



LA DÉCOUVERTE DIFFÉRÉE DES OBJETS KUYU

Anne-Marie Bénézech, Docteure en anthropologie culturelle.

L'auteure de ce texte a recueilli des données de terrain auprès des Kuyu-Mbochi en 1984, dans la région de Fort-Rousset, Boua, Kuyugandza, Ombele, Manga ainsi qu'à Brazzaville. Sa thèse de doctorat *L'art des Kuyu-Mbochi de la République Populaire du Congo. Tradition artistique et Histoire* a été soutenue en 1989 à Paris I Sorbonne et elle a écrit plusieurs publications sur les Kuyu (voir la bibliographie de cet essai p. 38).



SOMMAIRE

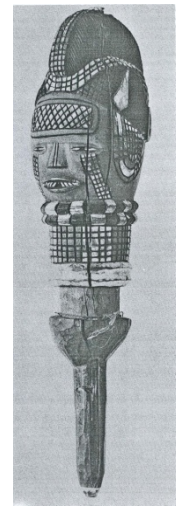
Du direct au différé : la collecte sur le marché de l'art	p. 5
La collecte et son double	p. 5
Le devenir des objets	p. 17
De la collecte au lendemain de la seconde Guerre mondiale	p. 17
De l'après-guerre à l'exposition de 1986 au musée des Arts décoratifs	p. 20
À partir de 1986 : la fondation Dapper	p. 21
Le regard occidental sur la sculpture kuyu : une reconnaissance tardive	p. 25
La longue cécité des commentateurs	p. 25
Les raisons du désintérêt	p. 26
Un décalage avec les arts premiers	p. 27
Des objets invisibles	p. 29
Un corpus trop complexe	p. 31
Un manque d'études de terrain	p. 32
Annexe 1	p. 36
Annexe 2	p. 37
Bibliographie	p. 38
Notes de l'auteure	p. 45



Les Kuyu vivent au nord de l'actuelle République du Congo (Congo Brazzaville) de part et d'autre de la rivière Kuyu, au cœur de la Cuvette congolaise, dans une région de l'Afrique équatoriale restée à l'écart de l'influence musulmane et de la colonisation occidentale. Autrefois dominants, ils sont devenus minoritaires au sein du groupe mbochi dont ils sont l'une des composantes.

Longtemps connu pour ses têtes emmanchées, sortes de marottes dites *kébé kébé*, le corpus des objets kuyu comprend aussi des têtes et des bustes anthropomorphes, des statues, des casques-heaumes, soit au total quelque 400 pièces répertoriées qui se répartissent en trois styles disparates sans compter les tabourets, instruments de musique, boucliers, armes... Le style III, le plus récent, comprend le plus grand nombre d'objets sculptés. Toujours en production, il inclut à la fois des pièces kuyu et mbochi. Plus archaïques et spécifiquement kuyu, les styles I et II ne comprennent respectivement que 40 et 16 pièces.

Pourquoi la reconnaissance de la valeur marchande et anthropologique des pièces kuyu s'est-elle faite attendre jusqu'à la fin du 20^e siècle, alors que dès son début l'Art africain attisait la curiosité ? Deux raisons à cela : Les objets du style III ont longtemps monopolisé l'attention tandis que les plus anciens et les plus puissants étaient gardés en réserve du marché ; ni les uns ni les autres n'étaient conformes aux attentes du regard occidental.



Figs. 1-3 : Têtes sculptées.

Fig. 1 : style 1. Collection privée. Collectée par A. Courtois. *Droits réservés*

Fig. 2 : style 2. *Museum Rietberg*. Collection Baron von der Heydt.

Fig. 3 : style 3. *Museum der Kulturen, Basel*. Acquisée en 1909.

Remarquons que les têtes ont en commun un cou-collier et une gorge où attacher la robe. Dans les deux premiers styles, une embase creusée permet de rehausser la tête en y introduisant un bâton. Dans le troisième style, le manche est monoxyle. Il se tient à la main pour la danse ou peut s'emboîter dans un prolongateur selon la hauteur recherchée.



Figs. 4-5 : Statues.

Fig. 4 : style 1. H 103 cm. *Musée Dapper*

Fig. 5 : style 3. H 68 cm. Inv. ETHAF 044 395. *Musée d'ethnographie de Genève*. Photo J. Watts.

Les statues représentant le chef ont les bras allongés le long du corps pour indiquer qu'il est disponible ou repliés, les mains à hauteur des seins, s'il ne l'est pas.



« Du direct au différé », la collecte sur le marché de l'Art

Une classification établie en 1983, principalement selon la forme des manches et la forme des coiffes, a réparti le corpus des sculptures kuyu rassemblées en trois styles.¹ Le premier objet collecté connu, entré au Museum der Kulturen de Bâle en 1909, est un *kébé kébé* de provenance inconnue (fig. 3) et de style III ; il n'est pourtant pas des plus anciens dans le corpus, des objets des styles I et II, plus archaïques, ayant été découverts après lui.

LA COLLECTE ET SON DOUBLE

Les marottes qu'a rapportées le Capitaine Périquet en traversant le Congo du Nord au Sud dans la même période² sont également du style III, tout comme les trois objets reproduits dans *l'Étude ethnographique de la tribu kouyou*, que publie en 1918-1919 l'administrateur Alfred Armand Poupon.³ Sur le terrain dès 1904, après des études de « sociologie-science des primitifs-sciences religieuses », il a accumulé des notes sur les mœurs et les cérémonies mais ne s'est pas intéressé aux objets avec l'œil d'un collectionneur. Le fait est qu'il n'y a pas trace de lui par la suite dans les donations et dans les ventes de pièces kuyu.⁴

On dira le contraire de Georges Thomann⁵ et surtout d'Aristide Courtois.⁶ Ces administrateurs n'ont laissé aucune publication mais ont collecté la quasi-totalité des pièces de styles I et II. Comment se fait-il qu'A. Poupon, sur le terrain avant eux et mieux préparé par sa formation d'ethnologue, ait pu ignorer ces deux styles ? Ils existaient encore avec le troisième à l'époque des premières collectes.

S'il ne l'a pas évoqué, c'est sans doute que, dans la période d'installation de l'ordre colonial, il n'a pu observer seulement ce que les Kuyu acceptaient de lui montrer. Un témoignage recueilli sur place en 1984⁷ semble confirmer qu'A. Poupon a ignoré les styles I et II. Ce qu'il apprend par exemple de la société des femmes-panthères nommées Tsengui⁸ se limite à la démonstration d'un rituel qui



ne laisse apparaître d'autre objet qu'une pirogue. Or, Antoinette Ehouli, femme-chef de Kouyougandza, reconnaît en 1984 sur une photographie une statue à tête amovible (fig. 6) que des femmes utilisaient encore dans son enfance, quand elle accompagnait sa mère dans ladite société, une vingtaine d'années tout au plus après les études menées par Poupon. Qu'un homme, au surplus un Européen, s'intéressât aux secrets d'une société féminine était pour le moins incongru dans le contexte traditionnel. Que pouvait-on lui montrer sinon un simulacre... sans objet ?



Fig. 6

Fig. 6 : Statue à tête amovible. H 83 cm. Ancienne collection Vérité. *Droits réservés.*



Fig. 7

Fig. 7 : Antoinette Ehouli, cheffe de Kouyougandza, République du Congo. *Photo AMB, 1984.*



Aristide Courtois, en revanche, plus engagé dans une mission de police, homme d'action plus que d'études, a eu nombre d'occasions d'accéder aux objets des sociétés secrètes et de les confisquer, en brûlant les villages pour éradiquer la mouche tsé-tsé ou en représailles de la traite négrière.⁹ Par la suite, ni l'administrateur Mignon, qui a succédé à Courtois, ni le dernier administrateur colonial, Georges Mazonot, en exercice jusqu'en 1963, n'ont vu sur place de tels objets. S'il en était restés, ils n'auraient pas survécu à l'épisode du visionnaire Pascal Tsaka-Tsaka. Venu du Gabon au tournant des années 1960¹⁰, celui-ci a voulu éliminer les féticheurs qu'il considérait comme des sorciers. Forçant les paysans kuyu à sortir tous leurs objets, soi-disant pour les bénir, il a tout brûlé ou jeté dans la rivière avant de repartir. La fabrication des sculptures s'est malgré tout perpétuée, mais uniquement celle de style III. Le souvenir des styles I et II s'est totalement effacé de la mémoire autochtone, parallèlement au déclin des « sociétés secrètes ».¹¹



Fig. 8 :
Marotte *kébé kébé*
rapportée par Mme G.
Vassal en 1925.
Inv. Af1925,0618.2.
British Museum.

Nous pouvons supposer que ces deux styles témoignaient des migrations des Kuyu avant la traversée du fleuve; seuls les grands initiés préservent la signification des symboles. A. Courtois n'a pas cherché à documenter les pièces qu'il observait, mais son œil de collectionneur a tout bonnement constaté leur puissance.

Quant au style III, bien que contemporain des deux autres au temps des premiers administrateurs, il apparaît plus récent à l'échelle d'une histoire des Kuyu. Sa pérennité est associée au succès de la danse dite *Kébé kébé*.¹² Lorsque Poupon la décrit en détail comme une simple séquence de la cérémonie du serpent *Djo* chez les Kuyu de l'Est, elle est déjà, à cette époque autonomisée dans l'ouest du pays kuyu sous la forme d'une performance. En se développant dans le pays mbochi, elle est devenue le symbole identitaire de la cuvette du Nord Congo-Brazzaville, tout en prenant le nom de la tête emmanchée qui la



caractérise.¹³ C'est pourquoi les *kébé kébé* du style III sont synonymes d'art kuyu et mbochi.

Après avoir mis les styles en contexte grâce aux figures tutélaires que sont devenus A. Poupon et A. Courtois, venons-en à l'essentiel de la collecte par les explorateurs, missionnaires, administrateurs, commerçants, médecins, naturalistes, botanistes etc., séjournant plus ou moins longtemps dans la région. Chacun n'a rapporté qu'une ou deux pièces. Ainsi, la femme d'un médecin militaire, Gabrielle Vassal, auteur de *Mon séjour au Congo français*¹⁴ a photographié et collecté deux objets, dont l'un appartient à la collection du British Museum (fig. 8).

Le Major Percy H. G. Powell-Cotton, naturaliste anglais, fait exception car il a rapporté six *kébé kébé* de son voyage au Congo. Ils figurent dans le musée qu'est devenu son hôtel particulier en Angleterre.¹⁵ On sait, grâce à ses notes, comment les Européens pouvaient se procurer des objets kuyu en 1926 : « *At Linnegué I was offered one new fetish head as carved for sale to white men. They asked four francs for it. I refused, and said I would give double for an old one. They shook their heads and Monsieur Tartinville, the agent to the C.F.H.C.¹⁶ there, told me that he did not think I should be able to buy any old ones. I inquired at the little village of Ossango where I went to try for (i.e. hunt) Sitalunga, but the chief shook his head. However, the following evening he came into the hut I occupied in the village street, and after looking all round, came close up to me and opened a basket he carried, shaped like a fish basket, and showed me a carefully rolled up fetish head, for which he asked 15 francs, which I promptly gave him. On the following day much to my surprise they brought me three others, and two the next day, one of which I refused. I dropped the price to 7 francs.*¹⁷

Forcé de payer l'impôt en monnaie, un chef kuyu pouvait avoir à vendre ce qui normalement n'était pas un objet de commerce. Dès lors un artisanat directement pour les Européens a commencé. En se développant, il s'est éloigné des normes de la production traditionnelle. Cet artisanat a duré le temps de la colonisation



qui facilitait les échanges et les voyages. Il a décliné avec les difficultés de transport et la raréfaction des amateurs. En 1984, il n'y avait que quatre Européens à Owando,¹⁸ et quelques rares coopérants en brousse.

C'est aujourd'hui dans les grandes villes que s'est établi un « prêt à exporter » pour les touristes de passage ou pour des revendeurs dans les capitales occidentales.¹⁹ Reste dans les villages la production traditionnelle, pour les besoins locaux des cérémonies et des fêtes. Cette distinction n'induit pas pour autant que les *kébé kébé* à usage local n'aient pas évolué. Ils ont gardé leur force tant que la danse est restée fidèle à sa fonction d'origine : incarner une cosmogonie. En revanche, un développement en tant que performance pour toute occasion²⁰ n'est pas allé sans altérer les objets, comme en témoigne le nombre significatif de pièces sans grande qualité formelle dans le corpus répertorié.



Fig. 9 :
Marotte *kébé kébé* du Président congolais Marien Ngouabi par le sculpteur Mangué Eugène. Photo AMB, Brazzaville 1984.



Fig. 10 :
Didier NORMAND analysant le bois de la tête du style II offerte par Charles Ratton au Musée des arts africains et océaniques (MAAO). Photo droits réservés.

Initialement limité à la représentation d'entités cosmogoniques²¹, le panthéon des marottes *kébé kébé* s'est en effet augmenté de figures telles que Pierre Savorgnan de Brazza²², le Général de Gaulle, le Président Marien Ngouabi²³ (fig. 9), le Président Denis Sassou Nguesso²⁴, qui témoignent d'un glissement du temps cyclique vers le temps historique. Parallèlement, apparaissent des personnages-

types comme le missionnaire, la bonne sœur, le colon, le milicien, la dame européenne, la belle femme africaine etc., caractères d'un univers plutôt théâtral.²⁵ Outre le sujet même des sculptures, des critères plus formels sont mis à l'épreuve avec le style III.



