

MADYA, GRAVEUR DE CALEBASSES

# MADYA

PRÉFACE

## GRAVEUR DE CALEBASSES

PAR

**JEAN VANDEN BOSSCHE**

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE LA VIE INDIGÈNE

À LÉOPOLDVILLE

M A D Y A

GRAVEUR DE CALIBRESSES

1955

---

Mémoire présenté à la séance du 20 juin 1955.

Rapporteurs : MM. F. OLBRECHTS et J.-M. JADOT.

---

# MADYA, GRAVEUR DE CALEBASSES

---

## PRÉFACE

Quand, devant l'inextricable mélange d'usages et de coutumes, l'homme se penche sur la vie de ses semblables, c'est toujours avec un certain préjugé qu'il aborde l'étude de la culture des peuples qui lui sont étrangers. Ce préjugé trouve d'ailleurs son explication dans l'habitude que nous avons de ramener tout au cadre de notre propre vie. Il est vrai qu'il est assez difficile de se transposer dans un monde où l'on pense autrement que chez nous et où l'on agit autrement que nous le ferions dans un cas à peu près semblable. Quiconque s'adonne à une activité ne pourra que difficilement pénétrer celle des autres et le jugement qu'il émettra à son sujet ne se fera toujours qu'en fonction de ce que sa propre expérience lui aura livré.

C'est ainsi que lors d'un concours artisanal qui se tint en 1952 sous les auspices des « Amis de l'Art Indigène », à Léopoldville, le jury se trouva en difficulté lorsqu'il fut astreint à juger les œuvres de deux graveurs de calebasses, tous deux originaires d'une même région, mais producteurs d'un art différent quant aux sources d'inspiration et à l'esprit dans lequel il fut créé.

Mis en présence de ce problème, que nous avions à résoudre en commun avec les autres membres du jury, nous eûmes à faire face à de sérieuses crises de conscience que nous ne fûmes d'ailleurs pas seuls à subir.

MADYA et BUMBU, les concurrents qui nous valurent tant de peine, sont incontestablement d'habiles graveurs,

peut-être aussi méritants l'un que l'autre. Il devint dès lors nécessaire de choisir un critère qui permit de les départager.

Nous vivons actuellement à une époque de réaction contre le préjugé que nourrissaient la plupart des Européens il y a quelque cinquante ans et qui voulait qu'une œuvre, pour qu'elle puisse être considérée comme belle, réponde aux lois des proportions classiques, telles qu'elles étaient appliquées dans la plupart des chefs-d'œuvre des artistes occidentaux de cette époque.

Les contacts avec les peuplades primitives des différentes parties du monde, la compréhension européenne, stimulée par quelques-uns de ses artistes, à l'égard des arts exotiques, ont bientôt aboli les préjugés classiques, allant même parfois jusqu'à diriger l'opinion publique vers l'adoption d'une conception nouvelle de l'art et vers la glorification de tout ce qui, dans les cultures primitives, manifeste un état de divorce d'avec nos propres façons de voir. Nous assistons donc réellement à une réaction dans l'attitude occidentale vis-à-vis des problèmes culturels du monde primitif, réaction qui tend à adopter, parfois sans discernement, tout ce qui était voué jadis à un jugement sévère ou à la réprobation.

Et c'est cette réaction qui, nous le croyons, a hanté la plupart d'entre nous, lorsque nous nous trouvions en présence des œuvres de MADYA et de BUMBU, seuls concurrents dans l'art de la gravure au Concours artisanal de 1952.

Ce problème MADYA-BUMBU fut à la base de notre désir d'étudier l'application de l'art graphique à la décoration des calebasses et d'y suivre l'évolution artistique de MADYA.

Si nous avons choisi l'étude de l'œuvre de MADYA, c'est parce que nous y avons retrouvé une personnalité plus puissante qui s'est dégagée de l'emprise de la tradi-

tion, se laissant bercer au gré d'une inspiration continuellement renouvelée et enrichie par l'apport d'éléments étrangers.

Nous nous sommes efforcé de traiter l'œuvre de MADYA dans le cadre de sa vie coutumière et de montrer l'influence que subit l'artiste au contact de la civilisation européenne. Nous espérons par la même occasion pouvoir démontrer que ce contact n'est pas, comme trop de gens voudraient le faire croire, préjudiciable au développement artistique des milieux indigènes. L'art est d'ailleurs fonction de la valeur de ceux qui le créent.

Mais la présente étude n'aurait pu se réaliser aisément sans la bonne volonté de quelques aimables collaborateurs, parmi lesquels nous citerons le major MARÉE dont la longue carrière parmi les indigènes du Congo belge nous permit de découvrir MADYA et qui nous introduisit auprès de lui.

Nous remercions aussi le Service de la 2<sup>e</sup> Direction Générale de la Colonie qui nous permit d'étudier sur place l'œuvre de MADYA et de tourner un film cinématographique montrant l'artiste au travail. A M. C. LAMOTE, nous devons la plupart des photographies qui rehaussent la valeur documentaire de ce travail.

Enfin nous remercions vivement M. J.-M. JADOT qui nous a favorisé de ses conseils.

Que tous ces généreux collaborateurs, ainsi que tous ceux qui de loin ou de près nous ont soutenu dans notre entreprise, veuillent trouver ici l'expression de notre particulière reconnaissance.



## INTRODUCTION

Depuis une époque très reculée, la calebasse est employée par la plupart des peuplades du Congo belge, qui en font encore aujourd'hui un usage très fréquent. Si la calebasse nous paraît être l'ancêtre des récipients, elle ne semble cependant jamais avoir été détrônée par la poterie. Doit-elle son succès à son obtention facile ou sont-ce ses qualités qui ont rendu son emploi si courant ? Nous l'ignorons. Toujours est-il que la calebasse offre une surface d'aspect agréable, facile à décorer et que les liquides s'y conservent fort bien.

Son usage ne se limite toutefois pas à celui de récipient de boissons. Elle est également employée comme caisse de résonance pour certains instruments de musique, tels le xylophone et l'arc sonore, le *likembe* <sup>(1)</sup> et la guitare.

Dans certains cas, elle sert à contenir des aliments, de la poudre de tabac ou de la poudre à canon. Les indigènes l'emploient parfois comme pipe.

Si la calebasse s'obtient si facilement et connaît des fonctions aussi variées, elle a en plus fait l'objet d'un intérêt artistique incontestable de la part de ceux à qui elle est destinée. Nous savons en effet que dans le monde primitif, peut-être plus que partout ailleurs, ils sont rares les objets d'usage courant qui ne sont favorisés par quelque décoration. Que celle-ci soit de caractère purement ornemental ou qu'elle ait pour fonction de rappeler par quelques dessins ou symboles des prover-

(1) Le *likembe* est un instrument de musique formé de lamelles en bois ou en métal de longueurs différentes placées parallèlement sur une caisse de résonance.

bes ou des faits historiques, dans la plupart des cas, elle ne manque pas d'une certaine valeur esthétique. Ce ne fut toutefois pas toujours l'avis des générations qui nous précédèrent et pour s'en convaincre, il suffit de lire dans les œuvres des explorateurs du continent noir, les commentaires qu'ils réservèrent à la décoration des calebasses.

COQUILHAT <sup>(1)</sup>, par exemple, se limite à dire que chez les Bangala, « les récipients pour liquide, courges et calebasses sont rarement sculptés ou ornementés », tandis que le lieutenant MASUI <sup>(2)</sup>, peu habitué aux formes artistiques des peuplades primitives, nous dira :

« Ils ornent pour l'exploitation des calebasses de dessins noirs et blancs ; mais ces objets manquent de caractère, ils sont grotesques, à quelques exceptions près ».

Et le lieutenant MASUI ajoute :

« On s'aperçoit bien vite que les modèles des marchandises de pacotille européenne ont passé par là ».

TORDAY et JOYCE <sup>(3)</sup>, plus objectifs, nous présentent aussi les calebasses comme objets ménagers ou servant de caisse de résonance aux xylophones chez les populations du Kasai et du Kwango oriental.

Le commandant DELHAISE <sup>(4)</sup> cite l'emploi de la calebasse comme instrument de musique :

« Cet instrument est comparable à l'ocarina. Il est formé d'une petite calebasse sphérique de 6 ou 7 cm soigneusement vidée et percée de deux trous de 1 cm environ, l'un pour la bouche, l'autre pour un doigt. Il donne également deux sons, ordinairement la tierce ».

<sup>(1)</sup> COQUILHAT, C., Sur le Haut-Congo (Éd. Lebègue et C<sup>ie</sup>, 1888, pp. 372-373).

<sup>(2)</sup> Guide de la Section de l'État Indépendant du Congo à l'Exposition de Bruxelles-Tervuren en 1897 (ouvrage publié sous la direction de M. le commandant LIEBRECHTS par les soins du lieutenant MASUI), pp. 54 et 55.

<sup>(3)</sup> TORDAY et JOYCE : 1) Notes ethnographiques sur les populations communément appelées Bakuba, ainsi que sur les peuplades apparentées : les Bushongo (Bruxelles, 1910) ; 2) Notes ethnographiques sur des populations habitant les bassins du Kasai et du Kwango oriental (Bruxelles, 1922).

<sup>(4)</sup> DELHAISE, Cdt., Les Warega (Bruxelles, 1909).



Mais la première fois que laalebasse fait l'objet d'une étude approfondie en tant qu'élément décoré, c'est dans un ouvrage du R. P. BITTREMIEUX (1), où l'auteur explique le rôle de certainesalebasses sur lesquelles des représentations géométriques ou des dessins interviennent comme symboles, descriptions imagées de proverbes ou de faits historiques.

J. MAES et R. P. PEERAER (2) publient à leur tour, en 1936, une excellente étude dans laquelle ils traitent desalebasses en pays Luba et affirment que certaines d'entre elles interviennent dans les cérémonies d'investiture des chefs. Ils confirment la thèse du R. P. BITTREMIEUX suivant laquelle les dessins tracés sur lesalebasses traduisent des légendes ou des proverbes.

Ils en donnent un exemple en citant unealebasse qui est remise à la jeune épouse lors des épousailles et sur laquelle sont représentées des flèches qui doivent lui rappeler que si elle ne se conduit pas bien, elle risque d'attirer sur elle et sur ses parents la colère du mari trompé qui pourrait dans ce cas les tuer (3).

Dans son ouvrage sur les arts populaires du Congo belge (4), G. D. PÉRIER nous donne un autre exemple non moins pittoresque :

« Le Général Thys, le constructeur du premier chemin de fer africain de Matadi à Léopoldville, a raconté comment une de ces coques, ornée d'espèces d'hiéroglyphes, l'avait certain jour, fort intrigué. On y voyait représenté un Blanc suivi de porteurs noirs, qui se dirigeaient vers une « barza » surmontée d'un drapeau. Comme l'officier interrogeait le propriétaire de laalebasse, celui-ci se mit à faire tourner l'objet entre les doigts et chantonait. Thys écoutait, surpris, ce sauvage qui paraissait lire les épisodes gravés sur le récipient. Il

(1) BITTREMIEUX, R. P., Symbolisme in de Negerkunst (*Congo*, II, 5, 1<sup>re</sup> partie, pp. 662-680).

