

L'Art d'un Peuple d'Angola

I: CHOKWE



1. STATUETTE FEMMINE, ART CHOKWE D'IMITATION. EXECUTEE PAR UN SCULPTEUR LUNDA VIVANT EN MILIEU CHOKWE. BOIS LOURD ENDUIT DE TERRE ROUGE. REHAUSSE DE NOIR SUR LA COIFFURE ET LES TRAITES DU VISAGE ET DE TOUCHES D'ARGILE BLANCHE SUR LE CORPS. MUSEE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE, Tervuren. H. 32 CM.

1. FEMALE STATUETTE, IMITATION CHOWE ART CARVED BY A LUNDA LIVING IN CHOKWE TERRITORY. HEAVY WOOD COVERED WITH RED CLAY. BLACK DECORATIVE MARKINGS ON HAIRDO AND FACE AND WHITE CLAY MARKINGS ON BODY. MUSEE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE, TERVUREN, BELGIUM. HEIGHT: 12 1/2 IN.

Les Chokwe (appelés aussi Quiocos Lou Badjok) forment la population la plus importante de l'Angola Oriental. Si un grand nombre de Chokwe vivent actuellement au Congo-Kinshasa et en Zambie, il ne faut pas ignorer l'origine angolaise de ce peuple. C'est en Angola qu'il s'est formé et que son art s'est épanoui dans les grandes chefferies établies du seizième au vingtième siècles au coeur du pays. Si de nombreux objets de qualité ont été récoltés au Congo dans les régions du Kwango, du Kasai et du Katanga, ainsi qu'en Zambie, il s'agirait d'objets anciens, emportés il y a près de cent ans, lors de l'expansion des Chokwe vers le nord et le nord-est. Bien sûr, les artistes ont continué la création de masques, de statuettes ou d'objets usuels sur les terres conquises, mais c'est bien en Angola que s'est trouvé le foyer culturel qui a donné les oeuvres les plus belles, datant de l'époque de la grandeur des chefferies. De ce lieu a également rayonné l'influence de l'art des Chokwe sur celui des peuples voisins (Lwena, Songo, Ovimbundu).

La sculpture des Chokwe est appréciée par Henri Lavachery "comme une manifestation importante de l'esthétique noire". En Europe, c'est une des toutes premières de l'Afrique bantoue à être connue. En effet, dès

le dernier quart du XIX^e siècle, les explorateurs et des commerçants ramènent de nombreux "fétiches" pour les musées d'ethnographie et les collections d'objets exotiques.

La population d'agriculteurs et de chasseurs qui allait donner naissance à ce grand art avait été organisée en chefferies, quatre siècles auparavant, par des aristocrates d'origine Lunda. Déjà, à la fin du XVIII^e siècle, les Portugais, établis sur la côte du pays, connaissaient l'existence de ce peuple de l'intérieur par le récit de José d'Assumpção e Mello et Alexandre da Silva Teixeira. Ces deux marchands, l'un brésilien, l'autre portugais, revenaient à Benguella après avoir effectué, en 1795, un voyage vers le haut Zambèze. Ils avaient atteint le pays des Lwena en suivant la piste des caravanes qui passait au sud des grandes chefferies Quiboque, installées aux sources du Kwango et du Kasai, sur un plateau boisé à l'ouest du pays des Lunda, tributaires du Mwata Yamvo.

En Afrique, le XIX^e siècle voyait affluer les découvreurs de terres équatoriales. Des notations attentives sur la vie quotidienne des Africains complètent très heureusement pour nous les observations faites sur le terrain et le paysage des pays étrangers. Ces récits de voyage étaient publiés pour un public européen avide de connaissance. Le type physique des Bantous, leur habillement, les dessins de tatouages, les coiffures, les parures étaient montrés au lecteur sur les gravures réalisées d'après les croquis et les descriptions des observateurs.

Arts of the Angolan Peoples

Marie Louise Bastin

The Chokwe (also called Quicos or Badjok) are one of the main population groups of eastern Angola. A large number of Chokwe now live in Congo-Kinshasa and in Zambia, but their art bloomed in the large *chefferies* (chiefdoms) established in the heart of Angola early in the sixteenth century. Many of the art objects collected in the Congo, in the regions of Kwango, Kasai, Katanga, and in Zambia are ancient ones brought there a hundred years ago at the time of the Chokwe expansion to the north and northeast. The artists continued to work in the conquered areas, but Angola was the cultural center which produced the best works of art. From that center the influence of Chokwe art spread to neighboring peoples.

The farmers and hunters who gave birth to this great art had been organized into *chefferies* four centuries before by Lunda nobles. They were known to the Portuguese explorers and traders as early as the end of the eighteenth century. A new interest in the culture of Africans appeared during the nineteenth century, however, when much of equatorial Africa was being explored and documented by Europeans for the first time. Details of the Bantus themselves and of their clothes, tattoos, hairstyles, and adornments figured on engravings remade from sketches and found an eager audience among Europeans.

A sceptre brought to Berlin in 1876 is one of the oldest central African objects that have reached Europe. It was attributed to the Luba. The record suggests that it was thought to be a god of ancient Egypt, because

of the majestic countenance of the face and the "uraeus" decoration which surmounts the expressive head.

Later expeditions added new objects to European collections, with more precise information regarding their origin. One such object is the fine tobacco box ("kioko") decorated with a female figure (fig. 3).

Long pages devoted to the customs of the Angolan region where the Chokwe mingled with the Lunda



2. SCEPTRE DE CHEF CHOKWE. BOIS ROUGEATRE REHAUSSE AU FER CHAUD. PATINE FONCEE HUILEUSE SUR LE VISAGE. ORNEMENT NASAL. BARBE DE POILS DISPARUE. BOUCLE D'OREILLE EN FORME DE SERPENT (ORNEMENT EN PLOMB IMPORTE D'EUROPE). MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN-DANLEM. H. 32 CM.

2. SCEPTRE OF CHOKWE CHIEF. REDDISH WOOD INCRUSTED WITH METAL. DARK OILY PATINA ON FACE; NASAL ORNAMENT. BEARD MISSING; EARRING IN SHAPE OF SERPENT (LEAD ORNAMENT IMPORTED FROM EUROPE). MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN-DANLEM. HEIGHT: 12½ IN.



3. TABATIÈRE CHOKWE A CARIATIDE FEMINE. TEINTE UNIFORME. BRUN ROUGEATRE. CEINTURE DE COTON; PERLES ROSES; CHEVEUX NATURELS TRESSÉS. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE. H. 31 CM.

3. CHOKWE TOBACCO BOX ON STAND REPRESENTING FEMALE FIGURE. REDDISH-BROWN WOOD. COTTON BELT AND PINK BEADS. BRAIDED NATURAL HAIR. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE. HEIGHT: 12 IN.

Un sceptre rapporté à Berlin, en 1876, par le major von Homeyer, est l'un des plus anciens parmi les objets de curiosité d'Afrique Centrale parvenus en Europe, puisque l'on connaît la date précise de son arrivée dans un musée. Le registre d'entrée attribue aux Luba ce beau "fétiche" et l'auteur de l'inscription s'interroge: ne s'agissait-il pas d'un dieu de l'ancienne Egypte, sans doute à cause de l'apparence hiéroglyphique de la figure du sommet de la poignée et du motif évoquant l'uraeus que surmonte la tête expressive (fig. 2).