Le bois n'est pas en cause, car la plupart des objets analysés²⁶ sont sculptés en *alstonia congensis* (*okoua* ?), un arbre répandu dans toute la Cuvette congolaise. Très léger, il est approprié aux contraintes de la danse, et, convenablement séché, le bois n'est pas la proie des termites. Les objets kuyu du corpus n'ont pas tous été analysés, mais sur 68 pièces étudiées, 66 étaient sculptées dans cette essence de bois.

Les proportions verticales avec le manche présentent-elles la même constance ? Dans son ouvrage, E. Okamba²⁷, un auteur mbochi, affirme que la partie immergée du masque, c'est-à-dire cachée par la robe du danseur, doit mesurer le 1/3 de la hauteur.

Cela implique de mesurer depuis la gorge jusqu'au bout du manche.

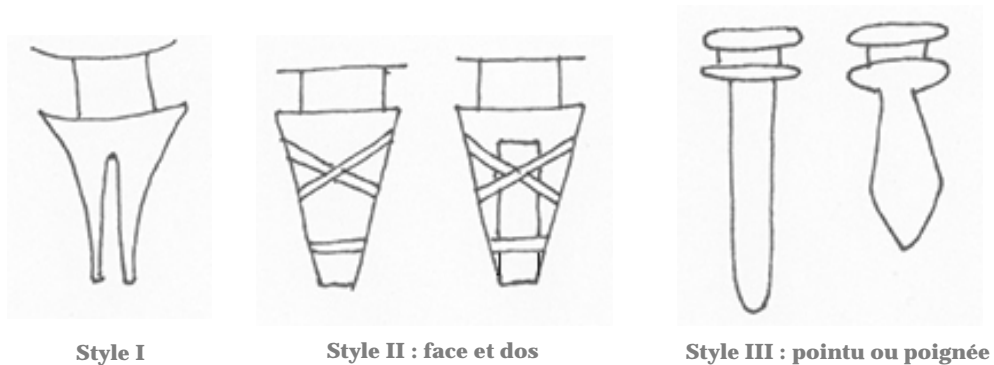
Bien que cette proportion soit commode pour accréditer les harmonies numériques que l'ésotérisme affectionne, il se trouve que les quelque 200 *kébé kébé* recensés avant 1989 n'obéissent pas systématiquement à cette norme.²⁸ Sans pouvoir affirmer que les variations correspondent à des différences de taille et de morphologie chez les danseurs, on constate en tout cas que les proportions entre cou, visage et coiffe sont également variables.

Quant aux statuette - une cinquantaine dans le corpus²⁹ - une partie suit la règle du 1/3 entre les jambes, le tronc et la tête, mais une autre partie y déroge. D'autres proportions moins mesurables témoignent mieux d'une norme caractéristique, comme les mollets et les cuisses surdéterminés ou les bras au contraire filiformes, collés au corps. Typiques du style I, elles se retrouvent en effet dans les statuette du style III, même si on peut observer un affaiblissement des formes dans les pièces plus frustes de la collecte tardive.

Les têtes des styles I et II n'ont pas de manches, mais elles présentent un cône creusé pour en accueillir un, externe. En revanche, les *kébé kébé* font pièce avec un manche ayant l'aspect d'un bâton plein qui peut revêtir deux formes : l'une plus courte, comme une poignée, l'autre plus longue et plus ou moins pointue.



Fig. 11 : Les différents manches de maintien



On peut supposer que le manche poignée assure une prise solide au danseur lorsqu'il doit tourner à ras du sol ; le manche pointu permettrait d'enfoncer l'embout dans le creux d'un prolongateur lorsqu'il faut élever la tête plus haut qu'à bras tendu.³⁰ Dans la cérémonie décrite par A. Poupon, ces contraintes techniques opposées sont mises en œuvre dans une même séquence, mais la sortie puis le retour du danseur laissent la possibilité qu'à un homme de grande taille s'en substitue un autre plus trapu, chacun avec l'équipement idoine.³¹ On sait que l'évolution de la danse a donné toute la place au tournoiement et a réduit la « montée ».³² Une élévation de moindre ampleur permet à un seul danseur d'assurer les deux aspects. Ainsi s'expliquerait le fait que de nombreux manches du style III puissent osciller entre les deux formes, comme d'ailleurs les manches des objets faits pour les étrangers.



Fig. 12 :
Coiffe de chef. Adokande Bruno Kani de Boua.
Photo AMB 1984, Congo.

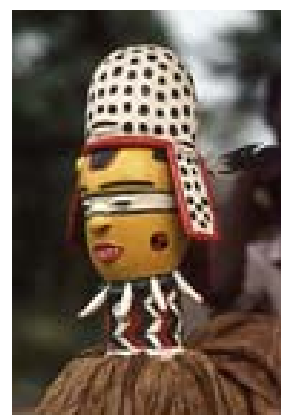


Fig. 13 :
Tête de marotte avec coiffe de chef. *Photo AMB 1984, Olombo.*



Les pièces sculptées de styles I et II présentent chacun une coiffe caractéristique.³³ Les premiers objets répertoriés du style III en présentent, eux, six ; la sixième, dite « coiffe de chef », étant venue sans doute pour contrebalancer les premières effigies de « chefs européens ». À cette diversité initiale se sont ajoutées les coiffes se référant aux personnages historiques et aux caractères théâtraux déjà signalés : képi, casque colonial, calotte rouge des miliciens, cornettes des « bonnes sœurs » etc.

Les dents sont spécifiques de la sculpture kuyu, qu'elles aient la forme d'une grille, de crochets ou qu'elles soient en dents de scie. Celles du style II sont « en grille » (fig. 15) d'un seul tenant. Leur nombre souvent limité à quatre permet un intervalle extrême entre elles et confirme le caractère symbolique de la représentation. Le modèle de la grille se retrouve dans les bouches du style I (fig. 14), mais par alignement en colonne des dents du haut et du bas, avec un moindre écartement.



Fig. 14 : Style I
Dents en colonne sur les deux mâchoires.



Fig. 15 : Style II
Dents en grille.



Fig. 16 : Style III
Dents en crochet.

Dans le style III, le modèle de la grille et son écartement ont disparu au profit de dents irréalistes en forme de crochet³⁴ et de dents en pointe (fig. 16), à l'identique dans la bouche des vivants. L'évolution s'est poursuivie à l'intérieur de ce style par la raréfaction du modèle « en crochet » et par l'augmentation du nombre de dents en pointe, d'abord sur la mâchoire supérieure puis sur les deux mâchoires, pour aboutir à la dentition « normale » des *kébé kébé* tardifs.



Fig. 17 : Cette jeune fille kuyu, photographiée en 1920, présente encore quatre de ses dents du haut travaillées « en colonne » suivant le modèle traditionnel. Les autres sont taillées « en pointe ». Cette coexistence, qui pourrait correspondre à une transition entre deux types de taille, ne se retrouve toutefois sur aucun objet du corpus répertorié. *Archives de la Société de Géographie, Paris, droits réservés.*



Fig. 18 : Tailleur de dents d'origine kundu, de la région du Ruki en RDC. *Photo MRAC, droits réservés.*

Au-delà des variations, les objets témoignent d'un idéal dont l'être humain ne pouvait évidemment que se rapprocher et dont le symbolisme n'a pas résisté à la colonisation. Sur les photographies des années 1920 (fig. 17), les villageois présentaient encore des mutilations dentaires mais personne ne les a interrogés sur la signification de cette pratique. Au tournant des années 1980, leurs descendants n'y voyaient plus qu'un critère de beauté³⁵ selon des étudiants de l'École dentaire de Paris qui sont allés sur place.

Les sculptures kuyu sont plus couvertes de couleurs que la plupart de celles des contrées environnantes. Les pièces de styles I et II ne gardent trace que des pigments, tout comme les plus anciennes du style III, mais les objets les plus récents sont peints. On le sait, l'usage des pigments naturels est associé à un nombre limité de couleurs symboliques : noir, blanc, rouge, ocre.³⁶



L'administrateur Camp³⁷ affirme en 1932 qu'un bleu fabriqué dans la terre des marigots était en usage chez les Mbochi avant que le bleu de lessive, plus rapide d'emploi, ne s'impose, conjointement aux pigments traditionnels. La peinture industrielle l'a fait disparaître à son tour et a augmenté la gamme des couleurs de marron, de rose et dernièrement de vert.³⁸ L'évolution a donc non seulement bouleversé la relation des couleurs entre elles, mais aussi rompu le lien avec les éléments naturels, dont l'imprégnation vivifiait les objets.



Fig. 19 :
Kébé kébé à tête rose, kinda de Boua. Photo AMB, 1984.

Autant que les couleurs, les scarifications sont très présentes sur les objets kuyu. Les styles I et II affirment énergiquement des motifs stables. Sur la plupart des *kébé kébé* du style III en revanche, les motifs apparaissent moins en relief et plus graphiques. Le vocabulaire traditionnel s'est diversifié par des apports de voisinage et par l'innovation, depuis que la colonisation a bouleversé les repères.

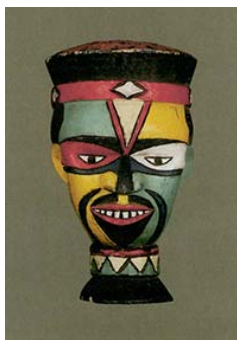


Fig. 20:
Un *nganga* non reconnu. Marotte *kébé kébé* du musée du Congo Brazzaville. Photo droits réservés, 2012.



Fig. 21:
Un homme puissant. *Kébé kébé* du musée du Congo Brazzaville. Photo droits réservés, 2012.

Les administrateurs ayant noté que les populations mbochi étaient peu scarifiées, contrairement aux Kuyu, faudrait-il en déduire que tout objet scarifié serait kuyu *ipso facto* ? La question ne fut pas posée tant qu'était nommé « art kuyu » tout objet de la région. Maintenant que dominant les Mbochi, la distinction par ce critère ne convient plus. Ainsi, aux temps premiers de la collecte les Mbochi passaient commande aux sculpteurs kuyu ; leurs *kébé kébé* restaient donc très

scarifiés à l'instar du premier entré dans les collections européennes (Bâle 1909, voir fig. 3).³⁹ Par la suite, on sait que les sculpteurs mbochi prirent le relais.⁴⁰ Enfin, du fait de la colonisation, les Kuyu eux-mêmes n'arborèrent plus de scarifications,⁴¹ d'où l'effacement progressif de celles-ci sur leurs propres objets.



Fig. 22:
L'une des faces d'une tête triple de style I. Collection privée. Photo Sotheby's, droits réservés.



Fig. 23:
Femme Iyembe du lac Mai Ndombe, RDC. Photo J. MAES, 1914.

Les scarifications du style I se retrouvent sur les habitants des lacs Tumba et Mai Ndombe (Léopold II à l'époque) où les Kuyu ont certainement séjourné avant de traverser le fleuve. Les chefs Kuyu ne se souvenaient plus de ces objets en 1984.

À Paris, d'autres Congolais du Nord n'ont pu identifier sur photos qu'une partie des objets du style III comme étant « kuyu » ou « mbochi sculptés par un Kuyu » ou encore « mbochi sculptés par un Mbochi ». À la difficulté de distinguer parmi les *kébé kébé* lesquels sont encore en phase avec la tradition et lesquels en sont plus ou moins démarqués, s'ajoute l'interpénétration des cultures kuyu et mbochi. La datation n'est d'aucune aide à cet égard et sans doute très difficile sur les bois équatoriaux.⁴² De même, l'analyse « morpho-ethnique », si elle a permis de distinguer les trois styles, ne donne pas toujours une traçabilité pour le dernier. En résumé, l'expertise d'un objet du style I ou II est certaine ; celle d'un *kébé kébé* doit parfois faire appel à une addition de critères, voire à des codes inaccessibles.



Fig. 24 :
Tête du style II. Musée
Dapper, Paris.



Fig. 25 :
Couple de la Likouala-aux-herbes⁴⁴.
Photo des Pères du Saint-Esprit, 1920.

Le V sur le front, scarification caractéristique des sculptures du style II, se retrouve sur le front d'un couple de la rivière Likouala-aux-herbes dont les habitants sont des « gens de l'eau », tout comme les Kuyu.



Fig. 25 :
Homme kuyu de Manga au front scarifié.
Photo AMB, 1984.



Fig. 26 (voir fig. 5):
Statuette féminine d'Ebongo. style III.
H 68 cm. Inv. ETHAF 044 395. Musée
d'ethnographie de Genève.
Photo J. Watts.



La statuette, conservée au Musée d'ethnographie de Genève (MEG) depuis 1981 reproduit à l'identique les marques identitaires des Kuyu. Elle est certainement l'une des plus anciennes qui soient entrées dans les collections, car photographiée par A. Poupon lui-même, lors de la cérémonie du serpent Djo chez les Kuyu de l'Est en 1918. Ce motif ne se retrouve pas tel quel sur d'autres statuettes mais seulement interprété sur des *kébé kébé*, de sorte qu'il apparait comme un motif parmi d'autres dans le catalogue très étendu des dessins scarifiés du style III.

