



Art et histoire des Luba méridionaux

Partie I

La collection du Père Peeraer à l'Université de Gand

Constantine Petridis

Abstract. – The art of the Luba people has been the subject of several monographic exhibitions and publications and is one of the best-studied artistic traditions of the Congo. However, current literature on the Luba and their art largely ignores the valuable work of Servaas Peeraer, a Belgian Franciscan missionary, who lived among the southern Luba in western Katanga province from 1929 to 1940. Not only did Father Peeraer leave highly interesting writings, all of which are based on firsthand observations, he also field-collected a number of Luba art objects. In 1939 Ghent University acquired fifteen Luba sculptures from him, along with ample contextual annotations. This article discusses Ghent University's little-known Luba collection against the background of Father Peeraer's field notes and other primary sources. [*Democratic Republic of the Congo, Luba, Katanga, Peeraer, African art, missionaries*]

Constantine Petridis, docteur en Sciences de l'Art (Gand 1997), est Assistant Professor à Case Western Reserve University et Associate Curator au Cleveland Museum of Art à Cleveland (Ohio, USA). – Sa thèse de doctorat sur l'art des Luluwa fait suite à quatre années de recherches dans des fonds d'archives, des musées et sur le terrain; en 2001, il a organisé une exposition sur Frans Olbrechts et les arts africains au Musée ethnographique à Anvers. – Il a publié des articles sur les arts de différents peuples du Congo et il est l'éditeur et l'auteur principal de Frans M. Olbrechts (1899–1958). *In Search of Art in Africa* (Antwerp 2001).

Plusieurs expositions ont été récemment consacrées à l'art des Luba du Katanga, au sud-est de la République Démocratique du Congo (précédemment République du Zaïre).¹ Grâce à son réalisme, à sa finition méticuleuse et à ses surfaces lisses, la sculpture luba a toujours été fort prisée. Ainsi, comme l'écrit Mary Nooter Roberts, "Luba art has always been valued in the West

as one of the most 'naturalistic,' 'sophisticated,' and 'refined' of African art styles, the type that would be featured in an exhibition whose goal was to prove that African art is 'art' and not mere 'artifact'" (1998: 91, n. 10).

Grâce aux publications de François Neyt, de Mary Nooter Roberts et de Pierre Petit, l'art des Luba compte dorénavant parmi les mieux connus des arts congolais. Par ses recherches tant dans les musées que dans les archives, Neyt (1993) a classifié leur sculpture en différents centres stylistiques. Le catalogue d'exposition "Memory. Luba Art and the Making of History" (Roberts and Roberts [eds.] 1996), fondé en partie sur des recherches de terrain de Mary Nooter Roberts, a étudié la dimension mnémotechnique de certains objets d'art qui servent de point de départ pour commenter l'histoire des différentes chefferies de l'espace politico-culturel luba. Enfin, Petit (1995b, c, 1996c), sur base de ses enquêtes de terrain, a étudié plus spécifiquement la fonction religieuse et politique que remplissaient certains des plus célèbres objets d'art luba.²

1 Ainsi, deux expositions spécifiques leur ont été consacrées par le Musée Dapper à Paris (Neyt 1993) et par le Musée de l'art africain à New York (Roberts and Roberts [eds.] 1996). Voir les références citées à la fin de la Partie II, pp. 30.

2 Pour des informations plus générales sur les Luba et leur art, le lecteur pourra consulter les références bibliographiques. Nous mentionnons en particulier les publications de Nooter 1992, Roberts 1995, et Petit 1995b, 1996c.

D'après Roberts (1998: 64), les missionnaires européens relevaient généralement plus d'informations sur les objets qu'ils récoltaient sur place que ne le faisaient les fonctionnaires coloniaux. Ils demeuraient souvent pendant de longues périodes sur le territoire luba et s'intéressaient intensément à la culture locale. Ainsi, des missionnaires comme Pierre Colle, William Burton et Theodoor Theuws ont rédigé de très intéressantes monographies sur divers aspects de la culture, de l'histoire et de l'art des Luba. Le travail du Père Peeraer, bien que peu connu, mérite certainement de compter parmi ces sources précieuses.³

Les Collections ethnographiques de l'Université de Gand contiennent quelques objets inédits récoltés chez les Luba-Shyankadi de la République Démocratique du Congo par le Père Servaas Peeraer dans les années 1930. Ces sculptures, qui, du point de vue stylistique, sont assez différentes des objets d'art luba les plus célèbres des collections occidentales, sont bien documentées grâce à des données contextuelles de première main.