(2) J. MAES et R. P. PEERAER, Symbolisme en Negerkunst (*in Artes Africanæ*, 1936).

(3) J. MAES et R. P. PEERAER, *op. cit.*, p. 8.

(4) G. D. PÉRIER, Les arts populaires du Congo belge (1948, p. 31).

lisait, en effet, à sa manière, sur les flancs de la courge, l'histoire dessinée de la fondation du poste de Philippeville, une ancienne station européenne depuis longtemps disparue ».

En 1950, le catalogue de l'Exposition Vaticane (1) nous donne une photographie d'unealebasse Buende couverte de personnages et de figures géométriques rappelant dans l'ensemble des scènes de la vie coutumière : chasseurs, porteurs, rapports sexuels, etc. Les figures géométriques symbolisent probablement certains sujets collectifs qui ne peuvent être représentés d'une manière réaliste.

Enfin en 1953, M<sup>me</sup> MAQUET-TOMBU offrit unealebasse au Musée de la Vie Indigène, sur laquelle sont représentées des scènes de la cérémonie d'initiation du Mungonge chez les ba-Pende.

Tout cela nous donne la preuve que la décoration desalebasses appartient depuis longtemps à l'histoire de l'art congolais et que son existence se manifeste un peu partout au Congo belge.

(1) Catalogue de l'Exposition Vaticane, Les Arts au Congo Belge et au Ruanda-Urundi (C. I. D., Bruxelles, 1950).

### Madya et son milieu.

Étudier le milieu dans lequel vit l'artiste, c'est pénétrer un peu son âme, c'est favoriser la découverte de tout ce qui a fait de lui ce qu'il est, permettant par la même occasion de mieux comprendre son œuvre.

S'il est vrai que le milieu géographique n'est pas déterminant dans l'œuvre ou dans la vie de l'homme — de nombreux exemples nous montrent en effet que l'homme tend de plus en plus à se rendre indépendant des exigences de la nature —, il n'en reste pas moins vrai que, dans les milieux primitifs, le facteur géographique est assez important. La nature y influe nécessairement sur l'alimentation, l'habillement, l'habitation et les activités des individus. Cette dépendance du milieu géographique est d'autant plus marquante, que les contacts de la peuplade avec d'autres sont moins nombreux et que la population est obligée de se suffire à elle-même.

Le village où vit MADYA est une charmante petite agglomération, non loin de la Côte atlantique ; il répond au nom de Kitombe. Il s'abrite à l'ombre de majestueux cocotiers alignés le long d'une rue médiane, la seule d'ailleurs, ou plantés au hasard parmi les huttes.

MADYA est un beau type d'homme, au visage sympathique et souriant, au corps souple et musclé. Il est timide, mais avenant et parle peu. Il est âgé d'environ quarante-cinq ans. Il a depuis longtemps abandonné le costume traditionnel, comme d'ailleurs la plupart des membres de son clan, en faveur du costume de coupe européenne. MADYA s'habille proprement lorsqu'il attend

une visite ; pendant son travail, il revêt des habits très usés.

Tel est l'homme qui nous fut présenté, travaillant à unealebasse avec le naturel et l'aisance propres aux vrais artistes.

Pendant ses heures de repos ou lorsqu'il s'adonne à son art, MADYA se tient devant sa maison. Celle-ci est quelque peu différente de celles des autres indigènes, quoiqu'elle réponde aux mêmes principes de construction.

Dans toute la région maritime, c'est-à-dire la bande de terrain qui longe l'Océan Atlantique, voire même partout aux abords de l'embouchure du fleuve Congo, la plupart des huttes sont rectangulaires, formées par des panneaux pré-fabriqués, obtenus par la juxtaposition de branches du palmier *nsangi*, appelées communément *bambu*. Ces éléments sont maintenus par des lattes transversales attachées par des lianes.

Le toit est également pré-fabriqués et se compose d'une structure en *bambu* couverte de feuilles de palmiers repliées le long de deux tiges parallèles formant en quelque sorte des espèces de tuiles végétales. Une première couche de ces « tuiles » est placée dans le sens de la longueur, la seconde depuis la faîte vers l'extrémité opposée. Le toit est posé sur des pieux fourchus à leur extrémité supérieure.

Dans la plupart des cas, les huttes ont une pièce intérieure rectangulaire entourée sur trois côtés d'une « véranda » couverte.

Mais MADYA a également renoncé à cette forme générale d'habitation et quoique les matériaux employés soient semblables, notre graveur de calebasses a adopté le type d'une maison européenne à deux pièces avec une porte et deux fenêtres sur la façade. L'une des pièces lui sert de « *living* » au milieu duquel se trouve une table de forme européenne ; l'autre est sa chambre

à coucher où s'entassent autour du lit ses effets et son modeste mobilier. Aux murs sont épinglés des photographies des rois de Belgique et le diplôme qu'il obtint de l'Association des Amis de l'Art Indigène à l'occasion d'un concours artisanal qui lui valut un premier prix.

Voilà donc le cadre dans lequel vit MADYA.

\* \* \*

MADYA serait né vers l'année 1908 à Kitombe. Ses parents sont tous deux issus d'une famille de chef jouissant d'une certaine aisance. Il ne fit cependant aucune étude et fut élevé comme tous les autres enfants de son village, apprenant de ses aînés les diverses activités auxquelles tout homme de la tribu doit pouvoir se consacrer pour subvenir à ses besoins propres et à ceux de sa famille.

Mais très tôt MADYA accuse un don développé pour la chasse et se classe parmi les meilleurs chasseurs Solongo de son village. La chasse est une activité noble où l'habileté et la précision peuvent se manifester pleinement et qui par les dangers qu'elle offre parfois donne à l'homme une conscience de sa valeur et de ses possibilités, sentiment dont il aime à caresser la présence.

Ce goût pour la chasse devait d'ailleurs lui permettre de découvrir la nature dont il perçoit la beauté et les secrets, car ses expéditions à la recherche du gibier lui enseignent aussi le caractère des animaux et la vertu des plantes dont il tirera plus tard des leçons pour la pratique de son art.

Celui-ci est tout imprégné de cette nature au sein de laquelle vit l'artiste. Les animaux et les plantes reproduits sur ses calebasses sont les sujets qu'il trouve chaque jour sur son chemin : l'antilope qui s'avance prudemment parmi les herbes ou qui est couchée, son petit accroché à sa mamelle ; plus loin, le léopard qui épie sa

proie et qui, dans une ultime contraction, s'apprête à bondir et à planter ses crocs dans la gorge de sa victime.

Mais MADYA n'allait pas se limiter à des activités coutumières. Ici, comme partout ailleurs dans le monde, le besoin d'argent et le désir d'un bien-être supérieur créent une attirance vers les régions où l'on gagne plus facilement sa vie. La proximité du fleuve Congo et le service régulier des navires doublant Banana faisaient entrevoir à MADYA une occasion de s'enrôler à bord des navires en qualité de débardeur. Il fit ainsi régulièrement le voyage entre Banana et Matadi.

Ces voyages sur les navires et les contacts fréquents avec les milieux européens meublèrent l'imagination du graveur d'images nouvelles, empruntées à un monde combien différent du sien où il acquit des notions assez précises sur les avantages matériels de la civilisation occidentale. Madya a d'ailleurs rapporté un goût prononcé pour l'habitation et l'habillement européens.

Et tout en exerçant sa profession, il continua à graver ses calebasses, les vendant à bord des bateaux, comme le faisaient d'ailleurs ses compagnons, ou les destinant aux membres de la tribu.

Il semble que la première fois qu'il ait été fait allusion à MADYA, ce fut en 1938, dans un article dans lequel quelques lignes écrites de la main de M<sup>me</sup> MAQUET-TOMBU citent un certain Paul KANU et un peu plus loin un « auteur inconnu », qui est certainement MADYA et qui « est un véritable artiste auquel les Amis de l'Art Indigène doivent une protection toute spéciale » (1). Et l'auteur de ces lignes ajoute : « Je me réjouis de la découverte d'un réel talent et de l'occasion qui s'offrira à moi prochainement d'en étudier sur place l'inspiration et la technique ».

Notre conviction qu'il s'agit bien de MADYA dans cet

(1) *Arts et Métiers Indigènes*, 1938, n° 7, p. 3.

article se renforce lorsqu'en parlant de nouvelles acquisitions de calebasses, on cite le nom de MADYA dans le bulletin suivant des « Amis de l'Art Indigène » (1) et qu'on nous renvoie au numéro précédent de ce bulletin. MADYA est donc bien cet auteur inconnu auquel il était fait allusion.

Si, comme nous le voyons, MADYA n'est pas le seul à enjoliver ses calebasses de dessins, il dépasse toutefois par la qualité de son travail et la richesse de son inspiration tous ceux qui s'adonnent à cet art et qui se limitent le plus souvent à de maladroites reproductions de dessins géométriques — presque toujours les mêmes — où toute imagination est étouffée par un manque de sens esthétique ou d'adresse manuelle.

MADYA ne pouvait dès lors passer inaperçu et il en eut la preuve lorsque, vers l'année 1939, il obtint la faveur de passer quelques jours à Léopoldville aux frais de l'Association des « Amis de l'Art Indigène de Léopoldville ». Ce fut une étape dans la vie de MADYA. Ce séjour à Léopoldville devait être particulièrement favorable à l'éclosion de nouvelles sources d'inspiration.

Il visita le Musée de la Vie Indigène de Léopoldville, où il lui fut donné de découvrir les œuvres d'autres populations et d'établir des comparaisons. Une joie immense devait en outre l'envahir lorsqu'il découvrit dans une vitrine, exposées au regard de tous, des calebasses qu'il avait lui-même gravées.

Au jardin zoologique qu'il visita quelques jours plus tard, son enthousiasme ne connut aucune borne, lorsqu'il put observer des animaux qu'il n'avait jamais vus auparavant. Le léopard et l'antilope, le chacal et le singe lui étaient familiers, mais le lion et l'éléphant, ces « rois de la faune congolaise », furent pour lui une révélation. Et son imagination encore toute débordante de nouveautés,

(1) *Arts et Métiers Indigènes*, 1938, n° 8, p. 16.

il se mit au travail, présentant quelques jours après « unealebasse au flanc de laquelle un Européen caressait la tête d'un lion apprivoisé » (1).

En 1939, un article de M. H. LAVACHERY, à cette époque Chef du Département de l'Ethnographie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, nous informe de l'organisation d'un comptoir d'art congolais dans son musée où cinq œuvres de MADYA sont exposées. Le succès de MADYA se dévoile dans ces quelques lignes (2) :

« Cinq nous ont été envoyées, deux ont été vendues et les trois autres sont retenues. Leur succès auprès des artistes est considérable et Léopoldville peut nous envoyer toutes celles qui seront disponibles, leur vente est assurée (3). Cependant il est à souhaiter que MADYA recherche des calebasses un peu moins grandes et de forme plus belle, avec col allongé. S'il pouvait en trouver de plus petites qu'il graverait d'un ou deux animaux, le succès en serait grand. Mais il ne peut être question ici de forcer sa production, MADYA est un véritable artiste dont nous devons respecter les intentions et même les bizarreries ».