A cette époque Malange était un important marché du nord-ouest de l'Angola, la plaque tournante pour les caravanes. Les échanges commerciaux s'y faisaient entre la côte et les régions intérieures, mal pénétrées par les Européens. C'était le cas des terres d'au delà du haut Kwango, habitées par les sujets de l'empire Lunda, que les Chokwe étaient en train d'envahir. Dans un mouvement irréversible, cette population s'infiltrait par petits groupes parmi les



4. JEUNES FEMMES CHOKWE DE LA REGION DE MOXICO (ANGOLA). PHOTO FONSECA CARDOSO, 1904.
4. YOUNG CHOKWE WOMAN FROM REGION OF MOXICO (ANGOLA). PHOTOGRAPH FONSECA CARDOSO, 1904.

Lunda que les grandes chefferies de l'Angola central essaïaient dans un but d'expansion commerciale et territoriale.

En 1878, les rapports étaient courtois entre Ndumba Tembo, le chef le plus important des Chokwe, et l'empereur Mwata Yamvo (Mwant Yav), régnant à Musumba, capitale Lunda des bords de la Kalagne au Katanga. Ce fait ressort de l'entretien de Ndumba avec les officiers de marine Capello et Ivens. A cette date les liens d'allégeance des seigneurs Chokwe envers le Mwata Yamvo étaient maintenus sur le plan spirituel. Un droit d'ancienneté était reconnu au maître du pays où se trouvaient les tombes des lointains ancêtres de ces aristocrates de souche Lunda.

L'itinéraire interrompu par Homeyer a été poursuivi par un de ses compagnons, le docteur Pogge, qui atteignit Musumba en 1876 et y séjourna quelques semaines. L'unique objet de qualité de cette expédition africaine est une tabatière (*Kioko*) ornée d'une figure féminine, de provenance Chokwe, conservée à Berlin (fig. 3). Au fur et à mesure du retour des expéditions de nouveaux objets s'ajoutent à celui-ci et les indications sur leur origine deviennent de plus en plus précises. C'est pourquoi le beau sceptre qui, dix ans plus tôt, avait été attribué aux Luba était, en 1886, représenté dans un article sur

les industries d'art des peuples angolais, avec l'attribution exacte *Kioko* (Chokwe) justement retrouvée. L'auteur, Max Buchner, avait traversé la partie septentrionale du pays Chokwe pour aller à Musumba sur les pas de Paul Pogge.

De longues pages consacrées aux usages et aux coutumes de la région angolaise où les Chokwe se mêlent déjà aux Lunda figurent dans l'ouvrage ethnographique publié en 1890 par Henri Dias de Carvalho. L'explorateur portugais souvent se mue en historien averti. Il avait parcouru le district de la Lunda entre 1884-1888 et ne néglige pas les descriptions détaillées des parures et des objets usuels qu'il avait eu l'occasion de voir. Dans cette documentation de plus de sept cent pages, l'auteur signale à plusieurs reprises que les oeuvres des Chokwe sont de qualité supérieure à celles des Lunda, notamment en ce qui concerne la parure, l'art du fer et du bois.

Certains auteurs allaient pourtant mettre en doute l'origine Chokwe que l'on attribuait de réputation aux objets de facture raffinée ramenés d'Angola et, en particulier, à ceux marqués par le grand couvre-chef à bord déployé.

En 1938, Carl Kjersmeier déterminait, chez les Chokwe, un art de cour et un art populaire et soulignait que la production contemporaine



5. HAUT DE SCEPTRE CHOKWE. AU SOMMET APPARAÎT L'ANCÊTRE CHEFFAL SOUS LES TRAITES DU MASQUE CIKUNGU. LA POIGNÉE EST ORNÉE DE LA REPRÉSENTATION EN BAS-RELIEF DU MASQUE FÉMININ PWO, PROPICE À LA FÉCONDITÉ, ET DE PETITS PERSONNAGES, ESPRITS PROTÉCTEURS DU CHEF. BOIS DUR TEINTÉ EN NOIR SUR FOND ROUGEÂTRE. MUSÉU DE ETHNOGRAFIA DO ULTRAMAR, COIMBRA. H. 52, 5 CM.

5. DETAIL OF CHOKWE SCEPTRE SHOWING A CIKUNGU MASK OF TRIBAL ANCESTOR. HANDLE DECORATED WITH BAS-RELIEF OF FEMALE MASK, PWO, AND SMALLER SPIRITS WHICH PROTECT THE CHIEF. HARD WOOD, BLACK OVER RED. MUSÉU DE ETHNOGRAFIA DO ULTRAMAR, COIMBRA. HEIGHT: 20 1/2 IN.

appear in the massive ethnographic work published in 1890 by Henri Dias de Carvalho. This Portuguese explorer-turned historian visited the district of Lunda between 1884-1888 and gave detailed descriptions of the adornments and other objects he saw. He indicated that the work of the Chokwe was superior to that of the Lunda, especially in jewelry, woodwork, and ironwork.

In 1938, Carl Kjersmeier discerned among the Chokwe a court art and a popular art and underlined that contemporary production was far inferior to that of the previous century. This decline in quality of Chokwe art led Henri Lavachery to suspect that there had been a mistake in the tribal identification: "the fact that these images were found at the end of the nineteenth century at the time of the collapse of the Lunda Kingdom might indicate that it was an art of the Balunda court and disappeared with the dispossessed court."

But a Lunda characteristic had already been determined. In his work, *Les Arts Plastiques du Congo Belge*, 1946, Frans M. Olbrechts differentiated between the powerful and expressive art of the Chokwe and a separate, but related Lunda art. It differed in the softness of the lines and in the greater harmony in the forms. The "headdress in a mitre style, higher in front than in the back, and the indented spinal column" were its main characteristics. To those two traits were added the way of representing the eye, common to both styles, in the shape of an elongated coffee bean rather than a split half sphere in a concave orbit.

Kjersmeier denied all originality to the Lunda sculptures, which in the Congo are similar in style to those of Baluba and in Angola are influenced by the Batshioko. His judgment was based on the attribution of a work (in reality Luba-Kanyok) of the Berlin collection published by Eckart von Sydow and on the examination of objects brought back by Hermann Baumann from the Lunda district.

This diffusion of Chokwe style was also noticed in the southern provinces

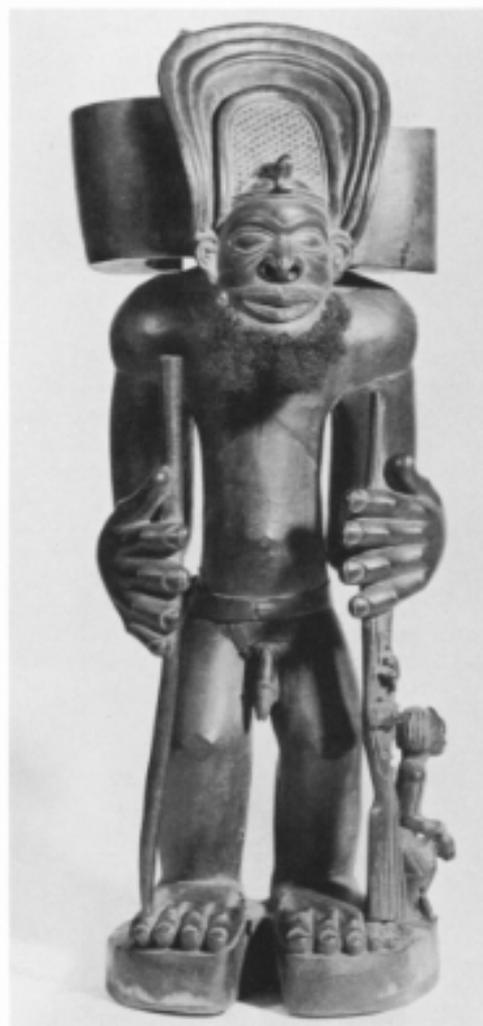
7. STATUETTE DU HÉROS CIVILISATEUR TSHINBINDA ILUNGA, PRINCE LUBA, PÈRE DU PREMIER MWATA YAMVO. BOIS DUR DE TEINTE MARRON NUANCÉE, LÉGER REHAUT D'ARGILE ROUGE. MUSEU DO INSTITUTO DE ANTHROPOLOGIA, PORTO. H. 43 CM.

7. STATUETTE OF ANCESTRAL HERO, TSHINBINDA ILUNGA, LUBA PRINCE AND FATHER OF FIRST MWATA YAMVO. HARD WOOD, BROWN, LIGHTLY COVERED WITH RED CLAY. MUSEU DO INSTITUTO DE ANTHROPOLOGIA, PORTO. HEIGHT: 15 1/2 IN.

of the Congo by A. Maesen at the time of his mission for the Royal Museum at Tervuren in 1953-54. Of the Lunda he says that they "are rarely from the Chokwe" (fig. 1).

Chokwe art is often misnamed "Lunda-Chokwe." A partial explanation is that the objects bearing the Chokwe "imprint" are found in the small Lunda *chefferies* isolated in Chokwe territory since the invasion of the western part of the Lunda empire — the region of Angola that the Portuguese call Lunda. Another confusing element: the Lunda have borrowed from their Chokwe neighbors not only their carving techniques but also certain customs and habits — the exhibition of masks during rites of circumcision or buffoon dances; the hairdo worn as a headband or a tiara coated with red earth (rather than

Continued on page 47



6. CHAISE ORNÉE DE SCÈNES DE GENRE ET RECOLTÉE DANS UNE CHEFFERIE OVIMBUNDU DE BAILUNDO. TRAVAIL CHOKWE. BOIS TEINTE EN NOIR-BRUN; PATINE D'USAGE, PEAU POILUE LACÉE. CLOUS DE LAITON. SOCIEDADE DE GEOGRAFIA, LISBONNE. H. 93 CM.

6. CHAIR DISPLAYING LIFE-LIKE SCENES OF CHOKWE EXECUTION FOUND AMONG OVIMBUNDU OF BAILUNDO. WOOD PAINTED DARK BROWN. PATINA FROM HANDLING. SEWN ANIMAL SKIN DECORATED WITH BRASS TACKS. SOCIEDADE DE GEOGRAFIA, LISBON. HEIGHT: 37 IN.



8. EFFIGIE DE CHEF ASSIS SUR UNE CHAISE PLIANTE. IL REPOND A L'HOMMAGE DE SES SUJETS PAR LE GESTE DE SALUTATION MOYO. BOIS BRUN TEINTÉ EN NOIR. YEUX REHAUSSÉS DE PLAQUETTES DE LAITON. CILS ET BARBE DE CHEVEUX NATURELS. ANGOLA. SOCIEDADE DE GEOGRAFIA, LISBONNE. H. 48 CM.

8. EFFIGY OF CHIEF SITTING ON FOLDING CHAIR RECEIVING HOMAGE FROM SUBJECTS WITH GESTURE OF SALUTATION (MOYO). BROWN WOOD PAINTED BLACK. EYES ENCRUSTED WITH BRASS PLATING. EYEBROWS AND BEARD IN NATURAL HAIR. ANGOLA. SOCIEDADE DE GEOGRAFIA, LISBONNE. HEIGHT: 18 IN.

était de beaucoup inférieure à celle du siècle dernier représentée par les statuettes des Musées de Berlin et de Lisbonne. Cette baisse de qualité de l'expression artistique Chokwe allait, en 1954, mener Henri Lavachery à soupçonner qu'il y aurait eu erreur dans l'identification tribale: "le fait que ces images ont été trouvées à la fin du XIX^e siècle au moment où s'écroulait le royaume Lunda, pourrait faire croire qu'il s'agit d'un art de cour des Balunda qui aurait disparu avec cette cour dépossédée". Cette hypothèse est adoptée par Denise Paulme.

Mais un style propre aux Lunda avait déjà été déterminé. Dans son ouvrage fondamental pour l'étude des grands styles congolais, *Les arts plastiques du Congo belge*, Frans M. Olbrechts distinguait, en 1946, à côté de l'art puissant et expressif des Chokwe, un art Lunda, proche parent de celui-ci. Il se différencierait par plus de douceur dans les lignes, plus d'harmonie dans les formes. La "coiffure en mitre, plus haute devant que derrière, et ensuite le sillon creusé le long de l'épine dorsale" étaient ses caractéristiques principales. A ces deux traits venait s'ajouter la façon typique de représenter l'oeil en grain de café très allongé (plutôt qu'en demi-sphère fendue) dans une orbite concave, commune aux deux styles. La définition du style se basait sur l'analyse morphologique de quelques statuettes et sur les indications d'un ancien colonial, propriétaire de l'une d'elles.

Lorsque Kjersmeier avait dénié toute originalité aux sculptures Lunda qui, au Congo, "se rapprochent par le style de celles des Baluba", et, en Angola, "sont influencées par les Bashioko", son jugement s'appuyait d'une part, sur l'attribution d'une oeuvre (en réalité Luba-Kanyok) de la collection de Berlin publiée par Eckart von Sydow et, d'autre part, sur l'examen des objets ramenés du district de la Lunda par Hermann Baumann.

La majorité des objets conservés au Musée de Dundo en Angola sont précisément de cette région et quelques-uns furent récoltés par José Redinha dans des villages de Lunda restés parmi les Chokwe. Ils accusent la même influence et sont le plus souvent de qualité médiocre.

Cette diffusion du style Chokwe a également été constatée dans les provinces méridionales du Congo par A. Maesen lors de sa mission pour le Musée à Tervuren en 1953-1954. A propos de l'art des Lunda, il témoigne que ceux-ci "ne sont que rarement sculpteurs de talent et se fournissent en statuettes et autres objets sculptés surtout chez les Chokwe" (fig. 1).

Un point reste à éclaircir: l'art Chokwe est souvent désigné "Lunda-Chokwe". L'on en trouve une explication partielle dans le fait déjà mentionné que des objets portant la marque Chokwe sont récoltés dans de petites chefferies Lunda perdues en milieu Chokwe depuis l'invasion de la partie occidentale de l'empire Lunda — région d'Angola que les Portugais désignent depuis fort longtemps sous le nom de Lunda. Autre fait qui ajoute matière à équivoque: les Lunda ont emprunté à leurs voisins Chokwe non seulement leur manière de sculpter, mais quelquefois des coutumes et même certaines habitudes: l'exhibition de masques à l'occasion des rites de la circoncision et des danses de baladins; le port de la coiffure en bandeau ou en tiare enduite de terre rouge (plutôt que les cheveux coupés courts); les dents taillées en pointes (plutôt qu'en biseau); les tatouages faciaux. Ces emprunts ont été constatés aussi bien dans les îlots Lunda dans l'actuel pays Chokwe que chez les Lunda en contact depuis près d'un siècle avec les chefferies Chokwe établies au Kwango et au Katanga où l'on est mis en présence d'un art faussement appelé "Lunda" et qui n'est tout simplement qu'un art Chokwe bâtarde (fig. 4).

Il était pourtant normal sinon fort séduisant pour tous les historiens de l'art nègre, au courant du faste et de l'importance, de la cour des Lunda ou Ruund au XVIII^e et XIX^e siècles, de vouloir découvrir l'art de ce peuple gouverné par le Mwata Yamvo, personnage politique connu de

9. MASQUE DE DANSE PWO REPRÉSENTANT UNE JEUNE FEMME KASAI (CONGO). MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. DIMENSIONS 22 x 14 CM.

9. PWO DANCE MASK REPRESENTING A YOUNG WOMAN. KASAI (CONGO). MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. 8 1/2 x 5 1/2 IN.





10. MASQUE DE DANSE CIMONGO SYMBOLISANT L'ESPRIT DE LA RICHESSE. KASAI (CONGO). MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. DIMENSIONS 23,5 x 14,5 CM.

10. CIMONGO DANCE MASK SYMBOLIZING THE SPIRIT OF WEALTH. KASAI (CONGO). MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. DIMENSIONS 9 x 5 1/2 IN.

11. BATON DE DANSEUR DU MASQUE PWO, TENU A LA MAIN LORS DE DANSES RITUELLES GUERISSANT LA STÉRILITÉ DE LA FEMME. BOIS TEINTE EN NOIR-BRUN, PATINE HUILEUSE SUR LE VISAGE. AFRIKA MUSEUM, BERG EN DAL. H. 36 CM.

11. PWO MASKED DANCER'S BATON; HELD IN HAND DURING DANCE RITUALS TO CURE STERILITY OF WOMAN. WOOD PAINTED DARK BROWN. OILY PATINA ON FACE. AFRIKA MUSEUM, BERG EN DAL. HEIGHT: 14 IN.



puis des siècles. Rebello de Aragão tentait en 1607 la première traversée intercontinentale pour joindre les deux domaines portugais en partant de l'Angola vers le Mozambique et pour prendre contact avec le chef des Lunda. L'explorateur voulait suivre à rebours la route de Tshinguli (Kinguri), beau-frère du fondateur de la dynastie des Mwata Yamvo, qui avait mené les Lunda jusqu'à Luanda. Au XVIII^e siècle, les Mwata Yamvo étaient célèbres de la côte atlantique à l'Océan Indien.

A partir de nos études nous sommes parvenus à la conclusion suivante: l'"art de cour", attribué par Henri Lavachery aux Lunda septentrionaux, et la sculpture raffinée, empreinte d'une certaine "préciosité", que F. M. Olbrechts considérait comme caractéristique de ce même peuple, appartiendraient bel et bien au fonds stylistique Chokwe. Ceci vient d'être confirmé par l'article "A propos de la stérilité artistique des Lunda" (*Etudes Congolaises*, Vol. XI, no 2, juin 1968) écrit par Bruno Crine-Mavar qui mène sur place depuis des années une recherche approfondie sur l'histoire et la culture des Lunda du Mwata Yamvo. Ainsi c'est aux seuls Chokwe qu'il faudrait attribuer la paternité d'un grand style créateur qui aurait profondément influencé les peuples parents et voisins, lesquels à leur tour trouvèrent leurs propres voies d'expression, comme le prouve la création d'œuvres parfois éclatantes.

Comment expliquer, à côté de l'absence d'un art Lunda, le développement, en Angola central, d'une sculpture Chokwe de haute qualité, sans l'existence d'un fonds artistique ancien? A ce propos, Luc de Heusch faisait remarquer en 1963 que lorsque "les conquérants lundas... entrent en contact avec les Chokwe (Angola), ils reprennent leurs traditions artistiques" alors qu'aucun grand art n'était formé là où il n'en existait pas, comme notamment dans le royaume bemba au sud du lac Tanganyika.

Il est généralement reconnu aux Chokwe — chasseurs, guerriers et commerçants — beaucoup d'audace et d'esprit entreprenant. En plus de l'héritage artistique qui devait certainement avoir des racines profondes, ce climat de forte personnalité

Suite page 60

cropped short); pointed teeth (rather than bevel-edged); tattooed faces. These borrowed qualities have been noticed in many Lunda areas, inside the actual Chokwe country and in Kwango and Katanga where the Lunda have been in contact for nearly a century with the Chokwe (fig. 4).

From my study I have concluded that both the "court art" attributed by Henry Lavachery to the northern Lunda and the refined "precious" sculpture which Olbrechts considered characteristic of these same people belong to the stylistic heritage of the Chokwe. This has been confirmed by Bruno Crine-Mavar who conducted field studies on the history and culture of the Lunda of Mwata Yamvo. To the Chokwe alone should one attribute a great creative style which has profoundly influenced the neighboring people.

How can one explain, in the absence of a Lunda art, the development in central Angola of a Chokwe sculpture of high quality if an ancient artistic tradition did not exist? In this respect, Luc de Heusch noted in 1963 that when "the Lunda conquerors . . . came in contact with the Chokwe (Angola) they adopted their artistic traditions."

In an atmosphere conducive to the development of a court art, Chokwe sculptors represented ancestors, thrones, and insignia of rank (fig. 5). Beautiful sculptures were a source of prestige to their owners. Renowned artists received orders from neighboring courts, which helped to diffuse the Chokwe style.

Museum records attest that sculptured chairs were ordered by chiefs from their eastern neighbors (fig. 6). Carvalho reports that the Mwata Yamvo was extremely displeased when he learned that the Chokwe chiefs owned chairs that were higher and more beautiful than his, thus enabling them to reign on a level which was not theirs according to the traditional status of chiefs. Chokwe art appeared at the court of Musumba. The beautiful chair offered by the Mwata Yamvo himself to the Lieutenant F. H. Kjelstrup in 1910 now is found at the Oslo Museum. Its donor, an aged person whom I was able to contact, knew of the Chokwe origin of the object but was unable to say whether it was a war trophy taken



12. SIEGE DU CHEF TSHILUMBA, ORNE D'UN COUPLE D'ANCESTRÉS PROTECTEURS. BOIS FIN, MANIFIQUE PATINE SOMBRE A REFLETS ROUGEÂTRES. RÉGION DE CAPAIA (ANGOLA). MUSEU DO DUNDO. H. 22, 7 CM.

12. STOOL OF CHIEF TSHILUMBA DECORATED WITH PROTECTIVE ANCESTRAL COUPLE. RARE WOOD COVERED WITH REDDISH PATINA. CAPAIA REGION (ANGOLA). MUSEU DO DUNDO. HEIGHT: 9 IN.

from a Chokwe chief, a gift, or an order which the Lunda emperor placed with a neighboring sculptor.

Although it appears that there exists neither an art nor a style characteristic of the Lunda of the Mwata Yamvo or of the Lunda Ndembu, who both work wood like the Chokwe when in contact with them, there is no doubt that Chokwe sculpture, which F. M. Olbrechts classified as a Luba sub-style, is an independent creation that had its full expression in Angola.

Although Chokwe traditional sculpture has felt the influence of neighboring cultures, it is undoubtedly an original and faithful image of its civilization. The figures represent spirits venerated by the Chokwe for ages, and since they are supernatural beings or forces of nature, they exhibit purposely unsexed features. They are usually made by cult leaders rather than by trained sculptors.

The sculpture is made from a cylindrical section of light or fibrous wood from which the bark has been removed. The carver shapes the head first with an adze, making the first cuts where the neck will be. The trunk of the figure retains the cylindrical form. The arms are in a classical posi-

Continued on page 63



13. EFFIGIE DE LA FEMME VOUEE A LA PREPARATION DES ALIMENTS ET A SERVIR LES REPAS A UN CHEF-CHASSEUR. BOIS TEINTE EN BRUN. PATINE FONCEE HUILEUSE SUR LE VISAGE. YEUX INCRUSTES DE PLAQUES DE LAITON; DENTS EN FER BLANC; PERLES ROUGES ET ROSES; CHEVEUX NATURELS TRESSÉS ET ENDUITS DE TERRE ROUGE. ANGOLA. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE. H. 38 CM.