LE DEVENIR DES OBJETS

Si les conditions de la collecte ont été particulières, le devenir des objets rapportés dans les circuits marchands ne l'a pas moins été. Sauf exceptions, les musées et les collectionneurs n'ont longtemps connu que le style III. Les objets des styles I et II rapportés pour la plupart par A. Courtois (mais aussi par G. Thomann) sont restés en réserve, voire cachés dans l'attente du moment opportun pour les dévoiler. Trois périodes se distinguent ainsi.

De la collecte au lendemain de la seconde guerre mondiale

À l'Exposition coloniale internationale de 1931, le public européen a pu « admirer » au pavillon de l'Afrique Équatoriale, des poteaux en bois peint surmontés de têtes de *kébé kébé* – montage qui n'a jamais existé chez les Kuyu – ainsi que des têtes emmanchées, sculptées pour l'occasion. De même en 1937, le ministère des Colonies a commandé des objets pour l'Exposition.



Fig. 27 :

Exposition coloniale internationale de 1931 : en arrière-plan le Pavillon de l'AEF. Deux poteaux sont surmontés de têtes de *kébé kébé*. Au centre, une statuette bembé.

Photographie de M. Cloche in *Soixante aspects de l'Exposition Coloniale*, Arts et Métiers Graphique, 1931. *Droits réservés.*

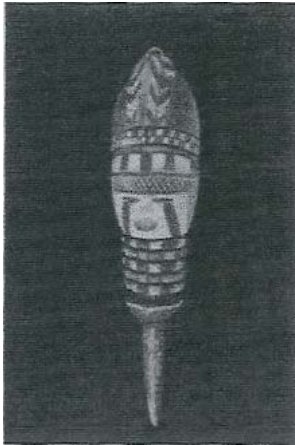


Fig. 28 :
Ebotita la productrice
 d'enfants, photo A. POUPON
 in « Etude ethnographique de
 la tribu Kouyou »,
Anthropologie, n°29, 1918 –
 1919, p. 305.

En l'espace d'un demi-siècle, une cinquantaine d'objets kuyu (et mbochi) ont abouti dans les musées, soit directement, comme c'est le cas pour le musée Powell Cotton, soit par achat, ou par dons de collecteurs et de collectionneurs. Ainsi, la marotte représentant *Ebotita* « la productrice d'enfants » photographiée par A. Poupon lui-même, a été offerte en 1934 au musée de l'Homme par Paul Morand.

Autre objet du style III, la statuette entrée au MEG en 1981 (fig. 26) fait partie des sept objets kuyu de la donation Emile Chambon.⁴³ Ni le peintre ni le musée n'ont alors reconnu l'intérêt anthropologique de cette pièce, d'apparence modeste il est vrai.

Elle représente en effet *Ebongo* l'entité centrale de la cosmogonie kuyu, dont A. Poupon avait également publié un cliché dès 1918-1919. Ce n'est toutefois pas l'administrateur et ethnologue qui a rapporté cette figure féminine, ni le peintre-collectionneur. François Coppier, l'oncle maternel de ce dernier, était lui dans l'administration coloniale et collecta des pièces au Congo comme au Gabon.⁴⁴ Ces circonstances auraient pu faire de lui le détenteur initial de la statuette mais il est plus vraisemblable qu'E. Chambon ait acquit l'objet du galeriste Pierre Vérité.⁴⁵

En correspondance avec le peintre, qui fut l'un de ses acheteurs assidus de 1936 à 1939, le marchand recevait des « lots » du Moyen-Congo. Ceux-ci comportaient sans doute des objets kuyu du style III, statuettes et *kébé kébé*, qu'il a pu vendre au fur et à mesure, mais ce généraliste de l'art africain a surtout joué un rôle crucial dans le devenir des styles I et II, méconnus ; et cela en relation avec deux autres acteurs : le collecteur Aristide Courtois, dont on sait qu'il a rapporté la quasi-totalité des pièces de ces styles, et un autre galeriste célèbre pour son regard sur les œuvres, Charles Ratton.⁴⁶

A. Courtois, après avoir entreposé les pièces qu'il récoltait dans des chambres de bonne au fur et à mesure de ses congés en France, prit sa retraite en 1938. Il vendait alors régulièrement et quasi-exclusivement à ces fameux marchands-



collectionneurs. Ch. Ratton aurait acheté le premier mais dans la limite des prix qu'il s'était fixés.⁴⁷ Ainsi, P. Vérité put obtenir non seulement des objets dont son confrère n'avait pas voulu, mais aussi de très belles pièces en y mettant le prix. La Deuxième Guerre mondiale n'interrompt pas les affaires avec Ch. Ratton, puisqu'on retrouve trace de transactions nombreuses⁴⁸ jusqu'en 1943. À partir de cette date, A. Courtois ne vend plus qu'à P. Vérité.⁴⁹

Grâce à leur monopole sur les sculptures des styles I et II, les deux antiquaires ont pu adopter la même politique, à savoir garder absents de leurs vitrines ce que le public n'était pas encore prêt à estimer à sa juste valeur. S'abstenant donc de mettre en vente prématurément ou de trop publier dans les « albums », ils se sont limités aux transactions discrètes avec quelques collectionneurs d'élite, comme le Baron Von der Heydt ou Josef Müller. Le premier, célèbre pour sa donation de 1600 œuvres africaines, océaniques et chinoises au Museum Rietberg de Zurich en 1952, a acquis une tête kuyu du style II (fig. 2), celle que Carl Einstein, théoricien de « l'Art nègre » avait remarquée et publiée dès 1915 ;⁵⁰ Josef Müller quant à lui, achète en 1939 une statuette du style I à destination de son musée éponyme. Citons encore Madeleine Rousseau et Helena Rubinstein...

De son côté, le British Museum acquiert la tête du style III rapportée par Mme G. Vassal (fig. 8),⁵¹ puis, en 1947, une tête du style II ayant appartenu à Margaret Webster Plass⁵² et une statuette du style I⁵³. En 1949, ce même musée acquiert une tête triple du même style auprès de Fred Uhlman,⁵⁴ que ce dernier tenait de Pierre Vérité. Toutes ces œuvres restent dans les réserves, non exposées jusqu'à nos jours.

Les musées français, eux, ne font pas d'acquisitions. Ils se contentent de recevoir des donations de pièces du style III uniquement.⁵⁵ Ils récupèrent aussi les *kébé kébé* de commande des expositions universelles, c'est-à-dire des objets de complaisance à l'exotisme. Seules quelques pièces kuyu ont été exposées en permanence, au Musée de l'Homme, dans un bric à brac de sculptures de provenances diverses.



De l'après-guerre à l'exposition de 1986 au musée des Arts décoratifs

Après la guerre, le marché de l'art africain repart et se développe en même temps que le nombre des collectionneurs. Dès les années 1970 et jusqu'en 1991, le commissaire-priseur Guy Loudmer se rend célèbre en animant des ventes qui remplissent les salles de l'Hôtel Drouot. Cette attraction parisienne séduit également les collectionneurs étrangers. L'ambiance conviviale permet de savoir qui achète quoi et de se congratuler. L'euphorie s'alimente d'une profusion d'objets à prix abordables, pour la plupart venant des ex-colonies françaises. Les grandes pièces kuyu n'y participent pas ; seuls les objets du style III alimentent les ventes et encore au compte-goutte.⁵⁶ Ils paraissent néanmoins régulièrement dans les livres, les revues, les expositions, les musées, tandis qu'entre 1976 et 1986 les objets des styles I et II ne sont plus publiés ; ces derniers restent toujours dans les réserves de Charles Ratton et de la famille Vérité.

Avec une différence entre eux cependant. Le premier, si prosélyte par ailleurs des « arts premiers » reste particulièrement discret en ce qui concerne ses objets kuyu. Il ne laisse sortir à la publication ou à l'exposition que quatre objets sur la douzaine qu'il garde encore chez lui jusque dans les années 1980.⁵⁷ Il en montre bien cinq d'un coup en 1953, dans le film d'Alain Resnais et de Chris Marker intitulé *Les statues meurent aussi*, dont il est le conseiller artistique,⁵⁸ mais cette contribution plus que notable à la reconnaissance de l'art africain en général les a laissés dans l'ombre par la suite.

Pierre Vérité et son fils Claude ont dorénavant une démarche constante pour susciter la curiosité. De cette période à nos jours, des pièces acquises auprès d'Aristide Courtois, une seule reste inédite. Entre 1952 et 1968, quatre de leurs objets ont été exposés et plusieurs publications ont montré essentiellement leurs magnifiques statues. Montrées mais non vues, si l'on en juge par les réactions très négatives des critiques de cette période. Et dans ce contexte, les rares musées qui ont acheté un objet du style I l'exposent peu, comme le musée d'Anvers, ou pas du tout comme le British Museum. Quant au dépôt Girardin au Musée de l'Homme, il n'aura connu que trois expositions seulement.⁵⁹



Fig. 29 :

On reconnaît à gauche Maurice Ratton. La seconde femme en en partant de la gauche est Madeleine Rousseau. Photo Musée des Civilisations – Saint Just Saint Rambert.

À partir de 1986: le musée Dapper et les grandes ventes aux enchères

Un nouveau personnage va jouer un rôle décisif dans le devenir des objets kuyu (figs. 4-24), comme dans la reconnaissance de la culture qui les a produits. C'est le collectionneur Michel Leveau, qui crée la Fondation Dapper à Amsterdam en 1983 avec la journaliste Christiane Falgayrettes. Ils ouvrent un musée du même nom à Paris en 1986. Simultanément ils organisent une exposition au musée des Arts décoratifs intitulée *Ouvertures sur les arts africains*. Deux objets kuyu y apparaissaient, achetés directement à Charles Ratton. Par la suite, l'art kuyu figurera dans des expositions temporaires du musée qui attirent les visiteurs du monde entier.⁶⁰ Toujours en 1986, décidément une année charnière, Charles Ratton décède; le musée Dapper rachète alors des objets des styles I et II de sa collection.



Opportunément en 1989, la thèse d'Anne-Marie Bénézech⁶¹ recense tout le corpus kuyu connu, classé en 3 styles selon une analyse morpho-ethnique. Bien que non publiée, cette thèse circule dans le circuit marchand.

Si l'on ajoute l'exposition *Formes et couleurs* en 1993, pour laquelle le musée Dapper met en vedette sa collection kuyu, on pourrait avoir l'impression rétrospectivement qu'une vague s'est levée, qui aurait commencé dès 1985 avec la vente de la collecte de l'ex-administrateur colonial G. Thomann. Ses deux objets du style I, dont on n'avait jamais entendu parler, atteignent une cote surprenante pour l'époque.⁶² Jusque là, on ne trouvait dans les enchères que des statues et des *kébé kébé* du style III, à des prix très accessibles. Dorénavant, ces objets vont bénéficier du mouvement amorcé par la reconnaissance du style I⁶³, sans qu'il y ait pour autant plus de discernement sur leur qualité inégale. En témoigne la vente au Crédit municipal de Dijon, déjà citée, où le nombre exceptionnel de pièces a pu attirer les collectionneurs parisiens.⁶⁴ Quant au style II qui comporte treize têtes et trois casques-heaumes, soit seize pièces seulement au total⁶⁵, il demeure à l'écart. Il n'apparaît qu'exceptionnellement dans les salles de ventes et dans les expositions. Seule la plus belle tête de ce style (fig. 10), celle que Charles Ratton a offerte au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, après que le musée du Louvre refusa le legs de sa collection africaine au complet, demeure visible en permanence.⁶⁶ La vente Thomann n'en est pas moins restée un sommet de cette période. Il faudra quand même attendre vingt ans pour voir surgir à nouveau des objets des styles I et II lors de la « Vente Vérité » (fig. 6). Les conditions idéales d'une mise aux enchères résultent alors de la volonté politique de faire entrer les « Arts premiers » d'abord au Louvre, en 2000, puis au musée du quai Branly, en 2006. Profitant du battage médiatique, cette vente Vérité, qui a lieu les 14 et 15 juin de la même année, attire une foule d'amateurs internationaux. Ils n'ont, pour la plupart, jamais vu les objets kuyu autrement qu'en photo, voire pas du tout. Malgré leur petit nombre – il n'y en a que cinq - leur présence est une révélation. Ils atteignent des cotes remarquables : 350'000 €, 900'000 € et même 1'000'000€. Après quoi, il n'y aura plus rien à vendre des styles I et II, certes valorisés mais à nouveau absents des salles des ventes, excepté une magnifique



tête triple du style I chez Sotheby's Paris en 2010 (fig. 22).⁶⁷

Il était inévitable dans ce contexte que les faussaires jusque là orientés vers des styles ethniques plus prisés finissent par s'intéresser à l'art kuyu.⁶⁸ Il n'y avait pas d'enjeu lucratif tant que circulaient seulement des têtes du style III, le plus souvent de médiocre facture. Il y en a un dorénavant, mais l'imitation n'est pas si facile, et de toute façon a priori suspecte, sachant que la production des styles plus anciens a cessé bien avant la décolonisation. Une première tentative de faux aux alentours de 2004 n'est qu'une copie grossière d'après la photographie d'une sculpture de la collection Vérité; une autre, en 2007, évoque avec des proportions plus qu'approximatives l'attitude d'une pièce exposée au musée Dapper. En 2012, douze sculptures sont exposées en même temps dans une galerie parisienne. Bien que riches encore de défauts, elles témoignent d'un « à la manière de » qui se cherche des amateurs. Nul doute que, snobisme aidant, il s'en trouvera.