Servaas (ou Servatius) Peeraer a vécu pendant plus de dix années parmi les Luba du Katanga, en tant que missionnaire de l'ordre belge des Franciscains (Frères mineurs, OFM, ou, en néerlandais, "Minderbroeders"). Outre les articles ethnographiques qu'il a écrits, il a également récolté un certain nombre d'objets d'art, dont quelques-uns sont aujourd'hui conservés dans les Collections ethnographiques de l'Université de Gand ("Etnografische Verzamelingen van de Universiteit Gent"). Tout comme les objets que Peeraer a récoltés pour le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren, ceux de l'Université de Gand sont accompagnés de notes de terrain documentant le contexte culturel de leur usage.

Né le 27 août 1903 à Ravels-Eel et baptisé Gustaaf, le Père Peeraer est arrivé au Congo en 1929 et y a travaillé jusqu'à sa mort précoce le 9 juin 1940, à La Rochelle, en France. Résidant à la mission de Lwabo, au sud de Kamina, il était surtout actif parmi les Luba du sud, dans les territoires de Mato, de Kinda et de Kafakumba, dans le centre-ouest de l'actuelle province du Katanga (voir carte).

Ce groupe de Luba est également présenté sous sa plume comme Luba-Samba, ou comme Luba-Shankadi, -Shyankadi ou -Shankaji, appellation qui, dans la littérature, est généralement donnée à tous les Luba centraux du Katanga, afin de les distinguer des Luba Orientaux ou Luba-Hemba et des Luba Occidentaux ou Luba-Kasaï. Le terme *shyankadi*, souvent utilisé pour les salutations, reflète le respect et la politesse (Peeraer 1934a: 20; Nooter 1990: 35, 46, n. 2). Dans le domaine de l'art plastique, les Luba-Shyankadi sont surtout connus pour leur coiffure "à cascade", qui se retrouve sur plusieurs sculptures (de Maret, Dery et Murdoch 1973: 14 s.; cf. infra).

Peeraer livre des informations ethnographiques très pertinentes dans ses articles "Enkele benamingen voor het Opperwezen bij de Baluba-Shankaji" (1934a; Quelques appellations de l'Être suprême chez les Luba-Shyankadi), "Dood en onderwereld bij de Baluba Shankadi" (1936; Mort et inframonde chez les Luba-Shyankadi) et "Toespraken tot jonggehuwden bij de Baluba (Katanga)" (1939; Recommandations aux jeunes mariés chez les Luba du Katanga), parus dans les revues *Kongo-Overzee*, ainsi que "Gouwzang der Bene-Lupulu" (1938; Chants du terroir chez les Bene-Lupulu), publié dans la revue *Congo*. Dans le premier article, il explique notamment la distinction entre trois catégories d'esprits, à savoir les *bavidye*, *bakishi* et *bafu* (Peeraer 1934a: 24 s.).⁴ Dans le second, il traite de l'inframonde *kalunga* et des pratiques funéraires dont quelques-uns des usages seront d'ailleurs étudiés plus en profondeur par Theuws dans "Le styx ambigu" (Peeraer 1936: 197-202; Theuws 1968). Les deux derniers articles mentionnés fournissent de nombreux renseignements originaux sur la vie au village. Ajoutons à cette liste un dernier article particulièrement informatif de Peeraer, signé "P. Servatius" et publié en 1932 dans la revue *Anthropos*, qui traite de la circoncision *mukanda* des Luba, long rituel initiatique qui n'était pratiqué que dans l'extrême sud-ouest de leur ancien royaume.⁵

4 Petit (2000) a confirmé la pertinence de cette classification qui se traduit notamment dans la typologie des espaces rituels.