A l'Exposition d'Art colonial contemporain qui se tint à Anvers en 1949 (4), sont exposées une douzaine de calebasses dont sept sont l'œuvre de MADYA. Dans le catalogue il est signalé que BUMBU, également graveur de calebasses, travaille plus que MADYA, mais que ses œuvres sont moins originales. Il y est dit que BUMBU se répète souvent, ce qui n'est pas le cas de MADYA.

La réputation de MADYA s'établit de plus en plus et en 1950, nous voyons encore citer son nom dans un

(1) J. MAQUET-TOMBU, La protection des arts et métiers indigènes du Congo belge, dans « Le graphisme et l'expression graphique au Congo belge » par Jean LEYDER, Bruxelles, 1950, p. 34.

(2) LAVACHERY, H., Le comptoir d'art congolais aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (*Brousse*, 1939, n° 3, p. 9).

(3) Le Musée de la Vie Indigène de Léopoldville avait à cette époque un Office de vente où les œuvres de MADYA étaient vendues.

(4) Catalogue de l'Exposition d'Art colonial contemporain (Anvers, 1949, p. 36-37).



ouvrage sur l'Art nègre au Congo belge <sup>(1)</sup>. La photographie qui y est reproduite représente BUMBU et non MADYA comme l'indique la légende.

En 1952, A. SCOHY consacre trois pages à MADYA dans son ouvrage « *Étapes au Soleil* » <sup>(2)</sup>. La même année malheureusement, et malgré sa réputation, MADYA est classé second au Concours artisanal de Léopoldville <sup>(3)</sup>. Nous en avons dit le motif et sommes le premier à en déplorer le fait.

Mais quel que fût le jugement émis à cette époque, une étude plus approfondie nous a permis de replacer MADYA à la place qui lui revient dans l'échelle des valeurs.

\* \* \*

De la vie privée de MADYA, nous ne savons que peu de choses. Il se maria il y a une vingtaine d'années. D'une liaison qu'il eut antérieurement avec une femme de son village naquit son premier enfant. Les cinq autres lui furent donnés par sa femme légitime.

Actuellement MADYA habite à nouveau dans son coquet village, entouré de sa famille et de ses amis. Il a abandonné les travaux des grandes villes, ne se consacrant plus comme auparavant qu'à la chasse et à son art, dont on sollicite plus qu'il peut en produire, les œuvres qui l'ont rendu célèbre.

Voilà MADYA, tel que nous l'avons revu.

<sup>(1)</sup> L'Art nègre au Congo belge (Éd. du Chat-qui-pêche, Bruxelles, 1950, pp. 41 et 152).

<sup>(2)</sup> SCOHY, A., *Étapes au Soleil* (Bruxelles, 1952, pp. 125 à 127).

<sup>(3)</sup> VANDEN BOSSCHE, J., Concours artisanal de 1952 (*Brousse*, 1953, n° 3, p. 19).

## Outils, matériaux et technique.

### OUTILS ET MATÉRIAUX.

L'on se sent quelque peu désarmé, lorsque, mis en présence d'un graveur dealebasse, on constate la simplicité de ses instruments de travail. Pourrait-on croire que pour tout outil, MADYA n'emploie qu'un canif à la lame époutée ? Ce canif lui sert à dessiner les contours de ses sujets, puis à les graver. Il dispose en outre de deux morceaux de fer (souvent du fer feuillard) pour brûler les surfaces à noircir. Enfin un éventail en lianes lui permet d'activer le feu dans lequel les fers sont chauffés.

Quant aux matériaux, ils se résument à laalebasse séchée à décorer et au kaolin pour blanchir les incisions. Dans un de ses articles (1), M<sup>me</sup> MAQUET-TOMBU affirme que MADYA fait usage d'écailles d'huîtres pulvérisées pour blanchir ses dessins. Si MADYA fit usage de ce matériau, il l'abandonna en faveur du kaolin qu'il récolte à la carrière de Vista et qui a l'avantage d'être moins difficile à obtenir. Enfin pour donner aux surfaces décorées un brillant pareil à un vernis, MADYA extrait l'huile de la partie charnue d'une noix de palme.

### TECHNIQUE.

Lesalebasses dont MADYA se sert pour pratiquer son art sont mises à sécher dans un hangar sis à proximité de son habitation et où elles sont suspendues aux poutres. Il est regrettable que l'artiste ne cherche pas davantage

(1) J. MAQUET-TOMBU M<sup>me</sup>, *op. cit.*, p. 34.

à en faire un meilleur choix. Quelques-unes d'entre elles sont abîmées par l'action des insectes ou les mauvaises conditions atmosphériques.

Lorsque laalebasse est suffisamment sèche pour qu'il soit permis d'en extraire les graines, elle est nettoyée intérieurement afin de pouvoir éventuellement servir de récipient d'eau ou de vin.

Assis devant sa case, laalebasse sur les genoux, MADYA évalue rapidement les proportions et les qualités de l'objet à décorer et fait un choix des motifs, en tenant compte des caractéristiques du matériau employé.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, MADYA commence par la gravure des motifs décoratifs sur le col de laalebasse, peut-être bien parce qu'étant géométriques et réguliers, ces motifs offrent moins de difficultés dans l'élaboration de la composition.

Et il n'est pas exclu que la partie géométrique de son œuvre lui serve en outre pour l'établissement de points de repère et d'éléments de proportions dans la réalisation de ses sujets.

Mais ce qui étonne davantage est de voir MADYA entamer immédiatement la matière à l'aide de son canif, légèrement d'abord, plus profondément ensuite, sans hésiter le moins du monde dans l'exécution de la ligne qu'il trace et sans avoir, au préalable, ébauché son dessin à l'aide d'un crayon. S'il lui arrive toutefois de constater que la ligne ne répond pas au parcours qu'il avait projeté, il l'abandonne pour en retracer une autre.

C'est ainsi que quelques œuvres laissent apercevoir des traces de formes mal ébauchées, corrigées par MADYA au cours de son travail.

De la position de la main de MADYA, gravant laalebasse, se dégage une forte impression de sûreté et de fermeté. Les doigts se referment sur le canif, dont la lame seule dépasse, tandis que le pouce, resté libre, se pose sur laalebasse, servant à la fois de pivot, de base et de guide et limitant la course de l'outil au gré du graveur.

Les contours des sujets sont obtenus en entamant laalebasse d'une façon oblique, d'un côté, puis de l'autre, afin d'obtenir un sillon en « V ». C'est la partie la plus délicate du travail, celle qui demande la plus grande précision.

Aussitôt les contours réalisés, MADYA passe au travail de détail, à la suggestion de la profondeur par des petits traits parallèles, perpendiculaires à certains contours. Nous verrons plus loin que dans les incisions est incrusté du *mpembe*, kaolin ou toute autre matière blanche pour accentuer le relief et mieux faire ressortir les dessins qui sinon n'apparaîtraient que faiblement. MADYA semble très bien connaître les ressources de cette technique et fait souvent usage d'un motif gaufré pour obtenir de grandes surfaces blanches et lumineuses.

La couleur ne pouvant tenir que dans les parties creuses, pour autant qu'elles ne soient pas trop larges, une incision de deux millimètres constitue un maximum. Il deviendra donc nécessaire pour obtenir une surface blanche assez étendue, de pratiquer des incisions parallèles très rapprochées ou de procéder à l'établissement d'un motif gaufré très serré d'où se dégage une blancheur plus intense. Cette technique offre en outre l'avantage de créer, par le contraste du blanc et de la teinte patinée de laalebasse, une impression de relief soulignée par le jeu des reflets.

La gravure proprement dite étant terminée, le graveur passe à la « pyro-impression ». Celle-ci n'a d'autre but que de suggérer le volume qui, par le contraste des surfaces noires ou brunes, crée le relief et le dynamisme. Le jeu des muscles s'accuse alors avec une souplesse que peuvent seuls obtenir les tons différents ou dégradants. Un muscle contourné d'une ligne est nécessairement statique parce que trop limité ; l'harmonie et le contraste des couleurs et l'absence d'une limite précise suggèrent, tout en permettant l'évolution d'une forme à une autre.

En parlant des outils et des matériaux, nous avons fait ressortir que MADYA (comme d'ailleurs tous les graveurs de calebasses de la région) faisait usage, pour la « pyro-impression », d'une lame en fer, chauffée au flanc d'une bûche incandescente.

Le fer chauffé est passé d'abord le long des grands contours et est maintenu perpendiculairement par rapport au plan à décorer. A l'extrémité du fer, la chaleur est la plus forte et elle donne ainsi une surface plus foncée. Les tons plus clairs sont obtenus en passant le fer à plat sur la surface de la calebasse.

Tout comme pour l'évolution technique de la gravure, où MADYA fait preuve de plus en plus de finesse et de doigté, un progrès identique apparaît dans la technique de la « pyro-impression ». Les œuvres les plus anciennes qu'il nous fut donné d'étudier manquent de relief. Les surfaces noircies montrent à certains endroits des taches trop prononcées ne soutenant pas les formes qu'il aurait fallu suggérer. L'artiste n'était pas encore maître de sa technique ou ne voyait pas encore le parti qu'il pouvait tirer du contraste des couleurs ou des tons. Au début, la « pyro-impression » fut même éludée sur certaines parties (il n'y a alors aucun relief), tandis que plus tard elle est appliquée sur tout le sujet, la profondeur et le relief étant suggérés par le jeu de surfaces plus ou moins foncées.

Dans d'autres régions du Congo belge, notamment au Katanga, la gravure est accentuée par une autre technique qui consiste à plonger la calebasse, le dessin étant gravé, « dans un bain d'huile d'arachides brûlée dont la réaction a pour but de virer au noir les incisions opérées sur l'écorce du fruit séché » (1).

Du point de vue artistique, il n'y a vraiment que les deux stades que nous venons de décrire, la gravure et la

(1) MANOLY, J., Les arts traditionnels de quelques chefferies katangaises (*Bull. des Amis de l'Art Indigène du Katanga*, juillet 1937).

« pyro-impresion », qui méritent d'être pris en considération. Ce sont eux qui déterminent la valeur de l'œuvre d'art, les travaux subséquents n'intervenant que pour doter l'œuvre d'une meilleure présentation et d'un fini plus parfait. Ces derniers travaux, c'est-à-dire l'incorporation d'une matière blanche dans les incisions et le polissage des surfaces, ne font à vrai dire l'objet d'aucun art et pourraient facilement être confiés à des aides. MADYA pratique cependant lui-même ces travaux, n'étant secondé par personne.

Comme nous l'avons dit plus haut, la matière blanche employée par l'artiste était jadis obtenue par la pulvérisation d'écailles d'huîtres. Actuellement la poudre d'écailles est remplacée avantageusement par du kaolin ou de la chaux qu'on se procure facilement à la carrière et qui ne demande aucune préparation.

Le kaolin est plongé dans une assiette remplie d'eau dans laquelle il se désagrège jusqu'à former une pâte peu consistante. Celle-ci est frottée avec les doigts sur toute la surface des sujets représentés, jusqu'à les cacher complètement. Après quelques minutes de séchage, la surface de la calebasse est frottée avec l'enveloppe d'un épi de maïs qui élimine le kaolin, en épargnant toutefois celui qui est incorporé dans les incisions. Toute partie concave reste dès lors blanche.

Jusqu'ici la calebasse avait un ton mat (elle fut même salie par la couche de kaolin dont elle fut enduite); elle doit alors être nettoyée et polie.

