



REALM OF THE
ANCESTORS

TEFAF

Maastricht, March 10 - 18th, 2018
Stand S2

H  URDÉ

Charles-Wesley Hourdé - Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
40 rue Mazarine, 75006, Paris, France / mob: +33(0)6 64 90 57 00
info@charleswesleyhourde.com / www.charleswesleyhourde.com

REALM OF THE
ANCESTORS





SUMMARY

BAMANA / 6-9

DAN / 10-13

BAULE/YAURE / 14-17

BAULE / 18-19

BETE / 20-23

KOTA / 24-27

BEMBE / 28-33

TEKE / 34-37

KUYU / 38-41

MANGBETU / 42-45

NEW IRELAND / 46-51

ULI / 52-61

MALAGAN / 62-69

MALAGAN #1 / 70-75

MALAGAN #2 / 76-81

MAORI / 82-85

CHAVIN / 86-89

TRADUCTIONS ET COMPARABLES / 90-99

BIBLIOGRAPHY / 99



BAMANA

Bamana helm mask, *Mishi*
Mali, height : 45 cm (17,7 in)

Provenance
Ralph C. Altman (1909-1967), Los Angeles
Denver Art Museum (inv.1964-296), acquired in 1964
Private collection

Beautiful and rare Bamana helm mask representing a geometric face consisting of juxtaposed facets. Two large oval-shaped eyes allowed the dancer to see. The mask is surmounted by a pair of curved horns and pointed ears. The sharp edges have been dulled by use. Presence of ancient inventory numbers on the backside: 765, 400-QA-E and 1964-296.

See two comparable masks in public collections - The Menil Collection (Houston, inv.X0039) and The Metropolitan Museum of Art (New York, 1079.206.143) as well as two other examples in private hands: Colleyn (2002, p.197, cat.181) and Sotheby's, 12 mai 2012, lot 193. It is also interesting to note that this type of mask inspired Brendan Fernandes, a Kenyan origin artist, for a series of artworks called *From Hiz Hands* (2010), made out of coloured neon tubes.

Superbe et rare masque heaume Bambara figurant un visage géométrisé constitué de facettes juxtaposées. Deux grands yeux ovales creusés permettaient au danseur de voir. Le visage est surmonté d'une paire de cornes courbes et d'oreilles en pointe. Les arêtes vives sont émoussées par l'usage. Présence d'anciens numéros d'inventaire au dos: 765, 400-QA-E et 1964-296.

Voir deux masques comparables conservés dans des collections publiques - The Menil Collection (Houston, inv.X0039) et The Metropolitan Museum of Art (New York, 1079.206.143) ainsi que deux autres exemplaires en mains privées: Colleyn (2002, p.197, cat.181) et Sotheby's, 12 mai 2012, lot 193. Il est également intéressant de noter que ce type de masque est la source d'inspiration de *From Hiz Hands* (2010), une oeuvre de l'artiste d'origine kenyane Brendan Fernandes constituée de tubes de néon colorés.





DAN

Dan mask
Ivory Coast/Liberia, height: 20,5 cm (8 in)

Provenance
Merton Simpson, New York
Amyas Naegele, New York
Alain Lecomte, Paris
Private collection

African artworks, whether masks or statues, presenting asymmetrical features, both in terms of body or attitude, are particularly rare. Tribal art traditional canons impose a certain rigor. Symmetry and frontality are the norm. Yet, this mask distinguishes itself by a voluntary dissymmetry: inscribed under an arched eyelid, the right eye is tubular while the other one is half-closed, the rest of the face remaining perfectly symmetrical and balanced. Beautifully carved, this mask is sublimated by a deep patina, attesting of its great age.

Dan masks with asymmetrical faces are extremely rare. We were only able to identify seven other examples: three were collected by Harley (Christie's, 11 December 2014, lot 120; Peabody Museum, inv.33-77-50/2699; and Harley, G., *Masks as agents of social control in Northeast Liberia*, 1950, vol.XXXII, n.2, pl.IX, b), former Van de Velde collection (voir GVR 0063682), former André Level collection (Guillaume, P., *Sculptures Nègres*, 1917, pl.X), private collection (Tajan, 6 December 1995, lot 48), and former Laermans collection (voir GVR 0063686). It seems that this type of mask exclusively originates from Liberia.

George Harley was a missionary doctor stationed in this country from 1926 to 1960. He collected several objects and documented them very carefully. He wrote in 1950 (*op.cit.*) that from the 500 masks in his possession, only five of them presented a facial deformity (asymmetry or other deformities), representing 1% of the studied corpus. He noted that these masks were figuring an hermaphrodite being, both male and female, or were made in memory of men suffering from a facial paralysis. These masks were worshiped as gods and sacrifices were made in their honour.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue





BAULE/YAURE

Baule/Yaure mask
Ivory Coast, height: 28 cm (11 in)

Provenance
Pace Gallery, New York, circa 1980's
Hans and Marijke van Oosterom, Amsterdam
Private collection

Publication
Lehuard, R., « Collection Hans et Marijke van Oosterom », in *Arts d'Afrique Noire*, n°50, 1984

Beautiful anthropomorphic mask surmounted by a stylised bird head whose beak falls in front of the face. The latter, inscribed in an almost perfect circle, is surrounded by a serrated collar. Time and wear have slightly dimmed the fine features embodying serenity. Rare detail: the eyes are plated with metal.

This mask shows a general round shape that can be found in the Baule *anglo ba* masks, also called « moon » masks, but features the representation of a stylised bird, most probably here a calao, which is a characteristic of the Yaure art production. For the latter, « moon » masks are surmounted by a crescent shape and are not necessarily round. During both Baule and Yaure ceremonies, this type of mask appears first, before the zoomorphic and anthropomorphic masks, in order to entertain the dancing area (see Boyer in Christie's, 1 December 2010, lot 1). While for the first, masks are related to festivities and have an entertaining dimension, for the second, these objects are known to be dangerous and very powerful. It is not surprising to find similarities between the art of these two ethnic groups as they are neighbours and sometimes share common cultural background. As for the presence of the bird, some Yaure state that this animal comes to purify the village at the end of funeral rites (Boyer, in Barbier, 1993).

Alain-Michel Boyer, when studying a comparable mask from the Barbier-Mueller collection, gave a definition of Yaure art: « While in our modern world, the creator is the one who breaks the rules, for the Yohourè, as well as for the other African people, the creator is the one who brings the established and sacred shape to perfection » (*op.cit.*, p.111).

A related mask is held at the Brooklyn Museum (see Siegmann, 2009, p.99), another example was part of the former Rasmussen and Arman collections (see *African Faces, African Figures. The Arman Collection*, 1997, no.48), and a third one from the former Marcoussis collection (Sotheby's, 5 December 1972, lot 151).

Hans and Marijke van Oosterom are Dutch collectors. They gathered in their Amsterdam home a wonderful collection of West African artworks and Cobra paintings. An article was written about their collection in 1984 (Lehuard, pp.8-16). The Baule/Yaure mask is reproduced page 14.

Traduction française à la fin du catalogue





BAULE

Baule figure
Ivory Coast, height: 46 cm (18 in)

Provenance
Private collection, before 1950

Imposing its frontality, this Baule male figure distinguishes itself by the quality of its sculpture: nervous and incisive. The edges are sharp, and the flat surfaces alternate with well-rounded curves. The face as well as the body are treated schematically, as if we were observing this human being through a geometrical prism. The shiny and crusty patina highlights the scarifications figured in slight relief.

Imposant sa frontalité, cette statuette Baoulé masculine se distingue par la qualité de sa sculpture, nerveuse, incisive. Les arêtes sont vives, et les surfaces planes alternent avec des rondeurs maîtrisées. Le visage ainsi que le corps sont traités de façon schématique, comme si nous observions cet être à travers un prisme géométrique. La patine brillante et croûteuse par endroit met en exergue les scarifications figurées en léger relief.

BETE

Bete caryatid figure
Ivory Coast, height: 45 cm (18 in)
Wooden base by Kichizô Inagaki (1876-1951)



Provenance
Ladislav Segy (1904-1988), New York
Private collection, New York, acquired from the above in December 1953
By descent





Bete caryatid figures are particularly rare. We were only able to identify three other examples*, the most famous being published in *Primitivism in 20th Century Art* (Rubin, 1987, p.289 and Zayas, 1916, former O'Keefe collection). This typology seems to be more often found in Eastern Ivory Coast, in the lagoons region. The presence of an Inagaki base testifies that this artwork was on the French art market between the 1920's and 1951.

Several Picasso drawings (*Femme nue aux bras levés*, 1907, *Etudes de figures caryatides*, 1907, *Femme de dos aux bras levés*, 1907) show African art inspired caryatid figures that seems preparatory to the realisation of a wooden sculpture, unfortunately unfinished (*Figure caryatide*, 1907). About the latter, Rubin stated that « the sources of inspiration of *Figure Caryatide* were obviously African and not Antic, and since it was not possible to see any Luba stools in Paris at that time, the African models had to be found among Ivory Coast seats or Senufo drums supported by figures that were beginning to arrive in France ».

* The other examples: Prague Naprstek Museum (collected by Alexander Golovin circa 1934-1935, inv.7.632) and private collection (Millon, 29 November 2006, lot 508, collected at the beginning of the 20th Century).

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



KOTA

Janus Kota-Obamba reliquary figure, *mbulu-viti*
Gabon, height: 61 cm (24 in)

Provenance
Colonial collection, Corsica, France
Bernard Dulon, Paris
Private collection



According to Frederic Cloth's research, mixing art and science, Kota janus reliquary figures only represent 10% of the known corpus. He adds that these objects were considered by their owners as the most powerful objects since they represent two distinct spirits that can participate in different rituals (see Christie's, 21 November 2017, lot 108).

Also inspired by the writings of the Swedish pastor-ethnologist Efraim Andersson (1953, based on the field studies he conducted in the 1930's), Louis Perrois notes that « the two-sided figures are both older and socially more important than single-faced figures ». He underlines their great rarity in both public and private collections.

Both authors agree that the concave examples represent a female being, while figures with a convex or semi-convex face represent a masculine being. Traditionally, janus figures have both a convex or semi-convex face, and on the other side a concave one. In a notice about another janus artwork, Perrois specifies: « The combination of two opposing faces on the *mbulu-viti*, identified as faces of different gender, a male one on the side of the bulging forehead and a female one on the concave side, should therefore reflect the primordial duality between the original Man and Woman, that which is evoked in mythical narratives and tales. This symbolic couple is most likely a reminder of the fundamental structure of society, valid both for the living and for the dead, and based on a balance of their complementary functions » (see Sotheby's, 21 June 2017, lot 74).

This unpublished artwork seems to have been made by the same workshop as another Kota figure from the former Frank Crownshield and Arman collections (see Sotheby's, 8 May 1989, lot 62). See also Vogel (1981, p.199, fig.118) for another related janus example held at the National Museum of African Art, Washington, (inv.2005-6-104).

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



BEMBE

Bembe Gangala figure
Democratic Republic of Congo, height: 20 cm (7,9 in)

Provenance

Galerie Beno d'Incelli & Cie, Paris, 1969
Stanley Marcus (1905-2001), Dallas
Sotheby's, New York, *A passion for collecting: the eye of Stanley Marcus*, 16
November 2002, n° 42
Johann Levy, Paris
Daniel and Carmen Klein Collection
Sotheby's, Paris, 24 June 2015, lot 9
Private collection

Publication

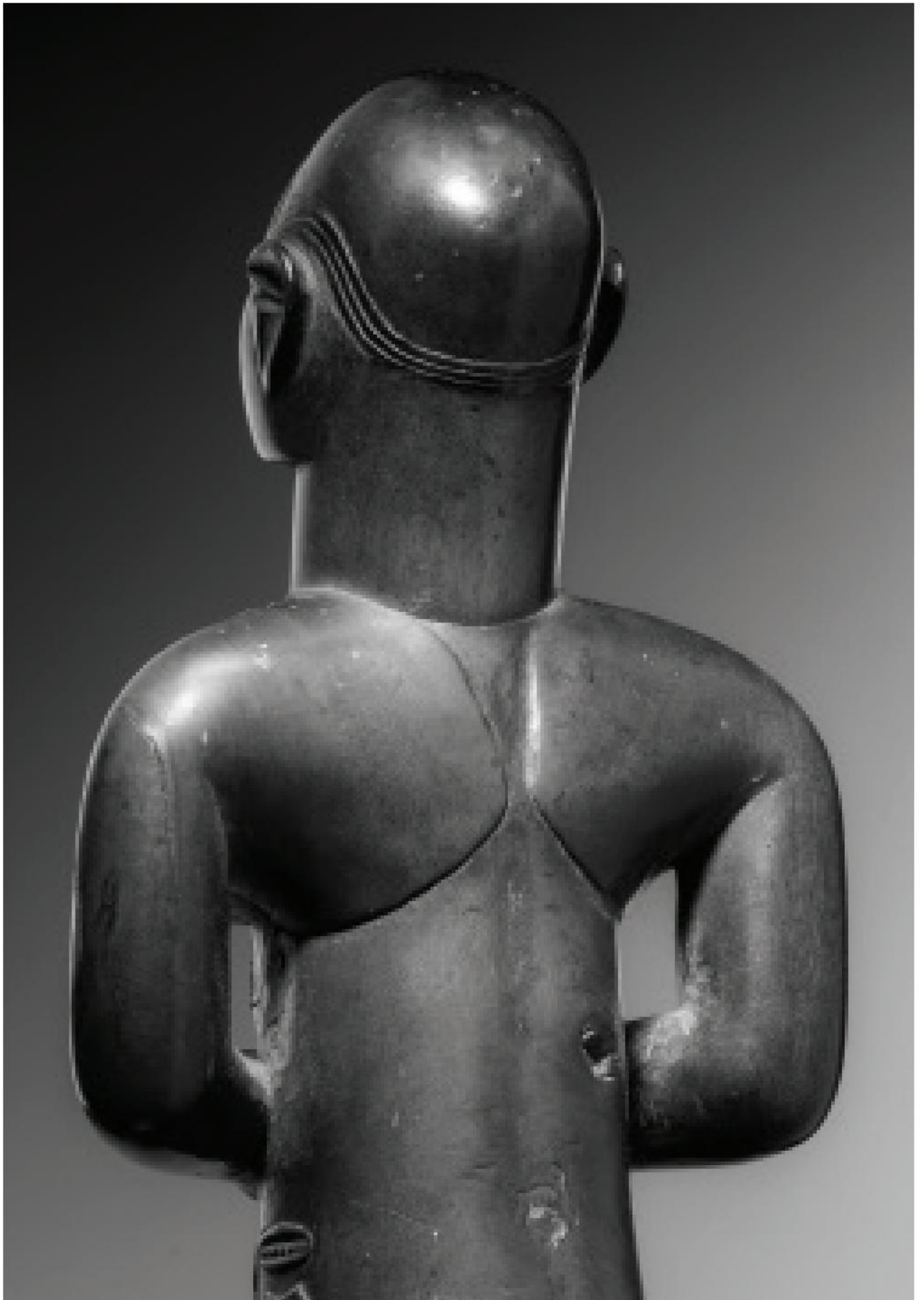
Levy, J., *Collection Africa*, 2006, n°22
Lehuard, R., Lecomte, A., *Statuaire Babembé*, 2010, p.113, n°54

As the Mouyondzi region was not on the main axes of colonial exploration, Bembe art has been discovered relatively late in comparison with the Vili art whose objects were described since the 18th century. The first artworks arrived in France at the beginning of the 20th century. Under incorrect descriptions some sculptures started to appear in academic publications, most often without being reproduced: Clouzot and Level (1919, 1925), Guillaume and Munro (1926), Portier and Poncetton (1930), while others were described in auction catalogues as *Loango figure* or *Sibiti figure*. The Musée de l'Homme received its first Bembe *muzuri* (cloth mannequin) in 1930, and its first wooden statue in 1932, thanks to the geologist Victor Babet.

Bembe art has long remained in the shadow of larger dimension African productions. Thus Kjersmeier wrote in 1935: « with their beautiful polish and their careful execution, the best of these statuettes rank among the most delicate productions of African minor art ». Although the first studies published about the subject go back to 1933 (Manker, « Niombo, die Totenbestattung des Babwende », in *Zeitschrift für Ethnologie*), Lehuard notes that many publications considered today as references do not mention the existence of Bembe art: Griaule (1947), Baumann and Westermann (1948), Marquet (1962), Meauzé (1967), as well as Wassing (1969). However, he mentions an exception. Fagg writes in the catalogue of *100 Tribus, 100 Chefs d'Oeuvre* (Paris, 1964): « [Bembe statuettes] are carved with great attention to details and finishing [...] and often have a monumental quality ». It was not until the publication of Söderberg (1975) article in *Arts d'Afrique Noire*, and Raoul Lehuard studies (1989), that the public discovered the richness and diversity of this artistic production.

Today, Bembe art has not yet benefited from the recognition of a major museum exhibition. However, a first monograph has been published in 2010, thanks to Alain Lecomte's passion for this art form. This key-reference publication brings together Raoul Lehuard's studies on the subject.





Two types of Bembe figures coexist: figurines representing ancestors, and sculptures intended to become the receptacle of « forces », whose functions will be magical, political or therapeutic. Figures of the first category, to which belongs the studied artwork, present a magical charge, consisting of resin and relics taken from the deceased body, that is placed in a cavity carved in the figurine's anus. These statuettes are sometimes carved during the lifetime of the elder who wishes to ensure that his descendants will remember his passage in the visible world. A cult was dedicated to these ancestor figures in order to win the favours of their spirits.

The presence of scarifications on the abdomen is a characteristic of Bembe statuary. We are talking here about scarifications and not tattoos, as the geometric patterns are figured in relief and correspond to the traditional mutilations that can be observed on old photographs. Although the meaning of these marks has been forgotten, it seems they were used to indicate the affiliation to a specific group.