5 Theuws (1960) a repris dans son article "Naître et mourir dans le rituel luba" les informations fournies par Peeraer. Des données succinctes sur le même sujet ont également été publiées dans un article de Nennen (1927: 373 s.) et dans le livre de Amaat Burssens (1943), qui résume les résultats d'un voyage d'étude entrepris en 1937 auprès des Luluwa et des Luba du Kasaï et du Katanga. Peeraer a également publié quelques textes sur la danse et le chant luba dans la revue *Bulletin des Amis de l'Art Indigène du Katanga*.

3 Dans un article consacré aux photos prises par le Révérend William Burton au Congo belge entre 1930 et 1940 pour le Département des études bantoues de l'Université du Witwatersrand à Johannesburg, Godby (1993) développe les dimensions politiques et sociales de l'œuvre des missionnaires et les liens étroits entre ces derniers et l'administration coloniale (voir aussi Nettleton et al. 1992). Vu la rareté des informations disponibles, il est pour le moment impossible d'analyser le travail du Père Peeraer de la même façon.



Fig. 3: Appui-tête récolté par Servaas Peeraer au village de Lumpungu (Bene Samba de la Lwina) entre 1929 et 1938. Bois; h. 12 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.11 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 4: Appui-tête récolté par Servaas Peeraer au village de Nsalele (Bene Dibangandu) entre 1929 et 1938. Bois, métal; h. 12 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.13 (photo Gustaaf Toch).

Il décrit également le Père Peeraer comme un excellent "field-worker" (Olbrechts 1940: 43).

Le Père Peeraer a enrichi tant le MRAC que l'Université de Gand grâce à des objets récoltés sur place et bien documentés. En 1939, il fit transporter en Belgique une caisse contenant quinze objets luba, avec pour destination les Collections ethnographiques de l'Université de Gand, alors gérées par Olbrechts. Outre quatre appuis-tête et une coupe, la caisse contenait dix sculptures anthropomorphes, dont une porteuse de coupe assez particulière. Les données ci-dessous proviennent essentiellement de la "liste d'envoi" qui accompagnait les objets (dossier Peeraer, 1939, n° 39.20).

Selon cette liste, les appuis-tête proviennent des villages de Kalongo (chefferie Bene Kabondo), Lumpungu (chefferie Bene Samba de la Lwina) et Nsalele (ancienne sous-chefferie Bene Dibangandu) (figs. 1–4). Il s'agissait, selon Peeraer, d'objets quotidiens appartenant à des personnages importants et à des leaders politiques, observations confirmées par Nooter (1992: 324). Ces appuis-tête étaient utilisés pour préserver, durant le sommeil, les coiffures tant masculines que féminines, souvent très complexes et très longues à réaliser. L'un d'eux figure huit petites cornes de l'antilope *kabuluku*, destinées à contenir des substances magiques *manga* (*bwanga* au singulier) et à protéger le dormeur contre le mauvais sort (fig. 3). D'après Peeraer, ces objets étaient souvent

savamment décorés de perles et d'autres atours car ils étaient conservés comme un patrimoine familial à la mémoire de parents décédés. Nooter (1992: 324) a par ailleurs appris d'Albert Maesen – qui a voyagé dans la région luba pendant quelque temps en 1955 lors d'une mission pour le MRAC – que chez les Kanyok voisins, les personnes âgées étaient très attachées à leurs appuis-tête qui les accompagnaient souvent dans la tombe. Ils étaient parfois même enterrés à la place du défunt. Chez les Luba, les appuis-tête étaient également utilisés dans le cadre de divination par friction *kasheke-sheke*.⁸

La coupe *kiteya*, qui servait à boire de la bière, a été récoltée auprès d'un vieux chef du village Dibadi, chez les Bene Samitanda qui constituaient l'ancienne sous-chefferie du même nom (fig. 5).⁹ Du point de vue stylistique, la sculpture semble pourtant plutôt produite par un des sous-groupes kuba. Peeraer, faisant référence à un article du Père Verbeke dans le *Bulletin des Juridictions Indigènes et du Droit Coutumier Congolais* (1937), mentionne qu'autrefois, lors de leur

8 Burton 1961: 144; Nooter 1992: 324 s., cat. 184–187; Neyt 1993: 183.

9 Dans un texte non-publié de 1938–39, conservé à la Section d'Ethnographie du MRAC, Peeraer utilise également le terme *kiteya* pour les sièges à cariatides ("Enkele nota's over de Kiteya en de Nkishi-beelden bij de Baluba", Dossier Ethnographique, n° 932 d).