MADYA fait usage à cet effet d'une noix de palme qu'il presse entre les doigts pour en récolter la matière huileuse. Après s'en être enduit soigneusement les paumes et les doigts, il applique l'huile sur les surfaces non décorées qui deviennent alors d'un beau brillant.

Et voilà tout l'art de MADYA, dont la technique à première vue simple, permettrait parfois de douter qu'elle puisse produire des œuvres aussi remarquables.

### MOTIFS ET ÉVOLUTION DANS LE CHOIX DES MOTIFS.

Avant d'aborder l'étude des caractères stylistiques de l'art de MADYA, il nous semble plus utile de nous attarder pendant quelques instants à rechercher les choses qui l'inspirèrent. Le choix des sujets constitue à lui seul, si l'artiste travaille en toute liberté, le reflet de sa sphère d'intérêt et peut donc nous instruire sur les éléments qui jouent un rôle dans sa vie d'homme, en même temps que dans sa vie d'artiste.

Il est d'ailleurs intéressant de suivre chez MADYA l'évolution dans le choix de ces motifs à la suite de certaines circonstances.

Nous découvrons chez lui deux époques artistiques : celle pendant laquelle il vivait en milieu coutumier ; une autre qui le mit plus étroitement en contact avec la civilisation occidentale.

Des genres de vie aussi différents ne pouvaient laisser l'âme de l'artiste imperméable à toute influence.

La première époque est celle qui verra se créer des œuvres reproduisant des scènes de la vie courante : parties de chasse, représentation d'individus que l'artiste côtoie chaque jour et parmi lesquels nous distinguons le chef, des danseurs, des lutteurs, aussi et surtout des animaux familiers au milieu dans lequel il vit, et qu'il représente le plus souvent individuellement comme autant de photographies d'animaux gravées au hasard, sans plan défini ni recherche de composition. Pourtant nous le voyons entreprendre parfois des scènes où un chasseur vise un animal, tandis que deux chiens s'attaquent à une antilope.

Il semble que cet ensemble d'éléments décoratifs ait eu pour but au début de rappeler par symbolisme des activités ou des usages de la vie courante. Notre opinion se confirme par le fait que certaines représentations symbolisent des proverbes (voir *Planche 2*). Pour s'en convaincre il suffit de lire le texte qui accompagne quelques-uns des dessins gravés. La *Planche 3* nous montre deux hommes, l'un grand, l'autre petit. Le premier dit « Je te prends à la gorge ». « Et moi, je t'ouvre le ventre » lui répond l'autre. Selon un proverbe local, le résultat serait pour tous deux identique, car tous deux seraient tués. Sur la *Planche 2* nous voyons deux cochons. Leurs attitudes, toutes différentes qu'elles soient, illustrent le proverbe local qui dit : « Ils se valent ».

Outre ces sujets symboliques, qui illustrent si bien toutes les manifestations artistiques des peuples primitifs ou semi-primitifs, il y en a d'autres qui sont purement ornementaux et qui n'existent que pour eux-mêmes ou pour le plaisir de l'artiste de créer quelque chose dont il aime se souvenir ou qu'il veut offrir en spectacle à ses frères de race.

Mais plus tard, une nouvelle époque artistique s'ouvre pour MADYA, lorsque, faisant un voyage à Léopoldville (voyage dont nous avons parlé dans le chapitre précédent), il eut l'occasion de découvrir des choses nouvelles et notamment, au cours d'une visite au Jardin zoologique, des animaux qu'il n'avait jamais vus dans sa région. Mis en contact avec la civilisation européenne et découvrant un monde encore inconnu pour lui, il puisera ses sources d'inspiration non plus dans le cadre de la vie normale, mais bien dans tout ce qui s'en écarte et qui, par les effets de la surprise, fixe le plus son attention. Le lion, l'éléphant, la girafe et le cheval deviennent dès lors les motifs qu'il affectionne particulièrement pendant quelques années, mais qui céderont le pas aux animaux qu'il voit toujours, dès qu'il aura repris la vie au milieu des siens.



On s'étonne parfois de constater qu'en un temps aussi court (sa visite à Léopoldville ne dura en effet que quelques jours), cet artiste ait été capable de représenter, avec une si rigoureuse exactitude, tant du point de vue anatomique que de celui du mouvement, des attitudes d'animaux qu'il voyait pour la première fois.

Cette adoption de motifs nouveaux à une époque déterminée nous permet d'établir pour certaines pièces une chronologie relative. En effet, toute calebasse sur laquelle nous retrouvons des représentations de lions, de chevaux, de girafes et d'éléphants, sont postérieures à l'année 1939, époque à laquelle il fit leur connaissance.

Au même moment, nous remarquons que les éléments phytomorphes deviennent de plus en plus nombreux et variés et constituent presque un inventaire imagé de la botanique de la région maritime.

Mais un sujet que MADYA affectionne tout particulièrement et que nous retrouvons d'ailleurs tout au long de sa carrière artistique, est la représentation de scènes policières où nous voyons des Européens en tenue d'administrateurs procéder, avec l'aide de policiers noirs, à l'arrestation de malfaiteurs.

Ce sujet n'est d'ailleurs pas unique dans l'histoire artistique du Congo belge, puisque nous voyons se créer dans d'autres régions, qui d'ailleurs furent aussi très tôt en contact avec la civilisation occidentale, des représentations à peu près identiques. Songeons aux chaises Tshoke, par exemple, où nous voyons sur un des barreaux la représentation d'un administrateur porté en *tipoye* et sur un autre, l'arrestation d'un malfaiteur par un policier, comme si l'artiste avait voulu suggérer que dans la plupart des cas, l'arrivée de l'homme blanc coïncide avec l'arrestation de malfaiteurs.

La fréquence de telles représentations ne nous pousserait-elle pas à croire que ces scènes, d'ailleurs empruntées à la vie courante, ont si fortement frappé l'imagina-

tion de l'indigène qu'elles en ont imprégné une large partie de son activité artistique ? Ou avons-nous affaire à une peur insurmontable ou tout simplement au désir de suggérer par l'image, la justice et l'ordre apportés par l'occupation européenne ? Tout cela reste pour nous un mystère insondable autant que l'est l'âme des primitifs que nous ne pénétrons, hélas ! peut-être jamais.

Pris dans l'ensemble, nous pouvons dire que le choix des motifs traités par MADYA est assez large. Nous pourrions même dire que les réalisations artistiques du graveur constituent en quelque sorte un inventaire de la plupart des animaux et des plantes que l'on trouve dans la région maritime, et le naturalisme avec lequel ces sujets sont réalisés en ferait une bonne documentation pour l'étude de la botanique et de la zoologie de cette région.

### Style.

Parler de style, quand on se trouve en présence des œuvres de MADYA, est chose malaisée. L'artiste s'efforce en effet de reproduire la nature avec un tel réalisme, que les caractères stylistiques sont en quelque sorte absents. Ceci est d'autant plus étonnant que dans l'art primitif, plus peut-être que partout ailleurs, l'artiste est lié par un ensemble de règles stylistiques auxquelles il peut difficilement se soustraire et grâce auxquelles il nous est possible, dans une large mesure, d'identifier une œuvre et de la situer géographiquement.

Cette servitude stylistique se manifeste d'ailleurs dans les œuvres de BUMBU, le graveur auquel nous avons fait allusion dans notre préface. Ainsi remarquons nous dans les dessins gravés de ce dernier, des caractéristiques stylistiques identiques à celles des œuvres sculpturales des artistes de sa région.

MADYA, par contre, ne semble appartenir à aucune discipline stylistique congolaise. Il est lui-même, s'étant formé sans l'aide de personne et ne s'entourant ni d'élèves, ni de collaborateurs. Le style s'identifie avec son maître.

L'étude du style de MADYA sera donc bien plus l'étude d'une évolution technique.

Ses premières œuvres sont moins bien achevées, moins régulières. Les personnages qu'il représente à ses débuts n'ont pas ce réalisme qu'on retrouvera plus tard : les mouvements sont gauches, la perspective est celle de la plupart des primitifs, c'est-à-dire par plans superposés. Les personnages sont généralement traités de profil. Et

l'on ne peut s'empêcher de songer à l'antiquité égyptienne lorsqu'on découvre aux flancs d'unealebasse un individu vu de profil dont la poitrine se présente de face.

Pénétrant plus profondément le problème, nous constatons que les détails anatomiques des hommes et des bêtes sont au début pour ainsi dire inexistant : les bras, les jambes, les mains et les pieds sont limités par des lignes presque droites ne suggérant aucune rondeur ni modelé dans le jeu des muscles. Les pattes d'animaux, par exemple, ressemblent le plus souvent à des baguettes terminées par un triangle, et les mouvements des êtres humains accusent une raideur qui leur donne l'aspect d'objets mécaniques. Quant aux personnages habillés, on ne sent pas vivre le corps sous le vêtement, qui lui-même ne laisse pas transparaître le caractère de la matière (voir *Planche 4*).

Dans une courte étude qu'elle fit sur MADYA, Mme MAQUET-TOMBU disait en 1938 <sup>(1)</sup> que l'artiste faisait des figures humaines « lourdes » à l'anatomie « sommaire », mais que « les antilopes, les phacochères ont, dans la sobriété de leur contour, la qualité des dessins des animaliers de l'ancienne Égypte ».

Plus tard, les lignes deviennent plus souples, les contours plus raffinés. Les œuvres récentes de MADYA sont imprégnées de vie et de dynamisme. Les muscles semblent se contracter ou se détendre sous l'action de l'effort ou s'abandonner au repos.

Chaque sujet, qu'il soit homme ou animal, est traité en tenant compte de ses caractères psychiques et physiologiques. Les mouvements sont étudiés avec minutie et sont bien ceux qui sont propres au sujet représenté. Le léopard de la *Planche 8* en est un exemple éloquent. Cette représentation du caractère psychique des individus se manifeste admirablement dans la scène des

<sup>(1)</sup> MAQUET-TOMBU, J., Madya, graveur dealebasses (*Brousse*, 1939, n° 2, p. 27).

prisonniers et des policiers de la *Planche 9* où se dessine sur les visages, la crainte des uns et l'impitoyable conscience du devoir des autres.

Quant à la valeur technique, un même progrès se constate. Les gravures du début accusent des contours grossiers tandis que plus tard les incisions deviennent de plus en plus fines, les contours étant en quelque sorte subordonnés aux nuances de la masse.

Assez curieuses sont les représentations de personnages dont les jambes sont absentes. MADYA, ne faisant aucun dessin préalable, se voit parfois pris de court dans son travail de composition. N'ayant plus assez de place pour représenter les jambes, et plutôt que de les raccourcir ou de disproportionner l'ensemble, il préfère abandonner tout simplement ce qu'il ne peut représenter dans des conditions normales (voir *Planche 10*).

La composition a d'ailleurs sérieusement préoccupé le graveur de Calebasses et la différence entre ses premières réalisations et celles qui viendront plus tard, est grande. Au début, MADYA ne fait aucun usage d'encadrements : personnages et animaux sont superposés ou se suivent sans qu'il y ait de relation entre eux. L'emploi de cartouches pour limiter les sujets ou la décoration géométrique n'intervient que plus tard, lorsque MADYA aura appris à créer des compositions donnant à ses œuvres un équilibre décoratif qu'il ne parvenait à réaliser avant.