13. EFFIGY OF WOMAN WHOSE ROLE IS TO PREPARE FOOD AND SERVE THE HUNTER-CHIEF. WOOD PAINTED BROWN. DARK, OILY PATINA ON FACE; EYES INCRUSTED WITH BRASS PLATING; TIN TEETH; RED AND PINK BEADS; BRAIDED NATURAL HAIR COVERED WITH RED CLAY. ANGOLA. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE. HEIGHT: 23 IN.

CHOKWE

suite de la page 46

et d'individualisation a dû donner jour à des tempéraments d'artistes qui trouvèrent leurs mécènes dans les chefs Lunda. Baignant dans une atmosphère culturelle propice à l'éclosion d'un art de cour, les sculpteurs représentaient dans leurs oeuvres des portraits d'ancêtres, des trônes, des insignes de dignité (fig. 5). Les belles sculptures, en retour, étaient pour leur propriétaire une source de prestige aux yeux de leurs sujets et de leurs pairs. Les artistes renommés reçurent bientôt des commandes de cours voisines, ce qui ne put qu'aider à la diffusion de l'art et du style des Chokwe. De certaines archives on peut déduire que des commandes de chaises sculptées ont été passées par des chefs de Bihé et de Bailundo à leurs voisins orientaux (fig. 6). A propos de telles chaises, Carvalho relate l'extrême mécontentement du Mwata Yamvo, apprenant que des chefs Chokwe possédaient des sièges plus beaux et plus hauts que le sien, ce qui leur permettait de trôner à un rang qui n'était pas le leur dans la hiérarchie issue de l'institution de la parenté perpétuelle entre chefs d'origine Lunda. C'est ainsi qu'on trouve un travail Chokwe à la cour de Musumba: la belle chaise offerte par le Mwata Yamvo lui-même au lieutenant F. H. Kjelstrup, en 1910, conservée au musée d'Oslo. Son donateur, fort âgé, que nous avons eu l'occasion de contacter, connaissait l'origine Chokwe de l'objet, mais ne pouvait dire si c'était un trophée de guerre pris à un chef Chokwe, un cadeau ou une commande que l'empereur Lunda aurait faite à un sculpteur.

S'il apparaît qu'il n'existe pas d'art ou de style particulier aux Lunda du Mwata Yamvo ni aux Lunda Ndembu, qui travaillent tous les deux le bois à la manière des Chokwe lorsqu'ils sont en contact avec eux, il est hors de doute que la sculpture des Chokwe, que F. M. Olbrechts classait comme un sous-style des Luba, est une création indépendante qui a eu son plein épanouissement en Angola.

Sans ignorer les emprunts normaux de mythes, de symboles rituels ou d'objets usuels à des voisins, qu'ils soient Bantous ou Européens, le répertoire iconographique des Chokwe est original et répond intimement à leur civilisation. Les lignes directrices

de la statuaire semblent sortir tout droit de la structure plastique des figures d'esprits vénérés par les Chokwe depuis un temps immémorial. Ces sculptures à peine personnifiées, puis qu'elles représentent des êtres désincarnés ou des forces de la nature, ont des traits volontairement sombres. La raison en est qu'il ne faut pas être sculpteur de métier pour les fabriquer. Elles sont habituellement réalisées par les spécialistes des cultes.

La sculpture de l'objet est faite dans un rondin de bois choisi parmi des essences qui ne sont pas nécessairement des bois précieux mais, bien au contraire, parfois légers ou fibreux. Dans un cylindre de bois décortiqué, le spécialiste commence — comme le sculpteur professionnel — par dégager en premier lieu la tête à l'aide de l'herminette. L'outil entame le bois à l'endroit où sera représenté le cou et marque par la même occasion le sommet des épaules. Au tronc de la figurine est conservée d'ordinaire une forme cylindrique. Les bras sont parfois ébauchés dans la position classique: tenus le long du corps et tendus en direction du bas-ventre. L'herminette enlève par entailles profondes un coin de bois sous l'endroit des fesses et sur l'avant du corps, au-dessus et en dessous des genoux. Les jambes courtes, jointes et fortement pliées sont ensuite représentées. La tête est travaillée en arrondi ou en triangle. Une expression fruste est réservée au visage par trois petits coups de lame, placés à l'endroit des yeux et de la bouche.

Le fini des statuetstes, portraits idéalisés d'ancêtres ou de héros est tout autre. Ces oeuvres sortent des mains des sculpteurs professionnels. Le vieux canon propre aux figures du culte — le plus répandu en Afrique noire — est conservé sur un grand nombre de statuetstes (fig. 7); mais une plus grande liberté d'invention se voit sur d'autres oeuvres. Celles-ci se dégagent de la forme cylindrique initiale avec audace et témoignent notamment de l'originalité de l'art des Chokwe dans le déploiement des lignes et l'articulation des volumes (fig. 8).

Ce ne sont pas seulement les formes générales dans la grande statuaire qui découlent de la structure des figures du culte: la morphologie du visage de nombreuses statuetstes dérive de la physiognomie des masques rituels. Ils sont de trois sortes: le masque *Cikangu* qui symbolise le

pouvoir sacré et les droits régaliens du chef; masques intervenant dans l'initiation *mukanda* des jeunes gens pubères; enfin, les masques de danse. Le visage des masques rituels est modelé en résine noire sur de l'étoffe battue et tendue par-dessus une armature de légers branchages assemblés à claire-voie par de la fibre. La structure du visage est stéréotypée. Les yeux étroits, fendus horizontalement, sont au centre de larges dépressions arrondies qui, de part et d'autre, s'accrochent au nez long et étroit, arête puissante qui naît du front haut et dégagé. La bouche, en fente également, occupe toute la largeur du bas du visage que termine le menton. Sur les masques masculins, qui prêtent une face terrible et violente aux esprits des ancêtres et des forces de la nature, le menton s'étale en éventail. Ces êtres farouches se distinguent par leur coiffure. Celle-ci est façonnée de même à l'aide de tiges liées et de tissu tendu, à partir d'une calotte assemblée en une sorte de dôme. A son sommet, elle est ordinairement prolongée par une espèce de tour centrale et de son bord inférieur s'élèvent le plus souvent des ailes arrondies. Cette construction pleine d'audace augmente de dimension selon l'importance de l'esprit représenté. Une décoration polychrome en tissu collé et rebauts de couleur rouge, blanche et noire accentue l'allure de l'ensemble qui impressionne par sa pompe et son esprit inventif.

Le visage des masques des deux premières catégories est exclusivement en résine. Plus variées sont les matières employées dans la fabrication des masques de danse où la face en résine a souvent été remplacée par le bois sculpté. Cette troisième catégorie de masques a subi une certaine désacralisation. Les danseurs les exhibent devant des assemblées où sont réunis aussi bien les hommes que les femmes et les enfants non circoncis. S'ils participent encore à des cérémonies rituelles, les danseurs masqués sont surtout devenus des baladins professionnels qui vivent des cadeaux reçus dans les villages parcourus.

A cause de la matière fragile dont est fait le visage, les masques de résine sont d'un transport délicat. Aussi l'idée est-elle venue au danseur de les faire sculpter dans le bois. L'artiste a reproduit fidèlement dans cette matière les traits fondamentaux du

modèle, en leur donnant toutefois plus de souplesse que n'avait pu le faire le fabricant de masques en résine noire, aussi fragile que le verre.