Fig. 5: Coupe céphalomorphe (*kiteya*) récoltée par Servaas Peeraer au village de Dibadi (Bene Samitanda) entre 1929 et 1938. Bois; h. 20 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.15 (photo Gustaaf Toch).

initiation, les chefs devaient boire de la bière dans le crâne d'un homme sacrifié dans ce but.¹⁰ Peeraer ajoute que de telles coupes contenaient également souvent une petite corne *manga*. Que la présence de cette corne indique qu'elles étaient utilisées pour assassiner quelqu'un avec de la bière empoisonnée, comme l'explique Peeraer, paraît peu vraisemblable.

¹⁰ Il se peut que Huguette Van Geluwe songeait à ce même texte de Verbeke lorsqu'elle informa Mary Nooter de cet usage (Nooter 1990: 36, 1992: 325, cat. 188; mais voir aussi Ceysens 2001: cat. 89–90).



Fig. 6: Porteuse de coupe (*nkishi*) récoltée par Servaas Peeraer au village de Kyovwe (Bene Bukwamadi) entre 1929 et 1938. Bois, métal; h. 61 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.1 (photo Gustaaf Toch).

La statue la plus remarquable de la série est sans doute la porteuse de coupe (fig. 6). Ses dimensions et sa pose à moitié debout, exceptionnelles pour l'art luba, seraient typiques de l'art de l'ancien territoire de Kinda, selon Peeraer. Ceci est également vrai de ses scarifications, qui, toujours selon lui, diffèrent considérablement des tatouages appliqués près du fleuve Lwalaba (nom que prend le fleuve Congo à cette hauteur). La sculpture provient des Bene Bukwamadi (qui formaient jadis la sous-chefferie du même nom) du village de Kyovwe. Tout comme les Bene Dibangandu, ils dépendaient autrefois du roi luba



Fig. 7: Statuette féminine (*nkishi*) représentant Umba Kilubi, récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 33,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.2 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 8: Statuette féminine (*nkishi*) représentant Umba Kilubi, récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 32,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.3 (photo Gustaaf Toch).

Kasongo Nyembo, mais au temps de Peeraer, à l'instar des Bene Kabondo, ils s'étaient émancipés de la cour royale de Kasongo Nyembo. La statue était utilisée par un devin-médium (*kilumbu*; plur. *bilumbu*) et portait le nom de la sœur défunte de celui-ci, Katanga. La sculpture a été décorée par le devin, qui lui avait fixé des anneaux en cuivre et en aluminium autour des poignets et des chevilles.

Petit (1995b) fournit un aperçu de l'iconographie et des fonctions des porteuses de coupe luba et de leur rapport avec laalebasse *mboko*. Parmi les exemplaires reproduits dans son article,

aucun n'est stylistiquement apparenté à celle de l'Université de Gand. Néanmoins, il commente quelques pièces du MRAC, également récoltées par Peeraer (Petit 1995b: 124, figs. 11–12). En se basant surtout sur Burton (1961), Petit (1995b: 118–121) décrit l'usage de laalebasse *mboko* dans le contexte de la divination telle qu'elle était pratiquée par les médiums *bilumbu*, à savoir les devins les plus puissants chez les Luba et leurs voisins. Laalebasse *mboko* est remplie de terre blanche (*mpemba*) et d'une multitude de petits objets; on secoue le tout et on interprète ensuite la position qu'ont prise les objets, une technique



Fig. 9: Statuette féminine (*nkishi*) récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 31,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.7 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 10: Statuette féminine (*nkishi*) récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 31,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.8 (photo Gustaaf Toch).

connue de plusieurs peuples du sud du Congo et de régions voisines d'Angola et de Zambie. Le *mboko* est donc un instrument de médiation entre les esprits et les hommes, et son utilisation conjointe par les médiums et les chefs politiques témoigne clairement des pouvoirs sacrés de ce dernier.