Le regard occidental sur la sculpture kuyu : une reconnaissance tardive

Que les objets kuyu les plus puissants soient restés si longtemps méconnus, n'a pas seulement résulté d'une stratégie attentiste des marchands, mais aussi des réactions négatives dans les publications de l'après-guerre. Les objets des styles I et II n'étaient pas conformes à ce que les critiques d'art attendaient de la sculpture africaine, c'est-à-dire de l'esthétique. Malgré la dette initiale du cubisme envers l'Art nègre, les vitrines n'ont finalement retenu des Kuyu que le style III et surtout les *kébé kébé*. Il a d'abord fallu que les objets africains dans leur ensemble soient resitués dans leur contexte anthropologique pour qu'ensuite le regard sur les objets kuyu puisse évoluer et que leur force particulière apparaisse. Et cela a pris d'autant plus de temps que les informations de terrain étaient rares et les ouvrages publiés inexistantes.

LA LONGUE CÉCITÉ DES COMMENTATEURS

Bien commencée dès 1915 par la publication de *Negerplastik* de Carl Einstein où une pièce du style II⁶⁹ participe à une pensée sur l'art africain, la fortune critique des objets kuyu a connu un long silence avant de se développer dans les années 1950. Bizarrement, les publications démolissent dans le texte ce qu'elles ont choisi de montrer en images, du moins lorsque ce texte ne se limite pas à une pauvre description. Entre les *kébé kébé* en circulation et l'échantillon restreint des styles I et II publié, les auteurs ont été désorientés par le caractère hétérogène du corpus. A défaut de pouvoir distinguer les styles et donc de cerner une identité, les commentateurs ne se sont référés qu'à la danse du *Kébé kébé* où le danseur tourne accroupi, donnant à sa robe une forme de champignon. Ils n'en ont rien dit de plus, ou bien se sont aventurés à affirmer des influences étrangères fantaisistes.

De toute façon, ils avaient un a priori négatif : « *Les têtes employées comme hauts de masques avec un pompeux costume de danse en tissu, n'offrent*



qu'exceptionnellement une valeur artistique. Elles sont d'ordinaire grossièrement taillées et peintes de couleurs criardes. Seules les coiffures artistement composées, donnent une certaine vie aux traits stéréotypés du visage ».70 Ou encore : « Kouyou et Mbochi utilisent des statues et des bâtons de danse caractérisés par une certaine démesure agressive ou caricaturale ».71



Fig. 30

Pour ce qui est des influences fantaisistes et erronées, citons une tête du style II de la collection Han Coray, présentée comme « a grotesque example from Benin », en figure 30. Ou encore : « La plastique (des sculptures kouyou), têtes et figures, est nettement apparentée à celle des sculptures Bamoum du Cameroun, ainsi qu'à celle des sculptures de la côte de Guinée. Elle représente une forme à la fois dégénérée et partiellement réinventée de l'art supérieur des Yoruba du Bénin, art qui a rayonné sur tous les territoires limitrophes de l'ancien royaume ».72

Tous styles confondus, on lira : « De nombreuses tribus recouvrent leurs sculptures de dessins pour imiter sans doute les scarifications tribales

du corps. Cette figure Kouyou néglige la forme, qui sert tout au plus de support à une profusion

de motifs ».73 Vingt ans plus tard encore, un commentaire neutre, celui-là, se limite à : « Il existe des statues qui possèdent les mêmes éléments stylistiques que les bâtons anthropomorphes de danse. Les traits du visage, en très faibles reliefs, sont calligraphiques : ce sont plutôt des signes que des détails anatomiques ».74

En 2010, paraît le catalogue de l'exposition du Musée de la Monnaie *Ode au grand Art africain*⁷⁵ qui recense en annexe les objets qui ont figuré dans le film de 1953 déjà cité, *Les statues meurent aussi*. Parmi eux, cinq objets kuyu qui ont



apporté une contribution plus que notable aux propos des réalisateurs. Les commentaires du catalogue ne les mettent pas en valeur pour autant et même attribuent l'origine de trois d'entre eux au Gabon dans l'annexe qui récapitule les illustrations. Plus grave encore, elles sont dites « *non identifiées lors du tournage* » bien que Charles Ratton, alors conseiller artistique du film, savait très bien d'où elles provenaient. S'agit-il d'une erreur ou bien d'une obstination à ne pas voir ce que l'on montre ? Quoi qu'il en soit, on pouvait s'attendre à plus de reconnaissance après les grands événements qu'avaient été l'exposition *Formes et couleurs* et la vente *Vérité* de 2006.

LES RAISONS DU DÉSINTÉRÊT

On n'apprécie ni les manches de maintien, ni les formes ni les scarifications, ni les couleurs... La longue poignée de maintien des têtes du style III semble superflue aux collectionneurs.⁷⁶ Il n'est pas rare qu'elle soit sciée pour plus de commodité. Or, le Professeur Théophile Obenga écrit en 1976 que « le secret est dans le manche ».⁷⁷ La révélation du contresens rappelle celle des *biery* surmontant les reliquaires fang, qui seuls ont retenu l'attention des collectionneurs alors que les Fang les abandonnaient en cas de fuite devant l'ennemi et n'emportaient que les boîtes à ossements.

Les visages et les corps très scarifiés et peints des statuettes kuyu du style I, les dents taillées dans une bouche grimaçante, découragent le regard. Le corps, lui, manque d'attrait, avec une tête dans les épaules, des bras atrophiés et collés au corps, des jambes massives... La force contenue de l'ensemble échappe au commentateur. Quant à l'usage des couleurs, il laisse perplexe. Les sculptures africaines des grandes collections françaises, jusque dans les années 1980, sont presque toutes monochromes, soit en bois patiné (Baoulé, Dan, Fang, Bembé, Luba, Lwalwa...), ou encore en métal (reliquaires kota, bronzes de Bénin, objets en or des Ashanti). On tolère la couleur quand le blanc prend quasiment toute la place, comme chez les Ambete, les Kwele, les Punu ou autres masques du Gabon.⁷⁸ La plupart des collectionneurs étrangers et les musées acceptent volontiers la combinaison de plusieurs couleurs, mais pas plus de trois : blanc,



rouge et noir. Cette gamme restreinte a d'abord donné une impression de cohérence esthétique, avant que l'étude d'Anita Jacobson-Widding sur les Kongo⁷⁹ ouvre des perspectives d'interprétation structuraliste. Sur les objets kuyu, en revanche, les couleurs sont trop nombreuses pour espérer un décodage. « *Criardes* » quand elles sont peintes, « *poussiéreuses* » quand elles sont colorées de pigments, elles sont en tous cas irréductibles à l'esthétique du moment. Faute d'un sens à leur donner, on les voit comme une surcharge, en plus des scarifications.



En 1956, Denise Paulme⁸⁰ conseille de brosser les objets et de légèrement les cirer. « *Dans le traitement des bois, on proscrira l'emploi de tous vernis... une légère couche d'encaustique, un brossage soigneux suffisent* ». On peut aujourd'hui encore trouver dans le circuit marchand des pièces cirées de cette époque.

Fig. 31 : Kébé kébé kuyu scié et ciré. Collection particulière.

Un décalage avec les arts premiers

Le regard sur les objets kuyu traduit l'interaction entre les acteurs du marché de l'art : collectionneurs, galeristes, experts, critiques, conservateurs, anthropologues... et le grand public. Concernant le grand public, nous avons vu que les critiques et les musées ne l'avaient pas éclairé. Son regard ne pouvait s'élargir qu'après une reconnaissance de l'art africain, qui elle-même a dû passer par plusieurs étapes. Il a fallu d'abord changer l'étiquette de « primitif » contre celui « d'objet d'art » et ensuite situer l'art africain par rapport au nouveau concept « d'art premier ».



Dans le documentaire *Les statues meurent aussi* - visible en 1965 après 12 ans d'interdiction - les objets kuyu occupaient une place remarquable, on l'a dit, mais ils ont été oubliés après service rendu à la cause de l'art africain. Ils ne figurent même pas dans le deuxième grand événement qu'a été à New York l'exposition de 1984, *Primitivism in 20th Century Art*, au Museum of Modern Art (MoMA).⁸¹ Le propos initial était de relier l'art africain et l'art océanien aux formes d'art européen qu'ils avaient influencés : fauvisme, cubisme, surréalisme, expressionnisme... Cependant les esprits ont surtout été marqués par la différence entre ces deux sources d'inspiration « primitives ».

Au tout début du siècle en effet, on avait du mal à différencier l'art africain de l'art océanien. En 1929, Adolphe Basler disait « art des continents ».⁸²

On n'a pas seulement confondu l'art africain et l'art océanien dans le concept de « primitif » mais aussi bien l'art amérindien. Cela pouvait aller jusqu'au curieux montage ci-dessous : une tête kuyu sur un objet opaina (N.O. Brésil).

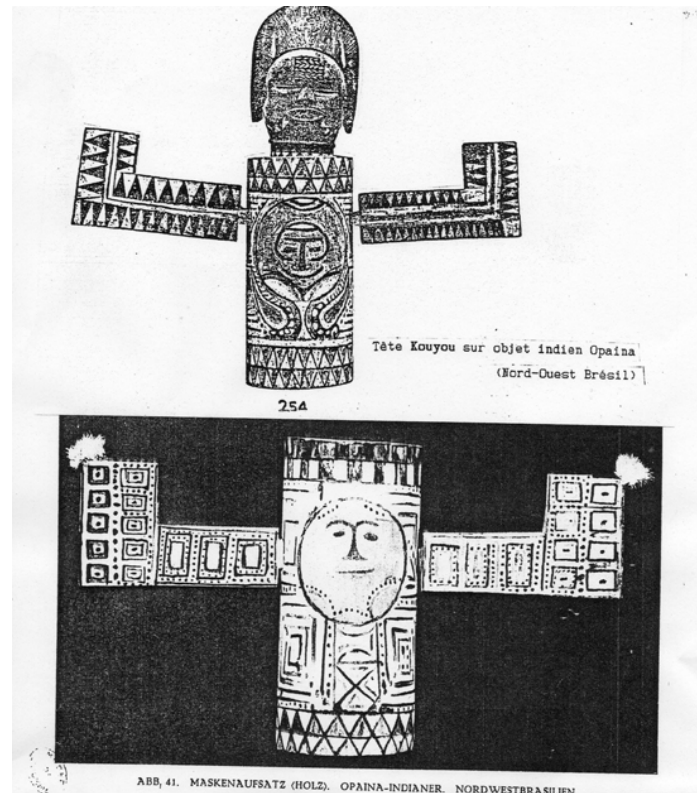


Fig. 32 : *Die Kunst der Primitiven*. Delphin Verlag, Munchen 1923.



Le troisième évènement est organisé en 1986 par la Fondation Olfert Dapper au musée des Arts décoratifs, lui-même au sein du musée du Louvre.⁸³ À nouveau, deux objets kuyu apportent leur concours au projet de faire reconnaître l'art africain à un public qui dépasse le cercle des amateurs habituels. Ce nouveau public, la Fondation va le drainer vers les expositions organisées dans ses propres murs. Journaliste de métier, la directrice tire partie de ses relations avec la presse, tandis que son origine guyanaise met en confiance la diaspora antillaise et africaine. Celle-ci va peu à peu fréquenter le musée alors qu'elle ne se sentait pas jusqu'ici concernée par les expositions.

Le quatrième grand évènement est bien sûr en 2000, l'ouverture du Pavillon des Sessions au musée du Louvre. Cette reconnaissance officielle de l'art africain, bien que tardive pour le public, a, de nouveau, exclu les objets kuyu. Elle ne s'inscrit pas moins dans un contexte où la culture africaine a imprégné l'air du temps. L'engouement, d'abord pour la musique et la danse, s'est exprimé alors dans les revues de décoration, les photos de mode et les publicités à la télévision, où figurent des masques, des statuettes, sans parler des motifs africains sur les tissus. Une légitimité diffuse a changé le statut des objets. Ils sont devenus des placements sûrs, non plus pour quelques connaisseurs mais pour un public élargi. Signe de cette évolution et sans paradoxe pour des objets longtemps considérés comme frustes ou exotiques, les catalogues de vente aux enchères s'épaississent et prodiguent des couleurs sur papier de luxe. Ainsi donc au début du 21^e siècle, l'objet africain ne surprend plus le regard... sauf les objets kuyu qu'on ne voit toujours pas.

Des objets invisibles

Pourtant dès 1993, le musée Dapper avait bien présenté pour la première fois au public l'intégralité des sculptures du style I lui appartenant, dans l'exposition *Formes et couleurs*. Elle les a bien mises en vedette en les disposant en couronne au milieu de la salle principale. Cette volonté de montrer spécifiquement les objets kuyu n'a cependant inspiré aucun commentaire dans le livre d'or. Quant à



la presse, elle a volontiers repris la photo de la tête en couverture du catalogue mais elle ne fait allusion aux Kuyu que deux fois dans la montagne des textes publiés. La revue *Balafon* se démarque en montrant deux statuettes, l'une en pied, l'autre recadrée sur le visage. Cette dernière, et non des moindres puisqu'il



s'agit de la « maternité aux jumeaux et à l'éléphant » (fig. 33), est ainsi tronquée de ce qui surmonte le visage, à savoir un éléphant, et de ce qui figure sur ses flancs, justement... des jumeaux. En outre la voilà originée « Bwa du Burkina Faso » ! On ne change pas les bonnes habitudes. Après cet évènement, le musée Dapper ne montrera qu'occasionnellement des pièces kuyu dans le cadre d'expositions thématiques.⁸⁴ Au-delà, considérons le décalage entre l'intention des organisateurs et la motivation des visiteurs. Ces derniers avaient le sentiment de participer à la reconnaissance de l'art africain ; ils ne s'attendaient pas du tout à affronter l'originalité d'une ethnie méconnue. Il fallait prendre du recul, digérer le choc et en attendant se taire, parler seulement de ce que l'on connaissait déjà.

