Agathe de Saint Céran  
*Spécialistes Junior*



Catalogue Photo Credits: Stephen Arnold, Reid Baker, Anna Buklovska, Visko Hatfield,  
Rhea Karam, Emilie Lebeuf, Scott Schedivy, Nina Slavcheva, Boris Veignant, Dan Williams  
Maquette: Olivier Virassamy  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2015)





Vue de l'exposition *Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle* au MoMA (1984). Deux masques baga dont celui de Picasso accompagnent deux sculptures en bronze de l'artiste



CHRISTIE'S  
THE ART PEOPLE

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS