

Dunja Hersak

Couleurs, stries et saillies: réflexions sur le travail de terrain et certaines énigmes du musée

Tout comme le héros «trickster» transforme, révèle et apporte de nouvelles vérités dans notre manière de voir, l'historien de l'art africain est confronté à la tâche de transformer des artefacts du passé conservés dans un musée, «déplacés et vides de sens en apparence», en trésors significatifs, au niveau contextuel et historique, pour le présent. S'inspirant de ses propres données de terrain et armé des outils multi-disciplinaires d'une démarche éclectique, il examine, reconstruit et propose des solutions. Lorsque (si la chose est possible) la tâche est terminée et le résultat considéré comme intéressant, l'artefact est alors en bonne voie d'acquérir le pedigree d'une «œuvre d'art». Cela dépend bien entendu d'une multitude de facteurs qui se rapportent à son attrait esthétique, à sa qualité, à un équilibre satisfaisant entre le caractère unique et la conformité aux conventions reconnues, ainsi qu'aux tendances actuelles et aux goûts propres au marché de l'art. Certains objets, pour lesquels nous possédons des documents, ayant obtenu ce brevet d'œuvres d'art peuvent acquérir leur propre vie indépendante; d'autres artefacts ont tendance à demeurer sur des étagères dans les réserves des musées, même s'ils sont de première importance pour la compréhension de l'ensemble d'une production artistique. Bien qu'inévitable, cette division radicale obscurcit quelquefois la réalité culturelle. Cependant dans certains cas des œuvres de valeur artistique atteignent une notoriété et la maintiennent en partie parce qu'on ne sait pas grand-chose à leur propos – ce qui laisse le champ libre aux spéculations, voire à la mystification.

Eclairer ces objets par un commentaire décisif et les identifier n'est pas toujours possible, étant donné la façon dont ils ont été récoltés et vu leur identification souvent hasardeuse. La reconstitution diachronique d'une tradition artistique est une tâche difficile, non seulement en raison de l'absence de renseignements et de la nature périssable du matériau utilisé, mais aussi du fait que certains masques et figurines, utilisés par des groupes culturels ayant subi un changement significatif, ont été adaptés à des conditions locales nouvelles, à la suite d'un processus de diffusion ou d'emprunt régional. Si dans une région particulière telle pratique rituelle a longtemps été en honneur, elle a fort bien pu n'exister que durant une brève période ailleurs. Cela est vrai tout particulièrement des régions où les missionnaires et les administrateurs ont exercé un contrôle vigilant. Si elle n'a pas été entièrement abandonnée, telle tradition de masques peut avoir été sécularisée pour diverses raisons historiques; des éléments qui avaient autrefois une valeur symbolique ont été abandonnés au profit de conventions nouvelles.

Les traditions que nous observons sur le terrain peuvent donc être fort différentes de celles qui existaient au tournant du siècle ou même auparavant.

Nos expériences de terrain ne concernent qu'un laps de temps déterminé. En outre, nous pouvons être confrontés à une production artistique contemporaine qui semble décevante par rapport aux modèles et aux goûts du passé; celle-ci, néanmoins, peut éclairer des pratiques plus anciennes et le développement d'une esthétique. Ces considérations ne sont pas toujours entièrement prises en compte par les spécialistes. Trop nombreuses sont les publications dans lesquelles les illustrations des œuvres sélectionnées ne constituent qu'un ornement du texte. Ou encore, les informations recueillies sur le terrain sont parfois publiées à côté de belles photos qui ne concernent pas l'époque de l'enquête. De telles conditions sont souvent déterminées par des intérêts commerciaux. Ce qui semble importer le plus, ce n'est pas seulement la «valeur» esthétique de l'œuvre, mais son statut paradigmatique en tant que signe provenant d'un monde «authentique», «d'un temps et d'un espace purs éternels» (Kasfir 1992, 46). La dynamique du changement est reléguée au second plan des préoccupations universitaires.

Mon but n'est pas de poursuivre le débat général, périodiquement ranimé, sur l'authenticité, la signification et la «canonisation» occidentale de l'art africain (Kasfir 1992). Bien que mon domaine d'intérêt soit semblable, je traiterai des problèmes que je viens d'évoquer à propos des masques et des boucliers des Songye, chez qui j'ai séjourné à la fin des années 1970 dans la province du Kasai oriental, au Zaïre.

Mon intérêt pour l'art, songye fut largement inspiré par plusieurs masques striés puissants, conservés dans les musées et à propos desquels on ne connaissait à peu près rien. La collection de Tervuren en présente une étonnante diversité au niveau de la forme, de la couleur, de la dimension et de la qualité, si bien que l'attribution et la provenance de certaines de ces œuvres furent contestées (cf l'étude de Luc de Heusch dans cet ouvrage). Dans une perspective visuelle purement occidentale, l'un des facteurs distinctifs frappants de ces œuvres est la façon dont la surface est traitée. Tant à Tervuren et dans d'autres musées européens (Etnographisch Museum, Anvers; Linden Museum, Stuttgart; Nationalmuseet, Copenhague, etc.) que dans des collections privées, on rencontre une catégorie de masques monochromes à la surface bien polie, noircie et couverte de rayures qui sont parfois peintes en blanc (*Photo 1*). Ces masques, généralement allongés ou en forme de sablier présentent un crâne rond; les traits du visage sont relativement ramassés. Il existe aussi des exemplaires au visage nu avec de minces incisions linéaires, étroitement rapprochées, qui portent parfois des traces de kaolin et dont les yeux et la bande naso-frontale peuvent être noircis (e.g.: University Museum, Philadelphia; British Museum, Londres;



1 Masque Kifwebe. Hauteur 321 mm.
MRAC, Tervuren: 20768, acquis en 1971.

2 Kifwebe, danseur masque «cadet» avec le danseur principal.
Village Kikomo, Chefferie Kiloshi, Songye orientaux.
Photo de l'auteur, 1978.



collection privée R. Vanderstraete, Lasnes). Contrastant avec cette sobriété, il existe un grand nombre de masques polychromes dont beaucoup présentent une surface rayée couverte de pigments rouges, blancs et noirs; d'autres ont le visage entièrement blanchi et les traits colorés. Le premier type, aux stries tricolores, est de loin le plus varié au niveau de la forme; il est caractérisé par des éléments proéminents: une bouche, des yeux et une excroissance pointue sur le crâne ou, plus souvent, une crête sagittale.

Parmi les masques monochromes, les exemplaires noircis sont semblables aux masques ronds de leurs voisins luba (Tervuren, Seattle Art Museum) dont ils diffèrent cependant au niveau de la forme. Ils rappellent ceux que mentionne Leo Frobenius en 1905-6 comme appartenant aux Bena Mpassa (Klein 1990, 107, 154). Frobenius les a dépeints comme de puissants objets (magiques) activés par un sacrifice humain et le feu (*ibid.*, 107). En ce qui concerne leur usage, il se contente de les mettre en rapport avec ce qui semble être des rites de guérison et de funérailles (*ibid.*, 108). Les masques polychromes de Tervuren récoltés par le Révérend W.F.P. Burton chez les Bena Chofwe, un groupe songye méridional voisin des Luba, sont décrits par ce dernier comme étant destinés à l'extorsion et au jeu (registre d'entrée de Tervuren, 1928). Ces informations et celles de Frobenius sont précieuses, bien qu'insuffisantes. Les exemplaires de Tervuren, récoltés par Müller en 1910, appartiennent à une autre variété de masques-heaumes polychromes. Ces masques en forme de cloche ou de cônes proviennent du secteur occidental des Songye, mais leur origine et leur attribution ont été irrémédiablement embrouillées. Le problème est débattu par Luc de Heusch dans cet ouvrage.

De ces trois grandes catégories, seules les deux premières ont été spécifiquement identifiées comme des masques *kifwebe* par Frobenius, Burton, Merriam et d'autres. C'est cette institution particulière d'hommes masqués que j'ai rencontrée chez les Songye orientaux où j'ai mené mes enquêtes; cependant, les types de masques que j'ai vus et les renseignements qui me furent donnés à propos de leur fonction et de leur symbolisme ne peuvent être appliqués avec certitude à l'ensemble des exemplaires des musées auxquels je viens de faire référence (Photo 2). D'importants aspects (couleur et forme) qui permettent de distinguer les différents types de masques ne s'appliquent pas à un grand nombre de pièces anciennes des musées. Il en est notamment ainsi des masques monochromes. Ceci peut s'expliquer non seulement par les différences socio-politiques régionales, très prononcées dans le vaste territoire désigné globalement depuis la période coloniale comme celui des «Songye», mais aussi par des changements historiques.

L'étude du contexte de la fin des années 1970 éclairera ces différences. Tout d'abord, les sorties de masques n'étaient plus pratiquées que dans les chefferies établies à l'est de la rivière Lomami, dans des groupes qui se désignent eux-mêmes (et qui sont désignés par leurs voisins) comme les Songye proprement dits. Les populations Kalebwe situées à l'ouest ont vu leur organisation sociale totalement désorganisée par l'intervention des Européens et des Arabes à la fin du XIX^e siècle. En revanche dans le secteur oriental, plus éloigné de cette zone d'influence, le système politique traditionnel a survécu, sans doute en raison de la petite échelle et de la flexibilité du système électoral rotatif (Hersak 1986, 22, 37). Face à l'inévitable compétition pour le pouvoir entre les lignages, la société *bwadi bwa kifwebe* constituait une citadelle qui avait une fonction régulatrice. Elle assujettissait les rivaux du chef suprême investi à l'*ehata* (le siège central du gouvernement, le bosquet sacré) et tirait un profit économique de l'exploitation de la population ainsi que des affaires judiciaires. C'est grâce à l'appui de la magie, à savoir la sorcellerie de type «witchcraft» (*buchi*) et celle de type «sorcery» (*masende*), que ce processus était effectivement mis en œuvre.

Un mot à propos de ces deux types de magie. Bien qu'ils soient évoqués dans cosmogonie et définis selon des degrés variables, qui dépendent du rôle et du statut de la personne en question, il existe entre eux des différences significatives. Le *buchi* est un pouvoir inné, héréditaire, exercé par un individu, consciemment ou inconsciemment; il est potentiellement anti-social bien qu'on le retrouve associé aux figures d'autorité. Il est probable que le *buchi* a constitué, dès l'origine, un élément fondamental des *bifwebe*. En effet ce mode de sorcellerie est répandu à travers tout le territoire songye et le nom de ses praticiens, *ndoshi*, dérive d'un ancien radical protobantou (-dog: ensorceler; Guthrie 1971, 18). Ces caractéristiques s'opposent aux croyances qui concernent le *masende*, terme qui fait référence, non seulement à un type particulier de pouvoir anti-social acquis auprès des esprits vindicatifs des morts, mais également par l'initiation à un culte. Le pouvoir *masende* peut être acquis par n'importe qui et sa finalité est radicalement maléfique; toute mention de cette magie redoutée doit être évitée à tout prix. Mais contrairement au *buchi*, son efficacité dépend de l'admission dans un groupe. Or, en tant qu'organisation potentiellement indépendante impliquant une initiation, volontaire ou non, le *masende* a fusionné avec la société *bwadi bwa kifwebe*. C'est ainsi que ce type de sorcellerie se serait trouvé politiquement renforcé. Un récit des Bena Kisengwa, chez les Songye orientaux, raconte comment un homme appelé Lua-laba introduisit le *masende* afin d'obtenir le paiement de ses dettes; ensuite il dissimula ses actions en utili-

sant les *bifwebe* comme émissaires (Kibwende Bululu, 2 février, 1978). D'autres informateurs de cette région orientale ont également attiré l'attention sur les origines indépendantes des deux cultes.

La créature *kifwebe* est une entité composite de nature humaine, animale et spirituelle. Dans chaque société, il existe de nombreux masques masculins reconnaissables par leurs larges stries rouges, blanches et noires (Photo 2) et un seul masque féminin à visage blanc. Les masques masculins comportent deux niveaux de pouvoir connotés par la hauteur de la saillie naso-frontale ou de la crête. Le masque à la saillie la plus prononcée est celui auquel je fais référence comme l'«aîné». Ce personnage incarne les pouvoirs les plus forts du *buchi* et du *masende*, par rapport aux masques de rang inférieur (ceux que j'ai désignés de manière imprécise comme les masques «cadets») dont les pouvoirs magiques sont moindres. Sur les masques féminins, l'axe naso-frontal peut être peint en noir; il est uniformément plat: ce type de masque est censé ne posséder que le *buchi*, qu'il exerce passivement. Contrairement aux exploits agressifs, fantastiques des masques masculins, le *kifwebe* féminin est censé «détecter ce qui est caché» et animer les esprits bienfaisants à travers la danse, en assurant de la sorte la continuité de la procréation.

La couleur et la forme des masques indiquent non seulement leur sexe mais aussi leur potentiel magique. Bien que le rouge, le blanc et le noir puissent être répartis de différentes manières sur l'ensemble des masques, le blanc est la couleur dominante des masques féminins. Il constitue le symbole des qualités positives telles que la bonté, la pureté, la vigueur reproductrice, la paix et la beauté; le blanc est en conséquence associé à la lumière, à la lune, à la farine de manioc, au lait maternel et au sperme. L'usage spécifique de l'argile blanche provenant des rivières et des forêts semble être lié symboliquement aux aspects de l'environnement associés au sacré et au domaine des ancêtres (Hersak 1986, 68). En opposition, l'usage limité du noir sur ces masques est censé exprimer ses pouvoirs magiques cachés, associés au *buchi* chez les Songye orientaux. La présence de touches de rouge, couleur qui correspond habituellement à un signe actif de magie malveillante, est l'objet d'une curieuse dénégation de la part des informateurs.

Sur les masques masculins, les trois couleurs sont définies de manière plus sélective encore, bien que les pigments soient distribués de façon plus ou moins égale en motifs linéaires. C'est la couleur rouge qui est perçue comme dominante et qui est considérée comme la force active, spécifique du *masende* et du *buchi*. Le rouge est associé au sang, à la chair et au feu et il est le symbole de qualités positives telles que la vigueur, le courage, la connaissance et l'ac-

complissement, mais aussi de la magie malveillante, du sacrifice et du meurtre rituel (Hersak 1986, 67). Le noir, en revanche, est censé n'avoir aucune signification propre, s'il n'est associé à une autre couleur. Dans ce contexte, il est considéré comme la base de l'action maléfique et comme l'élément motivant du rouge. La présence de stries blanches sur ces masques est difficile à expliquer. Les Songye prétendent qu'il s'agit d'un signe destiné à dissimuler l'esprit malveillant du masque aux yeux des non-initiés (Hersak 1986, 68).

Dans cette triade des couleurs, le blanc et le rouge sont dominants et constituent des éléments opposés complémentaires, tandis que le noir est caché mais toujours présent. Le rouge est signe de danger et, dans le cas des masques féminins, il ne peut être mentionné; il est la force active des masques masculins. Le blanc dissimule et réprime – de manière différente selon qu'il s'agisse de masques masculins ou féminins – les pouvoirs négatifs sous-jacents qui peuvent se mettre en branle de manière inattendue. Ces pouvoirs menaçants sont associés au noir, la couleur des forces innées du *buchi*, qui se trouvent aussi au centre de l'action du *masende*.

Ces observations sur la classification des masques des Songye orientaux ne peuvent être purement et simplement appliquées aux œuvres plus anciennes des musées et des collections privées. Constatons d'abord que sur certains masques monochromes – tels ces exemplaires sélectionnés par les éditeurs pour illustrer mon article rédigé pour le catalogue de l'exposition *Face of the Spirits* (Anvers, 1993) – on ne retrouve pas les mêmes couleurs. Les masques sont dépourvus de pigmentation ou présentent un contraste entre la surface noircie et la couleur naturelle claire des stries creuses. Dans certains cas, le kaolin appliqué dans les creux ou sur l'entièreté de la surface peut avoir été altéré par le temps; mais dans l'ensemble, le traitement de la surface est tout à fait différent de celui des œuvres polychromes récentes. Dans ces exemples, les distinctions de sexe ne peuvent par conséquent pas être perçues sur base de la couleur et de la forme, pas plus qu'on ne peut établir de liens avec des croyances magiques. De manière semblable, les indices de pouvoir et de rang que l'on trouve sur les masques des Songye orientaux ne sont pas évidents dans les œuvres plus anciennes. Pour la majorité d'entre elles, la crête est tout à fait absente des masques monochromes et l'axe naso-frontal, s'il est souligné, est simplement délimité par une large bande verticale, comme sur les masques féminins récents et sur la plupart des exemples luba de la même époque.

Parmi les masques polychromes le type à face blanche comme le type tricolore sont représentés: la distinction des sexes semble donc marquée. La crête

est généralement proéminente sur les masques tricolores, bien qu'elle ne soit pas aussi forte que sur les masques récents. Elle se présente soit comme une protubérance rectiligne et verticale, soit comme une élongation du crâne en forme de coin. Chez les Songye orientaux, ce dernier type est uniformément identifié comme un masque «cadet»; cependant, dans les exemples plus anciens et particulièrement ceux de la région occidentale (Kalebwe ou Chofwe) récoltés par Burton, ce signe visuel ne peut valablement être interprété de ce point de vue, car nous ne disposons d'aucune indication relative à un ordre hiérarchique. Par ailleurs, même dans les groupes *bwadi* que j'ai visités, ce signe est variable et spécifique à chaque ensemble.

Cela signifie donc que les signes du pouvoir différaient dans le passé et tendaient à varier selon les régions, comme l'a suggéré A. Samain en 1923. Cet auteur évoque une dualité des *bifwebe*, basée sur la modalité active ou passive de leur action et, apparemment, sur le sexe. Le masque féminin, ou *kifwebe kia bakaji*, dit-il, est considéré comme amusant et inoffensif, et s'oppose au *kifwebe kia ndoji* effrayant qui possède des *manga* ou charmes (1923, 95). Considéré comme *ndoji*, c'est-à-dire sorcier (*ndoshi* indique, on l'a vu, que les pouvoirs sont innés), ce type de masque semble être également un maître de la sorcellerie *masende* puisqu'il utilise des substances pour arriver à ses fins. Si nous mettons cette classification en rapport avec le système de couleurs décrit plus haut, nous pouvons mieux comprendre le symbolisme des masques noircis et ornés de stries blanches. Dans le contexte décrit par Samain, la sorcellerie (*witchcraft*) n'est pas conçue comme un pouvoir sous-jacent comme c'est le cas pour les masques des Songye orientaux, mais comme une force active et dangereuse. En fait, c'est le rouge, couleur de l'autre type de sorcellerie (*sorcery*), qui est ici l'élément caché. Donc, le noir figure sur les vieux masques noircis au charbon comme signe de la magie dangereuse et de ses techniques secrètes. À la lumière de ces faits, l'observation de Frobenius prend toute sa valeur: les masques sont noircis par le sacrifice (le sang) et le feu (charbon de bois). Le fait que les Songye orientaux posent le *masende* comme une force distincte du *buchi*, associée plus spécialement à la sphère politique et à la compétition pour le pouvoir, rend peut-être compte de l'existence d'une hiérarchie (ainé/cadet) parmi les masques récents et, plus généralement de l'existence de caractéristiques visuelles plus différenciées.

Les problèmes posés par les masques polychromes masculins sont comparativement plus simples à élucider que ceux qui concernent les masques féminins, puisque certaines grandes tendances stylistiques régionales peuvent être établies grâce aux premiers (cf Hersak 1986). Ce n'est pas

tout à fait le cas des masques féminins à visage blanc dont le type est remarquablement constant. Ceci rend la localisation des exemplaires récoltés difficile. Il est généralement impossible de connaître leur équivalent masculin, faute de renseignements fiables. Selon les Songye orientaux, le masque féminin était le premier à être sculpté dans chaque nouveau groupe *bwadi*, ce qui explique la recherche d'une stricte fidélité à un prototype. On se souviendra en outre que le masque féminin symbolise la continuité.

L'attribution est rendue encore plus difficile par le fait que le masque *kifwebe* existait aussi chez les Luba voisins qui produisaient principalement un type d'œuvres semblables au *kifwebe* à visage blanc, mais selon un code contextuel et symbolique différent. A part les plus anciens masques ronds noircis des Luba, aisément identifiables, tel celui que Colle publie en 1913, les exemples plus tardifs de modèles masculins et féminins sont généralement allongés et saturés de pigmentation blanche, sauf pour le tracé des traits du visage. Ces masques blancs luba ont été étudiés dans les années 1970 par Mutimanwa Wenga-Mulayi dans les collections de l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre (à Kinshasa et Lubumbashi) et *in situ* dans la région d'Ankoro. Selon cet auteur, le sexe féminin se différencie du sexe masculin par la présence de scarifications sur les joues et sous les yeux (1974, 74). La crête est généralement absente sur les deux types de masques et, quand bien même serait-elle fort marquée, elle n'évoque ni le rang ni le sexe. Contrairement à ce qui se passe chez les Songye orientaux, ces masques jouent le rôle de guérisseurs et de magiciens dans les campagnes anti-sorcellerie (Wenga-Mulayi 1974, 30-34) Luc de Heusch insisté sur le fait qu'il existe dès lors une inversion dans les fonctions respectives des masques songye et luba (cf de Heusch 1989; Hersak 1993).

Stylistiquement, ces masques luba des années 1970 peuvent être distingués des masques féminins songye contemporains. Non seulement les caractéristique du visage ne sont pas les mêmes, mais encore leur construction diffère. Les masques luba présentent un ample plan frontal plat d'où se détache souvent une petite bouche carrée, qui semble faire la moue. Le problème se complique si l'on examine des œuvres plus anciennes. Une photographie d'un ensemble de *bifwebe*, blancs, prise par le Rév. Burton entre 1932 et 1940 dans «le nord du pays luba» présente un cas intéressant (University of the Witwatersrand Art Galleries 1992, 26). Bien que ces masques particuliers montrent des affinités morphologiques avec la tradition luba plus récente, leur ressemblance avec ceux des Songye est évidente. Les auteurs du catalogue semblent hésiter sur leur provenance (*ibid.*, 28). Un masque à visage blanc de Ter-

vuren (inv. n°35652) acquis en 1934 auprès de R. Wauthion pose le même dilemme (*Photo 3*). Bien que le récolteur penche pour une origine luba et indique la région de Katombe (territoire de Kabalo) comme lieu de provenance – donc dans un territoire luba voisin de celui des Songye orientaux –, la pièce fut enregistrée comme songye sur la fiche du Musée de Tervuren. En me basant sur sa forme, et notamment sur la bouche proéminente, et par comparaison avec des exemplaires observés sur le terrain ou dans les musées, je l'ai également attribué initialement aux Songye (1976, 110). En fait, si on le compare aux masques blancs des photos prises dans les années 1930 par Burton, des différences formelles subtiles révèlent l'existence de deux expressions stylistiques distinctes. Or, ces deux types sont vraisemblablement de provenance luba ce qui permet de postuler l'existence de variations régionales dans cette région.

Que pouvons-nous conclure à propos de l'incertitude de ces attributions concernant les masques blancs des Luba et des Songye? La plupart des types de *kifwebe* à visage blanc appartenant à la période antérieure à l'indépendance sont homogènes du point de vue de la forme, et rappellent de manière si étonnante la structure faciale des figurines sculptées dans le centre du pays songye, que l'on sera presque inévitablement tenté de trancher en faveur de cette tradition sculpturale. D'autant plus qu'on connaît relativement peu de choses à propos des masques luba et des anciennes pratiques du *kifwebe* en général.

Les boucliers ornés d'une figure de masque

On ne peut négliger la représentation du *kifwebe* sur d'autres types d'objets. Parmi certains artefacts longtemps oubliés, les boucliers désignés par le mot *ngabo* chez les Songye et les Luba ouvrent une piste particulièrement intéressante pour notre investigation, bien qu'elle ne permette aucune conclusion définitive. Les collections de Tervuren comprennent sept exemplaires pourvus d'une représentation allongée de *kifwebe*, sculptée en haut relief au centre d'un panneau ovale, en forme de fève, ou, dans un cas, rectangulaire; ce panneau porte des traces de motifs curvilignes ou de dessins géométriques serrés (*Photos 4 à 8*). En contraste total avec cette série, il existe aussi un bouclier luba à surface noircie, orné d'un masque rond et strié (*Photo 9*). En dépit de leur qualité esthétique variable et de l'incertitude de leur usage, ces figures sont remarquables; non seulement elles fournissent des éléments comparatifs supplémentaires pour l'étude formelle des masques, mais, en outre, certaines d'entre elles remontent aux années 1890; elles peuvent donc fournir un repère chronologique pour l'étude des *kifwebe*. Un bouclier



3 Masque Kifwebe, Songye/Luba. Hauteur 350 mm. Récolté avant 1934 dans la région de Katombe, Territoire de Kabalo, MRAC, Tervuren: 35652.

de Tervuren (*Photo 8*) a déjà été publié et exposé très tôt, à l'occasion de la grande Exposition Universelle de 1897 (Masui 1897, 174). Une autre pièce (inv. n°44574) fut apparemment récoltée par P.M.A. Costermans entre 1890 et 1905, et une autre encore (*Photo 5*) fut acquise par Jean Walravens entre 1895 et 1921.

La première observation, la plus évidente que nous puissions faire à propos des sept boucliers de Tervuren est que tous, sauf un, présentent un visage blanc ou dépourvu de couleurs; l'axe naso-frontal est plat et, dans la plupart des cas, souligné en noir, sauf sur une pièce apparemment non terminée où cet élément a été négligé (inv. n°73.9.9). La seule exception à ces boucliers ornés du *kifwebe* à visage blanc est un bouclier décoré d'un masque strié polychrome avec un appendice pointu sur la tête (*Photo 7*). Il ne constitue en aucune manière un exemple isolé: il existe un bouclier plus raffiné dans la collection privée Jan Elsen (Belgique): il est muni d'un *kifwebe* présentant un crâne semblable et des stries (*Photo 10*). A Prague, le musée Náprstek, possède un autre bouclier inusuel orné d'un masque allongé noirci et strié (*Photo 11*). Nous pouvons conclure que tous les types du *kifwebe* sont représentés sur les boucliers, mais que les exemples à visage blanc sont de loin les plus communs. Leur prépondérance renvoie au pays luba ou, tout au moins, confirme le sentiment que nous devons considérer le problème de l'attribution de l'ensemble des représentations de masques blancs sur les boucliers d'une façon plus large, en tenant compte à la fois des Luba et des Songye. En ce qui concerne les représentations de masques noircis ou tricolores mentionnés ci-dessus, la forme, la couleur et le dessin suggèrent une origine songye. Le type de masque à pointe est semblable aux *bifwebe* que j'ai vus dans les chefferies songye orientales et dans les collections des musées.

D'autres éléments méritent l'attention. Par exemple, une protubérance en forme de corne partant de l'arrière de la tête – rappel du type rencontré sur les costumes en tissu de raphia portés par tous les personnages masqués *kifwebe* (*Photo 2*) – est gravée sur l'une de ces pièces anciennes, comme sur le bouclier luba de Tervuren (*Photo 9*) et sur d'autres exemplaires connus à visage blanc, tel celui de la collection Barbier-Müller à Genève (*Photo 12*). Mes informateurs songye ne m'ont pas indiqué la fonction de cette corne, mais, selon Mutimanwa, les Luba affirment qu'il s'agit d'un dispositif rempli de substances magiques dressé pour la détection des sorciers (cf une photo prise par Burton chez les Luba).

Un autre aspect de ces boucliers doit aussi retenir l'attention: il s'agit du dessin du pourtour. Les modèles varient considérablement: ou bien les des-

sins encerclent le masque sous forme de creux profonds, ou bien ils consistent en losanges ou triangles recouvrant toute la surface. L'ensemble de ces dessins suggère un certain type de codification emblématique ou ésotérique. On remarque aussi sur le bouclier ancien de Walravens que deux cercles concentriques ont été peints en noir et en blanc de chaque côté du masque; le côté droit est entouré de lignes radiantes et d'une configuration énigmatique rappelant le soleil; le côté gauche est sans doute associé à la lune (*Photo 5*). Il se fait que les mêmes références symboliques appartiennent au code secret utilisé par les membres des groupes *kifwebe* songye et luba. Chez ces deux peuples, on enseignait aux nouveaux initiés un certain nombre de figures symboliques s'appliquant aux différentes parties du corps de l'homme masqué, qui représente la créature surnaturelle appelée *kifwebe*. Parmi ces signes figurent le soleil et la lune, associés respectivement à la moitié droite et à la moitié gauche du visage (Mutimanwa 1974, 109, 110). L'existence de ces dessins nous amène à nous poser la question de l'usage de ces boucliers. Ces motifs sont très inhabituels par rapport aux dessins des autres boucliers, et se situent dans le contexte du *kifwebe* et de son enseignement «secret».

La plupart des boucliers de la collection de Tervuren sont réalisées à partir d'une essence tendre et légère (*Ricinodendron*, Dechamps 1975, 28, 29) – laquelle est souvent utilisée pour les masques songye – et l'on est en droit de rejeter l'hypothèse que ces objets auraient pu être utilisés lors de combats véritables; ils servaient plutôt d'accessoires symboliques et emblématiques. Deux de mes informateurs les ont décrits comme des enseignes destinés à mener les guerriers au combat, comme le faisaient les *bifwebe*; (cette activité séculière était réservée aux masques masculins). Ceci peut expliquer en partie l'usage d'une figure tricolore, mais ne rend pas compte de la profusion des masques féminins à visage blanc sur les boucliers.

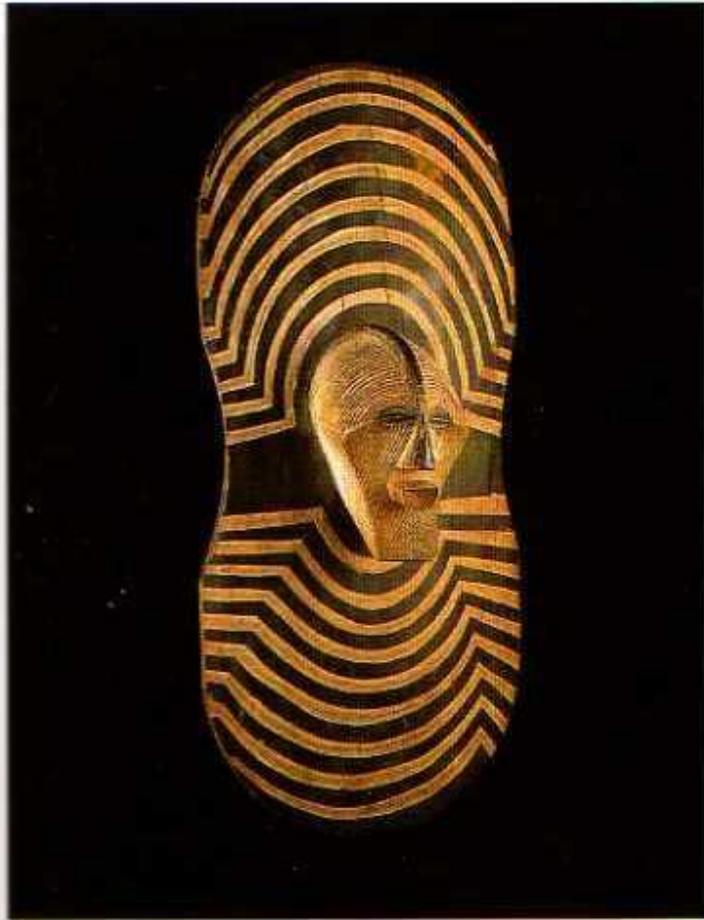
Mes propres recherches sur le terrain, pas plus que celles des autres auteurs ne permettent d'éclairer l'usage rituel de ces boucliers. Les sources luba font allusion aux gardiens des armes du chef ou du roi, parmi lesquelles on trouvait invariablement des boucliers. Colle note que deux esclaves, l'un portant une lance et l'autre un bouclier, furent donnés à

4 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe* blanc, Songye/Luba. Hauteur: 627 mm. MRAC, Tervuren: 54.45.2.

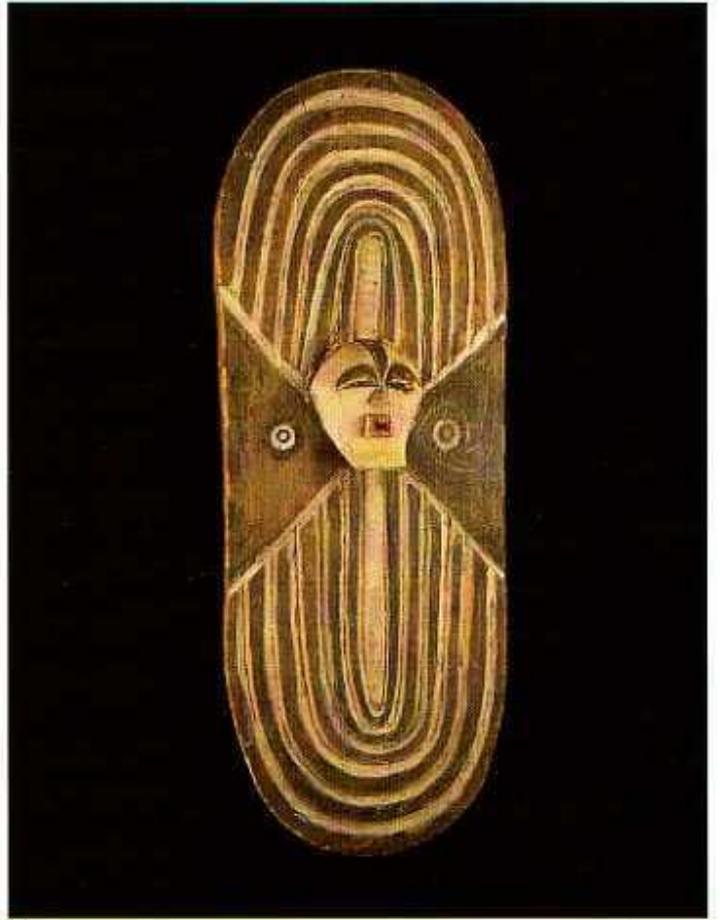
5 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe* blanc, Songye/Luba. Hauteur: 665 mm. Récolté à Ilambi par Jean Walravens entre 1895 et 1921. MRAC, Tervuren: 38302.

6 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe* blanc, Songye/Luba. Hauteur: 458 mm. MRAC, Tervuren: 60.2.6.

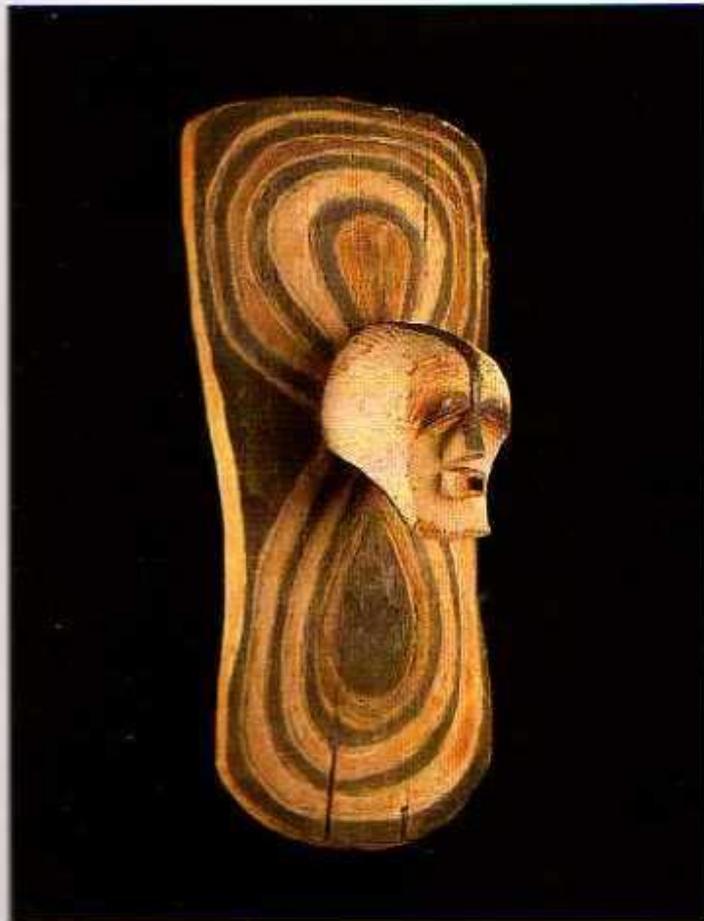
7 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe* blanc, Songye/Luba. Hauteur: 849 mm, MRAC, Tervuren: 73.9.8.



4



5



6



7



8

8 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe*, Songye.
Hauteur: 862 mm. Présenté à l'Exposition Universelle de Bruxelles,
1897. MRAC, Tervuren: 19605, acquis en 1916.
9 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe*, Luba.
Hauteur: 700 mm. MRAC, Tervuren: 31363, acquis en 1929.

Sohola comme emblèmes des pouvoirs qu'il avait nouvellement acquis à la suite de sa soumission à Ilunga Sungu (1910, 201). Womersly fait également référence au porteur des armes du roi et, dans un dessin du plan de la capitale (*dipata*) de Kabongo Kumuimba Nshimbu, il signale un emplacement spécifiquement réservé au *bwana ngabo* (le porteur de bouclier) et à sa famille (1984, 74, 81). Reefe conclut que les boucliers et les lances royaux «faisaient partie de l'inventaire habituel des insignes luba que l'on accordait aux clients vivants près du cœur historique du pays», tandis que ceux qui vivaient loin du centre recevaient «des symboles plus puissants», en l'occurrence des braises du feu de la cuisine sacrée royale (Reefe 1981, 126).

Dans ce déploiement stratégique de signes et de symboles, les insignes tels que les lances et les boucliers fonctionnaient comme marques visibles de l'expansion territoriale du royaume et comme preuves de légitimité de la relation existant entre les seigneurs et les vassaux. C'était clairement le cas sur la frontière sud-est des Songye, durant la période précédant la pénétration arabe et européenne (Wéra 1923; de Marchovelette 1931). Dans un rapport rédigé par Orjo de Marchovelette, administrateur à Kisengwa, nous apprenons comment les Bena Ebombo, une petite chefferie d'origine Kalebwe, située sur la rive occidentale de la Lomami, reçurent un bouclier du *mulopwe* des Luba, signe de l'acquiescement du paiement du tribut (1931, 8). Puisque cet échange fut en fait l'initiative des Ebombo en réponse aux premières incursions des Luba sur leur territoire, la tâche de l'émissaire du chef dans ces négociations était perçue comme délicate et remplie de risques. Pour les Ebombo de façon générale l'acquisition du bouclier signifiait la protection officielle du *mulopwe*, ou tout au moins la certitude que les Luba seraient maintenus à bonne distance. Pour les Nduba, le lignage du chef régnant, cet accord était un gage de prestige qui autorisait celui-ci à porter le titre élogieux de *fumu ya bukalanga* (le chef qui domine par la force ou la conquête). Dans ce jeu de pouvoir subtil et paradoxal de soumission et de conquête, les Nduba assumèrent un rôle important par rapport aux six autres lignées royales de ce système rotatif. Ces faits eurent de maigres conséquences sur la politique traditionnelle, mais les héritiers du titre de *fumu ya bukalanga* semblent avoir été reconnus par les Arabes avant de devenir les représentants de l'administration coloniale (de Marchovelette 1931, 5, 8, 9).

Ces commentaires peuvent expliquer le fait que quelques-uns de mes informateurs, à qui je présentais des photos de boucliers, les ont attribués aux Luba et au *kimankinda*, terme générique qui désigne les guerriers et les héros. Bien que l'on ne puisse pas en déduire que les boucliers de Tervuren sont effec-





10



11

tivement ceux que les Luba offraient à l'époque pré-coloniale, ces objets sont des instruments de prestige, associés au rayonnement de la royauté. Il y a des raisons de croire qu'ils furent adoptés en tant que symboles politiques, en dehors de la sphère immédiate d'activité du *kifwebe*, et qu'ils circulaient très loin, même au-delà des frontières des territoires songye et luba. Un exemplaire du musée de Tervuren fut récolté par Walravens entre 1896-1921 alors qu'il se trouvait à Ilambi, loin au nord, dans le territoire de Topoke/Lokele près du confluent de la Lomami et du Lualaba (fiches explicatives de Tervuren, *photo 5*). Cela s'explique sans doute par le flux du trafic en aval vers l'important centre colonial de Stanleyville (aujourd'hui Kisangani). Il existe un autre exemple plus surprenant provenant de la région des Lengola voisins: une photographie publiée en 1924 par G.-D. Périer montre un « chef de Ponthierville » (aujourd'hui Ubundu) tenant une lance et un bouclier *kifwebe* à visage blanc (*Photo 13*).

L'appropriation de ces boucliers par des peuples éloignés et de culture matérielle tout à fait différente témoigne de l'impact régional du *kifwebe*. Le masque devait être solidement implanté chez les Songye et les Luba au tournant du siècle pour que son image ait pu être utilisée dans un autre contexte culturel. La réplique du masque à visage blanc sur des emblèmes de prestige politique fut sans doute favorisée par le fait que pour les Songye comme pour les Luba, cette représentation était associée à des actions magiques favorables et socialement approuvées. C'est pour cette raison que les Songye représentèrent les mêmes visages blancs, semblables à des masques, sur certaines de leurs figurines magiques considérées comme ayant une connotation positive. Les devins et mêmes les membres de la royauté luba enduisent leur visage et leurs bras de kaolin, signalant ainsi aux esprits et aux hommes leur « bonne volonté » et la pureté de leurs intentions (Burton 1961, 34).

Pour ceux qui recherchaient les faveurs de leurs maîtres coloniaux tout en essayant de conquérir le pouvoir politique traditionnel, ces boucliers ont pu être des armes utiles. Certains chercheurs hésiteront peut-être à voir dans ce phénomène l'une des moteurs de la production artistique en Afrique, mais, comme Kertzer nous le rappelle, la légitimité politique emprunte souvent à des formes rituelles anciennes (établies), orientées vers de nouveaux objectifs (1988, 42).



10 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe*, Songye.
Hauteur: 660 mm. Collection Jan Elsen, Bruxelles.

11 Bouclier avec masque, *Kifwebe*, Songye.
Hauteur: 740 mm. Náprstek Museum, Prague.

12 Bouclier avec l'image d'un masque *Kifwebe* blanc, Songye/Luba.
Hauteur: 770 mm. Ancienne collection Joseph Mueller, acquis avant 1942.

13 Un chef de Ponthierville (aujourd'hui Ubundu), en grand appareil, bouclier de type Songye/Luba. Publié par G.D. Périer, 1924.

Bibliographie

Burton W.F.P.: *Luba religion and magic in custom and belief*. Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale, 35, 1961.

Colle P.: *Les Baluba*. 2 vols. Bruxelles, 1913.

Deschamps R.: «L'identification anatomique des bois utilisés pour des sculptures en Afrique. V – La sculpture songye». *Africa-Tervuren*, 21 (1/2), 1975.

Guthrie M.: *Comparative Bantu*. vol 2. Farnborough, 1971.

Hersak D.: *Songye masks and figure sculpture*. Londres, 1986.

Hersak D.: «The *kifwebe* masking phenomenon» in *The face of the spirits*, eds. F. Herreman & C. Petridis. Anvers, 1993.

de Heusch L.: «Pour une approche structuraliste de la pensée magico-religieuse bantoue» in *Pourquoi l'épouser?* Paris, 1971.

de Heusch L.: *Le roi ivre ou l'origine de l'état*. Paris, 1972.

de Heusch L.: «Art et mythologie en Afrique» in *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisbonne, 1989.

Klein H.: *Leo Frobenius; Etnografische Notizen aus den Jahren 1905 und 1906*, IV. Stuttgart, 1990.

Kasfir S.L.: «African art and authenticity, a text with a shadow». *African Arts*, 25 (2), 1992.

Kertzner D.I.: *Ritual, Politics & Power*. New Haven et Londres, 1988.

Masui Th.: *L'Etat indépendant du Congo*. Bruxelles-Tervuren, 1897.

de Marcheveau O.: «Historique de la chefferie Bena Ebombo» (manuscrit non publié), Dist. du Lomami, Terr. de Kisengwa, 1931.

Merriam A.P.: *An African world, the Basongye village of Lupupa Ngye*. Bloomington et Londres, 1974.

Merriam A.P.: «*Kifwebe* and other masked and unmasked societies among the Basongye». *Africa-Tervuren*, 24 (3/4), 1978.

Mestach J.W.: *Etude songye; formes et symboliques*. Munich, 1935.

Mutimanwa W.M.: *Etude socio-morphologique des masques blancs luba ou kifwebe*. Mémoire de licence, Université Nationale du Zaïre. Lubumbashi, 1974.

Neyt F.: «South-east Zaïre: masks of the Luba, Hamba and Tabwa» in *Face of the Spirits*, eds. F. Herreman & C. Petridis. Anvers, 1993.

Périer G.D.: *Mukanda. Choix de lectures sur le Congo et quelques régions voisines*. 2^e ed. Bruxelles, 1924.

University of the Witwatersrand Art Galleries: *The collection of W.F.P. Burton*. Johannesburg, 1992.



OBJETS-SIGNES D'AFRIQUE

Textes réunis par
Luc de Heusch