Les porteuses de coupe appartiennent à la catégorie des *bankishi* ou "objets de pouvoir" (sing. *nkishi*). A l'instar du devin qui tient laalebasse *mboko* entre ses mains, ces statues monoxyles portent un récipient qui est parfois rempli d'argile blanche et de perles. En tant que

représentation d'un *kilumbu* qui manipule un *mboko*, la porteuse de coupe représente l'interaction entre le monde des humains et celui des esprits (Petit 1995b: 126; 1996c: 122). Que le *kilumbu* soit spécifiquement représenté par une femme, alors qu'en réalité, la plupart des devins sont des hommes tient à ce que l'alliance entre les esprits et les hommes est conçue selon le modèle de l'union matrimoniale et sexuelle, le devin étant la "femme" de l'esprit. Ainsi, la porteuse de coupe incarne tout à la fois la dualité et l'alliance sexuelles, le récipient masculin s'opposant à – et complétant – la porteuse fémi-



Fig. 11: Statuette féminine (*nkishi*) récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 31,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G.E. 39.20.9 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 12: Statuette féminine agenouillée (*nkishi*) qui portait le nom de Ndayi, récoltée par Servaas Peeraer au village de Kyakwisamba (Bene Mwidya) entre 1929 et 1938. Bois; h. 14,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.4 (photo Gustaaf Toch).

nine (Petit 1995b: 128). D'après Nooter (1992: 324, cat. 181), la porteuse de coupe représente l'épouse de l'esprit par lequel le devin est possédé. En effet, la représentation de la femme dans la sculpture luba est spécifiquement destinée à l'attraction des esprits.

Selon Petit (1995b: 128), les porteuses de coupe font avant tout partie du matériel des médiums luba. Il fait d'ailleurs référence ici à des informations données par Peeraer à propos d'une sculpture récoltée au village de Mpumpa et conservée aujourd'hui au MRAC. L'esprit qui assiste le devin est censé habiter la sculpture, qui porte le nom

d'un ancêtre ou d'un autre esprit puissant. Peeraer mentionne également l'usage des porteuses de coupe dans le cadre de la guérison, de la protection, voire de l'espionnage magique. Selon l'interprétation de Petit (1995b: 129), les porteuses de coupe établissent un pont entre les applications divinatoires des *mboko* et les actions magiques plus directes des *bankishi*.

Les neuf autres sculptures de la collection sont des *bankishi* utilisés hors du contexte royal. Deux d'entre elles ont été réalisées par un boiteux du nom de Kyabala, du village de Kininga (chefferie Bene Kabondo) (figs. 7–8). La cavité dans leur



Fig. 11: Statuette féminine (*nkishi*) récoltée par Servaas Peeraer entre 1929 et 1938. Sculptée par Kyabala du village de Kininga (Bene Kabondo). Bois; h. 31,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G.E. 39.20.9 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 12: Statuette féminine agenouillée (*nkishi*) qui portait le nom de Ndayi, récoltée par Servaas Peeraer au village de Kyakwisamba (Bene Mwidya) entre 1929 et 1938. Bois; h. 14,5 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.4 (photo Gustaaf Toch).

nine (Petit 1995b: 128). D'après Nooter (1992: 324, cat. 181), la porteuse de coupe représente l'épouse de l'esprit par lequel le devin est possédé. En effet, la représentation de la femme dans la sculpture luba est spécifiquement destinée à l'attraction des esprits.

Selon Petit (1995b: 128), les porteuses de coupe font avant tout partie du matériel des médiums luba. Il fait d'ailleurs référence ici à des informations données par Peeraer à propos d'une sculpture récoltée au village de Mpumpa et conservée aujourd'hui au MRAC. L'esprit qui assiste le devin est censé habiter la sculpture, qui porte le nom

d'un ancêtre ou d'un autre esprit puissant. Peeraer mentionne également l'usage des porteuses de coupe dans le cadre de la guérison, de la protection, voire de l'espionnage magique. Selon l'interprétation de Petit (1995b: 129), les porteuses de coupe établissent un pont entre les applications divinatoires des *mboko* et les actions magiques plus directes des *bankishi*.