The studied artwork belongs to a Bembe sub-group called Gangala. Bembe-Gangala figures are excessively rare. This style has been studied by Raoul Lehuard (*op.cit.*) and Marc L. Felix (1995). The first author made an inventory of the known artworks composing this small corpus, while the second only mentioned the most emblematic examples. Lehuard counted five figures, while Felix only retained three of them. From these elements, and considering that a few other figures have been discovered since the publication of these studies, we will attempt to update this corpus.

There is according to our research 7 known examples: four illustrated by Lehuard (Museum of Mankind, inv.MMO 14623 ; former Monzino collection ; former Ginzberg collection ; a hunter statuette, private collection, *op.cit.*, fig.16-1-2), to which should be added three figures that have recently emerged: the studied figure (former Stanley Marcus collection), the former Bottet collection example (Christie's, 15 June 2002, lot 240) and the one from the Caput collection (Caput, et Plisnier, 2016, p.34-37). We did not retain the Kerbouc'h figure listed by Lehuard as we don't believe it has enough affinities with the other pieces. Felix specified that Gangala style is strongly impregnated by Bembe art, but most of all by Bwende art: « it rightly combines the elegance of the first with the power of the second ». The body is bulky, the shoulders wide, the scarifications abundant and particularly fine, the joints are marked.

The figure from the former Stanley Marcus collection is according to us one of the two best examples of the Gangala style.

Traduction française et comparable à la fin du catalogue

« Admirables d'élégance, de finesse et de préciosité, les productions de ce centre de style témoignent d'un art élaboré ayant abouti là à sa perfection »

Raoul Lehuard, 1989

TEKE

Teke-Tsaye Mask
Democratic Republic of Congo, height: 35,5 cm (14 in)

Provenance
Collected in 1928 by a Colonial Officer
Private collection

Publication
Lehuard, R., « De l'origine du masque 'tsaye' », *Arts d'Afrique Noire*, Automne 1977, n° 23, p.11, fig.1
Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, 1979, p.272, fig.291



Within the traditional African artistic production, the Teke-Tsaye masks are distinguished by both their highly stylised face treated in low-relief and by their surface enhanced with bright colours, sometimes recalling Papuan Gulf gope boards. The face is here reduced to a disc divided into two equal parts by a line symbolising the eyebrow. The highest relief is marked by the nose. The entire surface is covered with low-relief motifs enhanced by pigments.

Teke-Tsaye masks are excessively rare. The most famous example is by far the one from the former André Derain collection (now held at the Barbier Mueller Museum, inv.1021-20) since it participated in the 20th century greatest exhibitions and figured in most African art publications.

A another close related mask has just been exhibited at the Quai Branly Museum during the exhibition *Picasso Primitif*. Collected by Victor Babet before 1932, it shows many affinities with the studied example, from both frontside and backside. For another comparable, see Lehuard (1996, p.112, former Schindler collection). The author describes this typology as « classic style » and writes about its iconography: the animal on the forehead represents *kame*, the great crocodile, the external semi-circles symbolise the different lunar cycles, the rectangles figure the house of the *ngwa nkita* (*nkita* priestess), the two oval shapes around the eyes are *kignumu* (*nkita* superior spirits), the cauris shells are *lebee* (a tattoo conferring the gift of double vision), the parallel horizontal lines recalls the division between the visible and invisible worlds, the concentric circles towards the mouth figures the sun and the moon, sometimes the boa, while the central cross symbolises a barrage to witchcraft. The parallel vertical lines towards the chin recalls the paths of existence (*mankulo*).

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



KUYU

Kuyu head

Style I, Democratic Republic of Congo, height: 28,5 cm (11,2 in)

Provenance

Collected *in-situ* by Aristide Courtois between 1913 and 1934

Charles Ratton (1895-1986), Paris

Madeleine Meunier (1921-2009), Paris

Christie's, 15 December 2016, lot 46

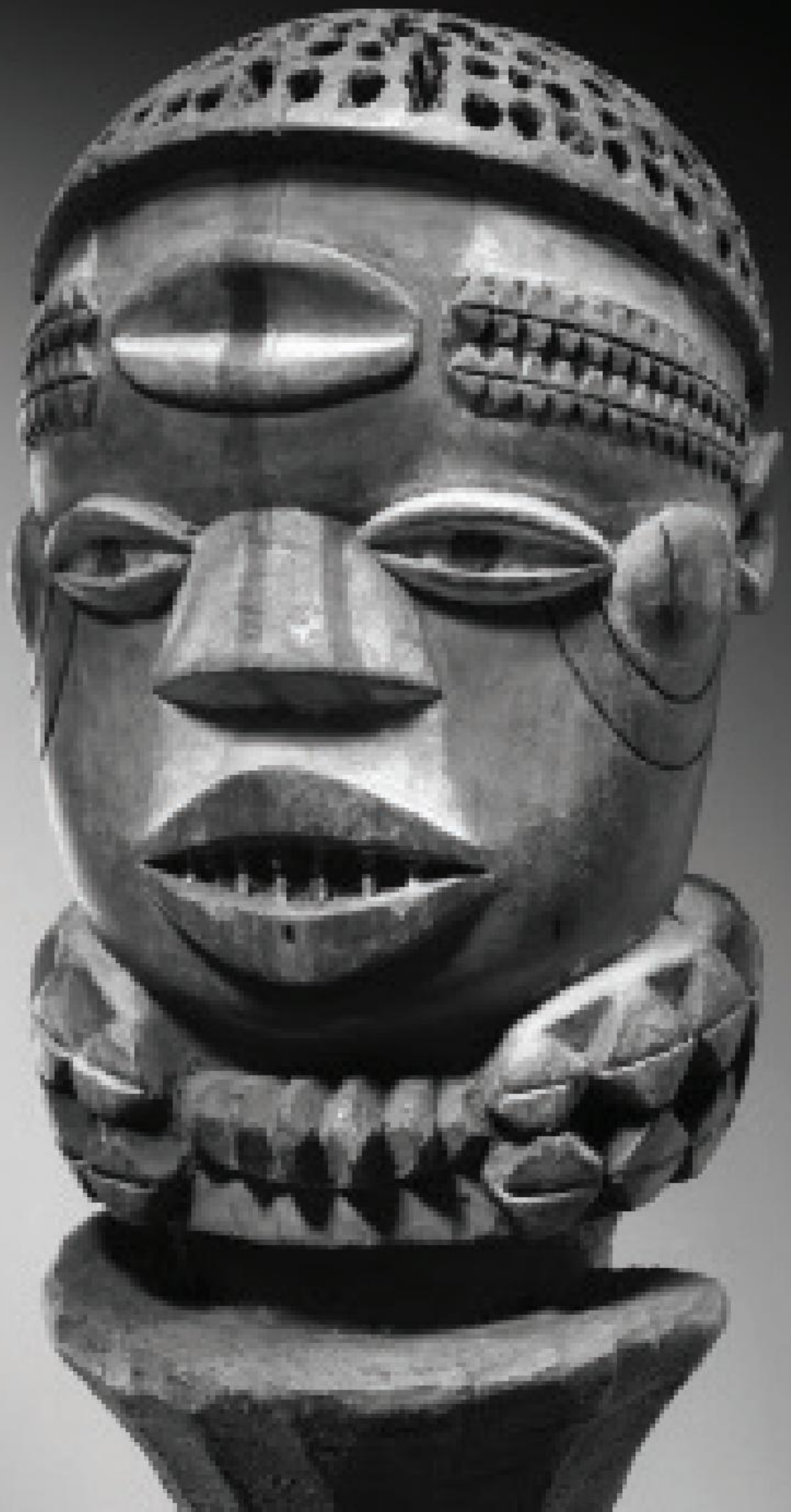
Collection privée

Publication

Bénézech, A.-M., *L'Art des Kouyou-Mbochi de la République populaire du Congo. Tradition artistique et histoire*, Thèse d'Anthropologie de l'art, Tome 4, Paris 1, Sorbonne, 1989, p.602, fig.29

Bénézech, A.-M., «L'anthropologie du l'art, pourquoi faire?» in *Arts d'Afrique Noire*, no.86, 1993, p.46, fig.1

Bénézech, A.-M., «La découverte différée des objets KUYU», *Tribal Art Magazine*, n°83, 2017, p.93, fig.3





Aristide Courtois (1883-1962) has been the most important purveyor of Kuyu objects. His records indicate that he lived in the Kuyu region between 1913 and 1934. Although his notes do not include any indication related to their use, he brought back from his stay a large number of artworks.

Anne-Marie Bénézech, quoted by Pierre Amrouche who wrote an article about Courtois in *Arts et Cultures* (2016), underlines in her thesis the administrator humanistic behaviour and his popularity among the population he was responsible for, especially because of his effort to suppress the slave trade with the Arab territories (Christie's, 15 December 2016).

Courtois was in contact very early with Paul Guillaume to whom he sold several objects. But when he returned from Africa in 1938, Guillaume was gone. He therefore began to work with two of the most important dealers of that time: Charles Ratton and Pierre Vérité.

Anne-Marie Bénézech, the Kuyu worldwide specialist, has managed to identify three major Kuyu styles, most probably corresponding to different creation periods. First of all « style I » which is considered to be the oldest, most homogeneous and most accomplished of all styles (18 heads, 19 statues referenced). « Style II » (16 known artworks) with more round features, and « style III » (around 30 statues, and a large number of heads), the most recent group. The latter style counts a relatively large amount of objects of mediocre quality and of unstable iconography. The studied Kuyu head belongs to the first category.

The « style I » heads generally present a cap-shaped hairdress, often hollowed out with cavities destined for receiving hair or fibers. The features, the scarifications and the polychromy is also distinctive. A collar figured by series of cauris-shaped motifs and panther teeth encircle the neck. A raphia costume used to be fixed in the deep groove carved above the conical-shaped base, the tip of which is drilled to receive a supporting stick. These objects are not *kébé-kébé*, meaning marionnettes, but *Etata* that paraded to announce the end of important ceremonies.

See Ader-Picard-Tajan (16 October 1989, lot 54) for a similar head carved by the same artist and collected by governor Thomas between 1910 and 1914.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue

MANGBETU

Mangbetu prestige weapon
Democratic Republic of Congo, height: 41 cm (16 in)

Provenance
British collection
Lance Entwistle, Paris/London
Private collection





In Northeast Congo, in the heart of the tropical forest, lives the Mangbetu people. Originating from a structured society, they are governed by a King whose sons rule the different provinces. The Mangbetu artistic production is defined as a court art: most of the objects were created to be held as *regalia* by the royal family during public audiences and important ceremonies.

The sickle-blades, a very difficult weapon to forge, are characteristic of this ethnic group. The handle of the studied example represents a magnificent human torso whose skull is traditionally distorted. This voluntary mutilation is elegantly accentuated by a flared headdress. The facial features are highly stylised. In order to obtain a better grip, the arms of the figure are atrophied. The blade's balance and power allows us to appreciate the quality of its forge. The handle's honey patina, rare on this type of object, and the metal's dark colour testify of the great age of this prestige weapon.

See Elsen (2003, fig.35) for a comparable example held by the Barbier-Mueller Museum, Robbins and Nooter (1989, fig.1280) and Sotheby's (New York, 14 May 2010, lot 140) for two close related sickle-blades in private collections.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue

NEW IRELAND

Three Masterpieces from the Bremen Museum





New Ireland within the German Empire

The 19th century was the Golden Age of territorial claims, commercial expansion, evangelization missions and exploration of the South Pacific. These faraway archipelagos aroused the appetite of travellers, explorers or intrepid traders. The Hamburg based company J.C. Godeffroy & son, with several trading posts established in Oceania since the mid-nineteenth century, had a quasi-monopoly status on trade and transport. Its agents, carefully trained and well-integrated among the local population, collected coconut oil, wood and various raw material that they loaded onboard ships regularly cruising in the area. The agents' activity were not limited to this type of trade - they were also collecting tortoiseshell, shells, animals, plants, and ethnographic objects for the collection of Johann César VI Godeffroy, the company owner. As his cabinet of curiosity became rich and diversified, he decided to open a museum in 1861 in order to share his zoological, botanical and ethnographic collections with the public. Thanks to the enthusiasm and financial means of its wealthy owner, the museum undertook systematic documentation and publication policy. Unfortunately, the Godeffroy & son company, although rich and powerful, got bankrupt due to hazardous speculations, and the ethnographic collections were then dispersed in 1885 between the Leipzig, Berlin, Hamburg, Oxford and Leiden museums. There is no doubt that this pioneering approach had an impact on the development of ethnology in Germany and provoked the enthusiasm of a public fascinated by these strange objects originating from remote horizons.

In 1884, The German Federal Empire established the protectorate of the Kaiser-Wilhems-Land, corresponding to the Eastern and Northeastern New Guinea regions, including the shores and Bismarck Sea's islands. The colony encompassed Neu-Pommern and New Mecklenburg islands, renamed since 1918 New Britain and New Ireland. While the trading posts multiplied, the imperial administration headquarter was established in Herbertshöhe (nowadays known as Kokopo, facing Rabaul) in New Britain.

At the end of the 19th century, New Ireland was a poorly known land. It is an island of volcanic origin extending over 340 km with a width varying between 10 and 50 km. The North is composed with terraces made out of ancient coral reef limestone, melting afterwards into a hilly chain with rugged terrain. In the island's center thrones the Lelet Plateau, reaching an altitude of more than 1000 m. The Western coast is a succession of narrow alluvial plains bordered by steep karstic foothills covered with tropical vegetation. Rains are intense and frequent. The Eastern coast has a similar morphology, but less steep, and therefore easier to access. The central plateau meets the Southern volcanic massif in a narrow isthmus of about 10 km wide. New Ireland is surrounded by the following volcanic archipelagos: Tabar, Lihir, Anir and Tanga to the East, Djaul islands to the West, and Lavongai to the North. It has been populated since 30.000 years and there are 20 different linguistic areas, all from Austronesian origin except for the Kuots people, settled on the Northwest foothills of the Lelet Plateau. At the end of the 19th century about 100.000 persons lived on the island and its archipelagos. On the islands of Lavongai, Tabar, Lihir and Northern New Ireland down to Hamba, the inhabitants' life was orchestrated by *Malagan* funeral ceremonies. Small groups of men had developed remarkable artistic traditions with extraordinary exuberance and creativity. Mandak speakers, populating the Lelet Plateau karstic foothills, on the Eastern and Western coast, were following important *Malagan* funerary rituals ruled by rare stylised anthropomorphic sculptures known as *Ulis*. « I am almost ashamed to admit I am crazy about New Ireland sculptures » wrote Karl von Linden, the Linden Museum founder in Stuttgart. Museum directors were absolutely fascinated by these ethnographic objects and were seeking to acquire some though colonial residents, travellers or scientific expeditions.

The colony's administration was initially entrusted to a private company the New Guinea Company. Its commercial activities were very lucrative since a ton of copra bought for 6 Marks of tobacco in 1884, empty bottles and glass beads, was then exchanged in Germany for 400 Marks. The commerce diversified over the years and some Bismark Archipelago's inhabitants became increasingly wise commercial partners or employees of gigantic plantations that were growing. In 1900, the New Guinea Company restored the control of the Kaiser-Wilhems-Land to the imperial government, then in 1902 Dr Albert Hahl, former administrator, was appointed governor of the colony. Doctor in law with an inflexible severity, and with a good knowledge of life in the South Seas, he had a personal and pragmatic vision of the Bismark Archipelago's development. He understood that it would be easier for him to administer the islander if he knew better their habits and customs. He wanted to preserve the knowledge of traditional lifestyles, languages,

mythologies, and arts before their inevitable disappearances. However, it was necessary to transfer their villages from the lands to the coast, easier to access, and to integrate the population into the new colonial society that was about to be established. An important step was the abolition of shell money and the introduction of a « tax per head ». Each valid man had to either pay an annual fee of 5 Marks, collected by the local chiefs, or offer 10 months of work to the colonial administration. The Mark became the currency at the heart of the exchanges with the natives. The trade of ethnographic objects became increasingly important. A simple skull costed one Mark, while a overmodeled skull costed five. A *Malagan* figure could sell for ten, even fifty Marks. Thus, objects that have been used in



Map of New Ireland with the important villages and those mentioned in the text.

The Northern area follows *Malagan* traditions. The central region is Mandak territory where the ritual life is punctuated by particular *Malagans*, the *Ulis*. The Imperial Government headquarter was based at Herbertshöhe.

ritual contexts and kept in the Men's House allowed to pay this tax for the clan members and gave them access to the colonial power's merchandise. Governor Hahl himself was willingly hunting ethnographic objects during his numerous inspection rounds aboard the *Seestern*, a Norddeutschen Lloyd steamer made available by the imperial government. Competition was fierce between colonial administrators, European residents, ship Captains anchored at Simpsonhafen and those patrolling along New Ireland shores. Captain Karl Nauer, the *Sumatra* commander, was an extremely prolix marauder in the Bismark Archipelago. He collected at least twenty-seven *Ulis* between 1903 and 1911. He looked down at those who were engaged in the same activity: « Can you imagine: the other day, a rogue competitor from the *Germania* [the postal ship] came and acquired for seven hundred Marks - i am not joking - an Uli figure as old as mountains. I certainly could have bought it for two hundred Marks. If I had met this animal, I would have probably killed him. Not only he took away this precious object for whomever, but above all, since this shameless purchase, the price of each Uli has increased by at least one hundred and fifty Marks. An now, the locals want to sell them for three hundred Marks each ».

The vast majority of colonial residents or travellers passing through the Bismark Sea were frenetically hunting ethnographic trophies. This activity was very lucrative since museums were engaged in a competition to develop their collections.

Collecting for the Bremen Museum



Hugo Schauinsland

Hugo Schauinsland, Bremen Natural History and Ethnology Museum director since its foundation in 1887, was willing to develop the collections he was responsible of. Trained as a zoologist, he also had great interest in ethnology. He embarked for scientific missions of collecting in the Pacific, Asia and Egypt. Naturally, he kept a logbook that reached us. His second voyage brought him from Hong Kong, to the Bismark Archipelago, China, Korea, Japan, Borneo, and Celebes aboard ships owned by the Norddeutschen Lloyd, the Bremen shipping company.

On February 17th 1906, the *Prinz Waldemar* makes a quick stopover at Friedrich Wilhelmshafen (nowadays known as Madang). Full of enthusiasm, Schauinsland wants to take advantage of these few days to enrich the museum's collections and establish new contacts! Accompanied by Häsner from the Norddeutschen Lloyd shipping company, he buys two shields from a missionary and is offered by Prof. Preuss a *Malagan* figure from the Teripatz village located on Simberi island. He re-embarks a few hours later, and arrives at Simpsonhafen (Rabaul) on the morning of February 19th. Häsner's house is situated on the volcano's flanks overlooking the bay and the imposing terminal built to receive the ships. The *Sumatra*, a coastal steamer patrolling the Bismarck Archipelago under the command of Karl Nauer, is docked. It faces the *Seestern*, a boat made available for Governor Albert Hahl by the shipping company.

Schauinsland is determined: a trip aboard one of these coastal steamers is the ideal solution to carry out important collecting searches in a few weeks... but he faces a polite opposition from Max Thiel, the Hersheim company agent. Captain Nauer points out that the *Sumatra's* travels are planned for the coming weeks, and none of them are scheduled towards New Ireland. Following this pitfall counteracting his intentions, Schauinsland reports in his logbook¹: « discussions with Häsner and Nauer about the possibility of building collections ». With Nauer's refusal to host him aboard the *Sumatra*, he settles himself from the 20th at Hahl's residence in Herbertshöhen, across the bay. Exchanges with Nauer and the imperial prosecutor Röwe are multiplying in Albert Hahl's smoking room.

On the morning of the 21st, Schauinsland is installed under the governor's veranda. He is admiring the Duke of York Archipelago and in the distance New Ireland mountains. He gets quite angry when he learns that a few hours later, the *Sumatra* left towards New Ireland, despite of what Nauer told him two days ago. In the evening, Häsner and Preuss have dinner at Hahl's.

On February 22nd, Schauinsland attends a Tolai funeral ritual. He describes the ceremony and the dancers wearing wide conical *Dukduk* masks. It will be his unique ethnographic observations during his stay in New Britain. A little later, Komine, a Japanese agent from the Hersheim company, brings him ethnographic objects, before another visit of Preuss.

On February 23rd, an agreement is made with Komine. He will provide objects for Bremen through the intermediary of Häsner. The day ends by a long conversation with Hahl. Finally, on the 25th, the *Prinz Waldemar's* powerful siren rings out and announces its departure. Schauinsland then embarks on *Langeoog*, a small steamer, in order to join Simpsonhafen, and complains about European drunkenness, « *all drunk!* », which complicates the manoeuvres. Arrived at Simpsonhafen, in a final interview, Thiel promises to « *do his part* » in order to acquire collections for the museum. He leaves New Britain for Friedrich Wilhelmshafen and will never come back to the Bismark Archipelago.

Schauinsland's stay has been very short, less than a week spent between Simpsonhafen and Herbertshöhe. Colonial residents were enthusiastic about his visit but did not want to let him undertake his own collecting trips to New Ireland. They preferred to collect the objects themselves before negotiating them directly with museums. Thus, supported by Häsner, Schauinsland immediately established strong relationships with the colony key personalities. We now better understand how Schauinsland developed his museum's collections, counting on colonial residents and sailors, all of it under the auspices of Governor Hahl.

¹ All the picturesque elements of this paragraph are recorded in Schauinsland's handwritten logbook

Provenance of the *Uli* and of both *Malagans*

Bombings during World War II destroyed a large part of Bremen museum's archives. Most correspondances have been lost. Nevertheless, there is a file still at the museum concerning correspondence between Schauinsland and Häsner, and Governor Hahl, under inventory number ÜM A 115. For most objects, the information is limited to the acquisition registers. Regarding the *Uli* and the two *Malagans*, the records indicate three names Häsner, Lenz and Fabricius, all of them being forgotten characters. It was therefore not easy to find out information about them and to better understand the collecting context of these artworks. The key person would be the Bremen museum founder and director Hugo Schauinsland. His short stay in New Britain in February 1906 laid the foundation of object collecting for the Bremen museum.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



Bremen Übersee Museum



ULI

Pour sûr tu es un grand dieu
Je t'ai vu de mes yeux comme nul autre
Tu es encore couvert de terre et de sang tu viens de créer
Tu es un vieux paysan qui ne sait rien
Pour te remettre tu as mangé comme un cochon
Tu es couvert de taches d'homme
On voit que tu t'en es fourré jusqu'aux oreilles
Tu n'entends plus
Tu nous reluques d'un fond de coquillage
Ta création te dit haut les mains et tu menaces encore
Tu fais peur tu émerveilles

André Breton, 1948

ULI

Uli figure

Lambu or Kontu villages, New Ireland, height : 139 cm (54,7 in)

Provenance

Collected by Captain Häsner

Acquired in 1906 by the Übersee Museum, Bremen, inv.D9938

Deaccessioned by the Übersee Museum in 1974

Private collection

Publication

Krämer (Dr.), A., *Die Malangane von Tombara*, Munich, 1925, p.25

Collins Gifford (Jr.), P., *The Iconology of the Uli Figure of Central New Ireland*, Columbia University, 1974, n°49

The Häsner *Uli*, registered in 1906
Inventory number D9938

Häsner was an agent of the powerful shipping company Norddeutschen Lloyd. Settled in Simpsonhafen, he was in an ideal location to acquire ethnographic collections and send them to Bremen. We don't know precisely how the *Uli* was found, but Schauinsland's travel diary underlines Häsner's role in discussions and negotiations with Captain Nauer, Komine, Thiel, Röwe and Governor Hahl. JPB





Ulis and the Häsner Uli

Most of the ethnographic data we have today about *Ulis* is consigned in two Augustin Krämer publications, as well as in his notes taken during his stay in Mandak territory between 1908 and 1909. Krämer added a chapter at the end of his wife's publication *With the Art Lover Cannibals in the South Seas*, 1916, before devoting a full study to the New Ireland traditions in 1925 *Die Malangane von Tombara*. His field notes were recently found in the Göttingen University Library and at the Linden Museum, Stuttgart.

According to Krämer, « *Uli* funerary rituals were particularly respected for their ancient and for their sacred dimension. They are called Great Ceremonies or *málanggan vúruk* ». *Ulis* represent ancestors carved in a hardwood with large bearded heads surmounted by crests. *Ulis* are stocky, with wide shoulders and standing on short legs. They bear pointed chest, and thick sex. Even though they were considered hermaphrodite by early travellers, *Ulis* are male figures. Their predatory smiles and their distrustful attitudes accentuate their presence. They embody absolute strength, power but also fertility. Unlike other New Ireland carved sculptures that were usually destroyed or abandoned after *Malagan* rituals, *Ulis* were carefully kept in Men's House before participating to other ceremonies.

In January 1909, Mandak informers from the Panagundu village describe to Krämer ten different *Uli* types. The first category is known as « *selambúngin sónonodos* », Krämer indicating that « *sónodos simply means without ornaments, with hanging arms* ». In his 1925 publication, the Häsner *Uli* is considered by Agustin Krämer as the « *selambúngin sónonodos* » archetype. It is illustrated on plate twenty-five and is mentioned several times as a reference.

« *The trunk is strapped with a high positioned belt, just underneath the chest marking the rib cage end, and a low positioned belt, just underneath the pubic hair. This lower belt supports the vertical element that reaches the base of the chin* ». The support connecting the chin with the rest of the body is often observed on other *Malagans*. Before their burial, deceased were presented in the funeral enclosure sitting on a mortuary chair, usually with a spear fragment holding their heads upright. « *Another support is located in the figure's back. It allowed to hold it or to attach it during its presentation* ».

« *The crested hairdress is referred as eventanim in Mandak. Its support is called ngasanim, such as the word designating a shark tooth row. This type of hairdress can be observed on all statues* ». Figure n°10 of Krämer's book illustrates four type of headdresses. The first one is depicting the Häsner *Uli*'s example, it « *undoubtedly indicates a cock tail* ».

« *The face paint is known as e gangkali. This heart-shaped decoration with its tip at the chin underlines a wide mouth with sharp teeth and ends toward the eyes without connecting above the nose* ». These are war marks. « *A beard grows along the chin* ». On the face are remains of lime application, suggesting that it would have been made with fresh coral coming from the coast and not from an inner village such as Kononbin. Artists of inland villages generally used old coral which had a bad adhesion unlike the one found on the coast. These flat tints were adorned with ochre and yellow motives underlining the « *e gangkali* » black paint, as we can also see on the Linden Museum *Uli* (inv.45809, Stuttgart), or the *Uli* offered by Sotheby's in June 2017. Michael Gunn (2014) considers that these chain-like motives, that are observed on eighteen other *Ulis* and four over-modeled skulls, are probably clan marks. The face black paint was traditionally made out of charcoal mixed with breadfruit juice. Here, the lime layers were applied after the black color, suggesting that it is not a restoration but a deliberate choice for the last ceremony in which the figure participated. The face has remained almost untouched since the *Uli* was collected.

Krämer indicates that « *the ear lobes are often pierced and widened with coconut fibre rolls* » and uses Häsner's *Uli* as an example. « *Another particular feature of the Ulis, in addition to their huge sex, is a welldeveloped breast. It has been said that these figures could be hermaphrodites. Nevertheless, I disagree and I believe that they are related to fertility rituals. Some men have well-developed breast, corpulent chiefs for example. Men say they wear breast because Moroa told them to. (New Ireland) Northern men wear artificial breast during their dances, indicating that ancient fertility rituals must be at the origin of this tradition* ».





Within a corpus of two hundred and sixty *Ulis*, nine figures can be stylistically compared to the Häsner *Uli*. First of all, we can mention five figures that are sculpturally very close and wearing the same cock tail: the Cologne museum *Uli*, from the former Clausmeyer collection (inv.48239), the Munich *Uli* (inv.13-2-17), collected by Captain Nauer, the Friburg *Uli* (inv.II – 848), collected by Captain Weber from the *SMS Cormoran* and finally the Linden Museum *Uli*, collected by Thiel (inv.81373). They all have a head in the same proportion, they wear the same cock tail and have a thick and plunging sex.

The second group of four *Ulis*, except from the cock tail (which could refer to a clan affiliation), have the same stylistic features. The Linden Museum *Uli* (inv.84361), collected by Krämer at Lambu, is the twin of another *Uli* from Bremen (D3161). They are also very close to the Basel (Vb 5675) and the Prague *Ulis* (87/36). The latter was collected in 1908 by Walden at Konos. For these nine *Ulis* we have two origin villages: Lambu and Konos, on the Western and Eastern coast of the Mandak territory. Remember that they are only a day's walk away! The Krämer example was found in its original ritual location in the Lambu village, close to Kontu, in March 1909. As for the Konos figure, colonial administrator Franz Boluminski had asked for ancient statues to be brought before his inspection tour with Edgar Walden¹. Several *Ulis* were then collected in Konos and Lemau. It is therefore possible that the *Uli* doesn't originate from Konos. It could have been brought to that village situated on the « Boluminski road » linking Kavieng to Namatanai. It is also possible that in the context of exchanges between clans the statue has been moved. Nevertheless, we believe, according to the available information at our disposal, that the Häsner *Uli* originates from a village close to Lambu/Kontu where the sculptor Kambilang was working at the end of the 19th century. The nine *Ulis* were most probably all carved by the same artist or workshop.

Within the *Uli* corpus, the Häsner *Uli* occupies a special place. First of all, it has been selected by Augustin Krämer as a reference for the first *Uli* type, the « *selambúngin sónonos* ». In his 1925 key reference book about New Ireland, the figure is explicitly mentioned, pictured, and its hairdress drawn. Beyond its intrinsic qualities, its power, it is also an ambassador for the Central New Ireland *Malagan* rituals that have fascinated travelers, colonial residents, museum curators, artists and collectors for over a century.

¹ Source: Edgar Walden's notebooks



MALAGAN





Introduction

*Malagan*¹ has been an essential part of life in Northern New Ireland for a very long time. Fragments of evidence suggest that this art-producing tradition began more than 3,100 years ago, during the time that the Lapita people began moving into the islands to the East of the mainland of New Guinea. The Lapita were sea-people, navigators, pot makers. They spoke Austronesian languages associated with the ancestor languages of those on the island now known as Taiwan. As the Lapita moved into the islands of the Western Pacific they needed to negotiate and form relationships with those who were already living there.

The Lapita needed access to land so they could grow food crops, gather fresh water, and obtain wood to fire and for building materials. They were able to build houses above the sea in shallow lagoons offshore, but to go onshore they needed to establish peaceful relationships with the people who owned the land. Part of this on-going series of negotiations involved honouring the ancestors of the people they married. When daughters of the sea-people became married to men from the land, they began to honour the ancestors of their husbands during the funeral of one of their husband's people. In response, and to keep face, their husbands were obliged to honour the ancestors of their wives' people during their funerals. This mutual honouring was a visible and public expression of respect, forming the basis for a workable relationship between the migratory sea-people and the people living on the land.

In Northern New Ireland, this obligation to honour may have found its current format in *malagan* when the Lapita people's distinctive low-fired ceramic pots as a symbolic medium eventually evolved into comparable images carved in wood.

Malagan art-producing cultural traditions

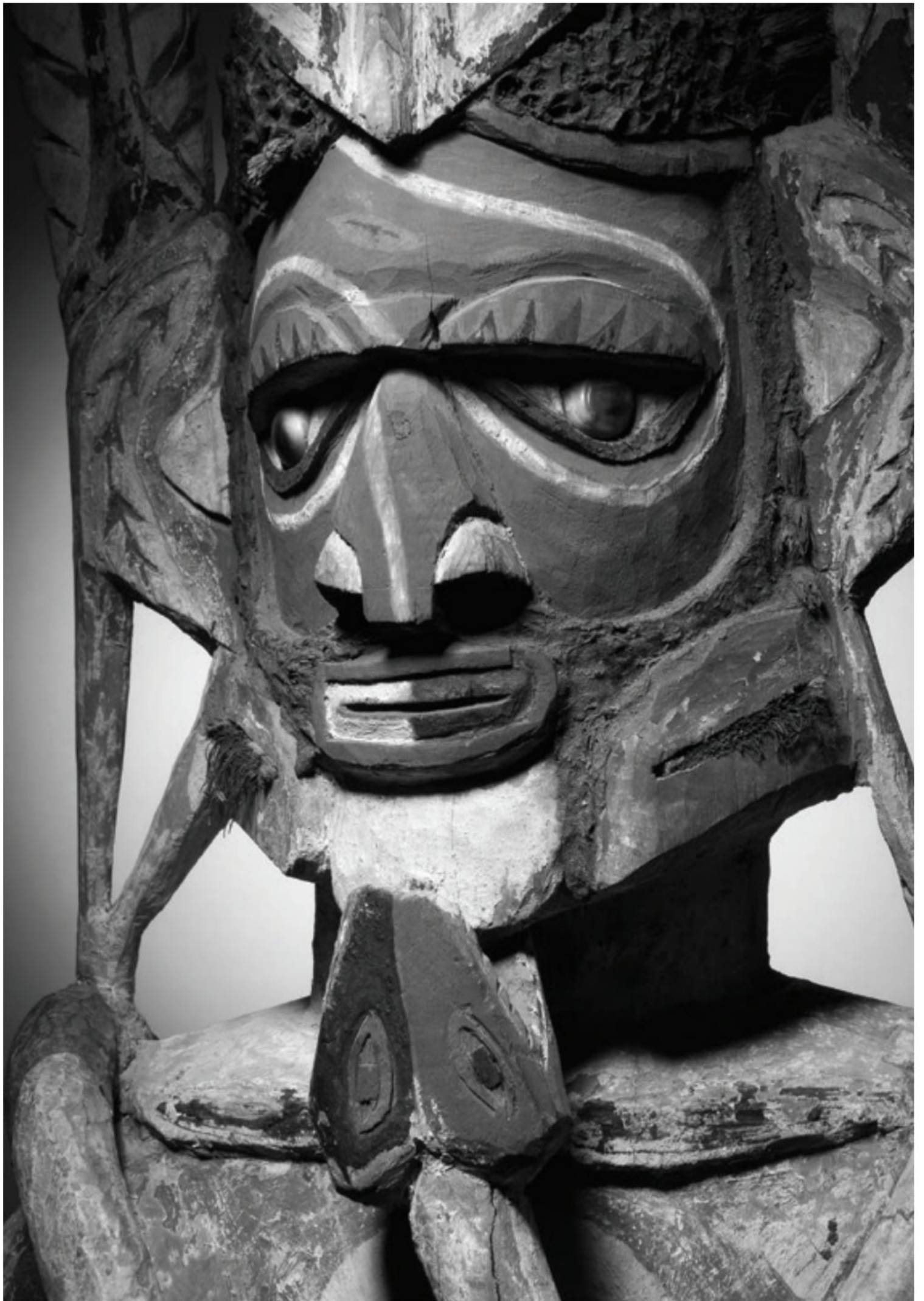
It is generally accepted today that *malagan*, as a group of art-producing cultural traditions, began and developed on the Tabar Islands, and was brought to the mainland of Northern New Ireland through marriage connections. On the Tabar Islands, *malagan* is strictly controlled through copyright. Copyright controlled the visual and symbolic imagery used in a *malagan* object, placed the object within a lineage of ownership, and associated it with songs and chants. A *malagan* owner needs to receive the copyright from another owner in order to create a *malagan* object to use to honour the people he married. This copyright was passed from one owner to the next, usually from a *malagan* owner to his sister's son, in ritual context during a *malagan* ceremony, and in front of the eyes of all those present. If there was no son from a marriage, then the new *malagan* owner could be the eldest daughter.

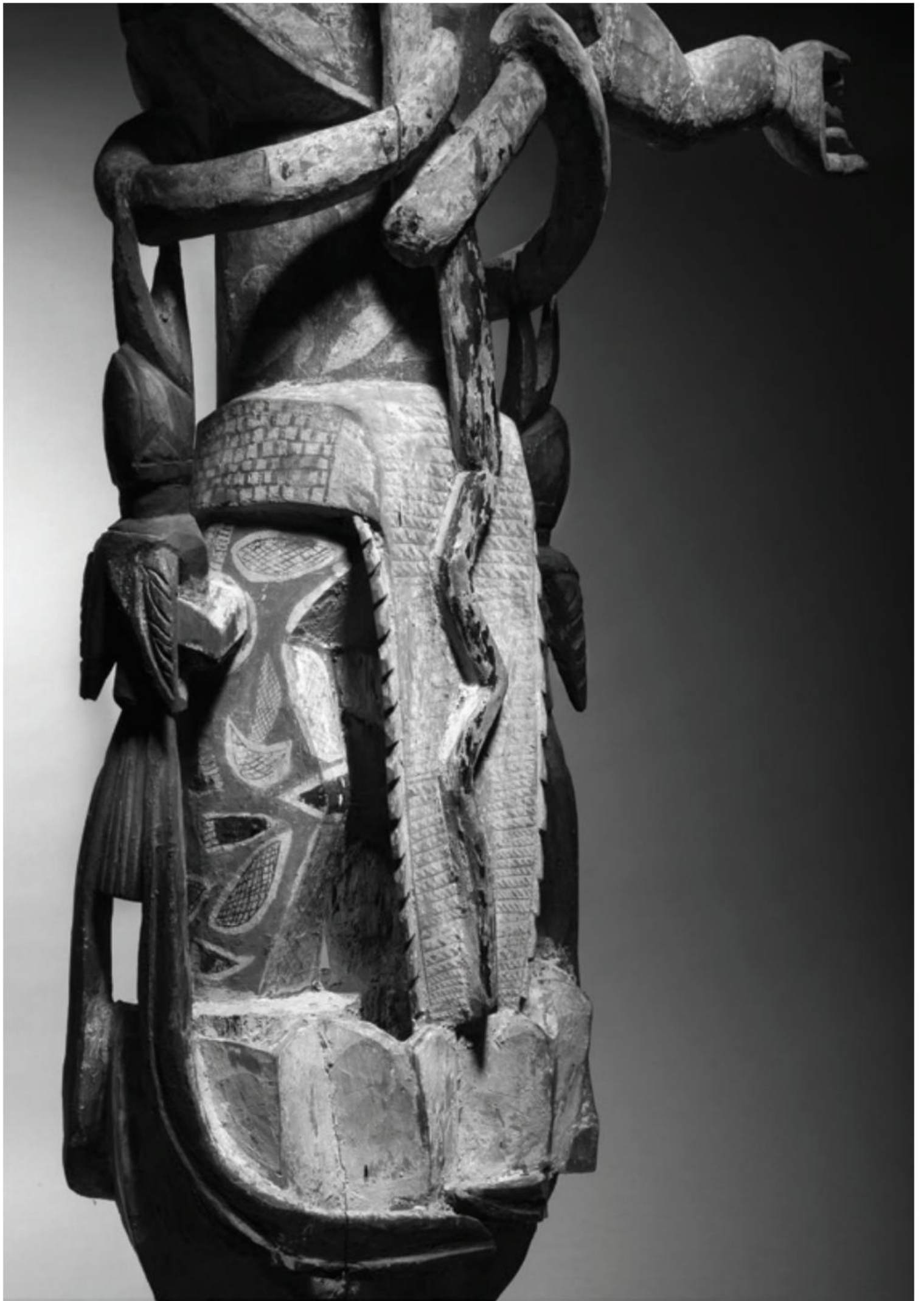
Malagan on the Tabar islands has developed over the past 3,000 years as a tree would develop – beginning with a seed, then developing a stem which became a trunk which eventually produced many branches. In this analogy some of these branches kept developing, others died. Seeds were produced and drifted away, becoming new trees with different meanings and interpretations. *Malagan* on the mainland of New Ireland used the Northern New Ireland art tradition to create the art objects, but the cultural context and symbolism appears to have developed along different lines to *malagan* on Tabar.

Each *malagan* owner received copyright for at least one *malagan* - sometimes referred to as a leaf. Over a period of twenty or more years the rising new leader for a sub-clan would receive the ownership rights for a group of *malagans*. These rights, the copyright, would be handed over, one *malagan* at a time, one per *malagan* ceremony. Eventually, when he became leader, he would own the copyright for a suite of *malagans*, which would be used to produce the variety of art objects which made Northern New Ireland so famous in the tribal art world.

Once created, the *malagan* copyright would have been used by an owner when he hired an artist to create a masterpiece in order to honour his wife's people in ritual context. On the Tabar Islands this context could occur within at least two groups of related ritual sequences – funerals and commemoration.

There can be three separate *malagan* ceremonies associated with a funeral, and seven or more *malagan* ceremonies in a commemorative *malagan* sequence. Not all *malagan* ceremonies used art objects, some were associated with the raising of taboo levels, others with the politics of fund-raising and with the erection of the *malagan* display platform.





Malagan figures depicted at the moment of death

Each type of *Malagan* object has its own role to play. Large horizontal *Malagan* objects can form the basis of a *Malagan* display, others are tall and vertical. Some can take the form of a canoe, others can represent a coconut water bottle. All *Malagan* objects were created in the instantly recognisable art style that is unique to Northern New Ireland. However, it should be noted that a number of other cultural traditions in this region also used the Northern New Ireland art style to create other objects used in ritual context. It is not yet clear if these other cultural traditions were originally part of *Malagan* and broke away in the distant past, or whether other factors are at play.

Although most likely created by different artists, from different locations in New Ireland, and at different times, these three *Malagan* figures share a number of features in common. On the Tabar Islands this type of figure is known as *marumarua*, which means shadow, or reflection, or image. People were particularly insistent that *Malagan* figures did not contain any spirit. In the late 20th century these figures were understood to be images inherited from the past, and did not represent any particular individual who had recently died. However, one of these three *Malagan* figures depicts an object (the bowler hat) which was invented in the mid-nineteenth century, indicating that innovation was possible during that period.

Most, and probably all, *Malagan marumarua*-type figures depicted a human life at the moment of death, or what the body looked like shortly after death. New Irelanders accepted death as part of the natural cycle of life, and celebrated it in sculpture. Death takes many forms, and portraying death clearly became a creative process for Northern New Ireland's artists.

¹ *Malagan* has also been written as *malanggan*, *malangan*, *malaga*, *melanga*, and other variations. *Malagan* is the version most commonly used in New Ireland today.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue

MALAGAN # 1

Malagan figure

Northern Island, New Ireland, height : 132 cm (52 in)

Provenance

Collected by Capitain Fabricius

Acquired in 1911 by the Übersee Museum, Bremen, inv.D3164

Deaccessioned by the Übersee Museum in 1974

Private collection

The Fabricius *Malagan*, registered in 1911
Inventory number D3164

We believe this *Malagan* was collected by Arnold Fabricius, Neu Guinea Company station chief at Postdamhafen (North of Friedrich Wilhelmshafen) until 1910. Information about him is fragmentary, but we know he stayed in the colony at least between 1906 and 1910. He was known for having provided assistance to the Hamburg Museum Expedition (1908-1910) and to other travelers. Settled in Indonesia by the end of 1914, he offered to A.B. Lewis an important collection of ethnographic specimens to the Fields Museum, Chicago. Lewis thought the price was too high and noticed that it wasn't necessary for the museum given what he already acquired during his own travels. JPB





This *Malagan* figure¹ depicts the death of a great leader, killed by both clam-shell and snake. At the base of the sculpture we can see that he has become trapped by a giant tridacna clam-shell, which has closed around his feet, and will hold him fast so that he will drown when the tide rises.

Rising up from the clam-shell is a snake, which moves up his pubic cover, then curves over his right shoulder, to re-emerge over his left shoulder, then loops around itself twice before rising up to bite him on the chin, stifling his voice. To either side of his legs is the distinctive Paradise Drongo², endemic to New Ireland. The presence of this bird on the sculpture strongly suggests that this *Malagan* figure originated on the mainland of New Ireland, and not on the Tabar Islands – where the bird is not found.

The copyright prescription for this particular *Malagan* can be partially deciphered by comparing it with related *Malagan* figures now located within museums and private collections in the West. From within a database of more than 400 wood figures from Northern New Ireland, it is possible to identify twelve figures having characteristics that could be considered relevant in a comparison with this figure under discussion. These characteristics include:

- a male figure with arms out-stretched.
- vertical ear extensions. These are known as *ora* on the Tabar Islands and are most likely representations of feathers.
- a traditional New Ireland peaked hat depicted on top of the head. Although these hats resemble the «rain-hats» that were worn by women in New Ireland, these hats clearly have another use and set of imagery associated with them³. They are also found on the heads of most *Uli* figures from the region around the Lelet Plateau.
- a well-developed chest region, deep and wide.
- some have a drongo at the sides of the legs, or above the arms.
- some have their feet held inside a clam-shell.

Only three of these *Malagan* figures feature both the snake surrounding the figure as well as the clam-shell trapping the figure's feet.

One, a *Malagan* figure that was previously located in the Linden-Museum, Stuttgart, was published by Augustin Krämer in 1925⁴. It appears to be closely related to this figure, with the body of the snake surrounding the figure's upper torso and biting his chin, the tridacna clam-shell at the base of the figure, the hat shape, and many other subtle features. The main point of difference is found in the depiction of the two Paradise Drongo either side of the figure under discussion, but missing on the Stuttgart figure. Krämer, or one of the other members of the Deutsche Marine-Expedition of 1907-1909, collected the Stuttgart figure in the Hámaba region⁵ on the East coast of mainland New Ireland. Here the people speak the Notsi language and are closely related to the people living on the Tabar Islands located 30km offshore to the East.

A second figure was acquired from E.A. Pöhl by the Museum für Völkerkunde in Hamburg⁶ in 1883, and has been published several times⁷. Although clearly carved by a different artist to the figure under discussion, the artist was working under a closely related prescription or copyright to create the figure. A notable difference between the Hamburg figure and that under discussion is the presence of an additional pair of snakes, one each side of the figure's legs. These snakes bite the main snake which entwines the body, and two bird heads emerge from underneath to eat these secondary snakes. The face of this figure is painted with red and black paint, although it is unclear at this stage whether the red paint is a restoration.

A third figure was previously owned by Serge and Graziella Brignoni in Lugano, and has also been published⁸. This figure is a fourth variation on the theme, but clearly derived from the same original prescription as the other three figures.

¹ This figure was reported by Captain Fabricius and acquired by the Übersee-Museum in Bremen in 1911, and registered as D 3164. It was deaccessioned in 1974

² Also known as the Ribbon-tailed Drongo (*Dicrurus megarhynchus*)

³ Some *malagan* figures have owls perched on top of these hats

⁴ Krämer 1925 Taf. 48. Photo re-published in Gunn 1997 p126, Fig. 121

⁵ "Breitarmiges Standbild, auf einer Tridacnaschale mit Kapkap und Regenmütze nebst Aufsatz, Schlange um den Leib. Größe 150 cm. Nordgebiet (Hámababezirk), Stuttgart." (Krämer, 1925 Taf.48)

⁶ Registered in the Museum für Völkerkunde in Hamburg as E 2448

⁷ Tischner & Hewicker, 1954, fig.43 ; Lincoln, 1987, n°31, pp.130-131

⁸ Gianinazzi & Giordano, 1989, p.259, no.387

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



MALAGAN #2

Malagan figure

Northern Island, New Ireland, height : 130 cm (51,2 in)

Provenance

Collected by Capitain Lenz

Acquired in 1905 by the Übersee Museum, Bremen, inv.D1683

Deaccessioned by the Übersee Museum in 1974

Private collection

The Lenz *Malagan*, collected in 1905
Registered in 1911, inventory number D1638

In 1904, Dietrich Lenz was the second officer of the *Marie Rickmers* ship, owned by the Norddeutschen Lloyd. He was later named Captain of the *Prinz Sigismund* in 1909/1910. This 103-meter steamer provided a regular liaison between Singapour and Sydney, alternately with *Prinz Waldemar*. He therefore regularly landed at Simpsonhafen. We found an *in-situ* photograph of the Lenz *Malagan* with its bowler hat in Karl Nauer's personal photo album, held today at the Obergunzburg Museum (see image and text by Michael Gunn). JPB





Most *Malagan* objects contain within them a group of inter-related symbols, most of which relate to the circumstances surrounding the creation of a new *Malagan*. This particularly intriguing *Malagan* image of a figure wearing a black bowler hat¹ is depicted at the moment of being swallowed by a large mouthed fish with a decaying body². The large-mouthed fish is death personified. The body of the fish is an image of the decaying of life after death, in the sense that the flesh of a dying leaf decays leaving only the delicate tracery of a skeleton.

Is the figure that of a Westerner wearing a bowler hat? Part of the answer to this question can be found in a photograph of nineteen men standing on top of an eight-metre-tall bamboo fence in Nusavung village, on the island of New Hanover, Northern New Ireland.

The photograph was taken during the 1907-1909 Deutsche Marine-Expedition³. One of these men, fifth from the left, is wearing a bowler hat⁴. It is clear from this evidence that bowler hats had found their way into the New Ireland population and were worn by at least a few of the local men.

At least seven sculptural objects from New Ireland which depict bowler hats can be found within museum and private collections. One is a mask from Southern New Ireland⁵ which is made from bark-cloth and other fibrous material, with the face and bowler hat painted white. This mask, with its drooping moustache and beard in a brown-coloured fibre, gives us the impression that the figure depicted is a Westerner.

The other six objects which feature bowler hats are all wood figures and were created in the Northern New Ireland art style used in *Malagan*. Three of these figures, including the figure under discussion, are very closely related and were most likely all made under the one copyright prescription for the same commemorative *Malagan* ceremony. Each figure varies slightly from the others in the details, and the sculptural style is clearly that of one artist or group of artists. Two of these figures are depicted in this enigmatic photograph which is in the personal photo album of Captain Karl Nauer⁶. The third figure is in the Übersee-Museum, Bremen⁷.

On the far right in the back row, in this posed photograph, is the figure under discussion, but with its arms inserted upside down into the body. On the far left is a closely related figure with a bowler hat, held by a boy⁸. The large and complex *Malagan* mask in the centre was published by Krämer when it was in Bremen⁹. The other Northern New Ireland masks and figures in the photograph have not yet been identified and located. It is not yet certain if this photograph was taken in Northern New Ireland, for the circular house style is not known in the historical record from this region. The man sitting in the middle of the front row is holding a bowl that appears to have been carved in the style known from mainland New Guinea.

The long index fingers on the outstretched arms of this figure are a sculptural feature that is still used today on specific *Malagan* figures within the *Malagan* sub-tradition *Songsong*, on the Tabar Islands. *Songsong* is also known from the mainland of Northern New Ireland¹⁰.

¹ This style of hat was known as a bowler in England, and derby in the US. It was invented in 1849 and widely used in the late nineteenth and early twentieth centuries.

² This figure was reported by Captain Lenz, and was acquired by the Übersee-Museum, Bremen, in 1905 and was registered as D 1683. It was deaccessioned by the Übersee-Museum, Bremen, in 1974.

³ Published in Gunn & Peltier 2006 Fig 2

⁴ Credit goes to Jean-Philippe Beaulieu for spotting the bowler hat on this man's head.

⁵ Registered as 138860 in the Field Museum, Chicago. This mask was bought in 1911 by A.B. Lewis from Isokichi Komine, a Japanese trader based in the Admiralty Islands (Welsch 1998 p.425, 443) and is attributed to Southern New Ireland on the basis of style.

⁶ This photo album is in the Südsee-Sammlung, Obergünzburg. The photograph was brought to our attention by Jean-Philippe Beaulieu.

⁷ Registered as D 1589 in the Übersee-Museum, Bremen.

⁸ This figure has not yet been located.

⁹ Krämer, 1925, taf.91

¹⁰ See Krämer, 1925 p.75 for a description by the *malagan* artist Téringa in Hamba village, Notsi speaking region, of frieze *malagans* called *songsong*.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue



MAORI

Maori whalebone axe
19th century, New Zealand, height : 33,5 cm (13,2 in)

Provenance
Comte Baudouin de Grunne (1917-2011), Brussels
Hans and Suzanne Greub, Basel
Private collection, Paris





Ancient Maori war axe made out of a whalebone attached to an European iron blade. As metal was unknown in New Zealand before the arrival of the first navigators, it became a highly coveted material since the beginning of the 19th century. Obtained by exchange, Western goods were of great importance to the Maoris. This type of axe, called *patiti*, is a close combat weapon used by warriors.

See Starzecka (et al., 2010, pl.134, fig.835) for the only comparable whalebone axe listed in the British Museum collections among 2300 other Maori artefacts. Collected circa 1860 in the center of North Island, on the Eastern coast, it was presented to the Museum on 24th March 1870.

Ancienne hache de guerre maorie constituée d'un manche en os de baleine fixé dans une lame en fer de fabrication européenne. Le métal étant inconnu en Nouvelle-Zélande avant l'arrivée des premiers navigateurs, il devint un matériau particulièrement convoité dès le début du XIX^{ème} siècle. Obtenus par échange, les biens occidentaux revêtaient une grande importance aux yeux des Maoris. Ce type de hache appelée *patiti* est une arme de combat rapproché utilisée par les guerriers.