Sur les masques en résine, les paupières mi-closes et les bords de la bouche étaient indiqués par des morceaux collés de tissu rouge. Les tatouages et les dessins symboliques étaient représentés à l'aide de formes découpées dans la même matière écarlate ainsi qu'avec de la fibre blanche, battue en bandes étroites, ou avec de la cordelette de coton. Ces signes éphémères de la physiologie seront reproduits dans le bois avec des possibilités d'expression nouvelles. Les traits de la face vont acquérir plus de relief et de modelé et les marques tribales seront soit gravées finement sur la surface, soit représentées par de délicates saillies. Le masque sévère de l'ancêtre ou de l'esprit s'humanise et fera souvent penser à un portrait.

Ainsi, parmi les notes descriptives qui accompagnent les objets de sa collection, formée dans le district du Kasai au Congo et acquise par le Musée de Tervuren en 1946, J.-A. Tiarko Fourche écrivait à propos de la figure 10: "masque cérémonial mâle, récent, bois tendre et rougeâtre. D'un art réaliste, il exprime très exactement la physiologie d'un vieillard chok, barbu, en exagérant les caractéristiques". La remarque concerne un beau *Cihongo*, masque de danse que les Chokwe affirment être l'esprit de la richesse. Les traits émaciés du visage de bois pouvaient faire croire peut-être à la représentation d'un vieillard. Mais ce n'est certainement pas le cas pour l'esprit *Cihongo* que la danse de l'homme masqué représente fort et puissant. Un autre masque, le *Kashinakaji*, dont le nom signifie littéralement "vieillard", symbolise l'homme âgé. Une canne à la main, la démarche hésitante, chauve, la couronne de cheveux blancs figurée par des mèches de coton, il fait partie des masques de moindre importance et va même jusqu'à se mêler aux femmes et à les amuser de ses plaisanteries. Ceci est inconcevable pour un masque de l'importance de *Cihongo*, respecté sinon craint et souvent porté par un fils de chef.

Les orbites fortement enfoncées, les joues maigres du beau masque de bois sont la stylisation tout simplement

des traits des masques *Cihongo* en résine, les mêmes que montrent les masques rituels représentant les esprits des ancêtres.

Le masque de danse *Pwo*, signifiant "femme", est le pendant du masque mâle. Il est l'image de l'ancêtre féminin, propice à la fécondité. Le docteur Fourche signale à propos de la figure 9: "masque cérémonial femelle, bois mi-dur, pas très ancien. Exprimé d'une façon très réaliste, ce masque est celui d'une jeune fille chok pubère, ayant subi la deuxième initiation des femmes. Les tatouages de la tribu sont gravés sur la face, qui porte aussi les anneaux d'oreilles, l'ornement de la cloison nasale, et des dents limées postiches".

En effet, le *Pwo* est également nommé *Mwana Pwo*, qu'il faudrait traduire par "jeune femme" de préférence à "jeune fille". Aux yeux de la tribu c'est le symbole de la femme jeune à la sortie de son initiation: elle est prête aux épousailles et à enfanter la nombreuse descendance souhaitée (voir aussi fig. 11). Après la réclusion initiatique la famille va d'ailleurs lui donner au cours de la célébration du mariage l'époux qu'on lui a choisi. En 1955, José Redinha avait déjà signalé que le nom ancien du masque était *Pwo* et que plus récemment il avait été appelé *Mwana Pwo*, un déplacement de valeur s'étant produit dans la conception africaine des traits reconnus à la femme.

Le modelé en résine du masque féminin est, en moins accusé, le même que sur les masques des esprits mâles. Il atteint parfois une extrême délicatesse lorsque dans la région méridionale du pays Chokwe et dans les plaines des Lwena, la matière choisie est de la résine fine. Le travail de cette cire végétale plus malléable permet même d'obtenir un résultat égal à la sculpture sur bois dans l'adoucissement des traits du masque *Pwo* que les sculpteurs disent être parfois inspirés par le visage d'une femme admirée.

C'est ordinairement sous les traits stylisés du masque *Pwo* qu'apparaît le visage de la femme dans la statuaire et le visage de l'homme sous celui du masque *Cihongo*. Ces caractéristiques morphologiques sont bien définies par F. M. Ölbrechts: les figures féminines ont "les yeux généralement logés dans de grandes orbites hémis-

sphériques, les paupières mi-closes sculptées en haut relief"; sur les figures masculines "des rides prononcées, partant des ailes du nez rejoignent les coins de la bouche, qui est habituellement très large... Le menton est ordinairement pourvu d'une barbe ou d'un appendice décoratif fortement dressé en avant".

En faisant l'inventaire des motifs dans la décoration, on remarque que ce sont les masques de danse *Pwo* et *Cihongo* les plus souvent représentés ainsi que le masque rituel *Cikusa* ou *Cikunza*, propice à la chasse et à la fertilité et reconnaissable à sa coiffure pointue en forme de longue corne d'antilope. Aussi il n'est pas étonnant que les traits particuliers aux masques prennent tant d'importance dans la sculpture Chokwe.

Mais l'étude des collections anciennes révèle une plus grande diversité dans la représentation humaine. Le corps des statues ne se caractérise plus seulement par des formes "lourdes, massives, pesantes", selon la définition donnée par le Professeur Ölbrechts, qui ne s'applique parfaite-



14. SOMMET DE BATON ORNE DE LA FIGURE D'UNE FEMME PILANT DANS UN MORTIER ET PORTANT SUR LE DOS UN PETIT ENFANT. BOIS TEINTE EN BRUN MARRON. ANGOLA. MUSEU DE ETNOGRAFIA DO ULTRAMAR, COIMBRA. H. TOTALE 105 CM.; PARTIE SCULPTEE 18 CM.

14. HEAD OF A BATON SHOWING A WOMAN USING A MORTAR AND PESTLE AND CARRYING A SMALL CHILD ON HER BACK. WOOD PAINTED DARK BROWN. ANGOLA. MUSEU DE ETNOGRAFIA DO ULTRAMAR, COIMBRA. TOTAL HEIGHT: 41 IN. DETAIL SHOWN: 7 IN.

ment qu'aux figures des esprits. Il y a une liberté plus grande dans les statuette appartenant à l'art de cour et comme l'écrivait Kjersmeier, ces oeuvres sont "animées d'une force violente, presque animale". Un soupçon de vie anime le visage moins stéréotypé: si ce n'est une plaquette de laiton incrustée, la prunelle éclaire parfois des yeux ouverts grâce à son léger relief, les narines sont gonflées de vitalité, les lèvres sensuelles. Pour donner à l'image plus de vérité, des cheveux naturels forment la chevelure des statuette féminines (fig. 13); une barbe touffue et jusqu'à deux paires de cils ornent certaines figures d'homme. Cette sorte de maniérisme dans la sculpture naturaliste des Chokwe ne peut être que l'aboutissement d'une longue évolution culturelle dont bénéficiaient les artistes vivant dans le climat de cours raffinées.

Il n'y a pas à revenir sur les caractères généraux du style Chokwe — puissance des volumes et énergie des visages — définis par F. M. Olbrechts d'après les statuette qui, comme on vient de le voir, sont principalement des représentations de masques. Mais l'analyse des nombreux objets de collections anciennes révèle une plus grande diversité que l'on ne l'avait cru dans l'éventail des motifs de sculpture des Chokwe. Ce ne sont pas uniquement des statues au repos qui représentent les ancêtres; ceux-ci sont aussi figurés accueillant leurs fêux par un geste de salutation, prenant en signe de bienvenue une bouffée de pipe ou une prise de tabac à la réussite de leurs souhaits. Les sujets ornant les sièges ne sont plus seulement les cariatides, images des ancêtres (fig. 12). On veut aller plus loin: on évoque les principaux faits de la vie et des mythes culturels, dont la représentation symbolique vient en règle générale des figures d'amulettes portées pour favoriser la fécondité et la chasse.

Cette subtilité dans la conception sculpturale fait foi des ressources de l'imaginaire dans l'art Chokwe. La représentation plastique peut y atteindre les deux extrêmes: la tendance au schématisme géométrique (fig. 15) ou le réalisme qui s'appuie davantage sur l'observation de la nature. Ce dernier caractère me semblerait normal — même si c'est un réalisme fortement interprété — chez un peuple dont les aptitudes de chas-

seurs sont célèbres et reposent sur une profonde science de l'observation.

Chez les auteurs qui traitent de l'art Chokwe certains qualificatifs reviennent fréquemment. Au "réalisme sauvage" de Henri Lavachery ou à la "force violente" de Kjersmeier viennent s'ajouter "cruel" sinon "féroce", termes parfois appropriés mais que la plupart de ces sculptures ne mérite certainement pas. Cela provient en partie de l'expression des nombreuses figures d'hommes masqués intervenant dans l'iconographie de cette région d'Afrique: les yeux énormes paraissent monstrueux dans les visages aux joues ravinées et la grande bouche distendue leur donne une expression inquiétante surtout lorsqu'elle est garnie de dents acérées. Les dents taillées en pointes sont en réalité une mutilation tribale. Cette marque de reconnaissance des Chokwe, commune aux Lwena, permet par contre l'identification des objets de cette aire artistique et serait un argument supplémentaire pour écarter tout art qui serait propre aux Lunda septentrionaux ou Aruund qui se taillent les incisives supérieures en biseau. Les dents joliment taillées en pointes sont une parure pour la femme, à laquelle il est d'usage d'adresser chez les Chokwe ce madrigal: *maso ja yena cimwika kasanji ka lwiji* ("tes dents sont comme celles du poisson kasanji de la rivière"), compliment chargé de déférence car les Chokwe considèrent certains poissons avec respect.

Pour le caractère exagéré des yeux, des pommettes, du menton sur les masques, des mains et des pieds sur les statues, il faut les prendre comme signes idéographiques qui accentuent volontairement les traits pour marquer l'importance de l'esprit ou de l'ancêtre que l'on doit craindre tout autant qu'honorer. Mais combien d'autres figures ne respirent-elles pas la quiétude, la tendresse ou la joie de vivre (fig. 14)! Ce sont les sentiments que l'on remarque en particulier dans l'art des Lwena, dont nous traiterons ultérieurement.

Les caractères fondamentaux de la sculpture d'Afrique centrale: exagération de la tête, frontalité, statisme et absence de groupes, reçoivent chez les Chokwe de sérieuses entorses à la définition générale. Les oeuvres les plus élaborées montrent au contraire le souci de faire vivre la sculp-

ture dans les trois dimensions. Tentative que l'on remarque aussi bien sur les statuette isolées que dans la sculpture appliquée et en particulier sur les chaises ornées de scènes de genre. Parfois l'essai est maladroit, mais sur les oeuvres réussies la recherche du mouvement est rendue de façon élégante, révélant un extraordinaire sens plastique.

Il est dit que c'est sous l'influence occidentale que la statuaire africaine avait ébauché l'expression du mouvement et créé la sculpture de genre. Nous ne croyons pas qu'on puisse y voir une influence de la sculpture européenne même s'il est certain que des images de saints ont pénétré en Angola lors de la première évangélisation du royaume de Kongo. On trouve un autre argument à l'appui de la thèse de l'influence européenne dans les sièges imités de la chaise carrée à dossier droit, car sur de vieilles gravures, on voit un roi de Kongo trôner sur un siège du XVI^e siècle. Si ces chaises droites ont pu atteindre le coeur du pays des Chokwe avant que les Européens n'occupent leur territoire c'est parce que des caravanes parvenaient, au delà du Kwango, ou que des commerçants Chokwe allaient s'approvisionner à l'ouest du fleuve sur les grands marchés, ce qui paraît avoir eu lieu à une date relativement récente. De toute façon, la copie du modèle européen ne date pas de fort longtemps puisqu'il semble que ce n'est que dans la première moitié du siècle dernier qu'elle a remplacé l'antique tabouret rond, substitué auparavant par de petites chaises basses (fig. 16). L'occupation européenne des terres intérieures n'est effective que dans les dernières années du XIX^e siècle, soit précisément au moment même où des oeuvres représentatives de l'art Chokwe arrivent en Europe. Sur les chaises se voient déjà des scènes de genre animées et sur les belles figurines de cette époque une sorte de maniérisme s'exprime et atteint aussi les motifs décoratifs profondément échancrés sur le bois. Nous pensons quant à nous que cet esprit expressionniste correspond à un trait de caractère des Chokwe et ne peut être que l'aboutissement d'une évolution qui a eu lieu sur place, chez ce peuple dynamique qui a créé les masques rituels à grandes ailes en courbe audacieuses. ■

CHOKWE

continued from page 47

tion, along the body and stretched towards the abdomen. The legs are short and bent, made by deep cuts of the adze under the buttocks and on the body, above and under the knees. The head is round or triangular. Facial expression is indicated by three blade strokes near the eyes and the mouth.

Other statuettes, idealized portraits of ancestors or heroes, are quite different. These masterpieces come from the hands of professional sculptors. Many statues do display the traditional sculptural standards reserved for objects of cult (fig. 7), but more imagination can be seen in other works. These leave the cylindrical form behind and stand witness to the originality of line and volume in Chokwe art (fig. 8).

Not only the general form, but also the facial details come from cult figures or from ritual masks. There are three kinds of Chokwe ritual masks: the *Cikungu*, which symbolizes the sacred power and the rights of the chief; the mask used in the *Mukanda* puberty rites; and the dance masks. The face of the ritual mask is a relief of black resin applied to beaten material stretched over a framework of light branches assembled with fibre. The eyes are narrow and horizontally split. They are located in the center of large round hollows, which join the long narrow nose whose powerful line emerges from the high forehead. The mouth is a crack, taking the whole width of the face.

The male mask has a fan-shaped chin and represents the spirits of the ancestors and the forces of nature. These fierce spirits are distinguished from one another by their hairdos. The material is the same as that used for the masks: a framework of tied stems and material emerging from a dome-shaped skull cap. At its peak, the cap is extended by a kind of central cone, and rounded wings emerge from its lower edge. This headdress is larger or smaller according to the

spirit it represents. A polychrome decoration, made of glued red, white, and black material, is impressive in its grandeur and inventiveness.

The first two kinds of masks are fashioned exclusively of resin. The material used to make the dance mask is more varied, for wood often replaces resin for the face. This mask is less sacred than the others; dancers show it in front of men, women, and uncircumcised boys. Although they still appear in ritual ceremonies, masked dancers are now mainly professional clowns who make their living from presents received in the villages where they perform.

The resin masks are fragile and difficult to carry from one place to another, for black resin, like glass, breaks. The fundamental trait of wood is its plasticity and the artists making dance masks have exploited it.

The half-closed eyelids and the edge of the mouth on the resin mask are indicated by pieces of red cloth glued to the face. Tattoos and symbolic designs are represented either by shapes cut from the same red material or by cotton cord or by white fibrous material beaten into narrow strips. Wood gives new possibilities of expression to these facial details.

The fine *Cihongo* dance mask (fig. 10) was thought by its collector to be a realistic but exaggerated portrait of an old man, but the Chokwe affirm that the mask incarnates the spirit of wealth. The emaciated facial characteristics might lead one to see in it the features of an old man. This is not



16. CHAISE BASSE A DESSUS CARRE, ORNEE DE CLOUS DE LAITON. UN COUPLE D'ANCESTRES FEMININS PREND LA PLACE DU DOSSIER. BOIS TEINTE EN BRUN FONCE. PATINE BRILLANTE A BASE DE TERRE ROUGE. REGION DE TSHIKAPA, KASAI (CONGO). COLLECTION JEF VANDER SRAETE, BELGIQUE. H. 35,5 CM.