Les neuf autres sculptures de la collection sont des *bankishi* utilisés hors du contexte royal. Deux d'entre elles ont été réalisées par un boiteux du nom de Kyabala, du village de Kininga (chefferie Bene Kabondo) (figs. 7–8). La cavité dans leur



Fig. 13: Statuette féminine (*nkishi*) qui portait le nom de Lunga, récoltée par Servaas Peeraer au village de Dibadi (Bene Samitanda) entre 1929 et 1938. Bois; h. 20,3 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.6 (photo Gustaaf Toch).



Fig. 14: Statuette féminine (*nkishi*) qui portait le nom de Seya, récoltée par Servaas Peeraer au village de Dibadi (Bene Samitanda) entre 1929 et 1938. Bois. Anciennement dans les Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.5 (photo Africa-Museum, Tervuren).

tête contient une petite corne *kabuluku* remplie de *manga*. Ces deux sculptures servaient aux devins dans le cadre de pratiques de divination. Elles représenteraient Uмба Kilubi, le "fou", l'esprit souverain du *Kalunga ka Musono*, dont parle longuement Peeraer dans son article de 1936. C'est le nom donné au niveau le plus bas de l'inframonde, sombre lieu de souffrance. Musono est le nom de la gangrène ou du panaris (Peeraer 1936: 199). C'est précisément parce que Uмба Kilubi est très redouté que les devins l'invoquent, afin de conjurer les malfaiteurs et de faire obéir les clients. La tête tournée de la statue de la figure 7 reflète la

rage caractéristique du souverain de la "Résidence des Damnés": normalement, la statuaire luba est frontale.

Trois autres statues ont également été sculptées par Kyabala (figs. 9–11). Les scarifications représentées sur leurs épaules seraient, tout comme la coiffure, un juste reflet de la mode en vogue à cette époque sur les bords du fleuve Lwalaba. Bien que ce genre de sculptures étaient normalement destinées à des devins, les trois exemplaires illustrés ici ont été fabriqués pour des blancs de passage. Ceci explique pourquoi elles ne sont pas dotées d'une cavité pour ficher la petite corne



Fig. 15: (Hors-texte.) Statuette féminine (*nkishi*) qui fut offerte à Servaas Peeraer par le chef Kimputu (Bene Kabondo) entre 1929 et 1938. Bois, métal, tissu; h. 27 cm. Collections ethnographiques de l'Université de Gand, G. E. 39.20.14 (photo Gustaaf Toch).

manga. Sans fonction particulière, ces statues n'ont reçu aucun nom.

Une figure féminine de petite taille, à la coiffure et aux scarifications typiques, a été récoltée auprès des Bene Mwidya (qui formaient l'ancienne sous-chefferie du même nom) dans le village de Kyakwisamba (fig. 12). Elle portait le nom de Ndayi et était la propriété d'un devin. Son sommet est percé d'une cavité dans laquelle était fichée une petite corne remplie de *manga*. De telles statuette sont gardées dans un panier magique ("tooverkorf"), avec laalebasse *mboko*. Pendant les séances de divination, elles sont posées dans laalebasse rem-

plie de terre blanche. Le devin les prend entre les mains et leur parle, afin de découvrir la cause d'un problème.

Deux autres statues féminines, portant les noms de Lunga et de Seya, proviennent, tout comme la coupe *kiteya*, du village de Dibadi des Bene Samitanda (figs. 13–14). Outre les décorations figurant des scarifications et la coiffure, elles présentent également une cavité prévue pour la corne *manga*. Il est possible que ces deux exemplaires aient été aussi utilisés dans le cadre de la divination. Avec sept autres objets, dont trois porteuses de coupe, ces deux sculptures sont considérées par Pierre Petit comme des exemples d'un sous-style qu'il qualifie d'"atelier de la Haute-Lovoy" et qui sera largement commenté dans les pages qui suivent.