Voir Starzecka (et al., 2010, pl.134, fig.835) pour la seule hache comparable référencée au British Museum parmi plus de 2300 objets maoris. Collectée vers 1860 au centre de l'île du Nord, côte Est, elle fut présentée au musée le 24 mars 1870.

CHAVIN

Chavin Marañon effigy vessel
700-200 BC, Peru, height : 19 cm (7,5 in)
TL tested

Provenance
Private collection





The culture Chavin Marañon is, as its name suggests, located along the Marañon River that originates in the Andes Cordillera, joins the Ucayali close to Iquitos before forming the Amazon River. Contemporary of Chavin, even anterior according to Julio C. Tello, this style has given birth to sumptuous ceramics marked by a powerful iconography inspired by anthropo-zoomorphic deities. In a style tending towards geometry and enhanced with polychromy, these vessels usually mix sculpture in a round and engraving. The palette is strongly impregnated by the colours of the earth: ocher, beige and black.

As Ferdinand Anton points out (Castor-Hara, *Succession Bendicht Rudolf Wagner*, 3 December 2012, p.52), very few archeological research have been conducted in this mountainous region which is difficult to reach, and submitted to tropical rains and drug traffickers. Further South, the population still follows ancient traditions and therefore are wary of archeologists.

See Bonavia (1994, fig.32) for two comparable anthropomorphic ceramics from the Enrico Poli collection, and Lempertz, 30th January 2010, lot 44.

Traduction française et comparables à la fin du catalogue

TRADUCTIONS FRANÇAISES ET COMPARABLES

DAN

(p.12) Qu'il s'agissent de masques ou de statues, les oeuvres africaines présentant une asymétrie, tant au niveau du corps que de l'attitude, sont particulièrement rares. Les canons traditionnels de l'art tribal imposent une certaine rigueur. La symétrie et la frontalité en sont la norme. Or ce masque se distingue par une dissymétrie volontaire: inscrit sous une paupière arquée, l'oeil droit est tubulaire tandis que l'autre est mi-clos, le reste du visage restant parfaitement symétrique et équilibré. De très belle facture ce masque brille également par sa grande ancienneté.

Les masques Dan au visage asymétrique sont d'une grande rareté. Nous n'avons pu en identifier que sept autres exemplaires: trois furent collectés par Harley (Christie's, 11 décembre 2014, lot 120; Peabody Museum, inv.33-77-50/2699; Harley, G., *Masks as agents of social control in Northeast Liberia*, 1950, vol.XXXII, n.2, pl.IX, b), ancienne collection Van de Velde (voir GVR 0063682), ancienne collection André Level (Guillaume, P., *Sculptures Nègres*, 1917, pl.X), collection privée (Tajan, 6 décembre 1995, lot 48), et ancienne collection Laermans (voir GVR 0063686). Il semblerait que ce type de masque proviennent exclusivement du Liberia.

George Harley était un médecin missionnaire en poste dans ce pays de 1926 à 1960. Il collecta de nombreux objets et les documenta méticuleusement. Il écrivit en 1950 (*op.cit.*) que sur les 500 masques en sa possession, seuls cinq d'entre eux présentaient une difformité faciale (asymétrie et autre difformité), soit 1% du corpus étudié. Il précise que ces masques représentaient soit un être hermaphrodite, mi-homme mi-femme, soit une personne atteinte de paralysie faciale. Ces masques étaient vénérés comme des dieux et faisaient l'objet de sacrifices.



Archives George W. Harley

BAOULÉ/YAOURÉ

(p.16) Superbe masque anthropomorphe surmonté d'une tête d'oiseau stylisé dont le bec tombe devant le visage. Ce dernier, inscrit dans un cercle presque parfait, est entouré d'une collerette dentelée. Le temps et l'usage ont légèrement estompés ses traits fins, emprunts de sérénité. Détail rare, les yeux sont plaqués de métal.

Ce masque présente à la fois une allure générale ronde que l'on retrouve dans les masques baoulé *anglo ba*, ou « lune », mais est surmonté de la représentation d'un oiseau stylisé, ici un calao, caractéristique qui s'observe plus particulièrement chez les Yaouré. Or, chez ces derniers, les masques « lune » sont surmontés d'un croissant et n'ont pas nécessairement cette forme ronde. Au cours des cérémonies, tant pour les cultes Baoulé que Yaouré, ce type de masque apparaît en premier, avant les masques zoomorphes et anthropomorphes, afin d'animer l'aire de danse (voir Boyer in Christie's, 1er décembre 2010, lot 1). Alors que chez les premiers, les masques sont associés à des réjouissances et à une dimension festive, chez les seconds, ces objets sont réputés dangereux et très puissants. Il n'est pas surprenant de trouver des similitudes entre l'art de ces deux ethnies puisque, voisines, elles partagent certains éléments culturels.



Oeuvres comparables: collections Rasmussen et Arman ; Brooklyn Museum

Quant à la présence de l'oiseau, certains Yaouré affirment que cet animal venait purifier le village à la fin des rites funéraires (Boyer, in Barbier, 1993).

Alain-Michel Boyer, à propos d'un masque comparable, donne une définition de l'art Yaouré: « Alors que dans notre monde moderne, le créateur est celui qui fait éclater les carcans, chez les Yohouré, de même que ces les autres peuples africains, le créateur est celui qui porte la forme consacrée à la perfection » (*op. cit.*, p.111).

Voir un masque très proche dans sa composition au Brooklyn Museum (Siegmann, 2009, p.99), un autre provenant des collections Rasmussen et Arman (*African Faces, African Figures. The Arman Collection*, 1997, no.48), et un exemplaire de l'ancienne collection Marcoussis (Sotheby's, 5 décembre 1972, lot 151).

Hans et Marijke van Oosterom sont des collectionneurs hollandais, amateurs des arts de l'Ouest africain et de peinture Cobra. Un article dédié à leur collection a été publié en 1984 (Lehuard, R., pp.8-16). Le masque Baoulé/Yaouré y est reproduit page 14.

BÉTÉ

(p.23) Les caryatides Bété sont particulièrement rares. Nous n'avons pu en identifier que trois autres exemplaires*, le plus célèbres étant celui publié dans *Primitivisme dans l'art du 20ème* (Rubin, 1987, p.289 et Zayas, 1916, ancienne collection O'Keefe). Cette typologie se retrouve plus fréquemment dans la région des lagunes à l'Est de la Côte d'Ivoire.



Oeuvres comparables: Ancienne collection O'Keefe ; Pablo Picasso, *Femme nue aux bras levés*, 1907. Musée Picasso, Paris - © Succession Picasso 2017

BEMBÉ

Le socle Inagaki atteste de la présence de cette sculpture sur le marché d'art parisien entre les années 1920 et 1951.

Plusieurs dessins de Pablo Picasso (*Femme nue aux bras levés*, 1907, *Etudes de figures caryatides*, 1907, *Femme de dos aux bras levés*, 1907) représentant des figures de caryatide africanisantes semblent préparatoires à la réalisation d'une sculpture sur bois, restée malheureusement inachevée (*Figure caryatide*, 1907). A propos de cette dernière, Rubin précise que « les sources d'inspiration de *Figure Caryatide* étaient manifestement africaines et non classiques, et puisqu'il n'était pas possible de voir les célèbres sièges Luba à Paris à cette époque, les modèles africains devaient être cherchés du côté des sièges de Côte d'Ivoire ou des statuette-supports de tambours Sénoufo qui commençaient à arriver en France ».

*Les autres exemplaires: Naprstek Museum de Prague (collectée par Alexander Golovin vers 1934-1935, inv.7.632) et collection privée (Millon, 29 novembre 2006, lot 508, collectée au début du XX^{ème} siècle).

KOTA

(p.27) D'après les recherches de Frédéric Cloth, mêlant art et science, les figures de reliquaires Kota janus ne représentent que 10% du corpus connus. Il précise que ces objets étaient considérés par leurs propriétaires comme les plus puissants puisque représentant deux esprits distincts et pouvant participer à des rituels différents (voir Christie's, 21 novembre 2017, lot 108).

S'inspirant également des écrits du pasteur-ethnologue suédois Efraim Andersson (*Contribution à l'ethnographie des Kuta*, 1953 - d'après des études de terrain menées dans les années 1930), Louis Perrois note que les « figures bifaces sont à la fois plus anciennes et socialement plus importantes que les figures à un seul visage ». Il souligne leur grande rareté dans les collections publiques et privées.

Les deux auteurs s'accordent à dire que les figures concaves représentent un être féminin, tandis que les œuvres au visage convexe ou semi-convexe figurent un être masculin. Or traditionnellement, les figures janus présentent à la fois une face convexe ou semi-convexe, et une face concave.

Dans une notice à propos d'une autre œuvre janus (voir Sotheby's, 21 juin 2017, lot 74), Perrois précise: « l'association de deux visages opposés sur les *mbulu-viti*, identifiés comme des visages de sexe différent, masculin du côté du front bombé et féminin du côté concave, correspondrait donc à la dualité primordiale entre l'homme et la femme des origines, celle qui est évoquée dans les récits mythiques et les contes. Ce couple symbolique serait un rappel de la structure fondamentale de la société, valable aussi bien chez les vivants que chez les morts, basé sur un équilibre de leurs fonctions complémentaires ».

Cette œuvre inédite semble avoir été réalisée par le même atelier qu'une sculpture Kota des anciennes collections Frank Crowninshield et Arman (voir Sotheby's, 8 mai 1989, lot 62). Voir également Vogel (S. M., *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1981, p.199, fig.118) pour une œuvre janus comparable conservée au National Museum of African Art, Washington (inv.2005-6-104).



Oeuvres comparables: Figure Kota, ancienne collection Crowninshield; Figure Kota janus, National Museum of African Art, Washington

(pp. 30 et 33) La région de Mouyondzi n'étant pas sur les grands axes d'explorations coloniales, l'art Bembé a été découvert relativement tardivement en comparaison de l'art Vili dont certains objets furent décrits dès le XVIII^{ème} siècle. Les premiers objets arrivent en France au début du XX^{ème} siècle. Sous des descriptions erronées quelques statuette apparaissent dans les publications de l'époque, le plus souvent sans photographie: Clouzot et Level (1919, 1925), Guillaume et Munro (1926), Portier et Poncetton (1930), tandis que d'autres sont décrites dans des catalogues de vente sous le nom de *statuette du Loango* ou de *statuette Sibiti*. Le Musée de l'Homme reçoit quant à lui son premier *muzuri* Bembé (mannequin en tissu) en 1930, et sa première statuette en bois en 1932 grâce au don du géologue Victor Babet.

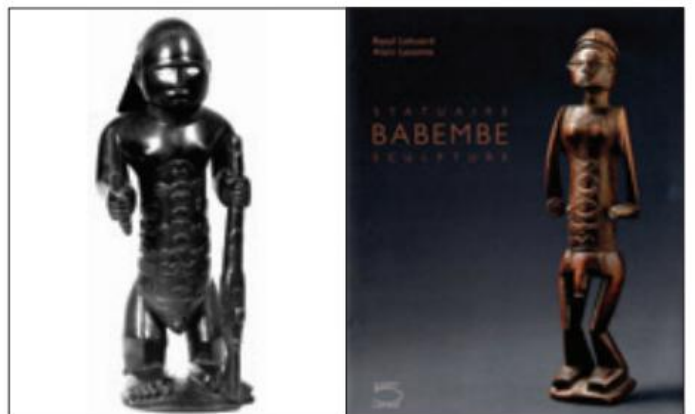
L'art Bembé est longtemps resté dans l'ombre des productions africaines de plus grandes dimensions. Ainsi Kjerfve écrit en 1935 « Par leur beau polissage et leur soignée exécution, les meilleures de ces statuette se classent parmi les productions les plus délicates de l'art mineur africain ». Même si les premières études publiées sur le sujet remontent à 1933 (Manker, « Niombo, die Totenbestattung des Babwende », in *Zeitschrift für Ethnologie*), Lehuard remarque que de nombreuses publications faisant aujourd'hui référence passent sous silence l'existence de l'art Bembé: Griaule (1947), Baumann et Westermann (1948), Marquet (1962), Meauze (1967), ainsi que Wassing (1969). Il relève cependant une exception. Fagg écrit dans le catalogue de *100 Tribus, 100 Chefs d'Oeuvre* (Paris, 1964): « [les statuette Bembé] sont sculptées avec un grand souci des détails et de finition [...] et elles ont souvent une qualité monumentale ». Il faut attendre la publication des travaux de Söderberg (1975) dans la revue *Arts d'Afrique Noire*, puis de Raoul Lehuard (1989) pour découvrir la richesse et la diversité de cette production artistique.

Aujourd'hui, l'art Bembé n'a toujours pas bénéficié de la reconnaissance d'une exposition muséale d'envergure. Une première monographie a cependant vu le jour en 2010, grâce à la passion qu'Alain Lecomte voue à cette forme artistique. Cette publication de référence rassemble les travaux de Raoul Lehuard sur le sujet.

Il existe deux types de statuette Bembé: les figurines représentant un défunt, et les sculptures destinées à devenir le réceptacle de « forces », dont la fonction sera magique, politique ou thérapeutique. Les statuette de la première catégorie, à laquelle appartient l'œuvre étudiée ici, présentent une charge magique, constituée de reliques prélevées sur le corps du défunt et de résine, placée dans une cavité creusée au niveau de l'anus de la figurine. Elles sont parfois sculptées du vivant d'un aïeul qui souhaite s'assurer que sa descendance se souviendra de son passage dans le monde visible. Un culte était voué à ces figurines d'ancêtres afin de s'attirer les faveurs de leurs esprits.

L'une des particularités de la statuette Bembé est la présence de scarifications sur l'abdomen. Nous parlons ici de scarifications et non de tatouages car les motifs géométriques sont figurés en relief et correspondent aux mutilations traditionnelles que l'on peut observer sur les photographies anciennes. Bien que la signification de ces marques ait été oubliée, il semblerait qu'elles servaient à indiquer l'appartenance à un groupe et à informer de son statut social.

L'œuvre étudiée ici provient d'un sous-groupe Bembé appelé Gangala. Les statuette Bembé Gangala sont particulièrement rares. Ce style a été étudié par Raoul Lehuard (*op.cit.*) et Marc Leo Felix (1995). Le premier a dressé un inventaire des œuvres connues composant ce corpus restreint, tandis



Oeuvre comparable: Collection privée ; Couverture Lecomte, Lehuard, 2010

que le second ne mentionne que les pièces les plus emblématiques de ce groupe. Lehuard en compte ainsi cinq exemplaires tandis que Felix n'en retient que trois. A partir de ces données et en tenant compte de quelques statuette découvertes depuis la publications de ces études, nous allons tenter de mettre à jour ce corpus.

Il existe d'après nos recherches 7 exemplaires connus: quatre illustrés par Lehuard (Museum of Mankind, inv.MMO 14623 ; ancienne collection Monzino ; ancienne collection Ginzberg ; et une statuette de chasseur, collection privée, *op.cit.*, fig.16-1-2), auxquels il conviendrait d'ajouter trois statuettes ayant fait surface depuis la publication des recherches de ces auteurs: la statuette étudiée ici (collection Stanley Marcus), l'exemplaire de l'ancienne collection Bottet (Christie's, 15 juin 2002, lot 240) et celui de la collection Caput (Caput, et Plisnier, 2016, p.34-37). Nous n'avons pas retenu l'exemplaire de l'ancienne collection Kerbouc'h cité par Lehuard car il ne nous semble pas présenter suffisamment de points communs avec les autres pièces. Felix précise que le style Gangala est fortement imprégné de celui des Bembé mais surtout des Bwendé: « il allie avec justesse l'élégance du premier à la puissance du second ». Le corps est volumineux, les épaules larges, les scarifications abondantes et particulièrement fines, les articulations marquées.

La statuette de l'ancienne collection Stanley Marcus compte d'après nous parmi les deux exemplaires les plus aboutis du corpus Gangala.

TÉKÉ-TSAYE

(p.36) Au sein de la production artistique traditionnelle africaine, les masques Téké-Tsaye se distinguent tant par leur visage hautement stylisé traité en bas-relief que par leur surface rehaussée de couleurs vives, évoquant certaines planches *gope* du Golfe de Papouasie. La face est ici réduite à un disque coupé en deux parties égales par une ligne symbolisant les arcades sourcilières. Le relief le plus marqué figure le nez. La totalité de la surface du masque est parcourue de motifs en léger relief rehaussés de pigments.

Les masques Téké-Tsaye sont particulièrement rares. L'exemplaire le plus célèbre est sans aucun doute celui ayant appartenu à André Derain (aujourd'hui conservé au Musée Barbier-Mueller, inv.1021-20) puisqu'il participa aux plus grands expositions du XX^{ème} siècle et figura dans la plupart des publications traitant d'art africain.

Un exemplaire très proche du masque présenté ici, tant de face que de dos, et collecté par le géologue Victor Babet avant 1932, vient d'être exposé au musée du Quai Branly dans le cadre de l'exposition *Picasso Primitif*. Pour un autre masque comparable voir Lehuard (1996, p.112, ancienne collection Schindler). L'auteur nomme cette typologie « style classique » et en énumère son iconographie: l'animal sur le front symbolise *kame*, le grand crocodile, les demi-cercles extérieurs évoquent les différentes phases lunaires, les rectangles représentent la maison des *ngwa nkita* (prêtresses de *nkita*), les deux formes ovales autour des yeux sont des *kignumu* (esprits supérieurs du *nkita*), les motifs en forme de cauris sont des *lebee* (tatouage conférant le don de double vision), les lignes parallèles horizontales rappellent la séparation entre les mondes visible et invisible, les cercles concentriques au niveau de la bouche figurent le soleil et la lune, parfois le boa, tandis que la croix au centre symbolise le barrage à la sorcellerie. Les lignes parallèles verticales au niveau du menton évoquent les chemins de l'existence (*mankulo*).