Fig. 33 : Maternité aux jumeaux avec éléphant. Style I. Musée Dapper.

Où le public peut-il donc voir des objets kuyu quand il le souhaite ? On observera que le musée du Quai Branly aurait pu exposer dans la section Afrique la magnifique tête kuyu du style II, héritée du musée des arts d'Afrique et d'Océanie à sa fermeture en 2004... avec la promesse faite au donateur, Charles Ratton, qu'elle soit exposée en permanence. Non seulement cela n'a pas été fait jusqu'ici, mais le musée parisien n'a même pas saisi l'occasion opportune de l'exposition *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »* en 2013 pour mettre cette œuvre en valeur.⁸⁵ Hors de portée dans les réserves, elle n'est pas plus visible actuellement que d'autres objets kuyu acquis en leur temps par le British Museum ou le musée Barbier-Mueller et même par le Museum der Kulturen de



Bâle. Il y a un objet du style I à Anvers, un du style II à Zurich, qui ne sont pas exposés en permanence, trois du style III à Tervuren. Concernant ce dernier style, d'autres pièces souvent de médiocre facture, se trouvent dans quelques musées de province ou à l'étranger ainsi que chez des marchands mais de plus en plus rarement. La liste n'est pas exhaustive, mais de toute façon, il s'agit de pièces isolées et sans mise en contexte.

La dernière occasion de voir un ensemble de sculptures de grande qualité a donc été la vente Vérité en 2006 ; leur contemplation a été, par le fait, très éphémère. À défaut de pouvoir espérer qu'une exposition réunisse les objets kuyu des collections du monde entier, notons les efforts du musée de La Rochelle⁸⁶ et du MEG⁸⁷ qui consacrent une vitrine complète à cette culture.

Un corpus trop complexe

Le retard pris dans la reconnaissance des objets kuyu n'est pas seulement dû aux réticences du regard occidental mais aussi, il faut bien l'avouer, à la difficulté de reconnaître une même identité dans un corpus disparate à première vue. On peut l'ordonner en utilisant la méthode ethno-morphologique mise au point par Louis Perrois.⁸⁸ Elle a, en effet, inspiré la plupart des inventaires et des monographies des années 1970-1980. En faisant émerger un modèle à partir duquel pouvaient se mettre en place des styles avec leurs variations, on obtenait un « tout bien emballé » à l'usage des collectionneurs. Cette analyse appliquée aux objets kuyu en 1983 à l'EHESS a bien abouti à distinguer trois styles, mais non sans laisser de nombreux atypiques. Ainsi les *kébé kébé* sont nécessairement du style III mais les statuettes sont plus difficiles à classer.

La traçabilité du style I est la mieux établie grâce aux recherches des années 1960-1970 qui ont établi la migration des Kuyu depuis l'autre rive du Congo.⁸⁹ Par ailleurs le style est homogène. Il présente toujours le même type de coiffes et le même emmanchement quand il y en a un. La vingtaine de têtes du corpus se distingue essentiellement par les scarifications. Quant aux statuettes, autoportantes ou emmanchées, elles ont des attitudes très caractéristiques, et cela malgré une grande diversité de thèmes et d'agencements sur plusieurs



étages : une statue sur tête triple, deux bustes de mères de jumeaux ou un buste de deux jumeaux sans mère et une mère de jumeaux assise ... le tout surmonté ou non d'un animal.

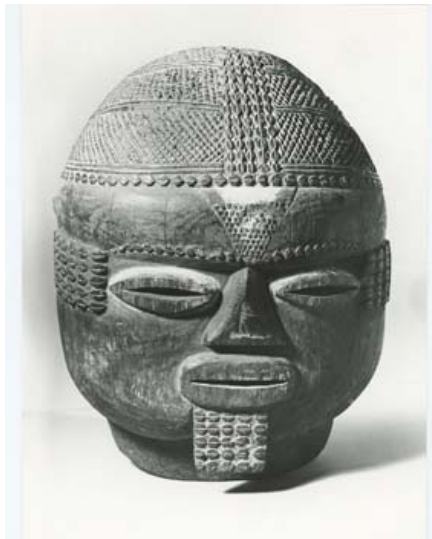


Fig. 34 : Casque heaume.
Ethnologisches Museum, Berlin.

Le style II, dont on ne connaît que seize têtes seulement, présente lui aussi une identité de scarifications et d'emmanchement, lorsqu'il y en a. En revanche coexistent deux types de coiffes radicalement différents : treize sont en pain de sucre percés de trous pour accueillir des plumes⁹⁰ ; trois ont la forme d'un casque heaume à enfile. On ignore les raisons de ces deux manières d'amplifier la tête, tout comme on ignore encore la migration à l'origine de ce style, même si on a quelque idée à ce sujet.

Le style III, comporte plus de 200 pièces de qualité très inégale. Toujours en production, on l'assimile aux *kébé kébé* mais y figurent aussi des statuettes. Celles-ci sont particulièrement hétérogènes, même si elles partagent les attitudes, un cou cylindrique, des bras filiformes et des jambes épaisses. Les six types de coiffes des *kébé kébé* ne suffisent pas à les ordonner, d'autant qu'elles se combinent avec plusieurs sortes de dentition. Quant aux scarifications, elles sont toutes différentes, sans parler des couleurs, dorénavant peintes et dont la gamme s'est élargie.

Un manque d'études de terrain

De même que les Etats se sont partagés l'Afrique à la charnière des siècles précédents⁹¹, de même les chercheurs ensuite, se sont partagés les ethnies. Dans les années 1980, quand A.-M. Bénézech entame sa thèse, les Kuyu offrent un des rares terrains encore disponibles.⁹² Si certains de leurs objets étaient connus des collectionneurs, on ne savait rien d'autre sur leur contexte de création que les



écrits d'Alfred Poupon de 1918-19. On ne savait pas que les Kuyu étaient devenus entre temps des Mbochi comme les autres ;⁹³ les musées continuaient à appeler « kuyu » tout ce qui provenait de la région. Le goût était alors aux études monographiques qui donnaient du sens aux objets répertoriés en les situant dans leur environnement d'origine. Il fallait donc, après avoir vu et photographié les objets des musées et des collections privées - ce qui permettait de définir les styles par une démarche comparative - recenser les sources écrites sur le contexte de production. Et là, la collecte est mince. Rien à voir avec tout ce qui a pu être accumulé sur les sociétés de Côte d'Ivoire, du Mali, du Cameroun, du Gabon, de la RDC... L'essentiel de la documentation se résume à la revue *Liaison* publiée dans la décennie 1950-60, où quelques articles de Maurice Lheyet Gaboka apportent des éléments intéressants certes, mais sans ôter le statut de référence obligatoire à Alfred Poupon.

Chercheurs mis à part, on aurait pu attendre des Européens qui avaient séjourné dans le pays une mine d'information sur les Kuyu, mais il n'en est rien. Dans son *Rapport sur l'itinéraire Ouesso-Brazzaville juillet-septembre 1909*, le Capitaine Périquet, en mission, ne livre que quelques lignes sur chaque population qu'il rencontre. A. Corbier, malgré un titre alléchant *Chez les Kuyu. Mon journal du poste (octobre 1918 – janvier 1919)*, publié en 1920, n'évoque que son spleen. Madame Vassal (1925) leur consacre tout un livre plus un article, mais elle ne nous apprend que peu de choses sur eux.

Plus intéressants mais non spécifiques dans la même période sont les écrits des administrateurs comme Georges Bruel⁹⁴ sur l'AEF et ceux des pères du Saint-Esprit⁹⁵. Depuis les années 1960, les seules études sont rédigées par des auteurs mbochi, évoquant les Mbochi proprement dits. Autour des années 1980, quelques thèses ou mémoires s'intéressent de nouveau à la société kuyu, mais sur des aspects particuliers, sans nouvelle approche globale depuis Alfred Poupon. Ses observations suffisent-elles un siècle après ? Non, car l'administrateur n'a fait que décrire, et la situation des Kuyu a évolué. Dans leur cas, doit-on parler d'évolution ou d'assimilation ?⁹⁶



Sur le terrain nous avons constaté en 1984 que des chefs et des sculpteurs kuyu ne reconnaissaient plus les styles I et II comme appartenant à leur culture et même, concernant les *kébé kébé* du style III, que le décryptage d'après photographies n'était pas évident pour eux. Il faut bien s'y résoudre, la chaîne de la transmission est rompue. Les grands témoins kuyu ont presque tous disparu du champ de la Parole. Dans ces conditions, un chercheur occidental ne peut espérer rencontrer un interlocuteur qui ait une vue globale, comme Marcel Griaule en a bénéficié chez les Dogon. Bien sûr, une nouvelle étude de terrain permettrait d'obtenir des éléments susceptibles de garder des traces plus ou moins « résonnantes », mais l'exégèse ne pourra bientôt se faire qu'à travers le filtre mbochi, comme en témoigne le catalogue du musée du bassin du Congo et l'ouvrage d'Emmanuel Okamba, en 2012.⁹⁷

On dispose tout d'un coup de quantités d'informations inédites mais au service d'un projet culturel qui institue une société initiatique du *Kébé kébé* dont on attend qu'elle véhicule la culture mbochi dans son ensemble ; difficile dans ce contexte de distinguer la tradition de la synthèse de circonstance. Il y a, en tout cas, rupture avec Alfred Poupon, bien qu'il soit cité abondamment à cet office.⁹⁸ À partir de là divergent une démarche d'accréditation du projet, dont les développements appartiennent aux auteurs mbochi à venir, et la reconstitution d'un contexte kuyu au temps de la récolte occidentale. Reste-t-il des gisements inexploités qui pourraient faire le lien ? Rappelons que les archives de l'ORSTOM⁹⁹ de Brazzaville ont été détruites pendant les guerres civiles des années 1990. Restent celles de Pointe-Noire se référant, a priori, moins au sujet, car en pays Kongo. Aucun chercheur mbochi ou kuyu n'en a fait état. A.-M. Bénézech n'a pas pu se rendre dans ces centres de recherche en 1984, son étude de terrain se situant à l'opposé géographique. Quant aux archives d'Aix-en-Provence - antérieurement au ministère des Affaires étrangères, rue Oudinot à Paris - elles renseignent sur la pénétration du Haut-Congo, les expéditions, la cartographie, les rapports de l'Administration coloniale. Riches pour l'historien, le géographe, l'économiste, elles laissent l'anthropologue sur sa faim.

On peut espérer des trésors d'information sur la société kuyu, sinon dans les textes, en tout cas à travers les photos et les enregistrements du musicologue



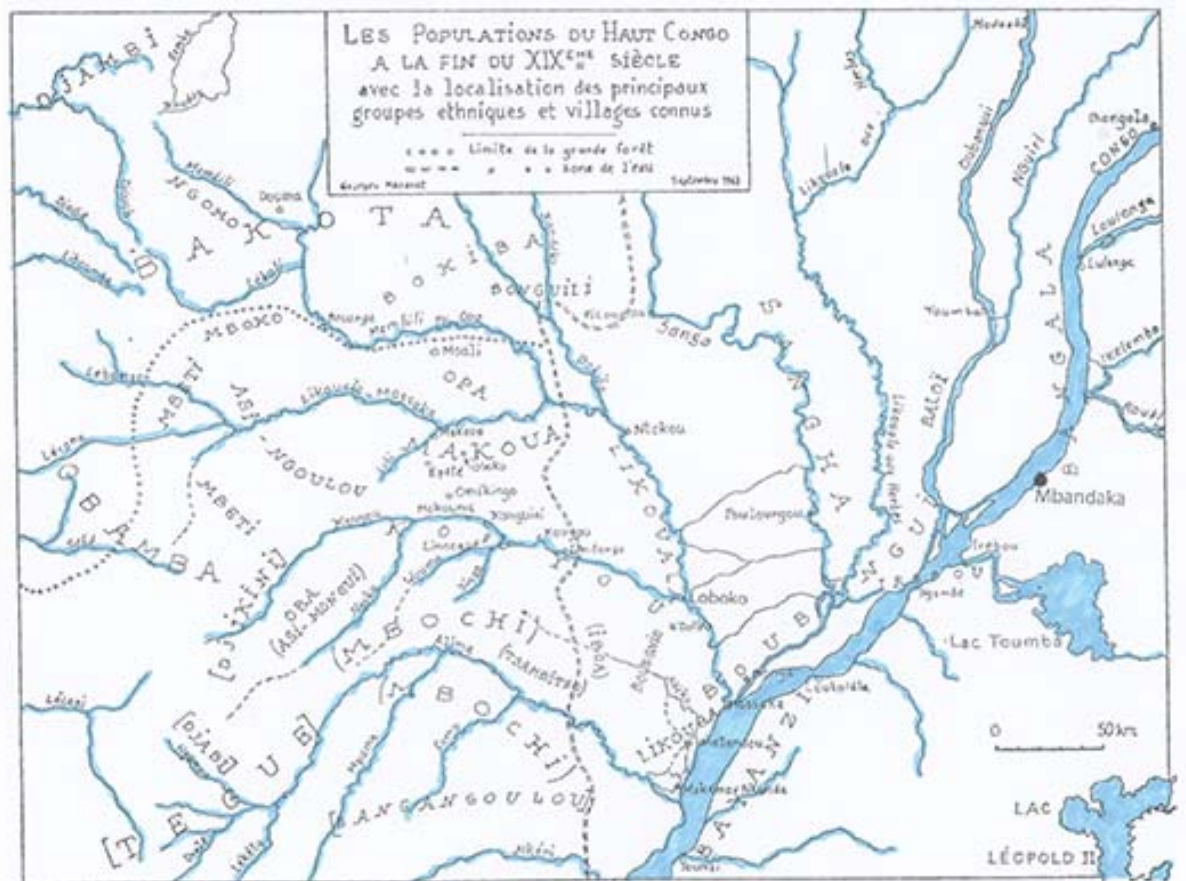
Herbert Pepper. Il les a confiés à l'IRD quand il a pris sa retraite, mais cette institution n'a, pour l'instant, rendu consultables que les documents sur le Gabon. Quant aux archives du géographe Gilles Sautter, elles restent globalement inaccessibles.