En ce qui concerne la décoration du col de la Calebasse, elle était d'abord à peu près inexistante ou n'était que le prolongement du corps. Dans la suite, le col est traité séparément et favorisé d'une décoration spéciale, le plus souvent géométrique, parfois pourtant d'une composition d'éléments phytomorphes.

Et c'est cette décoration du col qui mérite actuellement le plus d'admiration, puisqu'elle fait l'objet, de la part du graveur, d'une richesse d'inspiration qui lui permet de créer pour chaque Calebasse un motif différent.

MADYA nous apparaît donc réellement comme un artiste, animant ses travaux d'une inspiration toujours renouvelée, améliorant sa technique et cherchant à faire de son œuvre une émanation de sa personnalité avec laquelle elle tend à s'identifier.

### Fonction.

Comme nous pouvons le constater dans tous les domaines artistiques du monde primitif, les œuvres d'art sont avant tout fonctionnelles, c'est-à-dire qu'elles sont appelées à remplir un rôle utilitaire, abstraction faite de toute aspiration esthétique. Telle statuette qui satisfait chez nous notre goût par ses formes harmonieuses ou élégantes, tel pendentif qui servira à souligner ou à cacher une partie du corps de la personne qui le porte, ne seront appelés en milieu coutumier qu'à protéger l'individu contre les forces occultes ou lui concilier les faveurs d'un esprit protecteur. Est-ce à dire que le primitif n'a aucun sens esthétique et qu'il ne s'efforcera jamais de produire une œuvre qui puisse à la fois satisfaire ses besoins et lui procurer le plaisir de posséder un objet capable de lui charmer la vue ? Nullement. De trop nombreuses pièces ethnographiques nous livrent la preuve que le primitif produit des œuvres remarquablement belles. Bien souvent l'occasion nous fut donnée de constater que le public primitif apprécie la beauté d'une pièce, sait la juger et la comparer à d'autres. Les artisans primitifs sont d'ailleurs souvent respectés et font l'objet d'une vénération ou d'une réputation qui déborde largement les limites du milieu dans lequel ils vivent.

Les Calebasses, tout comme les autres objets employés par les primitifs du Bas-Congo, sont avant tout fonctionnelles, même si elles sont décorées.

La calebasse est le fruit d'une plante grimpante appelée *Lagenaria vulgaris*, et communément appelée *nkalu*

par les indigènes du Bas-Congo (1). En milieu coutumier, elle est généralement utilisée pour la récolte du vin de palme ou pour prendre de l'eau à la source. Parfois les Calebasses servent de caisse de résonance à certains instruments de musique ou de récipient de poudre de tabac ou de poudre à canon.

Le major MARÉE (2) croit que les premières décorations apportées aux Calebasses avaient pour but de les faire respecter par les gens lorsqu'elles pendaient aux palmiers pour la récolte de la sève destinée à produire le vin de palme.

Actuellement encore, ces Calebasses servent à la récolte du vin, comme récipient d'eau potable ou pour la conservation des haricots, des arachides, du pili-pili ou d'autres produits alimentaires.

Outre sa fonction de récipient, elle intéresse également l'indigène comme aliment.

Après avoir séjourné pendant quelque temps dans l'eau, la Calebasse est débarassée de ses graines qui sont décortiquées et râpées. On obtient ainsi une pâte oléagineuse qu'on présente sous forme de boules ou de petits cubes. On l'ajoute souvent à la *moambe* (3). Cuite, elle prend l'aspect du blanc d'œuf dur et serait de goût agréable.

Ceci nous a quelque peu écarté du sujet que nous désirions traiter et qui a pour but d'étudier le motif pour lequel les indigènes de la région de Kitombe décorent leurs Calebasses.

(1) GILLET et PAQUÉ, Notes botaniques sur la région du Bas et Moyen-Congo. Plantes principales de la région de Kisantu ; leur nom indigène, leur nom scientifique, leurs usages (Bruxelles, 1910, p. 74).

(2) MARÉE (Major), Lettre n° 1937/AE/J du 16 octobre 1953. Banana.

(3) La véritable *moambe* est faite de viande et de la pulpe de la noix pilée et fortement pimentée de pili-pili. Le riz n'y entre pas nécessairement, et est plus souvent remplacé par une polenta de manioc, dite en *tshiluba* : *bidia*, et toujours servie avec le *pundu*, feuilles de manioc en purée (à la mode de nos purées d'oseille ou d'épinard). On se tapisse la paume de *bidia*, recouvert de *pundu*, on place la viande trempée de sa sauce dans le creux et on mange (Note de M. J.-M. JADOT).



Il est indubitable que si, comme le dit le major MARÉE, la décoration eut pour but d'imposer aux individus le respect de l'objet décoré, l'élément esthétique n'est cependant pas à négliger.

Quelque maladroite que puisse être l'une ou l'autre de ces décorations, en aucun cas nous ne pouvons soupçonner les propriétaires ou ceux qui décorèrent les Calebasses de n'avoir pas cherché à produire ou à posséder une œuvre douée de beauté.

Nous remarquons cependant qu'à côté de Calebasses décorées de dessins géométriques, souvent assez rudimentaires, nous découvrons des objets qui sont l'œuvre d'artistes pareils à MADYA, qui cherchent à faire de leurs Calebasses une réelle œuvre d'art. Dans bien des cas, ces gravures sont l'illustration d'une légende transmise de génération en génération et dont le souvenir sera fixé dans la mémoire par l'image.

Les sujets traités sur les premières Calebasses que nous eûmes l'occasion de découvrir et qui furent l'œuvre de MADYA il y a vingt ans, se rapportent pour la plupart à la vie coutumière.

Quant à leur fonction, ces Calebasses sont différentes de celles qu'il produit actuellement. Les représentations d'éléments coutumiers étaient destinées aux frères de race de l'artiste à qui il voulait communiquer un message qui les intéressait tous. C'étaient des légendes, des proverbes ou l'illustration de pensées chères à cette communauté à laquelle l'œuvre d'art servait en quelque sorte d'aide-mémoire.

C'est surtout dans l'exécution de ses premières œuvres que cette mission de conteur de la vie coutumière inspira MADYA. Dès le moment où le contact avec le monde européen se sera établi, ses décorations seront surtout ornementales : représentation d'animaux, d'hommes ou de plantes comme autant de portraits empruntés à l'inventaire vivant de ce pays où il vit.

C'est que ces calebasses ne seront plus destinées aux indigènes comme auparavant, mais aux Européens qui, depuis le Concours artisanal de 1938, en sont devenus amateurs. « Et que leur importe aux Européens de connaître nos légendes et nos usages », semblent croire les artistes indigènes. « Pourquoi dès lors leur offrir des objets sur lesquels tout cela leur est conté ? »

Et les quelques rares fois que MADYA représentera des scènes de la vie coutumière, elles seront l'illustration de contacts, pas toujours optimistes, du monde civilisé et de celui de la brousse africaine : représentation d'Européens accompagnés de soldats, procédant à l'arrestation d'indigènes.

Veut-il indiquer par là la nostalgie que lui inspirent ces contacts avec le monde occidental ou cherche-t-il au contraire, en représentant ces scènes, à illustrer ce qu'il croit être l'objet le plus important des interventions européennes : la justice si profondément intégrée au subconscient des indigènes, qu'elle devient la source la plus féconde d'inspiration, comme le démontreront d'ailleurs dans d'autres régions congolaises certains objets, telles les chaises Tshoke du Kwango sud ?

\* \* \*

Pour la fonction, comme pour tout autre aspect de l'art de MADYA, nous distinguons deux époques : celle de la vie coutumière, quand le graveur ornait ses calebasses de légendes et de proverbes destinés aux membres de la communauté indigène ; et celle de ses contacts avec le monde européen pour qui il exécute sur commande des œuvres qu'il veut avant tout ornementales, ne créant que des scènes familières à la vie de symbiose qui voit vivre côte à côte Blancs et Noirs.

L'art de Madya est donc vivant, puisqu'il s'acclimate à l'atmosphère dans laquelle il est créé et qu'il a pour mission de traduire.

### Influences.

Si différent des autres graveurs de calebasses dans sa manière de voir et d'interpréter les motifs qui constituent son œuvre, MADYA suscite une question qui, pour importante qu'elle soit, ne diminue en rien sa valeur : « A-t-il subi une influence extérieure » ?

Quelque grande que soit la valeur d'un homme et puissante sa personnalité, il subit toujours l'influence de ceux qu'il fréquente. A première vue, on pourrait croire que le fait de se laisser influencer constitue une faiblesse. Il en est tout autrement de ceux qui, ayant acquis une vaste expérience ou jouissant d'une parfaite connaissance de leur métier, adoptent volontairement une technique ou un principe qu'ils ont vus ailleurs. Cette influence n'est plus alors inconsciente, mais née d'une étude approfondie et de nombreux points de comparaison. Nous pourrions donc faire ici une distinction entre une influence passive ou involontaire et celle que nous qualifierons d'intelligente, créatrice et dynamique.

L'homme accepte assez difficilement l'idée de devoir à un maître son bagage scientifique ou artistique. Il est indéniable que la personnalité d'un individu est très importante, mais ce n'est que dans la mesure où une personnalité est puissante qu'elle est capable de profiter réellement de l'enseignement des autres.

Nous ne diminuerons donc en rien le prestige artistique de MADYA en affirmant qu'il subit à divers moments de son existence l'influence d'un milieu différent du sien.

Passant en revue les différentes œuvres qu'il créa, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que les

réalisations du début sont beaucoup plus abstraites, moins modelées, plus proches du symbolisme que de la réalité.

Sa participation au Concours Artisanal organisé par les « Amis de l'Art Indigène » et les nombreux contacts qu'il eut dans la suite avec les milieux européens lui valurent de se rapprocher davantage des formes et des sujets en usage dans la culture occidentale. Le major MARÉE, notamment, fut l'un des premiers à s'occuper sérieusement de MADYA, lui assurant de nombreux débouchés et l'encourageant à étudier les proportions pratiquées dans l'art européen classique.

D'aucun prétendent que cette intervention est malheureuse et qu'il faudrait encourager les Noirs à maintenir leur art ancestral en évitant toute intrusion européenne. On est même allé jusqu'à considérer que les apports européens sont nuisibles au développement de l'esprit créateur du Noir.

Qu'il nous suffise de rappeler que l'histoire des autres cultures nous offre de ces exemples d'influences qui loin d'être destructrices enrichissent le patrimoine artistique d'éléments nouveaux qui, amalgamés à d'autres, donnèrent naissance à des œuvres dont la valeur ne fut jamais contestée. Qu'est-ce d'ailleurs que la culture d'un homme, sinon l'héritage de tout ce qu'il découvre et à quoi il ajoute les apports de sa propre personnalité ?

L'Europe est pleine de ces exemples où des écoles d'art s'influencèrent mutuellement sans pour cela altérer la valeur créatrice de ceux qui s'en firent les champions.

MADYA ne se cache d'ailleurs pas de devoir au major MARÉE et à quelques autres personnes enthousiastes des enseignements qui améliorèrent son art. Nous eûmes l'occasion de trouver chez lui, lors d'une visite, des revues dans lesquelles sont présentées des œuvres d'art d'autres pays et que MADYA se plaît certainement à étudier pendant ses moments de loisir. Certaines de ses

calebasses sont d'ailleurs décorées de sujets montrant une analogie étonnante avec des gravures égyptiennes.