Oeuvres comparables: Musée du Quai Branly, inv.328982 ; ancienne collection Derain, Musée Barbier-Mueller, inv.1021-20

(p.41) Aristide Courtois (1883-1962) a été le plus important pourvoyeur d'objets Kuyu. Ses états de service indiquent qu'il séjourna dans la région où vivent les Kuyu entre 1913 et 1934. Bien que ses notes ne comportent aucune indication quant à leur usage, il rapporta de cette longue période sur le terrain de nombreuses oeuvres.

Anne-Marie Bénézech, citée par Pierre Amrouche qui a écrit un article sur Courtois dans *Arts et Cultures* (2016), souligne dans sa thèse le comportement humaniste de l'administrateur et sa popularité auprès des populations dont il avait la charge, notamment dans son effort de suppression du trafic d'esclave vers les pays arabes (Christie's, 15 décembre 2016).

Courtois fut très tôt en contact avec Paul Guillaume à qui il vendit quelques pièces. Mais à son retour d'Afrique en 1938, Guillaume n'étant plus, il commença à travailler avec les deux plus importants marchands de l'époque: Charles Ratton et Pierre Vérité.

Anne-Marie Bénézech, spécialiste mondiale de l'art Kuyu, est parvenue à identifier trois grands styles Kuyu, correspondant vraisemblablement à des périodes de création différentes. Le « style I » est considéré comme étant le plus ancien, le plus homogène et le plus abouti, (18 têtes, 19 statues référencées), le « style II » (seize pièces connues), enfin le « style III » (une trentaine de statues, et un grand nombre de tête), le plus récent dont les objets sont relativement nombreux, de qualité formelle médiocre et dont l'iconographie est instable. L'objet étudié ici correspond à la première catégorie.



Aristide Courtois, vers 1924 ; Oeuvre comparable: tête Kuyu collectée par le gouverneur Thomann entre 1910 et 1914

Les têtes de « style I » présentent invariablement une coiffe en forme de calotte, souvent creusée de cavités destinées à recevoir des cheveux ou des fibres. Les traits, les scarifications et la polychromie de ces objets sont formellement très proches. Un collier, figuré par une succession de motif en forme de cauris et de dents de panthère, enserre le cou. Un costume de raphia était fixé dans la gorge profonde sculptée au dessus de l'embase en forme de cône dont la pointe est percée au niveau de la pointe afin de recevoir un bâton-support. Ces objets ne sont pas des *kébé-kébé*, autrement dit des marottes de danse, mais des *Etata* qui défilaient pour annoncer la fin de cérémonies importantes.

Voir Ader-Picard-Tajan (16 octobre 1989, lot 54) pour une tête comparable réalisée par le même sculpteur et collectée par le gouverneur Thomann entre 1910 et 1914.

MANGBETU

(p.45) Au nord-est du Congo, au coeur de la forêt tropicale, vivent les Mangbetu. Issus d'une société structurée, ceux-ci sont gouvernés par un roi dont les fils dirigent les différentes provinces. La production artistique des Mangbetu se définit comme un art de cour: la plupart des objets a été créé pour être montré comme regalia par la famille royale lors d'audiences publiques ou de cérémonies importantes.

Bien que difficile à forger, les couteaux-faucille à lame courbe sont caractéristiques de cette ethnie. Celui-ci présente un manche sculpté d'un superbe buste dont le crâne est traditionnellement déformé. Cette mutilation volontaire est élégamment accentuée par une coiffe évasée. Les traits du visage sont stylisés. Afin d'obtenir une meilleure préhension de l'objet les bras sont atrophiés. L'équilibre et la puissance dégagés par la lame permettent d'apprécier la qualité de sa forge. La patine miel du manche, rare



Oeuvre comparable: collection privée ; Photographie de femme Mangbetu, Kasimir Zagourski, vers 1930

sur ce type d'objet, et la couleur sombre de la lame attestent de l'ancienneté de cette arme de prestige.

Voir Elsen (2003, fig.35) pour un exemplaire comparable conservé au musée Barbier-Mueller, Robbins et Nooter (1989, fig.1280) et Sotheby's (New York, 14 mai 2010, lot 140) pour deux exemplaires en mains privées.

NOUVELLE-IRLANDE TROIS CHEFS-D'OEUVRE PROVENANT DU MUSÉE DE BRÊME

La Nouvelle Irlande au sein de
l'empire Germanique

par Jean-Philippe Beaulieu

(pp.48-49) Le XIX^{ème} siècle fut l'âge d'or des revendications territoriales, de l'expansion commerciale, des missions d'évangélisation et d'exploration du Pacifique. Ces archipels lointains excitaient les appétits de voyageurs, d'explorateurs ou de commerçants intrépides. La compagnie J.C. Godeffroy & fils de Hambourg, avec de nombreux comptoirs commerciaux implantés en Océanie depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, possédait un statut de quasi-monopole sur le commerce et les transports. Ses agents soigneusement formés et bien intégrés parmi les populations locales collectaient huile de coco, bois et diverses matières premières qu'ils faisaient embarquer à bord de navires croisant régulièrement dans la région. L'activité des agents ne se limitait pas à ce type de commerce ; ils collectaient aussi des écailles de tortues, des coquillages, des animaux, des plantes et des objets ethnographiques pour la collection de Johann César VI Godeffroy, propriétaire de la compagnie. Son cabinet de curiosité devenant riche et diversifié, il décide alors d'ouvrir un musée en 1861 afin de partager ses collections zoologiques, botaniques et ethnographiques avec le public. Le musée entreprit une politique de documentation et de publication systématique grâce à l'enthousiasme et aux moyens financiers de son riche propriétaire. Malheureusement, la société Godeffroy & fils, bien que riche et puissante, fut amenée à la faillite par des spéculations hasardeuses, et les collections ethnographiques furent alors dispersées en 1885 dans les musées de Leipzig, Berlin, Hambourg, Oxford et Leiden. Nul doute que cette approche pionnière a eu un impact sur le développement de l'ethnologie en Allemagne et qu'elle provoqua l'enthousiasme d'un public fasciné par ces objets étranges venus d'horizons lointains.

En 1884, l'Empire Fédéral Germanique établit le protectorat de la Kaiser-Wilhelms-Land, partie Est et Nord-Est de la Nouvelle Guinée, regroupant les rivages et les îles de la mer de Bismarck. La colonie englobait les îles de Neu-Pommern et de Neu-Mecklenburg rebaptisées depuis 1918 Nouvelle-Bretagne et Nouvelle-Irlande. Tandis que les comptoirs commerciaux se multipliaient, le siège de l'administration impériale était établi à Herberthöhe (actuellement connu comme Kokopo, en face de Rabaul) en Nouvelle Bretagne.

A la fin du XIX^{ème} siècle, la Nouvelle Irlande est une terre mal connue. C'est une île d'origine volcanique s'étendant sur 340 km avec une largeur variant entre 10 et 50 km. Le Nord est composé de terrasses calcaires d'anciens récifs coralliens, se fondant ensuite dans une chaîne de collines au relief accidenté. Au centre de l'île trône le plateau Lelet à plus de 1000 m d'altitude. La côte Ouest est une succession d'étroites plaines alluviales bordées par des contreforts karstiques abruptes, couverts d'une végétation tropicale. Les pluies y sont intenses et fréquentes. La côte Est a une morphologie similaire mais moins escarpée, et donc plus facile d'accès. Le plateau du centre de l'île rencontre le massif d'origine volcanique du Sud en un isthme étroit d'environ 10 km. La Nouvelle Irlande est entourée des archipels d'origine volcanique Tabar, Lihir, Anir et Tanga à l'Est, de l'île de Djaul à l'Ouest et de Lavongai au Nord. Elle est peuplée depuis 30 000 ans, et on dénombre 20 zones linguistiques différentes, toutes d'origine austronésienne à l'exception des Kuots, sur les contreforts Nord-Ouest du plateau Lelet. À la fin du XIX^{ème}, on estime qu'environ 100 000 personnes vivaient sur l'île et ses archipels. La vie des habitants des îles de Lavongai, Tabar, Lihir et du Nord de la Nouvelle Irlande jusqu'à Hamba est orchestrées par les cérémonies funéraires *Malagan*. Des petits groupes d'hommes avaient développé des traditions artistiques remarquables avec une exubérance et une créativité extraordinaire. Les locuteurs Mandak des contreforts karstiques du plateau Lelet, sur les côtes Est et Ouest suivent des rites funéraires *Malagan* importants commandés par de rares statues humaines stylisées connues sous le nom de *Ullis*. « J'ai presque honte d'avouer que je suis fou des sculptures de Nouvelle Irlande » écrivait Karl von Linden, le fondateur du musée Linden de Stuttgart. Ces objets ethnographiques et oeuvres d'art exerçaient une véritable fascination sur les directeurs de musées qui cherchaient à s'en procurer grâce aux résidents coloniaux, aux voyageurs ou aux expéditions scientifiques.

L'administration de la colonie fut tout d'abord confiée à une entreprise privée, la Neu Guinea Compagnie. Ses activités commerciales étaient très lucratives puisque qu'une tonne de copra achetée pour 6 Marks de tabac en 1884, bouteilles vides et perles de verre se négociait ensuite 400 Marks en Allemagne. Le commerce se diversifiait au fil des ans et certains habitants de l'archipel Bismarck devenaient des partenaires commerciaux de plus en plus avisés ou des employés dans les gigantesques plantations qui se développaient. En 1900, la Neu Guinea Compagnie restitue le contrôle de la Kaiser-Wilhelms-Land au gouvernement impérial, puis en 1902 le Dr Albert Hahl, ancien administrateur, est nommé gouverneur de la colonie. Docteur en droit à la rigueur inflexible et connaissant bien la vie dans les mers du Sud, il avait une vision personnelle et pragmatique du développement des terres de l'archipel Bismarck. Il avait compris qu'il lui serait plus aisé d'administrer les autochtones s'il connaissait mieux leurs us et coutumes. Il souhaitait conserver la connaissance des modes de vies traditionnels, langues, mythologies et arts avant leurs disparitions inéluctables au contact de la puissance coloniale. Il fallait néanmoins transférer leurs villages sur les côtes, plus faciles d'accès et intégrer les populations dans la nouvelle société coloniale qui allait être amenée à se développer. Une étape importante fut l'abolition de la monnaie de coquillage et la mise en place d'une « taxe par tête ». Chaque homme valide devait soit s'acquitter d'une taxe annuelle de 5 Marks, collectée par les chefs locaux, soit offrir 10 mois de son travail à l'administration coloniale. Le Mark devenait donc la monnaie au coeur des échanges avec les autochtones. Le commerce d'objets ethnographiques pris de plus en plus d'importance. Un crâne simple coûtait un Mark, mais cinq Marks s'il était surmodèle. Un *Malagan* pouvait se vendre dix voire cinquante Marks. Ainsi, des objets ayant été utilisés dans des rituels et gardés dans la maison des hommes permettait de payer cette « taxe par tête » pour les membres du clan et d'accéder aux marchandises de la puissance coloniale. Le gouverneur Hahl lui-même se livrait volontiers à la chasse aux objets ethnographiques au cours de ses nombreuses tournées d'inspections à bord du *Seestern*, le vapeur de la Norddeutschen Lloyd mis à disposition du gouvernement impérial. La compétition était féroce entre les administrateurs coloniaux, les résidents Européens, les capitaines de navires au long cours qui mouillaient à Simpsonhafen et ceux patrouillaient le long de la côte de la Nouvelle Irlande. Le capitaine Karl Nauer, commandant le *Sumatra* était un maraudeur extrêmement prolifique dans l'archipel Bismarck. Il collecta au moins vingt-sept *Ullis* dans la période 1903-1911. Il regardait d'un oeil sombre ceux qui se livraient à la même activité que lui : « *Imaginez l'autre jour, un compétiteur scélérat du Germania [le navire postal] vint et prit pour sept cents Marks – je ne plaisante pas – une figure Uli aussi ancienne que les montagnes. J'aurais certainement pu l'obtenir pour deux cents Marks. Si j'avais rencontré cet animal, je l'aurais probablement tué. Non seulement il a emporté ce précieux objet pour je ne sais qui, mais surtout, depuis cet achat sans vergogne, le prix de chaque Uli a augmenté d'au moins cent cinquante Marks. Et désormais, les locaux veulent les vendre pour trois cents Marks pièce.* »

L'immense majorité des résidents coloniaux ou voyageurs passant par la mer de Bismarck se livraient à une chasse frénétique aux trophées ethnographiques. Cette activité était très lucrative puisque les musées étaient engagés dans une compétition pour développer leurs collections.

Collecter pour le musée de Brême

(pp.50-51) Hugo Schauinsland, directeur du musée d'histoire naturelle et d'ethnologie de la ville de Brême dès sa fondation en 1887, souhaitait développer les collections dont il avait la charge. Zoologue de formation il avait aussi un grand intérêt pour l'ethnologie. Il embarqua pour des missions scientifiques de collecte dans le Pacifique, Asie et Égypte. Bien entendu, il tenait un journal de bord qui est parvenu jusqu'à nous. Son deuxième voyage l'emmena d'Hongkong, aux îles de l'archipel Bismarck, la Chine, la Corée, le Japon, Bornéo et les Célèbes à bord des navires de la compagnie maritime de Brême, la Norddeutschen Lloyd.

Le 17 Février 1906, le *Prinz Waldemar* fait une escale rapide à Friedrich Wilhelmshafen (connu aujourd'hui comme Madang). Plein d'enthousiasme, Schauinsland veut profiter de ces quelques heures pour enrichir les collections du musée et établir des contacts! Accompagné d'Häsner de la compagnie maritime Norddeutschen Lloyd, Schauinsland achète deux boucliers chez un missionnaire et se fait offrir par le Prof. Preuss une statue *Malagan* du village de Teripatz situé sur l'île de Simberi. Il réembarque quelques heures plus tard, et le navire accoste à Simpsonhafen (Rabaul) le matin du 19 Février. La maison d'Häsner est sur les flancs du volcan dominant la baie et l'imposant terminal construit pour accueillir les navires. Le *Sumatra*, vapeur côtier patrouillant l'archipel Bismarck sous le commandement de Karl Nauer, est à quai. Il fait face au Seestern, le navire mis à disposition du gouverneur Albert Hahl par la compagnie maritime.

Schauinsland est déterminé, un voyage à bord d'un de ces vapeurs côtiers est la solution idéale pour réaliser des collectes importantes en quelques semaines... mais il fait face à une opposition polie de Max Thiel, l'agent de la compagnie Hersheim. Le Capitaine Nauer souligne que les voyages du *Sumatra* sont planifiés pour les prochaines semaines, mais pas vers la Nouvelle Irlande. Après ce revers contrecarrant ses intentions, Schauinsland fait état dans son journal de bord¹ « discussions avec Häsner et Nauer sur la création possible de collections ». Devant le refus de Karl Nauer de l'héberger à bord du *Sumatra*, il va prendre ses quartiers dans la résidence du gouverneur Hahl, à Herbertshöhe, de l'autre côté de la baie à compter du 20. Les échanges avec Nauer et le procureur impérial Röwe se multiplient dans le fumoir d'Albert Hahl.

Le matin du 21, Schauinsland est installé sous la véranda chez le gouverneur. Il admire l'archipel Duke of York et les montagnes de la Nouvelle Irlande dans le lointain. Il est passablement irrité quand il apprend que quelques heures plus tard, le *Sumatra* a levé l'ancre en direction de la Nouvelle Irlande contrairement à ce que lui assurait Nauer deux jours plus tôt. Le soir, Häsner et Preuss viennent dîner chez Hahl.

Le 22 Février Schauinsland assiste à un rite funéraire Tolaï et décrit la cérémonie et les danseurs portant les larges masque coniques *Dukduk*. Ce sera ses uniques observations ethnographiques importantes lors du séjour en Nouvelle Bretagne. Un peu plus tard, le Japonais Komine, agent de la compagnie Hersheim, apporte des objets ethnographiques, avant une nouvelle visite de Preuss. Le 23 Février un accord est conclu avec Komine pour qu'il fournisse des objets pour Brême par l'intermédiaire d'Häsner. La journée se termine par une longue conversation avec Hahl. Finalement, le 25, la puissante sirène du *Prinz Waldemar* déchire la baie et annonce son départ le lendemain. Schauinsland embarque alors à bord du petit vapeur *Langeoog*



Hugo Schauinsland

pour rejoindre Simpsonhafen et se plaint de l'état d'ébriété des Européens, « tous ivres ! » ce qui complique les manœuvres. Arrivé à Simpsonhafen, lors d'une dernière entrevue, Thiel lui « promet de faire sa part » pour obtenir des collections pour le musée. Il quitte la Nouvelle Bretagne pour Friedrich Wilhelmshafen et ne reviendra jamais dans l'archipel Bismarck.

Le séjour de Schauinsland a été très court, moins d'une semaine passée entre Simpsonhafen et Herbertshöhe. Les résidents coloniaux étaient enthousiastes de sa visite mais ne souhaitaient pas le voir s'engager dans son propre voyage de collecte en Nouvelle Irlande. Ils préféraient collecter eux même les objets avant de les négocier avec les musées. Schauinsland a donc immédiatement noué des liens forts avec les personnages clés de la colonie, épaulé par Häsner, agent de la compagnie Maritime. On comprend mieux ainsi comme Schauinsland développa les collections pour son musée comptant sur les résidents coloniaux et les marins, le tout sous les auspices du Gouverneur Hahl.

¹ Tous les éléments pittoresques de ce paragraphe sont effectivement consignés dans le journal de bord manuscrit de Schauinsland.