16. LOW CHAIR WITH SQUARE BACK DECORATED WITH BRASS NAILS AND FEMALE ANCESTRAL COUPLE. WOOD PAINTED DARK BROWN. BRILLIANT PATINA MADE WITH RED EARTH. TSHIKAPA REGION OF KASAI (CONGO). COLLECTION JEF VANDER SRAETE, BELGIUM. HEIGHT: 14 IN.

the case, however, for the spirit *Cihongo* in the masked dance is strong and powerful. Another man, the *Kashinakaji* (meaning "old man"), symbolizes the aged man. Holding a stick, walking hesitantly, and bald with a crown of white hair, he belongs to the masks of lesser importance. He mingles with women, and makes jokes. This is inconceivable for a mask of the importance of *Cihongo* which is often worn by sons of chiefs and which is respected, if not feared. The thin cheeks of the *Cihongo* and the sunken orbits are simply a stylization of the traits of the resin mask and are common to all ritual masks of ancestral spirits.

The dance mask *Pwo* (meaning "woman" is the female version of the male mask. It is the image of the feminine ancestor and encourages fecundity (fig. 9). This mask has been described as a recent work which realistically depicts a young Chokwe girl who has reached puberty and undergone the second initiation ceremony of womanhood (see also fig. 11). Tribal tattoos are engraved on its



15. PETIT SCEPTRE EFFILE A TETE DE CHEF. BOIS TEINTE EN NOIR MAT. PATINE D'USAGE. ANGOLA. AFRIKA MUSEUM. H. 45 CM.

15. SMALL SCEPTRE DECORATED WITH CHIEF'S HEAD. WOOD PAINTED DULL BLACK. PATINA FROM HANDLING. ANGOLA. AFRIKA MUSEUM. HEIGHT: 17 1/2 IN.

face which also bears nose rings and filed teeth. The *Pwo* is also called *Mwana Pwo*, which translates as "young woman." It is the symbol of the young woman who, after initiation and the ritual isolation period, is ready for marriage and for bearing a large family. The change in name from *Pwo* to *Mwana Pwo* corresponds, according to José Redinha, to a change in values relating to the African concept of women. The fresh, youthful woman is now preferred over the mature woman who gives birth to children.

The resin model of female masks resembles that of the male spirits, although its features are less pronounced. It has a certain delicacy when fine resin is used, as in the southern part of the Chokwe territory and in the plains of the Lwana. Work in this very malleable resin equals wood sculpture by the softness which it conveys to the *Pwo* mask.

The face of the woman usually appears in the stylized features of the *Pwo* mask and that of the man in the *Cihongo* mask. F. M. Olbrecht described the female figures as having eyes lodged in large round orbits and half-closed eyelids sculptured in high relief. Male figures have pronounced wrinkles which join the nose to the corners of the generally large mouth. The chin usually displays a beard or some other decoration.

An inventory of Chokwe decorative motifs reveals that the most common themes in decoration are the dance masks, *Pwo* and *Cihongo*, and the ritual mask, *Cijusa* (or *Cikunza*), which encourages hunting and fertility. The *Cijusa* mask can be identified by its hairdo in the shape of an antelope horn.

A study of ancient collections, however, reveals a still greater variety of human representation than seen in these masks. The bodies of the statues are characterized by "heavy, massive forms," in the words of Professor Olbrechts, but the pieces belonging to the court art display a greater freedom; and as Kjermeier said, "these works are animated by a violent, almost animal-like force." Some life does animate the less-stereotyped face in which the pupil (carved in slight relief) brightens the open eye, and the nostrils and lips add vitality and sensuality. In order to lend realism, natural hair is used to produce the hairdo of the female statuettes

(fig. 13) and the bushy beard and eyebrows of some of the male statuettes.

The analysis of ancient collections reveals a great deal more variety than expected in the patterns of Chokwe sculpture. Ancestors are not only represented by static statues; they are also shown receiving their subjects and accepting as a sign of their well wishes a puff on a pipe or a pinch of tobacco. Nor are the ancestors which decorate the chairs simply devices designed as supporting structures (fig. 12). Their function is more vital. They depict life's main events as well as those drawn from myth, (usually represented by amulets worn to ensure fertility and good hunting).

This kind of subtlety in sculpture is adequate proof of the rich Chokwe imagination. The plastic can reach two extremes: a tendency towards geometric design (fig. 15); or a realism based on the observation of nature. This latter character would seem normal for a people whose hunting aptitudes are well known.

One hears certain adjectives frequently pronounced by experts of Chokwe art. Expressions such as Henri Lavachery's "savage realism" or Kjermeier's "violent force," and other labels such as "cruel" and "ferocious," are terms which most of this sculpture does not deserve. They derive in part from an analysis of the facial traits of a great number of masks belonging to the iconography of this region of Africa. Enormous eyes seem monstrous in hollow-cheeked faces, and large mouths have a fearsome expression, especially when they reveal sharply pointed teeth. Sharpened teeth are in reality a tribal mark which the Chokwe possess in common with the Lwena. It enables us to positively identify works of art from this region and is an additional argument for discarding all art attributed to the northern Lunda, or Aruund, who sharpen their upper incisors to a bevel edge. Nicely pointed teeth are a sign of female beauty, and it is customary for the Chokwes to address this madrigal to a woman: *maso ja yena cimwika kasanji ka luji* ("your teeth are like those of the *kasanji* fish from the river"). This is a fine compliment because the Chokwe regard certain species of fish with respect.

We have to interpret the exaggerated features of the eyes, cheeks, and chin on the masks, and the hands and feet on the statues, as conscious signs used to emphasize the impor-

tance of the spirit or the ancestor, feared as well as honored. Other figures do, however, embody tranquility, tenderness, or joy (fig. 14).

The fundamental features of the sculpture of central Africa — exaggeration of the head, the rigid positioning of the body, the static element, and the lack of group settings — are not at all consistent traits of Chokwe sculpture. The most elaborate works of the Chokwe show, on the contrary, a certain concern to place the statue in a three-dimensional world — an effect that can be noted on individual statues as well as on carved objects such as the chairs ornamented with life-like scenes. Sometimes the end result is clumsy, but in successful pieces movement is conveyed elegantly, revealing an extraordinary sense of plasticity.

It has been stated that movement and life-like scenes in sculpture are products of the western influence on African art. I do not think European sculpture has influenced African sculpture even though it is true that certain images of saints entered Angola when the kingdom of Kongo experienced the first wave of evangelization. Another example cited to support the theory of European influence is the chair which resembles the square-backed European chair. On old engravings we see a Kongo king enthroned upon a sixteenth century chair. But if these chairs reached the heart of the Chokwe territory before the Europeans occupied it, it is because Chokwe merchants sought their supplies at the great market places on the west side of the river, which seems to be a relatively recent phenomenon. In any case, the replica of the European model is of recent date. It has only been since the end of the nineteenth century that such a chair replaced the traditional round stool for which small, low chairs had previously been substituted (fig. 16). European occupation of the interior only took place at the end of the nineteenth century, precisely at the time when representative pieces of Chokwe sculpture reached Europe. Animated scenes on the chairs and the exquisite figurines dating from this period display characteristic mannerisms which carry over to the motifs deeply carved into the wood. The expressionism of these figurines is the culmination of an evolution unique to this dynamic people, creators of the audacious winged masks. ■