Si nous comparons les œuvres de MADYA à celles d'autres graveurs, nous ne pouvons suspecter la valeur positive de l'influence européenne. MADYA a non seulement acquis une plus grande maîtrise dans sa technique, mais il s'est en plus enrichi d'une imagination telle, qu'elle démontre à elle seule combien les appréhensions de tous ceux qui croient à l'atrophie de l'inspiration sous l'influence européenne sont peu fondées.

Il serait d'ailleurs déraisonnable de vouloir introduire dans les colonies les usages et les valeurs matérielles d'Europe et de refuser toute association des valeurs créatrices et spirituelles. L'art n'est-il pas d'ailleurs le message d'une culture ? J'oserais même dire que porté par des individus plus subtils que ceux qui forment la masse de la société, il trahit les éléments nouveaux qui couvent dans une culture et qui, non encore perçus par le peuple, se matérialisent déjà très tôt dans les œuvres des grands artistes qui les perçoivent, inconsciemment souvent, grâce à une sensibilité plus profonde. C'est cette fusion des deux cultures, européenne et indigène, qui se trahit dès à présent dans les œuvres des artistes congolais, et particulièrement chez MADYA.

Les œuvres de ces artistes se prolongeront dans l'avenir sous une forme artistique parfaitement révélatrice d'une culture africaine européanisée, telle qu'elle est en train de se développer.

On pourrait toutefois regretter que MADYA ne se soit pas efforcé de former autour de lui quelques élèves à qui il aurait transmis son art. Toutefois, celui-ci reste conservé et pourra servir d'exemple à ceux qui s'engageront dans cette voie.

Malgré lui peut-être, MADYA n'aura donc en cela jamais failli au message dont il s'est fait le porteur. Il restera celui qui aura établi le contact entre le passé et l'avenir artistique congolais.

### Rôle social de Madya.

Comme nous avons pu le soupçonner au cours du chapitre qui traite de la personnalité de MADYA, celui-ci ne remplit pas en milieu coutumier un rôle social important comme nous pourrions croire que le ferait un artiste de son envergure en un milieu plus évolué.

En dehors de ses parties de chasse qui lui valent la réputation d'un excellent chasseur et nonobstant l'admiration qu'il suscite parmi les membres de son clan par ses travaux artistiques, MADYA ne participe pas à la vie politique de la tribu.

On aurait pu croire, d'autre part, que la descendance de ses parents lui aurait valu un rang politique enviable parmi les dignitaires de Kitombe, mais il n'en est rien. MADYA vit une vie paisible, partageant ses efforts entre la chasse et la gravure des calebasses et se contentant des avantages matériels et peut-être moraux qu'il en récolte. Il vit d'ailleurs confortablement et l'on pourrait s'étonner qu'un si bon artiste soit si peu ambitieux.

Il y aurait d'ailleurs lieu de nous demander si MADYA occupera une place dans l'histoire de la tribu.

Puisqu'il ne s'entoure ni d'élèves ni de collaborateurs, il est donc peu probable que, du côté coutumier, son art soit continué, à moins qu'un jeune graveur, retrouvant ses œuvres, ne s'en inspire un jour. Nous croyons que ce sera plutôt l'intérêt porté par les Européens aux gravures de MADYA qui assurera à l'artiste une page dans l'histoire artistique de sa tribu. Cette page lui revient, puisque ses travaux lui en donnent le mérite. Que la présente étude lui soit un des premiers hommages.

### Conclusion.

MADYA est-il réellement un artiste ? Est-il animé des qualités qu'exige cet état ?

Pour être artiste, il ne suffit pas à l'homme de posséder une très bonne technique. Il lui faut encore la faculté de créer, de traduire par des formes ou des couleurs des manifestations de sa vie affective ou spirituelle, se renouvelant toujours et se laissant bercer au gré des fluctuations de sa conscience ou de ses idées. L'artiste est l'interprète des idées d'un individu ou d'un peuple et c'est pourquoi il devra toujours être l'interprète de son temps. C'est le seul dont il puisse parler avec sincérité, puisqu'il en est lui-même imprégné jusque dans les formes les plus variées de son être. Son art ne sera vrai que s'il est ce messager du temps qui est le sien.

Vouloir se figer dans une époque artistique serait aussi absurde que de vouloir vivre dans les formes d'un temps qui n'est plus le nôtre.

L'art, s'il veut être vivant, doit être dynamique et actuel, impliquant par conséquent une évolution positive ou négative.

La vérité suit d'ailleurs elle-même, dans certains de ses détails, les grands courants des époques qu'elle traverse, ne restant elle-même que dans les bases profondes dont elle émane.

L'artiste est celui qui traduira ces fluctuations d'idées, qui revêtent les vérités du sceau de leur temps.

MADYA a rempli ce rôle. Il est l'interprète de son époque, qui est avant tout celle du rapprochement culturel des Blancs et des Noirs.

\* \* \*

En concluant au sujet de l'art de MADYA, nous sommes amené à nous demander quelle attitude nous devons adopter vis-à-vis du problème artistique au Congo belge.

D'aucuns estiment que pour garantir à l'art indigène la puissance qu'il avait autrefois, il faut le maintenir dans les normes de l'art ancestral avec le respect des formes et des motifs traditionnels. D'autres voudraient lui voir adopter les principes artistiques européens.

Le problème est beaucoup plus complexe qu'il ne paraît l'être à première vue.

L'art vrai fut de tout temps et restera toujours un élément social intimement lié à l'époque dont il est le messager.

L'une et l'autre théorie ou programme décrits plus haut ne peut dès lors intervenir si nous ne voulons pas que l'art congolais soit dépourvu de toute valeur sociale.

Nous connaissons au Congo belge des milieux très différents où l'art devra nécessairement adopter des formes différentes. Ces milieux sont les villes et les villages de l'intérieur.

Dans un centre comme Léopoldville ou Elisabethville, où l'intégration des éléments culturels européens s'est faite avec une telle puissance et une telle rapidité et où le Noir n'a plus qu'une attache assez lâche avec la coutume, il devient très difficile de maintenir un art traditionnel. La plupart des habitants des grandes villes ont en effet quitté leur village en très bas âge et sont même souvent incapables de nous renseigner sur les usages de leurs parents. Ils s'efforcent d'ailleurs d'imiter les Blancs dans leur façon d'agir et de se comporter. Peut-on dès lors les obliger à se figer dans une forme d'art qui ne répond plus à leur vie actuelle ? Peut-on leur enseigner dans les écoles d'art des grandes villes des formes artistiques de peuplades avec lesquelles ils n'ont aucune attache ? Car nous ne pouvons perdre de vue que la population des centres extra-coutumiers est formée d'un



groupement d'individus appartenant à des centaines de peuplades différentes. Il serait maladroit d'y enseigner l'art d'une peuplade aux membres d'une autre, alors que leur mode de vie à tous tend, dans les grandes agglomérations, à les en isoler. Et puisque c'est la culture européenne qu'ils y adoptent et que c'est cette culture que nous leur apportons, nous devons aussi les initier aux normes de l'art européen qui, amalgamé à la matérialisation de leur sensibilité congolaise, donnera dans quelques années un art parfaitement évocateur de la vie congolaise. Il est toutefois à recommander à ceux qui sont en charge de l'enseignement artistique dans les écoles d'art des grandes villes de n'influencer leur pupilles que dans le cadre de la technique, leur laissant, autant qu'il est possible, la liberté la plus large dans le domaine de l'inspiration.

A l'intérieur du pays, le problème est tout différent. Il y existe encore des artistes et des artisans qui, par suite d'une pénétration plus lente des éléments européens, ont maintenu leurs activités coutumières. Dans de tels milieux, une intervention directe de notre part serait plutôt maladroite. L'indigène y adopte moins vite notre culture et l'art, pour être sincère et représentatif, y restera aussi plus longtemps attaché aux formes anciennes. Nous devrions donc limiter là nos interventions à une simple aide matérielle ou financière, favorisant le développement des ateliers d'art, et laissant aux artistes coutumiers le soin d'initier les jeunes générations.

La situation serait alors pareille à celle de la plupart des pays d'Europe et d'ailleurs où nous voyons se développer un art des villes et un art des campagnes ou folklorique, tous deux représentatifs du milieu culturel dans lequel ils se développent.

Pour l'instant, l'art traverse une crise pareille à celle que subit l'indigène dans son évolution culturelle.

## Liste des planches.

### PLANCHE 1.

Deuxalebasses remontant au début de la carrière artistique de MADYA. MADYA ne se souciait guère à cette époque de l'étude d'une composition et ses sujets se succèdent ou se superposent sans plan bien défini.

Quant à la technique, il n'a pas encore conquis la finesse qui caractérisera ses œuvres ultérieures.

Ses sujets se recrutent surtout dans la vie coutumière : animaux de la région où il habite, personnages qu'il rencontre chaque jour dans son village. Ce sont surtout des scènes de chasse où l'on voit l'homme en lutte avec les animaux qu'il poursuit.

### PLANCHE 2.

Deuxalebasses répondant dans les grandes lignes aux caractéristiques stylistiques de celles de la première planche.

On y rencontre également des sujets empruntés à la vie courante de la tribu.

### PLANCHE 3.

Calebasse décorée de nombreux sujets illustrant certains proverbes et rappelant des scènes de la vie coutumière.

On y retrouve un chef assis sur un siège de modèle européen et tenant un bâton de commandement surmonté d'une croix dans la main gauche.

Une scène policière nous montre un policier arrêtant un malfaiteur. Plus loin un homme luttant avec un quadrupède et une antilope se tournant vers un arbre.

Enfin deux hommes luttant, l'un grand, l'autre petit, illustrant le proverbe qui dit : « Ils mourront tous les deux ».

### PLANCHES 4 ET 5.

De la même époque artistique que lesalebasses des planches 1, 2 et 3, celle-ci nous présente une gamme variée d'animaux de la région, encore assez maladroitement exécutés, et une scène de chasse où nous voyons un chasseur, un genou en terre, visant un quadrupède juché sur la branche d'un palmier.

Un peu plus loin, deux chiens se disputent un poisson.

Enfin dans un cartouche rectangulaire est représenté un personnage assis sur une chaise, probablement un chef (PLANCHE 5). L'attitude de ce personnage est encore figée et le corps ne vit pas sous l'habit dépourvu de tout modelé.

### PLANCHE 6.

Calebasse sur laquelle sont représentés des animaux, se succédant sans qu'il y ait de relation entre eux.

Nous voyons cependant apparaître ici une tendance à la composition et à la

décoration géométrique. Le col de laalebasse est en effet décoré de feuilles stylisées se répétant en un motif parfaitement équilibré.

PLANCHE 7.

Plus récente, cettealebasse représente quelques animaux exécutés d'une façon très réaliste. Les détails des corps sont modelés et l'artiste s'est efforcé de donner de l'expression à ses sujets. Ceux-ci sont séparés par un motif phytomorphe stylisé formant encadrement.

Le col de laalebasse est décoré de feuilles stylisées.

PLANCHE 8.