La reconstitution d'une cosmogonie kuyu d'origine relève autant d'une démarche de paléontologue que d'anthropologue. En attendant un déblocage de ces sources, il ne reste qu'à déduire l'ensemble du squelette des quelques os dont on dispose. Ce sera l'objet d'une prochaine publication.



Annexe 1

Au nord du Congo Brazzaville, dans ce que l'on appelle « La Cuvette congolaise » s'est installée, venant de l'Est, une première migration composée de Mbochi proprement dits, de Kuyu, de Makoua, de Ngaré, de Mboko et de Likouala. Cette population venue de l'Est a traversé le fleuve Congo depuis les régions des lacs Tumba et Maï Ndombé (lac Léopold II au temps de la colonisation) en RDC. Une deuxième migration, arrivée plus tard, du Nord Nord-Est par les rivières, est connue sous le nom générique de Boubangui.



Carte du Nord-Congo publiée par Georges MAZENOT (La Likouala-Mossaka) p.161.



Annexe 2



Marotte habillée – kinda de Boua. *Photo A.M.B 1984.*
Les robes des danseurs kuyu de Kébé kébé ne comportaient pas de plumes
contrairement à celles des danseurs mbochi Congo.



Annexe 3

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

a. Sources européennes

CAMP, Administrateur adjoint de 1^{ère} classe, chef de subdivision d'Ossélé : *Le kéré kéré dans la tribu des Bambochis*, 11 août 1932, 6 feuilles dactylographiées, fiche technique 32.105 du Musée de l'Homme.

FREY Roger, *Le kéré kéré*, 3 feuilles dactylographiées, Office National du tourisme, 1956

POWELL-COTTON (Major Percy H.G.), *Kuyu sculpture at the POWELL-COTTON museum* (4 pages dactylographiées), 1927

POWELL-COTTON (Major Percy H.G.), *Fetish heads called Ef-Fea* (1 p.dactylographiée), French Congo trip 1927.

J. PRAT, *Dictionnaire Français Mbochi et Mbochi Français*, Brazzaville, Mission catholique, 1929

J. PRAT, *Petite grammaire Mbochie - Rivière Alima - Congo français*, Brazzaville, Mission catholique, 1917

b. Sources mbochi

AKA EVY Jean-Luc, *Art et société chez les Mbosi-Mbonzi de la Cuvette congolaise. Essai d'analyse historique et esthétique*, Thèse de doctorat, Paris 1 Panthéon- Sorbonne, 1984

AMBARA Georges, *Le politique et le sacré*, Mémoire de maîtrise, Université de Brazzaville, 1975

Kiebe-kiebe. Danse initiatique du Congo Brazzaville, [Exposition. Brazzaville, Musée du Bassin du Congo. 2012], (???)

NDINGA OBA Antoine, *Sur les rives de l'Alima*, Paris, L'Harmattan, 2003



OBENGA Théophile, *La Cuvette Congolaise. Les hommes et les structures*, Paris, Présence Africaine, 1976

OBENGA Théophile, *Littérature traditionnelle des Mbochi. Etsee le yamba*, Paris, Présence Africaine & A.C.C.T., 1984

OBENGA Théophile, « Caractéristiques de l'esthétique bantou », *Muntu* n°1, revue scientifique et culturelle du Centre International des Civilisations Bantus, 1984

OKAMBA Emmanuel, *Ethique du kébé-kébé et promotion du leadership chez les Mbozi du Congo. Le réveil d'Odi*, L'Harmattan, Paris, Pensée africaine, 2012

OLLANDET Jérôme, *Les contacts Téké Mbozi, essai sur les civilisations du Bassin congolais*, thèse de doctorat, Montpellier, 1981

OSSOUNGOU André, (texte transmis par Jacques WARNANT qui lui a été donné au cours d'une mission de l'UNESCO à Brazzaville en décembre 1965). Ce texte est la copie conforme de celui de S. TSAMAS. (???)

TSAMAS Sylèvre, « Le kyebé-kyebé », *Liaison*, n° 5, 1957

2. Ouvrages critiques

a. Etudes sur les institutions communes aux Kouyou et aux Mbochi

GASSONGO Benoit (Mgr), *Otwere, la judicature ancestrale chez les Mbochis*, Brazzaville, Les Lianes, 1979

ITOUA Joseph, *Institution traditionnelle Otwere chez les Mbozi*_(Congo Brazzaville), Paris, L'Harmattan, 2010

ITOUA Joseph, *Les Mbozi de la rive droite de l'Alima et l'occupation française*, Mémoire de maîtrise, Université Marien Ngouabi, 1995 - 1996

b. Etudes sur les Kuyu

BENEZECH Anne-Marie, *Les Kouyou et leur art*, Mémoire de maîtrise, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1983

BENEZECH Anne-Marie, "So-called Kuyu carvings", *African Arts*, n°1, vol. XXII, nov. 1988



BENEZECH Anne-Marie, *L'Art des Kouyou-Mbochi de la République Populaire du Congo. Tradition artistique et histoire*. Thèse de doctorat, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1989

BENEZECH Anne-Marie, A.-M- BENEZECH, « L' "Humanimal" kuyu », *Animal*, [Exposition. Paris, Musée Dapper. 2007], Paris, Editions Dapper, 2007

CORBIER André, *Chez les Kouyou. Mon journal de Poste (octobre 1918-janvier 1919)*. Paris, Edition la Revue des Indépendants, 1920

GUILE Jean-Marc, *Approche ethno-psychiatrique d'une affection traditionnelle congolaise, l'Ikeke*, Mémoire de maîtrise, Paris, Faculté de médecine Saint-Antoine, 1985

ITIMBOU Alexis, *Pouvoir et société en pays koyo*, Mémoire de CAPES, Brazzaville, Université Marien Ngouabi, 1996 - 1997

ITSA Gilbert, *De la succession et des libéralités chez les Koyo du Congo*, Mémoire de maîtrise, Paris VIII, 1977 - 1978

LHEYET GABOKA Maurice, « Les Hommes-crocodile », *Liaison*, n° spécial, 1953

LHEYET GABOKA Maurice, « Les jumeaux chez les Kouyou », *Liaison*, n° 42, 1954

LHEYET GABOKA Maurice, « Dzanguissa et Ikouba ou la métallurgie chez les Kouyou », *Liaison*, n°47, 1955,

LHEYET GABOKA Maurice, « Eyo et Oyegue (deux sociétés secrètes chez les Kouyou de la Likouala-Mossaka) », *Liaison*, n°74, 1960

LHEYET GABOKA Maurice, « Ebanga Mbomo », « Kombe », « Otsongo », *Liaison*, n° 75, 1960,

NICKLIN Keith, " Kuyu sculpture at the Powell-Cotton Museum", *African Arts*, n° 1, vol. XVII, nov. 1983

OBOBA Georges Nicolas, *Une forme de juridiction chez les Koyo de la République du Congo, Otwere*, mémoire de DEA, Paris I Panthéon - Sorbonne, 1986 - 1987

PEPPER Herbert, *Anthologie de la vie africaine Congo-Gabon*, préface de Léopold Sedar SENGHOR, 1966

3 Disques DUCRETET THOMSON n°320 C 126-127-128, 30 cm (musiques de l'AEF Gabon Congo)



POUPON Alfred Armand, « Etude ethnographique de la tribu kouyou », *Anthropologie*, n° 29, 1918 - 1919

VASSAL Gabrielle, « Parmi les femmes kouyou sur le Congo », *Le monde colonial illustré* (????)

c. Généralités sur la région de la cuvette congolaise

MAES Joseph, *Notes sur les populations du Kasai, de la Lukénie et du lac Léopold II*, Bruxelles, Musée du Congo Belge, 1924

MAZENOT Georges, *La Likouala Mossaka Histoire de la pénétration du Haut Congo 1878-1920*, Paris, Mouton – Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1970

NDINGA MBO Abraham, « L'aire culturelle ngala en Afrique Centrale », *Cahiers congolais d'Anthropologie et d'Histoire*, vol. X, 1985, p.61-77

NDINGA MBO Abraham, *Infrastructure des « gens d'eau » de la Cuvette congolaise. Tradition et devenir contemporain*. Thèse de doctorat, Lyon III – Université Jean Moulin, 1995

SAUTTER Gilles, *De l'Atlantique au fleuve Congo. Une géographie du sous-développement (République Populaire du Congo, République Gabonaise)*, 2 volumes, Mouton, 1966 (Voir chapitre IV, « La Cuvette congolaise au sud de la grande forêt : le Pays des Rivières »)

VENNETIER Pierre, *Les Hommes et leurs activités dans le Nord du Congo-Brazzaville*, Cahiers ORSTOM-Sciences humaines, n°1, vol. II, 1965

d. Généralités sur le Congo Brazzaville

AMROUCHE Pierre, « Aristide COURTOIS, le brûleur de cases 1883-1962 », *Arts et cultures*, Genève, 2006

AUGOUARD Prosper Mgr, *Notes et correspondances*, 1924 (De WITTE JEHAN baron, *Monseigneur Angouard Archevêque titulaire de Cassiopée, ses notes de voyage et sa correspondance, sa vie*, Paris, Emile-Paul Frères éditeurs, 1924 ?)

BASTIN Marie-Louise, *Introduction aux arts d'Afrique Noire*, Paris, Art d'Afrique Noire, 1984.

BRUEL Georges, *L'Afrique Equatoriale Française*, Paris, Larose, 1918

BRUEL Georges, *L'Afrique Equatoriale Africaine*, Paris, Larose, 1935



W. RUBIN (sous la direction de), *"Primitivism" in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, [Exposition. New York, The Museum of Modern Art. 1984], New York, The Museum of Modern Art, 1984. Edition française dirigée par Jean-Louis PAUDRAT, Paris, Flammarion

La Voie des ancêtres. En hommage à Claude Lévi-Strauss, [Exposition. Paris, Musée Dapper. 1986], Paris, Editions Dapper, 1986

C. FALGAYRETTE-LEVEAU, *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, [Exposition. Paris, Musée Dapper. 1993], Paris, Editions Dapper, 1993 l'exposition au musée Dapper, *Formes et couleurs*, Editions Dapper, 1993

PONGAULT Lydie & OBENGA Théophile, *Kiebe-Kiebe. Danse initiatique du Congo Brazzaville*, [Exposition. Brazzaville, Musée du Bassin du Congo. 2012], Les Manguiers, 2012

Ode au grand art africain. Les statues meurent aussi, [Exposition. Paris, Musée de la Monnaie, 2010], Paris Primedia, 2010

Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs », [Exposition. Paris, Musée du Quai Branly. 2013], Paris, musée du quai Branly – Skira Flammarion, 2013

Fleuve Congo, [Exposition. Paris, Musée du Quai Branly. 2010], Paris, Fonds Mercator & Musée du Quai Branly, 2010

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Brazza et la prise de possession du Congo 1883-1885*, Paris, Mouton, 1969

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1898-1930*, Paris, Mouton – EPHE, 1972

DELANGE Jacqueline, *Arts et peuples de l'Afrique Noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard, 1967

EINSTEIN Carl, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915 [traduction française J. MATTHEY-DORET, *Médiations N° 3 / La Voie des ancêtres*, 1961]

LAUDE Jean & PAUDRAT Jean- Louis, in HUET Michel, *Danses d'Afrique*, Paris, Editions du Chêne, 1978

JACOBSON-WIDDING Anita, *Red-Black- White as a Mode of Thought, a Study of Triadic Classification by Colours in the Ritual Symbolism and Cognitive Thought of the Peoples of the Lower Congo*, Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 1979



JEANJEAN R.P., *Notes*, Procure du Saint-Esprit, Owando (recopiées en 1984)

KJERSMEIER Carl, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, vol. IV, Paris, Editions Albert Morance, 1938

LEM F. H., « L'Art de l'Afrique centrale », in GUERNIER E. (sous la direction de), *L'Encyclopédie coloniale et maritime*, vol. (?) « L'Afrique Equatoriale Française », Paris, L'Encyclopédie coloniale et maritime, 1950

PAULME Denise, *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, PUF, 1956

PERIQUET (Capitaine), *Rapport sur l'itinéraire Ouesso-Brazzaville juillet, août, septembre 1909*, Académie des Sciences d'Outremer, Fonds Bruel

PERROIS Louis, « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains », in *Cahiers d'Etudes Africaines* (CEA), n°21, 1966

SEGY Ladislas, *African sculpture speaks*, 1952, photo 181 (????)