Provenances du Uli et des deux Malagans

(p.51) Des bombardements durant la deuxième guerre mondiale ont détruit une grande partie des archives du musée de Brême. La plupart des correspondances a été perdue. Néanmoins, il existe un dossier dans le musée concernant les correspondances entre Schauinsland et Häsner, sous la référence ÜM A 115, ainsi qu'avec le gouverneur Hahl. Pour la plupart des objets, les informations se limitent aux registres d'acquisition. Concernant le *Uli* et les deux *Malagans*, les registres donnent trois noms Häsner, Lenz et Fabricius. Ils sont des personnages oubliés, il n'était vraiment pas aisé à priori de trouver des informations et de comprendre le contexte de la collecte de ces objets. La personne clé est donc le directeur et fondateur du musée de Brême, Hugo Schauinsland. Son court séjour en Nouvelle Bretagne en Février 1906 a jeté les bases des collectes de la plupart des objets de Nouvelle Irlande qui seront obtenus pour le musée de Brême.

Le Uli Häsner, enregistré en 1906, numéro D9938

Häsner est donc un agent de la puissante compagnie Maritime Norddeutschen Lloyd. Installé à Simpsonhafen, il était dans une position idéale pour obtenir des collections et les envoyer à Brême. Nous ne savons pas comment il a obtenu le Uli, mais le carnet de voyage de Schauinsland souligne son rôle dans les discussions et négociations avec le capitaine Nauer, Komine, Thiel, Röwe et le gouverneur Hahl.

Le Malagan Lenz, collecté en 1905, enregistré en 1911, numéro D1638

En 1904 Dietrich Lenz était le second officier à bord du *Marie Rickmers* de la Norddeutschen Lloyd. On le retrouve capitaine du navire *Prinz Sigismund* en 1909/1910. Ce vapeur de 103 mètres assurait la ligne régulière entre Singapour et Sydney en alternance avec le *Prinz Waldemar*. Il accostait donc régulièrement à Simpsonhafen. Nous avons retrouvé une photo du *Malagan* Lenz avec son chapeau melon dans l'album de photos personnelles de Karl Nauer, conservé aujourd'hui au musée d'Obergünzburg (voir photo et essai de Michael Gunn).

Le Malagan Fabricius, enregistré en 1911, numéro D3164

Nous pensons qu'il s'agit d'Arnold Fabricius, le chef de station de la Neu Guinea Compagnie à Postdamhafen (au Nord de Friedrich Wilhelmshafen) jusqu'en 1910. Les informations sont parcellaires à son sujet, mais il était résident dans la colonie au moins durant la période 1906-1910. Il est connu pour avoir fourni une assistance à l'Expédition du Musée de Hambourg (1908-1910) et d'autres voyageurs. Installé en Indonésie fin 1914, il proposa à A.B. Lewis une importante collection de spécimens ethnographiques pour le musée Fields de Chicago. Lewis trouva le prix de la collection trop élevé et remarqua qu'elle n'était pas nécessaire pour le musée compte tenu de ce qu'il avait obtenu lors de ses voyages.

Le *Uli* Häsner et les deux *Malagans* ont été échangés par le musée de Brême en février 1974 avec des objets africains présentés par Walter Kaiser de Stuttgart.

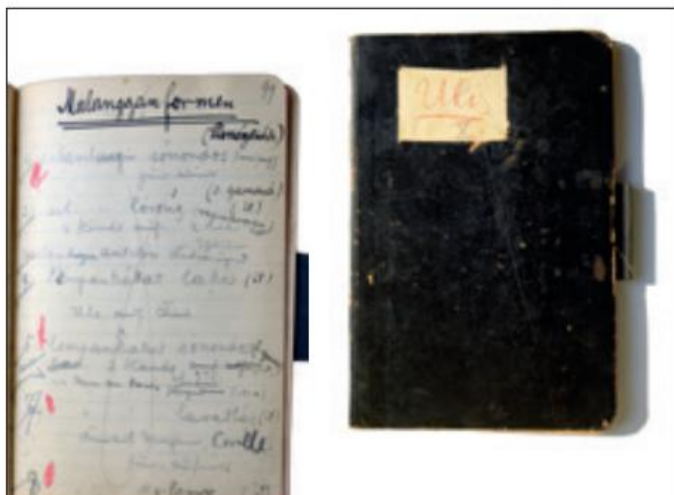
ULI

Les Ulis et le Uli Häsner

(pp.57-61) L'essentiel des informations ethnographiques que nous connaissons à ce jour sur les Ulis est consigné dans deux publications d'Augustin Krämer ainsi que dans ses notes prises lors du séjour dans le pays Mandak en 1908-1909. Krämer a rajouté un chapitre à la fin de l'ouvrage de son épouse « *Chez les cannibales amateurs d'art dans les mers du Sud* », publié en 1916, avant de consacrer un ouvrage aux traditions de la Nouvelle Irlande en 1925, le « *Die Malangane von Tombara* ». Ses notes de terrain ont été retrouvées récemment dans la bibliothèque de l'université de Göttingen et au musée Linden de Stuttgart.

Selon Augustin Krämer, « *les rites funéraires Ulis sont particulièrement respectés pour leur ancienneté et leur caractère sacré. On les appelle les grandes cérémonies ou malanggan vürük* ». Les Ulis sont des représentations d'ancêtres sculptées dans des bois durs, leurs larges têtes barbues sont surmontées de crêtes. Les Ulis sont trapus, les épaules larges et campés sur des jambes courtes. Ils dardent une poitrine pointue et un sexe épais. Considérées comme hermaphrodites par les premiers voyageurs, les Ulis sont des figures masculines. Leurs sourires carnassiers et leurs attitudes de défiance accentuent leur puissance. Ils incarnent la force absolue, le pouvoir mais aussi la fécondité. Contrairement aux autres statues sculptées en Nouvelle Irlande qui étaient généralement détruites ou abandonnées après les rituels *Malangans*, les Ulis étaient soigneusement conservés dans les maisons des hommes avant de participer à de nouvelles cérémonies.

En janvier 1909, les informateurs Mandak du village de Panagundu décrivent dix types de Uli à Augustin Krämer. Le premier est connu sous le nom de « *selambúngin sónondos* », et Krämer indique que « *Sónondos signifie simple, sans ornement. Les bras sont pendants* ». Le Uli Häsner est considéré par Augustin Krämer comme l'archétype des « *selambúngin sónondos* » dans sa publication de 1925. Il est illustré sur la planche vingt-cinq et est cité comme référence à plusieurs reprises au cours du texte.



Le carnet «Uli X» d'Augustin Krämer avec la description des différents types de Uli. Les informations ont été collectées au village de Panagundu où Krämer s'est rendu à de nombreuses reprises entre janvier et avril 1909

« *Le tronc est sanglé d'une ceinture en position haute, juste sous la poitrine marquant la fin de la cage thoracique et d'une en position basse, juste au-dessus des poils pubiens. Cette ceinture basse sert de support à un montant qui rejoint la base du menton* ». Ce montant reliant la base du menton est aussi très souvent présent sur les autres *Malangans*. Les défunts avant leur inhumation étaient présentés sur une chaise mortuaire dans l'enclos funéraire, souvent avec un fragment de lance pour maintenir leur tête droite. « *Un autre montant est localisé sur dos de la figure ce qui permet de la tenir ou de l'attacher durant sa présentation* ».

« *La coiffe en forme de crête est désignée sous le nom eventanim en Mandak. Son support est nommé ngasanim, comme le mot décrivant une rangée de dents de requin. Ce type de coiffe se trouve sur toutes les statues* ». La figure dix du livre de Krämer montre un dessin de quatre coiffes. La première est celle du Uli Häsner, et « *indique sans ambiguïté une queue de coq* ».

« *La peinture de la face est connue sous le nom « e gangkali ». Cette décoration en forme de coeur a sa pointe au niveau du menton, souligne une large bouche plantée de dents acérées et se termine au niveau des yeux, sans se connecter au-dessus du nez* ». Ce sont des marques de guerre. « *Le menton soulignant une large bouche est planté d'une barbe* ». Sur la face, on remarque des restes d'aplat de corail, ce qui suggère qu'ils ont été réalisés avec du corail frais, venant de la côte et pas d'un village de l'intérieur comme Kononbin. Les artistes des villages de l'intérieur utilisaient préférentiellement du corail ancien qui avait une mauvaise adhérence sur les sculptures contrairement à ceux de la côte. Ces aplats étaient ornés avec des motifs ocres et jaunes soulignant la peinture noire « *e gangkali* » comme pour le Uli inv. N° 45809 du Linden Museum de Stuttgart, ou le Uli présenté par Sotheby's en Juin 2017. Michael Gunn (2014) considère que ces motifs évoquant une chaîne, observés sur dix-huit autres Ulis et quatre crânes sur-modelés sont probablement des

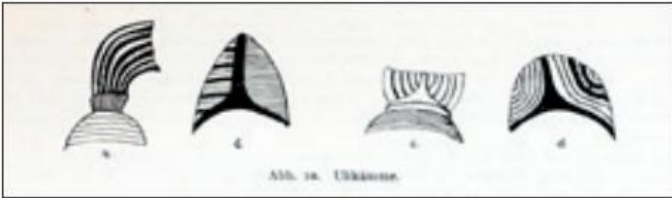


Uli du musée de Prague, collecté par Walden en Novembre 1908 à Konos. Photo prise très probablement par Walden au village de Lamassong en janvier 1909. La hutte a été presque certainement reconstituée pour la photo

MALAGAN

par Michael Gunn, Ph.D.

Introduction



À gauche est représentée la coiffe du Uli Häsner (in Krämer, 1925)

marques de clans. La peinture noire de la face était traditionnellement du charbon mélangé à du jus de l'arbre à pain. Par contre, les aplats de chaux ont été réalisés après que le noir fut appliqué, ce qui suggère qu'il ne s'agit pas d'une restauration mais d'un choix pour la dernière cérémonie à laquelle il a participé. La face est restée quasiment intouchée depuis sa collecte.

Krämer indique que « les lobes des oreilles sont souvent percés et élargis avec des rouleaux en fibre de cocotiers » et prend le Uli Häsner en exemple. « Une autre caractéristique particulière des Uli, en plus de leur énorme sexe, est une poitrine bien développée. On a alors supposé que ces statues puissent être hermaphrodites. Néanmoins, je suis en désaccord et je pense que c'est lié à des rites de fertilité. Certains hommes ont des poitrines bien développées, les chefs bien en chair par exemple. Les hommes disent qu'ils ont mis une poitrine car Moroa leur a dit de la faire. Les hommes du Nord (de la Nouvelle Irlande) portent des poitrines artificielles durant leurs danses, indiquant que des anciens rites de fertilité doivent être à la base de cette tradition ».

Au sein d'un corpus de deux cent soixante Uli, on peut en identifier neuf qui possèdent des caractéristiques stylistiques voisines de celui du Capitaine Häsner. Tout d'abord on mentionnera un groupe de cinq, très semblables au niveau du travail de la sculpture, avec la même crête en queue de coq. On citera le Uli anciennement de la collection Clausmeyer conservé au musée de Cologne, sous le numéro d'inventaire 48239, le 13-2-17 collecté par le Capitaine Nauer actuellement au musée de Munich, le II - 848 du musée de Fribourg collecté par le capitaine Weber du SMS Cormoran et le 81373 collecté par Thiel pour le musée Linden de Stuttgart. Ils possèdent une tête avec les mêmes proportions et dans le traitement de la sculpture, une même crête en forme de queue de coq, un sexe épais et plongeant.

Le deuxième groupe de quatre Uli, à l'exception de la crête (qui pourrait traduire une appartenance à un clan) a les mêmes autres caractéristiques stylistiques. Le Uli 84361 collecté à Lambu par Krämer (actuellement au musée Linden de Stuttgart) est jumeau du D3161 conservé au musée de Brême. Ils sont aussi très proche du Uli Vb 5675 du musée de Bâle et du 87/36 du musée de Prague. Ce dernier fut collecté par Walden à Konos en 1908. Pour ces neuf Uli, nous avons donc deux villages d'origine, Lambu et Konos sur les côtes Ouest et Est du pays Mandak. Rappelons qu'ils ne sont qu'à une journée de marche ! Celui collecté par Krämer fut trouvé sur son lieu d'utilisation rituelle dans le village de Lambu, à côté de Kontu en mars 1909. Concernant celui de Konos, l'administrateur colonial Franz Boluminski avait demandé que soient apportés des statues anciennes avant sa tournée d'inspection où il était accompagné d'Edgar Walden¹. Ils ont alors collecté plusieurs Uli à Konos et Lemau. Il est donc possible que le Uli ne soit pas originaire de Konos que soit une statue amenée dans ce village sur la « route Boluminski » reliant Kavieng à Namatanai. Il est aussi possible que dans le cadre d'échanges entre clans la statue ait changé de village. Néanmoins, nous pensons qu'en l'état actuel des informations à disposition, le Uli Häsner est probablement issu d'un village de la région de Lambu/Kontu où officiait le sculpteur Kambilang à la fin du XIX^{ème} siècle. Les neuf ulis sont vraisemblablement issus du même sculpteur ou groupe de sculpteurs.

Au sein du corpus des Uli, le Uli Häsner occupe une place de choix. Tout d'abord, il a été choisi par Augustin Krämer comme référence pour le premier type de Uli, les « selambúngin sónondos » et mentionné explicitement, photographié, sa coiffe dessinée, dans la publication de 1925 faisant référence sur l'art de Nouvelle Irlande. Au-delà de ses qualités intrinsèques, de sa puissance, il est aussi un ambassadeur de ces rites Malagan du centre de la Nouvelle Irlande qui ont fait rêver les voyageurs, résidents coloniaux, conservateurs de musées, artistes et collectionneurs depuis plus d'un siècle.

¹ Source, les carnets d'Edgar Walden.

(p.65) La vie quotidienne en Nouvelle-Irlande septentrionale est régie depuis la nuit des temps par le Malagan¹. Des éléments fragmentaires démontrent que cette production artistique a vu le jour il y a plus de 3100 ans, lorsque le peuple Lapita s'est installé sur les îles situées à l'est de la Nouvelle-Guinée. Les Lapita étaient des gens de la mer, des navigateurs, des potiers. Leur langue mêlait l'austroonésien et des langues anciennes originaires d'une île que l'on nomme aujourd'hui Taiwan. En débarquant sur les îles du Pacifique occidental, les Lapita ont été contraints de négocier et de créer des liens avec les insulaires déjà présents.

Les Lapita avaient besoin d'avoir accès au rivage afin de cultiver la terre, accéder à l'eau douce, et se procurer du bois de chauffage ou de construction. Ils vivaient dans des maisons construites au dessus de lagons peu profonds, mais pour pouvoir atteindre la plage, ils devaient établir des relations pacifiques avec les propriétaires terriens. Parmi les diverses concessions nécessaires à cette harmonie, il fallut adopter le culte des ancêtres du peuple avec lequel ils se mariaient. Ainsi, lorsque les filles de la mer se mariaient avec les hommes de la terre, elles durent honorer les ancêtres de leurs maris lors des funérailles de la communauté terrienne. En retour, les maris étaient obligés d'honorer les ancêtres de leurs femmes lors de funérailles Lapita. Cette réciprocité était l'expression visible et publique d'une marque de respect fondant les bases d'une relation durable entre les migrants de la mer et le peuple de la terre.

En Nouvelle-Irlande du Nord, la réciprocité du culte des ancêtres, tel que l'on le connaît aujourd'hui sous la forme du Malagan, tire très certainement son origine des céramiques Lapita, utilisées à l'origine comme medium symbolique, puis évolua au fil du temps pour prendre la forme de sculptures en bois.

Les traditions artistico-culturelles Malagan

(p.66) Il est communément admis aujourd'hui que le Malagan, en tant qu'ensemble de traditions artistico-culturelles, vit le jour et se développa sur les îles Tabar, puis s'exporta sur l'île principale de Nouvelle-Irlande du Nord à travers les liens de mariage. Sur Tabar, le Malagan est strictement contrôlé par le « copyright », ou droit d'auteur. Le copyright régie l'iconographie visuelle et symbolique de l'objet Malagan, plaçant ce dernier dans un lignage de propriétaire, et l'associe à des chants. Le propriétaire d'un Malagan a besoin de recevoir les droits d'un autre propriétaire afin de réaliser un objet Malagan destiné à honorer le peuple de son (sa) conjoint(e). Ce droit est transmis d'un propriétaire au suivant, habituellement d'un propriétaire de Malagan au fils de sa soeur, dans le contexte rituel d'une cérémonie Malagan, et en présence de public. Si la famille ne compte pas de fils, la fille aînée peut devenir la nouvelle propriétaire du Malagan.

Le Malagan croît à l'image d'un arbre depuis plus de 3000 ans sur les îles Tabar : à partir d'une graine se développe une tige, devenant par la suite un tronc à partir duquel naît une série de branches. Suivant cette analogie, certaines branches continueront à grandir tandis que d'autres mourront. Les graines poussent puis dérivent, donnant ainsi naissance à de nouveaux arbres avec de nouvelles significations et de nouvelles interprétations. Sur l'île principale de Nouvelle-Irlande, les sculptures Malagan sont réalisées selon les traditions artistiques de l'île septentrionale, mais le contexte culturel et le symbolisme semble s'être distingués des îles de Tabar.

Chaque propriétaire de Malagan reçoit les droits pour au moins un Malagan - parfois considéré comme une feuille. Sur une période de vingt ans ou plus, le futur leader d'un clan subalterne va recevoir les droits de propriété d'un groupe de Malagan. Ces droits vont lui être transmis un Malagan après l'autre, et un Malagan par cérémonie. Lorsqu'il sera chef, il sera propriétaire des droits d'une série de Malagan, qu'il pourra utiliser afin de réaliser les sculptures variées ayant fait la réputation artistique de la Nouvelle-Irlande septentrionale.

Après avoir été transmis, le droit d'auteur Malagan sera utilisé par son nouveau propriétaire en commandant à un artiste la réalisation d'une oeuvre afin d'honorer la communauté de sa femme dans un contexte rituel. Sur Tabar, ce contexte pouvait se produire dans au moins deux groupes de séquences rituelles connexes: les funérailles et la commémoration.