Les sujets sont ici représentés dans un décor suggérant la nature ambiante dans laquelle ils vivent.

Contrairement auxalebasses précédentes, MADYA a établi une communication entre ses sujets. Tandis que les antilopes broutent, le léopard les épie, prêt à bondir à la première occasion. MADYA sépare cependant les animaux d'espèces différentes d'un élément phytomorphe.

Le col de laalebasse est décoré cette fois de postes.

PLANCHE 9.

Création assez récente (1952), cettealebasse a l'être humain pour source d'inspiration principale. Les personnages sont disposés en deux groupes, l'un composé d'un homme et d'une femme accompagnés d'un chien. Le deuxième groupe est formé par une femme assistant au travail de prisonniers soulevant un tronc d'arbre sous le commandement d'un policier.

Le jeu des muscles et la superposition des plans sont adroitement rendus par des contrastes de tons obtenus par la « pyro-impression ».

L'artiste y a minutieusement étudié les caractères psychologiques des personnages et fait preuve de beaucoup de réalisme.

PLANCHE 10.

Calebasse représentant une scène policière. L'un des prisonniers est dépourvu de jambes, le graveur n'ayant pas eu assez de place pour les représenter (voir p. 35).

## BIBLIOGRAPHIE.

- X., L'Art nègre (Éd. du Chat-qui-pêche, Bruxelles, 1950, pp. 41 et 152).
- X., Calebasses gravées (*Arts et Métiers Indigènes*, Léopoldville, 1938, n° 8, p. 16).
- BITREMIEUX, L. (R. P.), Symbolisme in Negerkunst (*Congo*, II, 5, 1<sup>re</sup> partie, pp. 662-680, Bruxelles, 1930).
- Symbolisme in Negerkunst (*Congo*, V, 2, 2<sup>e</sup> partie, pp. 168-204, Bruxelles, 1934).
- Symbolisme in Negerkunst (*Bibliothèque Congo*, nouvelle série, Bruxelles, 1937, 83 p., 156 ill.).
- CAUVIN, A., Le cinéma au Congo belge (dans *Le graphisme et l'expression graphique au Congo belge*, sous la direction de Jean LEYDER, Bruxelles, 1950, p. 52).
- COQUILHAT, C., Sur le Haut-Congo (Bruxelles, Lebègue et Cie, 1888, p. 372).
- DELHAISE, Cdt., Les Warega (Collection de Monographies ethnographiques, Bruxelles, 1909).
- Exposition d'Anvers, Catalogue de l'Exposition anversoise de l'Art colonial contemporain (1949, pp. 36-37).
- Exposition de Bruxelles, Catalogue de l'Exposition de l'État Indépendant du Congo, 1897 (dans le cadre de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, sous la direction du Lt. MASUI).
- Exposition Vaticane, Arts du Congo belge et du Ruanda-Urundi (Bruxelles, 1950).
- GILLET, S. J. et PAQUE, S. J., Notes botaniques sur la région du Bas et Moyen-Congo. Plantes principales de la région de Kisantu ; leur nom indigène, leur nom scientifique, leurs usages (Bruxelles, 1910, p. 74).
- LAVACHERY, H., Le Comptoir d'art congolais aux Musées d'Art et d'Histoire de Bruxelles (*Brousse*, 1939, Léopoldville, n° 3, p. 9).
- MAES, J. et PEERAER, R. P., Symbolisme in Negerkunst bij de Baluba (*Artes Africanæ*, 1936).
- MANOLY, M., Les arts traditionnels de quelques chefferies katangaises (*Bulletin des Amis de l'Art Indigène du Katanga*, juillet, 1937).
- MAQUET-TOMBU, J. (M<sup>me</sup>), Madya, graveur de calebasses (*Brousse*, Léopoldville, 1939, n° 2, p. 27-29).
- La protection des arts et métiers indigènes du Congo belge (*Vétérans Coloniaux*, août 1947).

- La protection des arts et métiers indigènes du Congo belge (dans *Le Graphisme et l'Expression graphique au Congo belge*, sous la direction de Jean LEYDER, Bruxelles, 1950, pp. 32 à 35).
- MARÉE (Major), Lettre n° 1937/J du 16 octobre 1953 (dossier 342/Mu du Musée de la Vie Indigène de Léopoldville).
- MASUI (Lt.), Guide de la Section de l'État Indépendant du Congo à l'Exposition de Bruxelles-Tervueren 1897 (publié sous la direction de M. le Cdt LIEBRECHTS par les soins du Lt MASUI, pp. 54-55).
- MERTENS (R. P.), Van kalebassen en waterkruiken (*Jesuiten Missie*, 1939, n° 31, pp. 517 et 518).
- PÉRIER, G. D., Arts populaires du Congo belge (Bruxelles, 1944, p. 31).
- Regards sur l'art graphique indigène du Congo belge (dans *Le graphisme et l'expression graphique au Congo belge*, sous la direction de Jean LEYDER, Bruxelles, 1950, pp. 19-20).
- Artisanats et arts populaires (dans *Encyclopédie du Congo belge*, Bruxelles, 1950, t. III, p. 803-805).
- SCOHY, A., Étapes au soleil (Éd. du Chat-qui-pêche, Bruxelles, 1952, pp. 125-127).
- SEVEREYNS, A., Symbolisme in de Negerkunst door L. Bittremieux (*Arts et Métiers Indigènes*, Léopoldville, 1938, n° 5, pp. 11-12).
- TORDAY et JOYCE, Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba ainsi que sur les peuplades apparentées : les Bushongo (*Annales du Musée du Congo belge*, Bruxelles, 1910).
- Notes ethnographiques sur les populations habitant les bassins du Kasai et du Kwango oriental (Bruxelles, Musée du Congo belge, 1922).
- VAN BULCK, G. (R. P.), Notes d'ethnologie, Style oral et symbolisme au Mayumbe (*Congo*, XIX<sup>e</sup> année, 1938, t. I, n° 5, pp. 481-498).
- VANDEN BOSSCHE, J., Concours artisanal 1952 (*Brousse*, Léopoldville, 1953, n° 3, p. 19).
- VAN OVERBERGH, C., Les Bangala (Collections de Monographies ethnographiques, Bruxelles, 1907, pp. 151-152).
- Les Mayombe (Collection de Monographies ethnographiques, Bruxelles, 1907, p. 103).
- Les Basonge (Collection de Monographies ethnographiques, Bruxelles, 1908, p. 302).
- Les Mangbetu (Collection de Monographies ethnographiques, Bruxelles, 1909).
- WANNYN, J., Lesalebasses gravées à l'Exposition de Paris (*Expansion Coloniale*, 1939, n° 7, pp. 13-15).

## TABLE DES MATIÈRES

Préface .....	3
Introduction .....	7
MADYA et son milieu .....	11
Outils, Matériaux et Technique .....	18
Motifs et évolution dans le choix des motifs .....	23
Style .....	27
Fonction .....	31
Influences .....	35
Rôle social de MADYA .....	38
Conclusion .....	39
Liste des planches .....	42
Bibliographie .....	44
Planches .....	<i>in fine.</i>

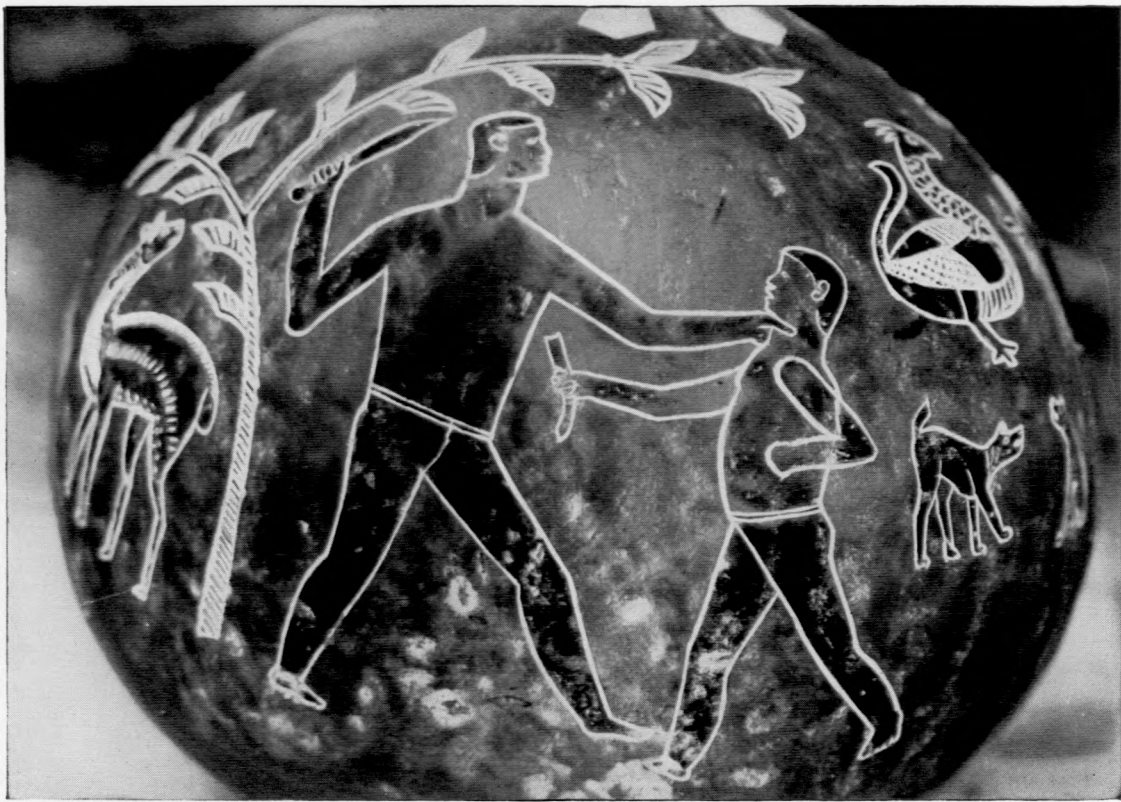
Pl. 2. — Deux calices représentant deux les grandes lignes aux caractéristiques stylistiques de celles de la planche 1.



PL. 1. — Deux calabasses du début de la carrière artistique de MADYA.