SORET Marcel, *Histoire du Congo*, Paris, Berger-Levrault, 1978

TROWELL Margaret & NEVERMANN Hans, *L'Afrique et l'Océanie*, Lausanne, Editions Rencontre, 1969

VASSAL Gabrielle, *Mon séjour au Congo français*, Paris, Librairie Pierre Roger, 1925

3. Journaux & revues

Bulletin de la vie artistique, n°3, 1^{er} février 1925

Catalogue de vente Sotheby's -Paris du 16 juin 2010

Le Parisien du 13 juin 2013

Tribune de Genève du 23 octobre 1981



NOTES DE L'AUTEURE

¹ Mis à part de nombreux atypiques, qui témoignent d'influences extérieures à la tradition : nouveaux coiffants, portraits, caractères.

² Capitaine PERIQUET, *Rapport sur l'itinéraire Ouesso-Brazzaville, juillet, août, septembre 1909*. Académie des Sciences d'Outre-mer, fonds Bruel.

³ A. POUPON, « Etude ethnographique de la tribu Kouyou », *Anthropologie*, n°29, 1918 – 1919 ; A. POUPON, « Méthodes actuelles en matière d'ethnologie », *Bulletin de la Société des Recherches Congolaises*, Brazzaville, n°13, 1931.

⁴ Les trois objets publiés par A. POUPON sont une statue et deux marottes. La première entre au musée de Genève en 1981, (ancienne collection Emile CHAMBON). Les deux marottes se trouvent au musée du quai Branly.

⁵ Georges THOMANN arrive en Afrique équatoriale le 27 mars 1910 ; il est nommé Chef de la Circonscription de la Mossaka de 1911 à 1913 puis Gouverneur du Moyen-Congo de 1921 à 1923. Il a rapporté deux objets du style I et une marotte du style III. (voir catalogue Ader Picard Tajan, Drouot Montaigne 16/10/1989)

⁶ Aristide COURTOIS se trouve dans la région des Kuyu (Circonscription de la Mossaka-Bakota) en 1913 puis en 1921. Il a rapporté la majorité des objets des style I et II qui se sont retrouvés pour la plupart dans les collections RATTON et VERITE.

⁷ Etude de terrain par Anne-Marie BENEZECH en 1984, région de Fort-Rousset, Boua, Kouyougandza, Ombele, Olombo, Manga.

⁸ A l'époque d'A POUPON, la société secrète des femmes-panthères n'existe que dans l'Ouest du pays kuyu, séparé de l'Est à cause d'une querelle de pouvoir entre deux frères : Boumakénikaka et Gaboka. A. POUPON note dans son texte publié en 1918-1919 que 5 chefs seulement se sont succédé depuis. Il n'y a donc pas si longtemps que s'est opérée la scission (p.77). De son côté Georges MAZENOT dans G. MAZENOT, *La Likouala-Mossaka. Histoire de la pénétration du Haut Congo 1878-1920*, Mouton & Co et Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1970, p. 149, fait remonter la scission du clan aux environs de 1820.

⁹ P. AMROUCHE, « Aristide Courtois, le brûleur de cases 1883-1962 », *Arts et cultures*, Genève, Barbier-Mueller, 2006. En 1984, nous avons rencontré sur le terrain un homme âgé qui avait été sauvé de la traite grâce à l'intervention de l'Administrateur.

¹⁰ J. ITOUA, dans *Institution traditionnelle Otwere chez les Mbozi (Congo Brazzaville)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.230-231, les dit venir de la RDC. Mgr Benoît GASSONGO, dans *Otwerre, la judicature ancestrale chez les Mbochis*, Brazzaville, Les Lianes, 1979, lui, écrit : « Venus tantôt du Gabon par Mékambo, tantôt du Congo Belge par Bolobo [...] ».

¹¹ En 1918 déjà, l'*Oïoué* (le grand tam tam du chien) avait été abandonné et le *Kébé kébé* n'était plus qu'une joute de danseurs dans les villages de l'Ouest kuyu. En 1957, le Likouma (mystères de la panthère) qui avait remplacé les cérémonies du *Djo* dans l'Ouest, fut définitivement désacralisé.

¹² La danse du *Kébé kébé* chez les Kuyu de l'Ouest comme chez les Mbochi, correspond à une phase de la danse des *Eouya* dans la cérémonie du *Djo* chez les Kuyu de l'Est.

¹³ A. POUPON, *op. cit.*, p.312 : Dans l'Ouest, des fêtes du serpent, « *il ne subsiste guère qu'une danse qui s'appelle kébé-kébé et quelques traditions* ». Dans l'Ouest toujours, « *la danse des éouya s'appelle... kébé-kébé* ».

¹⁴ G. VASSAL, *Mon séjour au Congo français*, Paris, Librairie Pierre Roger, 1925. La même année son texte paraît à Londres, *Life in the French Congo*, Fischer Unwin.

¹⁵ Il a créé un musée dans sa propre demeure : Powell Cotton Museum, Quex Park near Birchington-on-sea, Kent. Le major a également ramené des bracelets, des couteaux et des armes de prestige kuyu.



¹⁶ Compagnie Française du Haut Congo (une des Sociétés concessionnaires des Frères TRECHOT)

¹⁷ Major POWELL-COTTON, "Kuyu sculpture at the POWELL-COTTON museum", Notes dactylographiées, 1927. Voir aussi K. NICKLIN, "Kuyu sculpture at the Powell-Cotton Museum", *African Arts*, November 1983, vol. XVII, n°1.

¹⁸ Préfecture de la Région de la Cuvette, anciennement Fort-Rousset.

¹⁹ A Paris, dans le quartier de la gare du Nord

²⁰ Funérailles, initiations, mariages, naissances, hôtes de marque, fêtes nationales, joutes inter-villages...

²¹ Les commentaires d'après A. POUPON citent toujours *Djo*, Ebongo et les Eouya, mais lui-même nomme d'autres entités, ce qui laisse supposer une cosmogonie plus complexe. Travail en cours d'A.-M. BENEZECH et Jean DONAGAN.

²² Son *kébé kébé* est appelé, du moins en pays mbochi *ondélé owoulou Gabon, c'est-à-dire le blanc qui venait du Gabon*. in E. OKAMBA, 2012, p.44. Voir aussi note 28.

²³ Président de la République Populaire du Congo du 31/12/1968 au 19/3/1977, date à laquelle il a été assassiné.

²⁴ Président actuel de la République du Congo. Son effigie nommée *Massanga* aurait été sculptée en 1998, après qu'il soit sorti gagnant de la guerre civile contre Pascal LISSOUBA.

²⁵ S. TSAMAS, « Le Kyebé-Kyebé », 1957, *Liaison*, n°59 : « *chaque spectateur attend avec impatience, car il voudrait savoir quels afouyas ont été choisis* ».

²⁶ Quelques *kébé kébé* des collections muséales Belges ont été analysés par Roger DECHAMPS, analyste des bois au musée de Tervuren. Une soixantaine d'objets provenant des collections françaises, essentiellement du musée de l'Homme, du MAAO et du musée Dapper ainsi que quelques pièces de collections privées, l'ont été par Didier NORMAND, Maître de Recherche à l'I.N.R.A. Forêts. Voir figure 10 de cet essai. Sur 68 pièces analysées, 66 sont en *alstonia congensis*.

²⁷ E. OKAMBA, *Ethique du Kébé-Kébé et promotion du leadership chez les Mbosi du Congo*, Paris, L'Harmattan, 2012.

²⁸ De très nombreux manches ont été sciés, soit carrément au niveau du cou pour être posés, soit en partie pour être soclés.

²⁹ 19 du style I, 1 du style II (?) et une trentaine du style III. Depuis 1995, les statuette du style III n'apparaissent pratiquement plus dans les ventes publiques.

³⁰ A. POUPON, *op. cit.*, p. 301-302: « *L'éouya se dirige vers le groupe des chefs, plonge de la tête au-dessus d'eux, s'allonge, s'étire indéfiniment [...]* ». Le bambou arboré par les initiés dans la Cérémonie chez les Kuyu de l'Est est vraisemblablement le prolongateur. La technique pour élever la tête jusqu'à 5 ou 6 m et plus reste un secret, mais utilise en tous cas une marotte plus petite que les autres.

³¹ A. POUPON, *op. cit.*, p. 301-302: Après que l'Eouya se soit allongé indéfiniment, « *le capita le prend et l'emmène dans la brousse... On l'y va chercher à nouveau : il entre en sautant et en faisant trembler sa tête. Les tams-tams, les mains, les voix vont sur un rythme saccadé et vif. Ce rythme s'accélère, monte, s'exaspère, devient insensé. Le serpent qui a sauté jusqu'alors se couche tout à coup. Il se met à tourner à une vitesse vertigineuse. Le vaste pagné de l'éboula se gonfle au vent et rase le sol, la tête de l'Eouya tourne en frôlant la terre [...]* ».

³² S. TSAMAS, « Le Kyebé-Kyebé », *op. cit.*: « *La phase de montée* » est devenue *exceptionnelle* » ; Th. OBENGA, dans le catalogue du Musée du bassin du Congo : *Kiebe-Kiebe danse initiatique du Congo Brazzaville*, Brazzaville, Ed. Les manguiers, 2012, p.28 : « *Dans les années 1980, l'auteur [...] avait « négocié » avec les initiés du Kiebe-Kiebe du village Olongo-One afin qu'ils exhibent leur ifia la nzo dans Saint Benoit de Boundji. Ce fut fait. Et l'atmosphère fut étrangement électrique* ».

³³ En forme de calotte pour le style I ; de pain de sucre pour le style II.

³⁴ On ne dispose pas de photos de personnes ayant les dents taillées « en crochet ». Les chefs eux-mêmes ne se laissaient photographier que la bouche fermée. Quant au modèle de la grille, nous avons sollicité un avis médical selon lequel l'opération est réalisable mais fragilise terriblement la dentition, comme on peut s'en douter.



³⁵ Selon E. OKAMBA, *Ethique du Kébé-Kébé*, op.cit. , p. 97. Les dents taillées en pointe sont « *le signe traditionnel de l'ultime beauté de la femme* ». Cependant cette pratique concernait aussi les hommes et l'idéal recherché n'était sans doute pas que de Beauté !

³⁶ Charbon de bois pour le noir, kaolin pour le blanc, rocou pour le rouge, terre pour l'ocre.

³⁷ Administrateur CAMP, *Le Kébé Kébé dans la tribu des Bambochis*, 1932, Fiches techniques 32.105 au musée de l'Homme. « *Le bleu se trouvait autrefois dans la terre des marigots, les indigènes l'obtiennent aujourd'hui avec les vulgaires boules de bleu qu'emploient les blanchisseuses* ».

³⁸ La gamme des couleurs s'est élargie comme on peut le constater dans le catalogue du musée du Bassin du Congo en 2012. Il y a maintenant plusieurs verts, comme il y a plusieurs jaunes, plusieurs rouges... sachant que la déviance des couleurs traditionnelles avait commencé aux alentours des années 1925 avec le bleu de lessive. La statuette du British Museum (style I) que nous avons vue dans les réserves du musée en porte des traces. Elle a été publiée en noir et blanc dans le n°3 du *Bulletin de la vie artistique*.

³⁹ Voir p.2. En 1984, François ITOBA, sculpteur kuyu traditionnel, a dit que cet objet aurait été sculpté par un sculpteur kuyu de Kouyougandza.

⁴⁰ Tout comme ils ont pu adopter la danse du *Kébé kébé* et d'autres rituels sans conserver forcément l'arrière-plan cosmogonique d'origine. Selon S. TSAMAS, (page ?) le *Kébé kébé* aurait été inventé par trois Mbochi d'Eboyi. Ce n'est qu'une des versions des auteurs attribuant aux Mbochi proprement dits l'invention de la danse. A. POUPON l'a décrite en 1918-1919 mais dans le contexte d'une cérémonie kuyu aux résonances cosmogoniques manifestes.

⁴¹ En 1984, il n'y avait déjà plus de scarifications faciales que sur les vieillards des terres exondées de Manga. A noter que G. MAZENOT, *La Likouala-Mossaka*, op. cit., p. 398 écrit : « *Les Kouyou - au demeurant féroces guerriers [...] constituent certainement l'une des tribus du Nord Congo les plus fidèles aux traditions* ».

⁴² A l'équateur les bois ne font pas de cernes de croissance, aussi est-il très difficile de les dater.

⁴⁴ La rivière Likouala-aux-herbes se trouve en République du Congo.

⁴³ Emile CHAMBON, né à Genève en 1905, peintre et collectionneur fit don en 1981, de son vivant, de 500 objets africains au MEG.

⁴⁴ François Clément Marie COPPIER, l'oncle maternel d'E. CHAMBON, né le 5 juillet 1874, mort assassiné en 1921 (Lettre du Gouverneur MARCHAND à Mme François COPPIER, datée du 13 mars 1921). « *La collection présentée boulevard Carl Vogt a été en grande partie constituée par l'oncle du peintre qui a passé de nombreuses années en Afrique au début du siècle* ». *Tribune de Genève*, 23/10/1981. Archives de la ville de Genève.