Il peut y avoir trois cérémonies Malagan distinctes associées à des funérailles, et au moins sept cérémonies Malagan dans une séquence commémorative. Les objets Malagan n'apparaissent pas dans toutes les cérémonies - certaines d'entre elles étaient associées à la levée de tabou, d'autres à la levée de fonds et à l'érection de plateforme d'exhibition Malagan.

Sculptures Malagan figurant le moment de la mort

(p.69) Chaque type de *Malagan* a son propre rôle à jouer. Les grands *Malagan* horizontaux peuvent constituer la base d'une exhibition *Malagan*, les autres sont grands et verticaux. Certains peuvent prendre la forme de pirogue, d'autres peuvent représenter une bouteille d'eau de coco. Tous les objets *Malagan* ont été réalisés dans le style caractéristique et reconnaissable de la Nouvelle-Irlande septentrionale. Il est toutefois important de souligner que d'autres traditions culturelles de la région utilisent des sculptures de style comparable mais dans des contextes rituels différents. Il est difficile de savoir si ces autres traditions culturelles firent partie à l'origine du *Malagan* avant de s'en dissocier, ou si d'autres facteurs sont entrés en jeu.

Bien qu'ils furent très certainement sculptés par des artistes différents, provenant de localisations variées en Nouvelle-Irlande et à différentes époques, les deux *Malagan* étudiés ici partagent des traits communs. Sur Tabar, ce type d'objet est appelé *marumarua*, signifiant ombre, ou reflet, ou encore image.

Les insulaires sont particulièrement insistant sur le fait que les sculptures *Malagan* ne renferment aucun esprit. A la fin du XX^{ème} siècle ces oeuvres étaient considérées comme des images héritées du passé, mais ne représentaient pas un défunt récent. Toutefois, l'un de ces deux *Malagan* représente un objet (le chapeau melon) dont l'invention remonte à la moitié du XIX^{ème} siècle, indiquant qu'à cette époque l'innovation était possible.

La plupart, sinon tous, les objets *Malagan* de type *marumarua* figurent un humain sur le point de mourir, ou ce à quoi son corps ressemble juste après la mort. Les néo-irlandais considéraient la mort comme faisant partie du cycle de la vie, et la célébraient à travers ces sculptures. La mort est figurée de différentes façons ; la représenter est devenu un processus créatif néo-irlandais à part entière.

¹ *Malagan* peut également s'écrire *malanggan*, *malangan*, *malaga*, *melanga*, etc. *Malagan* est la version la plus utilisée en Nouvelle-Irlande aujourd'hui.

MALAGAN #1

(pp.73-74) Cette figure *Malagan*¹ représente la mort d'un grand chef, tué par un serpent et un coquillage. Les pieds de ce notable resteront prisonniers d'un tridacne géant jusqu'à ce qu'il soit noyé par la marée montante.

Un serpent s'élève du coquillage, le long du pagne de la figure principale, tourne autour de son épaule droite, réapparaît au niveau de son épaule gauche, tourne sur lui-même à deux reprises avant de remonter et de mordre son menton afin d'étouffer sa voix. De part et d'autre de ses jambes, sont représentés des drongo (ou Paradise Drongo), oiseaux endémiques de Nouvelle-Irlande². La présence de ces animaux indique que l'oeuvre provient de l'île principale de Nouvelle-Irlande du Nord et non de Tabar, puisque ces oiseaux y sont absents.

Le *copyright* de ce *Malagan* peut être partiellement déchiffré en le comparant à des sculptures *Malagan* similaires conservées dans des musées ou des collections privées occidentales. A partir d'une base de données référençant 400 statues en bois provenant de Nouvelle-Irlande du Nord, il est possible d'identifier douze exemplaires présentant des caractéristiques proches de l'oeuvre étudiée ici, notamment:

- un personnage masculin aux bras écartés
- extensions d'oreilles verticales, appelées *Ora* sur les îles Tabar, elles représentent très probablement des plumes.
- la présence d'un chapeau pointu, caractéristique de Nouvelle-Irlande. Bien que ces couvre-chefs ressemblent à des chapeaux de pluie portés par les femmes de la région, ils ont clairement une autre fonction et ont une iconographie propre³. On les retrouve également sur la tête de la plupart des *Uli* de la région du Plateau Lelet.
- une poitrine développée, profonde et large.
- certains comportent des drongo le long des jambes, ou au dessus des bras.
- certains ont leurs pieds enfermés dans un coquillage.

Seuls trois de ces *Malagan* figurent à la fois le serpent s'enroulant autour de la sculptures et les pieds prisonniers du tridacne.

Le premier, anciennement conservé au Linden-Museum de Stuttgart et publié par Krämer en 1925⁴, est particulièrement proche: présence du serpent enroulé autour du torse et mordant son menton, du tridacne emprisonnant les pieds, du

chapeau, et d'une multitudes de détails identiques. La seule différence réside dans l'absence de drongo sur l'exemplaire de Stuttgart. Ce dernier fût collecté par Krämer, ou un autre membre de la Deutsche Marine-Expedition entre 1907 et 1909, dans la région de Hamba⁵, sur la côte Est de l'île principale de Nouvelle-Irlande. Ce lieu est occupé par une population de langue Notsi, étroitement liée aux insulaires de Tabar, seulement distantes de 30km à l'est.

La seconde figure comparable, acquise par le Museum für Völkerkunde⁶ de Hambourg auprès de E.A. Pöhl en 1883, a été publiée à plusieurs reprises⁷. Bien qu'elle ait été visiblement sculptée par un autre artiste, cette oeuvre a clairement été réalisée par un sculpteur ayant suivi un *copyright* très proche. Une différence notable entre l'oeuvre étudiée et celle de Hambourg réside dans la présence d'une paire de serpent additionnelle de part et d'autre des jambes de la statue. Ces reptiles mordent le serpent principal enroulé autour du corps, tandis que les deux oiseaux émergent d'en dessous pour dévorer les serpents précités. Le visage de la statue est recouvert de pigments rouge et noir, bien qu'il ne soit pas certain qu'il ne s'agisse pas de repeints.

La troisième oeuvre comparable a fait partie de la célèbre collection de Serge et Graziella Brignoni, Lugano⁸. Cet exemplaire constitue une quatrième interprétation de ce thème dérivé d'un seul et même *copyright* à l'origine des trois autres figures.

¹ Cette sculpture a été collectée par le Capitaine Fabricius et acquise par l'Übersee-Museum de Brême en 1911 (inv. D3164), puis cédée par le musée en 1974.

² Également appelé en anglais Paradise Drongo ou Ribbon-tailed Drongo (« Drongo à queue en ruban »)

³ Sur certains *Malagan*, des hiboux sont perchés au sommet de ces chapeaux.

⁴ Krämer, 1925, Taf. 48. Photographie reproduite dans Gunn, 1997, p.126, fig.121

⁵ "Breitarmiges Standbild, auf einer Tridacnaschale mit Kapkap und Regenmütze nebst Aufsatz, Schlange um den Leib. Größe 150 cm. Nordgebiet (Hämbabezirk), Stuttgart." (Krämer, 1925 Taf.48).

⁶ Numéro d'inventaire: E 2448.

⁷ Tschner & Hewicker, 1954, fig.43 ; Lincoln, 1987, n°31, pp.130-131.

⁸ Gianinazzi & Giordano, 1989, p.259, no.387



Oeuvres comparables: Musée de Stuttgart ; Ancienne collection Brignoni, Musée de Hambourg

MALAGAN #2

(pp.79-80) La plupart des objets *Malagan* comporte des ensembles de symboles connectés évoquant le plus souvent les circonstances entourant la création d'un nouveau *Malagan*. Cette sculpture fascinante figurant un personnage coiffé d'un chapeau melon¹ noir est représenté à l'instant où celui-ci se fait dévorer par un poisson à grande bouche et au corps en décomposition². Ce type de poisson symbolise la mort personnifiée. Le corps du poisson évoque la décomposition *post mortem* du corps humain, illustrant la disparition des chairs qui laisse apparaître l'entrelacs délicat du squelette.

Est-ce que cette sculpture représente un occidental portant un chapeau melon? Une partie de la réponse est à rechercher sur une photographie représentant dix-neuf hommes se tenant au sommet d'une clôture en bambou de huit mètres de haut dans le village de Nusavung, sur l'île de Nouvelle-Hanovre, Nord de la Nouvelle-Irlande.

Cette photographie a été prise au cours de la Deutsche Marine-Expedition entre 1907 et 1909³. L'un des hommes, le cinquième à partir de la gauche, porte un chapeau melon⁴. Il est ainsi clair que ce type de couvre-chef fut introduit en Nouvelle-Irlande et porté par certains insulaires.

Au moins sept sculptures de Nouvelle Irlande figurant un personnage portant un chapeau melon ont pu être identifiées dans des musées et des collections privées. L'une d'entre elles est un masque originnaire de Nouvelle-Irlande du Sud⁵, constitué de tapa et d'autres matériaux fibreux, dont le visage et le chapeau melon sont peints en blanc. En revanche, ce masque, avec ses moustaches tombantes et sa barbe en fibres brunes, fait vraisemblablement penser à un visage occidental.

Les six autres objets comportant un chapeau melon sont tous en bois et réalisés dans le style *Malagan* de Nouvelle-Irlande du Nord. Trois d'entre eux, dont la sculpture étudiée ici, sont très proches et furent très certainement réalisés en vertu d'un seul et même *copyright* en vue de la même cérémonie commémorative *Malagan*. Les détails de ces oeuvres sont légèrement différents mais le style est clairement celui d'un même artiste ou d'un même groupe d'artiste. Deux d'entre elles sont visibles sur une photographie de l'album personnel de Capitaine Karl Nauer⁶. La troisième est encore conservée à l'Übersee-Museum de Brême⁷.

La sculpture étudiée ici est identifiable sur cette photographie au dernier rang, tout à fait à droite, mais avec les bras insérés à l'envers. A gauche est visible une oeuvre comparable portant un chapeau melon⁸. Le grand masque *Malagan* au centre fut publié par Krämer alors qu'il faisait partie des collections publiques de Brême⁹. Les autres sculptures et masques de Nouvelle-Irlande du Nord visibles sur cette photographie n'ont pas encore été identifiés ni localisés. Il n'est pas certain que cette photographie ait été prise en Nouvelle-Irlande du Nord puisque les maisons circulaires n'ont jamais été documentées dans cette région. De plus, l'homme assis au milieu du premier rang tient un bol paraissant provenir de l'île principale de Nouvelle-Guinée.

Les longs index prolongeant les bras écartés de cette oeuvre est une iconographie toujours utilisée sur certain *Malagan* faisant partie des sous-traditions *songsong* sur les îles Tabar. *Songsong* est également présent sur l'île principale de Nouvelle-Irlande septentrionale¹⁰.



Photographie de l'album personnel du Capitaine Karl Nauer. Le *Malagan* étudié ici est visible à droite, les bras à l'envers



Oeuvre comparable encore conservée au Musée de Brême



Photographie prise au cours de la Deutsche Marine-Expedition entre 1907 et 1909. L'un des hommes porte un chapeau melon

¹ Ce type de chapeau, inventé en 1849, était très à la mode à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle.

² Cette sculpture fut collectée par le Capitaine Lenz, puis acquise par l'Übersee-Museum de Brême en 1905 (inv.D.1683), enfin cédée par le musée en 1974.

³ Publiée dans Gunn et Peltier, 2006, fig.2

⁴ Jean-Philippe Beaulieu a permis l'identification du chapeau melon sur la tête de cette homme.

⁵ Field Museum Chicago (inv.138860). Ce masque est acquis en 1911 par A.B. Lewis auprès de Isokichi Domine, un marchand japonais installé sur les îles de l'Amirauté (Welsch, 1998, p.425, fig.443). Il est, d'après son style, originaire du sud de la Nouvelle-Irlande.

⁶ Cet album s'intitule Südsee-Sammlung, Obergünzburg. La photographie nous a été signalée par Jean-Philippe Beaulieu.

⁷ Inventaire D1589, Übersee-Museum, Brême.

⁸ Cette sculpture n'a pas encore été localisée.

⁹ Krämer, 1925, taf.91

¹⁰ Voir Krämer, 1925, p.75 pour une description de l'artiste Tëringa, village de Hamba, région de langue Notsi, à propos de frises *Malagan songsong*.

CHAVIN

(p.89) La culture Chavin du Marañon est comme son nom l'indique localisée le long de la rivière Marañon qui prend naissance dans la cordillère des Andes, rejoint l'Ucayali vers Iquitos avant de former le fleuve Amazone. Contemporain de Chavin, voire antérieur d'après Julio C. Tello, ce style a vu naître de somptueuses céramiques marquées par une puissante iconographie s'inspirant de divinités anthropo-zoomorphes. D'un style tendant vers la géométrie, ces poteries mêlent habituellement la sculpture en ronde bosse à la gravure rehaussée de polychromie. La palette est fortement imprégnée par les couleurs de la terre: l'ocre, le beige, le noir.

Comme le précise Ferdinand Anton (Castor-Hara, *Succession Bendicht Rudolf Wagner*, 3 décembre 2012, p.52), très peu de fouilles archéologiques ont pu être menées dans cette région montagneuse difficile d'accès, soumise aux pluies tropicales et aux narco-trafiquants. Plus au sud, la population encore très liée aux traditions anciennes se méfie des archéologues.

Voir Bonavia (1994, fig.32) pour deux céramiques anthropomorphes comparables de la collection Enrico Poli et Lempertz, 30 janvier 2010, lot 4.



Collection Enrico Poli ; Collection privée (Lempertz, 30 janvier 2010, lot 44)

BIBLIOGRAPHY

GENERAL

Andersson, E., *Contribution à l'ethnographie des Kuta*, 1953

Barbier, J.-P., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du Musée Barbier-Mueller*, 1993

Bonavia, D., *Arte e Historia del Peru Antiguo, Coleccion Enrico Poli Bianchi*, Banco del Sur, 1994

Caput, P., Plisnier, V., *Arts d'Afrique. Portraits d'une Collection*, Milan, 5 Continents, 2016

Colleyn, J.-P., *Bamana: Un art et un savoir-vivre au Mali*, New York, Museum for African Art, Zürich, Museum Rietberg, 2002

Elsen, J., *De fer et de fierté, Armes blanches d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, 5 Continents, 2003

Felix, M.L., *Art & Kongos*, 1995

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n°50, 1984

Lehuard, R., *Art Bakongo, Les centres de style*, Arnouville, 1989

Lehuard, R., *Les arts Batéké*, Arnouville, 1996

Robbins, W.M., Nooter, N.I., *African Art in American Collections*, 1989

Siegmann, W. C., *African Art. A Century at the Brooklyn Museum*, 2009

Starzecka, D.C., Neich, R., Pendergrast, M., *Taonga Maori in the British Museum*, 2010

Vogel, S. M., *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1981

NEW IRELAND & ULI

Buschmann, R., *Anthropology's Global Histories: The Ethnographic Frontier in German New Guinea, 1870-1935*, University of Hawaii Press, 2009

Michael Gunn, «Art Traditions of New Ireland - an Overview», in Allen, A.E., & Waite, D.B. (eds), *Repositioning Pacific Arts – Artists, Objects, Histories. Proceedings of the VII International Symposium of the Pacific Arts Association*, Christchurch, New Zealand, Sean Kingston Publishing, pp.60-73, 2014

Krämer, A., *Die Malanggane von Tombara*, Munich, Georg Muller, 1925

Krämer-Bannow, E., *Bei kunstsinnigen Kannibalen in der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908-1909; nebst wissenschaftlichen Anmerkungen von Augustin Krämer*, Reimer, Berlin 1916

Schauinsland, H.H., *Unterwegs in Übersee: aus Reisetagebüchern und Dokumenten des früheren Direktors des Bremer Übersee-Museums*, Anne E. Dünzelmann, H.M. Hauschild, 1999

Carnets de voyages inédits d'Augustin Krämer (Gottingen) et Edgar Walden (Berlin)

MALAGAN

Gianinazzi, C. & Giordano, C., *Culture Extraeuropee: Collezione Serge e Graziella Brignoni. Museo delle Culture Estraeeuropee*, Lugano, Edizioni Città di Lugano, 1989

Gunn, M., *Ritual Arts of Oceania - New Ireland - in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Skira, Milano, 1997

Gunn, M., Peltier, P., *New Ireland, Art of the South Pacific*. Milano, 5 Continents Editions, Paris, Musée du Quai Branly, St Louis, Saint Louis Art Museum, 2006

Krämer, A., *Die Malanggane vom Tombára*. München, Georg Müller, 1925

Lincoln, L., *Assemblage of Spirits, Idea and Image in New Ireland*, New York, Braziller, 1987

Tischner, H., Hewicker, F., *Oceanic Art*, New York, Pantheon, London, Thames & Hudson, Frankfurt, 1954

Welsch, R., *An American Anthropologist in Melanesia: A.B. Lewis and the Joseph N. Field South Pacific Expedition, 1909-1913*, Vol. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998

REALM OF THE ANCESTORS

TEFAF Showcase 2018
Maastricht, March 10-18th, Stand S2

Layout and texts: Charles-Wesley Hourdé
New Ireland texts: Jean-Philippe Beaulieu and Michael Gunn
Pictures: Vincent Girier Dufournier
Printing: STIPA, Montreuil, February 2018

Print run: 600 copies

Acknowledgements: Jean-Philippe Beaulieu, Amélie-Margot Chevalier,
Vincent Girier-Dufournier, Michael Gunn, Daniel Hourdé

HOURLDÉ

Charles-Wesley Hourdé - Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
40 rue Mazarine, 75006, Paris, France / mob: +33(0)6 64 90 57 00
info@charleswesleyhourde.com / www.charleswesleyhourde.com



HOURDÉ
arts d'africaine, d'océanie et d'amérique