Si l'on excepte les porteuses de coupe, relativement peu d'intérêt a été accordé aux figures féminines de la statuaire luba. Un exemplaire d'une collection privée, reproduit par Nooter (1990: 55, fig. 12), semble avoir été, à l'origine, attaché à une tige en métal et était probablement utilisé dans le contexte de l'initiation *mbudye*. De telles statues auraient représenté la hiérarchie de l'association *mbudye*: ses dignitaires et ses esprits protecteurs. Ces sculptures incarnent, avec les proverbes qui les accompagnent, les principes éthiques et philosophiques de l'association, dont les membres voyageaient de village en village, jouant le rôle de gardiens des secrets royaux et de protecteurs des fondations idéologiques et historiques du royaume (Nooter 1992).

Neyt (1993: 143, 158, 166) qualifie les statuette féminines de figurines cultuelles. Il ne mentionne d'ailleurs aucune sculpture utilisée dans le cadre de la divination, à l'exception des porteuses de coupe. Notons qu'il se base ici essentiellement sur la monographie du Père Colle (1913), qui concerne avant tout les Luba orientaux ou Luba-Hemba. Dans une notice de catalogue relative à deux statues du MRAC, qui forment apparemment un couple, Roberts (1995: 363 s., cat. 184–185) relate que les figures autonomes sont utilisées dans des contextes différents et qu'elles sont également employées dans la divination. Les deux statues dont traite cet auteur ont été récoltées avant 1912, et sont d'un style proche de celui de la majorité des objets récoltés par Peeraer: ils proviennent donc probablement du sud-ouest de la région luba. Tenant compte des notes du Père Peeraer, il serait néanmoins quelque peu hâtif de souscrire à l'hypothèse que les deux exemples avec les cornes d'antilopes implantées dans le crâne étaient destinés à la conjuration et à la guérison, plutôt qu'à la divination.

Au-delà des très précieuses (et toujours trop rares) informations de terrain que nous apporte ce bref aperçu de la collection offerte par Peeraer à l'Université de Gand, une conclusion générale s'impose. Du point de vue stylistique, les statues récoltées par le Père Peeraer ne s'inscrivent dans aucun des nombreux ateliers distingués par François Neyt (1993). Le fait qu'on n'ait encore attesté l'existence d'aucun atelier dans la région proche de Kabongo, là où se trouvaient pourtant les anciennes capitales royales, amène Petit à contester l'hypothèse historique de Neyt concernant la diffusion des œuvres d'art luba (Petit 1995b: 124; 1996b: 89). Selon lui, c'étaient les vallées de la Luvua, de la Lukuga et du Lwalaba – et non le centre du royaume – qui formaient le berceau de l'art luba (voir aussi Roberts 1998: 64). Par conséquent, il est peu probable que la diffusion de certaines formes sculpturales ait suivi l'expansion politique du royaume. De surcroît, ce sont surtout des braises du feu royal et des objets non sculptés, comme les calebasses *mboko*, qui ont été diffusées comme symboles politiques de la capitale vers la périphérie (Petit 1996b: 88).

Nooter (1992: 88) remarque à juste titre que les collections reposent sur une sélection arbitraire, résultant de préférences individuelles et subjectives. Force est de constater que, dans la plupart des collections anciennes, ce sont surtout des objets sculptés et figuratifs qui ont été conservés, alors que les recherches de terrain démontrent toute l'importance que les Luba accordent, tant dans le domaine politique que dans le domaine religieux, à des objets non-plastiques et non-figuratifs. Parmi ceux-ci, il faut compter les paniers *dikumbo* qui contiennent les reliques des rois défunts, ainsi que des chaises et bâtons non-figuratifs. Selon Nooter (1992: 89), une autre carence de ces anciennes collections est le manque d'information sur le lieu de provenance, sur le nom des artistes, des propriétaires et des objets eux-mêmes, sur la fonction des œuvres et sur le contexte dans lequel elles étaient utilisées, ainsi que sur les circonstances de leur récolte. De ce point de vue, les collections qui ont été rassemblées par le Père Peeraer au début des années 1930 constituent, avec le support des notes et des publications de cet auteur, une très heureuse exception à la règle.