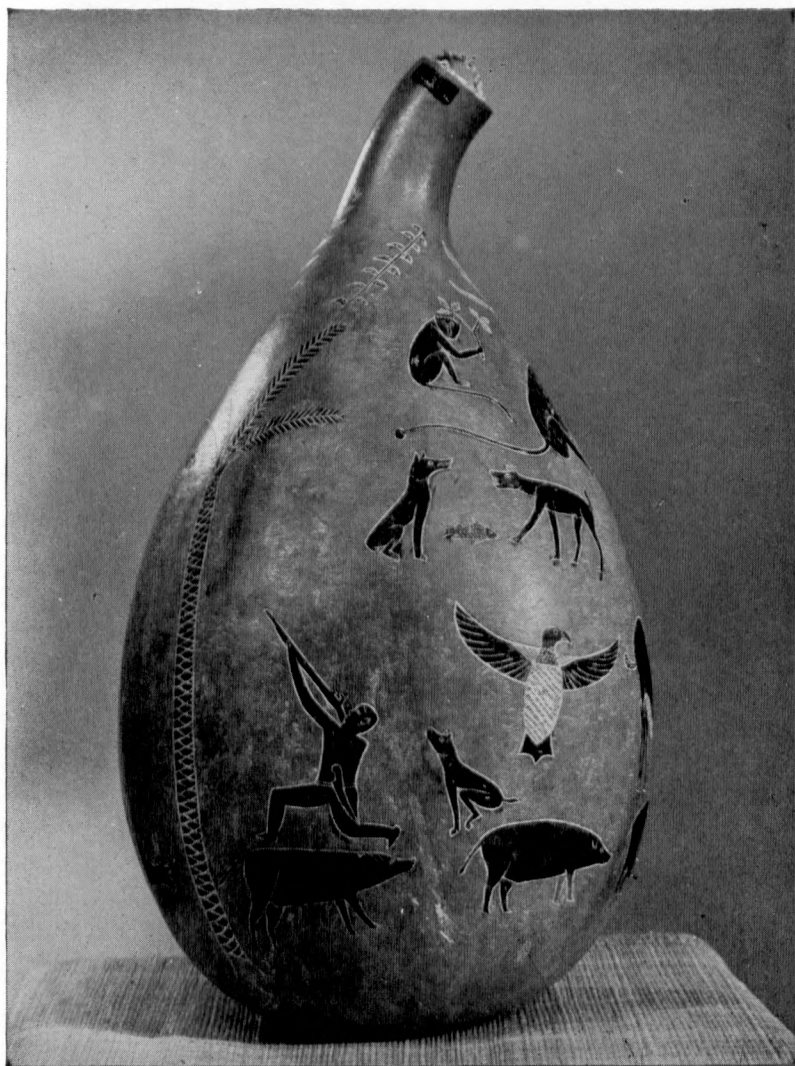


PL. 2. — Deux calabasses répondant dans les grandes lignes aux caractéristiques stylistiques de celles de la *planche* 1.



PL. 3. — Calebasse décorée de nombreux sujets illustrant certains proverbes et rappelant des scènes de la vie coutumière.  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville). (Photo C. LAMOTE).





PL. 4. — Calebasse de la même époque que celles des *planches* 1 à 3.  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).  
(Photo C. LAMOTE).



PL. 5. — Détail de la planche 4.

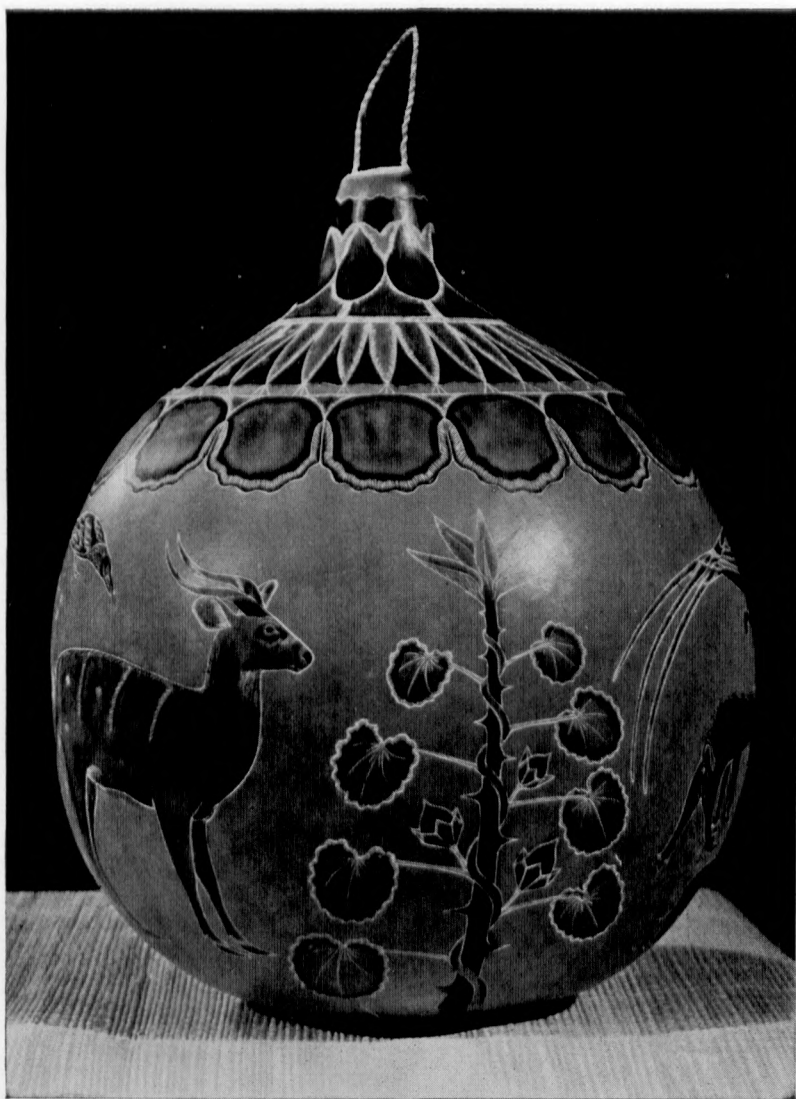
(Photo C. LAMOTE).



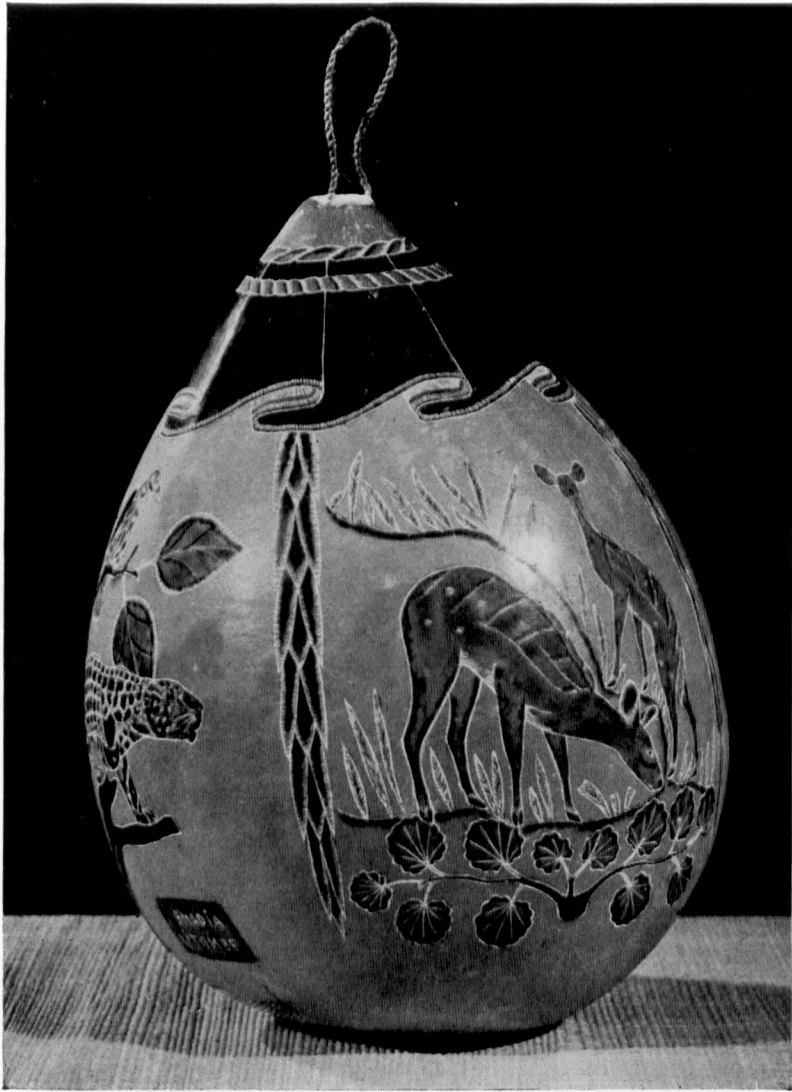
PL. 6. — Calabasse représentant des animaux se succédant sans relation entre deux.

(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).

(Photo C. LAMOTE).



PL. 7. — Calabasse représentant quelques animaux.  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).  
(Photo C. LAMOTE).

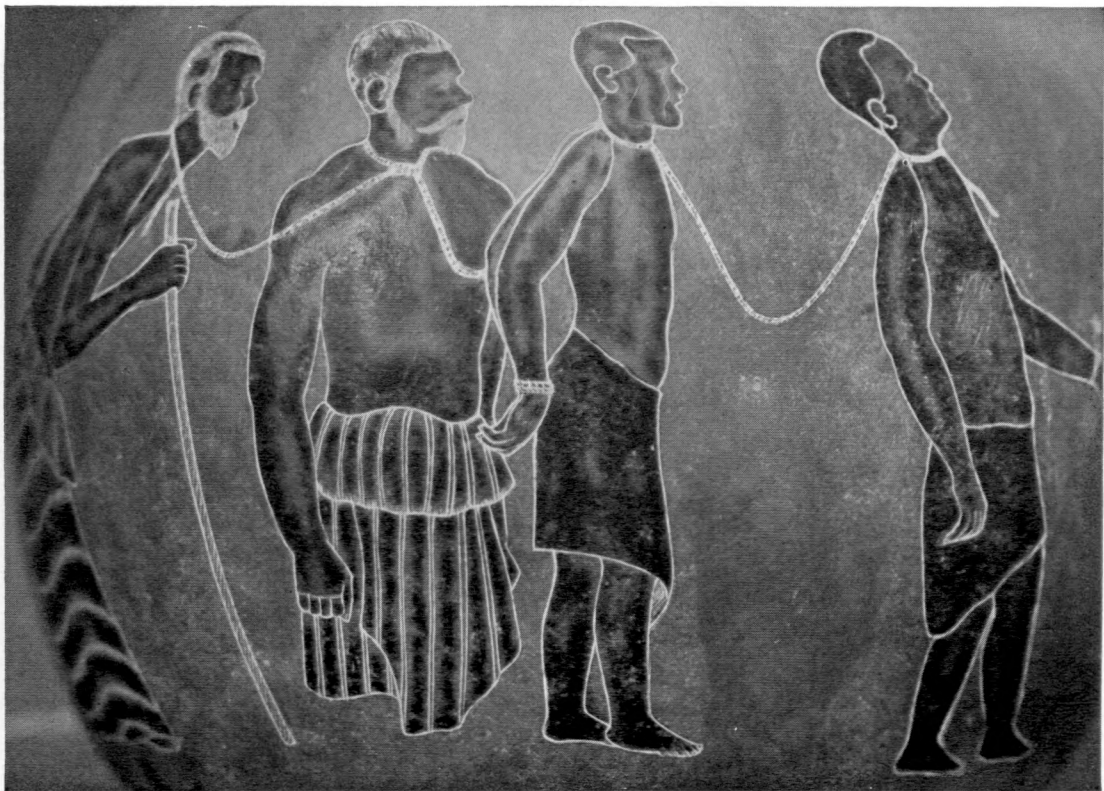


PL. 8. — Calabasse représentant des animaux.  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).  
(Photo C. LAMOTE).



PL. 9. — Calebasse représentant des groupes de personnages humains (1952).  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).

(Photo C. LAMOTE).



PL. 10. — Calebasse représentant une scène policière.  
(Collection du Musée de la Vie indigène, Léopoldville).

(Photo C. LAMOTE).