⁴⁵ D'après le conservateur Claude SAVARY qui a récolté la donation CHAMBON, les pièces kuyu ne faisaient pas partie du fonds COPPIER, mais plus vraisemblablement d'achats à Pierre VERITE.

⁴⁶ Charles RATTON, né à Mâcon le 11 mars 1895, mort à Nice le 22 juillet 1986. Voir le catalogue de l'exposition *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »*, Paris, musée du quai Branly – Skira Flammarion, 2013.

⁴⁷ Source Madeleine MEUNIER-COURTOIS-RATTON.

⁴⁸ Pierre AMROUCHE note que dans ce laps de temps Charles RATTON a acheté 200 objets à A. COURTOIS, kuyu entre autres.

⁴⁹ Madeleine COURTOIS, épouse du collecteur en 1940, est devenue Madame Ch. RATTON peu après, ce qui semble être la cause d'une brouille entre les deux hommes.

⁵⁰ C. EINSTEIN, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915. Traduction française en 1961 par J. MATTHEY-DORET in *Médiations* N° 3. Republiée plusieurs fois, cet ouvrage n'a pas pour autant conduit à la reconnaissance de l'art kuyu.

⁵¹ Cette marotte vient du district de Mossaka, d'un village situé par 1°S.-14° E., d'après la fiche du musée.

⁵² Vente FENEON des 11/13 juin 1947, achetée 500 £. Elle fut publiée pour la première fois en 1952 par Ladislav SEGÝ in *African sculpture speaks* N° 181.



⁵³ Le British Museum acquiert cette statuette pour 3000 Frs en 1947 ; sur la fiche de l'objet est noté : région d'origine, Haut-Alima.

⁵⁴ Fred ULHMAN (1901 -1985) naquit en Allemagne où il fut avocat avant de venir à Paris. Grand collectionneur d'art africain, il rencontra rapidement les artistes de l'époque de 1933 à 1936. Il s'installa ensuite en Angleterre. Connu comme écrivain et peintre anglais d'origine allemande, ses œuvres sont dans des musées du monde entier.

⁵⁵ Paul MORAND 1934, BERGEAUD 1938, Noël BALLIF 1946 (expédition Ogooué-Congo)... pour ne mentionner que le Musée de l'Homme.

⁵⁶ Hormis une vente de 18 *kébé kébé* non référencée par les marchands, probablement avant 1982. Ultérieurement, en 1989, il y aura une vente de 21 *kébé kébé*, au Crédit municipal de Dijon le 19 novembre 1989.

⁵⁷ Il en avait acheté davantage à A. COURTOIS mais les avait revendus entretemps un par un, sans publication ni exposition préalables.

⁵⁸ Rien moins que trois du style I et deux du style II.

⁵⁹ En 1972, 1980 et 1986.

⁶⁰ Voir les catalogues d'exposition du Musée Dapper : *La Voie des ancêtres. En hommage à Claude Lévi-Strauss*, Paris, Editions Dapper, 1986 ; C. FALGAYRETTES-LEVEAU, *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Editions Dapper, 1993.

⁶¹ Voir note 1

⁶² Vente Drouot-Montaigne du 16 octobre 1989. Il s'agit de deux objets du style I : une statue qui atteint 1.350.000 F. et une tête I 650.000 F et d'une marotte du style III montée seulement à 20 .000 F malgré son âge !

⁶³ Citons une marotte achetée le 19 novembre 1989 à Dijon 50.000 F. et revendue à Paris, en juin 2001 45.000 €.

⁶⁴ A l'occasion de mon enquête préalable à ma thèse, j'ai pu constater que les très belles pièces du style III n'avaient jamais été exposées ou publiées. Elles ne le sont toujours pas depuis.

⁶⁵ Il y a peut-être aussi une statue du style II. Encore n'en a-t-elle que la tête, car le corps se rapproche du style I. Nous l'avons classée parmi les atypiques.

⁶⁶ Une autre tête du style II est au Museum Rietberg de Zurich, une au British Museum, une au Buffalo Society of Natural History ; il y en a 3 au musée Dapper, et 1 chez Claude VERITE. Restent 5 sur 13 qui sont dans des collections privées référencées.

⁶⁷ Vu la qualité supérieure de cet objet, on peut s'étonner que les enchères n'aient pas dépassé 480.000 €. Exposé dès 1957 à Cannes au Palais Miramar, il a été répertorié en 1989 dans ma thèse sur les Kuyu. Cependant, une génération de collectionneurs plus tard, il passe relativement inaperçu malgré une très belle présentation dans le catalogue de la Vente Sotheby's –Paris du 10 juin 2010, mais seul kuyu, isolé parmi d'autres objets à la notoriété bien établie.

⁶⁸ L'activité des faussaires de l'art africain ne se limite plus aux pourvoyeurs installés près de la Gare du Nord qui stockent dans leur chambre d'hôtel une marchandise à écouler pas cher auprès des amateurs de bonnes affaires; elle s'est développée à grande échelle en impliquant même des galeristes, comme en témoigne l'article du 13 juin 2013 du Parisien titré « Statuettes africaines, urine et noix de cajou » : « *Des escrocs écoulaient à Saint-Germain-des-Prés, à Paris, des objets d'art faussement vieillissés avec de l'urine ou de la noix de cajou. Un galeriste réputé serait impliqué. La police a identifié un réseau de rabatteurs, un atelier de vieillissement en plein Paris et a saisi 500 objets, « des faux qui nous bluffent » selon un spécialiste d'art tribal. Ainsi, les amateurs d'antiquités africaines ont pu se faire arnaquer de 100.000 à 400.000 €* ».

⁶⁹ C. EINSTEIN avait compris que, achevée, l'œuvre d'art nègre s'impose comme « *quelque chose d'indépendant, d'absolu, de clos [...] Elle ne signifie rien, elle n'est pas symbole ; elle est le dieu qui conserve sa réalité mythique close, dans laquelle il inclut l'adorateur, le transforme lui aussi en être mythique* » (C. EINSTEIN, *Negerplastik*, op. cit.)

⁷⁰ C. KJERSMEIER, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, vol. IV, Paris, Editions Albert Morance, 1938.



⁷¹ J. DELANGE, *Arts et peuples de l'Afrique Noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard, 1967.

⁷² F. H. LEM, « L'Art de l'Afrique centrale », in E. GUERNIER (sous la direction de), *L'Encyclopédie coloniale et maritime*, vol. (?) « L'Afrique Equatoriale Française », Paris, L'Encyclopédie coloniale et maritime, 1950.

⁷³ M. TROWELL & H. NEVERMANN, *L'Afrique et l'Océanie*, Lausanne, Editions Rencontre, 1969.

⁷⁴ M.-L. BASTIN, *Introduction aux arts d'Afrique Noire*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1984.

⁷⁵ *Ode au grand art africain. Les statues meurent aussi*, Paris, Primedia éditions, 2010

⁷⁶ Voir note 29.

⁷⁷ T. OBENGA, *Littérature traditionnelle des Mbochi. Etsee le yamba*, Paris, Présence africaine, 1984, p.109.

⁷⁸ Masques blancs du Gabon : Punu, Eshira, Lumbo, Vuvi...

⁷⁹ A. JACOBSON -WIDDING, *Red-Black-White as a Mode of Thought, a Study of Triadic Classification by Colours in the Ritual Symbolism and Cognitive Thought of the Peoples of the Lower Congo*, Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 1979.

⁸⁰ D. PAULME, *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, PUF, 1956

⁸¹ W. RUBIN (sous la direction de), *"Primitivism" in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984. Edition française dirigée par Jean-Louis PAUDRAT, Paris, Flammarion, 1987. S'il n'y a pas d'objet kuyu dans l'exposition, on en voit quand même un par deux fois dans le catalogue, sur les photos de la bibliothèque de Guillaume APOLLINAIRE, p.144 et 312 de l'édition américaine. Cet objet se trouve maintenant dans les réserves du musée du quai Branly. Sur la seconde photo on peut voir le deuxième objet kuyu de sa collection.

⁸² A. BASLER, *L'Art chez les peuples primitifs, Afrique. Océanie. Archipel malais. Amérique et Terres arctiques. Styles et Civilisations*. Édition : Paris : Libr. de France, 1929 p.59.

Encore en 1929, Carl EINSTEIN ne voyait dans l'art primitif que deux catégories : l'art africain qui concentre les volumes et l'art océanien qui « utilise à l'infini les intervalles et les vides ». Même quand elles ne concernaient que l'Afrique, les classifications régionales et ethniques sont restées vagues et incertaines pendant longtemps. Les collecteurs ne prenaient pas toujours le temps de noter la société qui avait produit les objets. Au colloque de Florence en 1984, Madame Francine N'DIAYE, alors conservateur des collections africaines au musée de l'Homme, nous a avoué que les objets étaient au départ rangés sur les étagères par ordre de taille ou par couleur de bois.

⁸³ *Ouvertures sur l'Art africain*, Paris, Editions Dapper, 1986.

⁸⁴ En particulier l'exposition *Animal*, 2007, avec 7 objets kuyu. Voir A.-M- BENEZECH, « L' "Humanimal" kuyu », in *Animal*, Paris, Editions Dapper, 2007.

⁸⁵ De même l'exposition *Fleuve Congo* en 2010 a été une occasion ratée de montrer des objets kuyu qui viennent de cette région, alors que par ailleurs ont été choisis de nombreux objets... du bassin de l'Ogooué... au Gabon ! Voir *Fleuve Congo*, Paris, Fonds Mercator & Musée du Quai Branly, 2010.

⁸⁶ Seules des pièces du style III sont exposées.

⁸⁷ Le MEG présente le style I et le style III ; le style II n'est pas représenté dans ses collections.

⁸⁸ Pour ce type d'analyse, voir Louis PERROIS, « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains », in *Cahiers d'études africaines*, n° 21, 1966. Avant lui, sans remonter jusqu'à la première monographie de VANDERHOUTE sur les Dan et les Guéré de Côte d'Ivoire (P. J. L. VANDENHOUTE, *Classification stylistique du masque Dan et Guéré de la côte-d'Ivoire Occidentale*, Leyde, Brill, 1948), H. OLBRECHT en 1946 (traduction française en 1959) (?) avait classé les objets du Congo Belge en l'absence d'une connaissance de l'ethnographie de ces peuples », et surtout André LEROI-GOURHAN qui, lui, a préconisé de classer les formes suivant des « remplissages » (détails et modelés) et « accessoires » (coiffes, parures, armes). C'est toutefois le travail de L. PERROIS sur la statuaire Fang (L. PERROIS, « Note sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des



arts africains », *Cahiers d'études africaines*, n° 21, 1966) qui a inspiré les monographies telles que F. NEYT, *La grande statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977 ; M.-L. BASTIN, *La sculpture Tschokwe*, Meudon, Editions Chaffin, 1982 ; A. et F. CHAFFIN, *L'Art Kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, Editions Chaffin, 1983 ; A. BOURGEOIS, *Art of the Yaka and Suku*, Meudon, Editions Chaffin, 1984.

⁸⁹ G. SAUTTER, *De l'Atlantique au fleuve Congo. Une géographie du sous-développement*, Paris, Mouton, 1966. Antérieurement Joseph Maes avait relevé les scarifications des habitants des lacs Tumba et Maï Ndombé qui se sont révélés être similaires à celles des visages du style I (J. MAES, *Notes sur les populations du Kasai, de la Lukénie et du Lac Léopold II*, Bruxelles, Musée du Congo Belge, 1924).

⁹⁰ On a retrouvé des écoinçons pour fixer les plumes, dans des trous de la coiffure.

⁹¹ Après le Traité de Berlin, en 1885.

⁹² Michel LEVEAU trouva le terrain, Charles RATTON me montra sa collection d'objets kuyu et André FOURQUET m'ouvrit sa porte ainsi que celles des grandes collections new yorkaises. Je les remercie encore infiniment. Plus tard, Claude VERITE me permit de photographier sa collection d'objets kuyu. Qu'il soit ici également remercié.

⁹³ Le grand groupe Mbochi comprend les Mbochi proprement dits, les Kuyu, les Makoua, les Mboko, les Ngaré et... les Likouala ? Concernant les Kuyu, il se peut que leur rattachement aux Mbochi soit dû en grande partie au long cheminement qu'ils ont fait ensemble. Il en va de même pour les Likouala. C'est l'enjeu d'un travail en cours sur les migrations en Afrique Centrale.

⁹⁴ G. BRUEL, *L'Afrique Equatoriale Française*, Paris, Emile Larose, 1918 ; *L'Afrique Equatoriale Africaine*, Paris, Emile Larose, 1935.

⁹⁵ J. PRAT, *Dictionnaire Français Mbochi et Mbochi Français*, Mission catholique, 1929. *Petite grammaire Mbochie - Rivière Alima - Congo français*, Brazzaville, Mission catholique, 1917 ; RP JEANJEAN, *Notes*, Procure du Saint-Esprit, Owando ; de Monseigneur Prosper AUGOUARD, *Notes et correspondances*, 1924.

⁹⁶ En effet, on note depuis longtemps un déclin démographique des premiers et une expansion démographique et géographique des seconds.

⁹⁷ Voir note 27.

⁹⁸ Voir A.M. BENEZECH, « Les origines du Kébé-kébé », article à paraître.

⁹⁹ Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-mer, (ORSTOM), devenu Institut de Recherche pour le Développement (IRD).