

POL P. GOSSIAUX

Professeur d'Histoire et Ethno-sémiologie
des arts africains à l'Université de Liège.

Les Maîtres de Buli

Esthétique et Ethno-histoire (avec deux inédits)

En 1937, le hasard d'une exposition¹ mit en présence deux sièges à cariatide « royaux »² d'origine Luba (Zaïre) qui offraient entre eux de frappantes similitudes, tout en présentant d'étroites analogies avec la célèbre porteuse de coupe agenouillée, conservée au Musée de Tervuren³. Tout en entrant incontestablement dans l'orbe de la grande statuaire des Baluba (plus précisément du groupe des Bahemba-Bakunda), ces œuvres s'écartaient à tel point des canons esthétiques fondamentaux de ce peuple que l'organisateur de l'exposition, Fr. M. Olbrechts, acquit la conviction qu'elles étaient de la main d'un artiste unique dont le génie, profondément original, n'avait su se plier aux normes esthétiques imposées par la Tradition. « Pour la première fois, note M. Leiris, l'idée de l'individualité d'un sculpteur africain (était) mise en avant »⁴.

La porteuse de coupe de Tervuren, longtemps surnommée « Kabila la mendicante »⁵, avait par son originalité plastique et le profond mystère qu'elle semble receler intrigué de nombreux esthètes, des cubistes (C. Einstein) aux surréalistes (Ph. Soupault). Mais l'on attribuait volontiers ce chef-d'œuvre au hasard d'un miracle unique. Ainsi notait Soupault : « l'émotion qu'elle suscite est provoquée non par l'habileté réelle du sculpteur mais par l'ardeur *involontaire* qui s'y révèle »⁶. La découverte de deux sièges, dus à la même main, témoignait au contraire d'une maîtrise totale, *volontaire*, des matières et des formes.

Pour la première fois, pour reprendre l'expression de Leiris, un artiste nègre, reconnu comme tel, se trouvait placé au « rang des plus grands sculpteurs de tous les temps » (Denise Paulme⁷).

Dans les années qui suivirent, neuf autres sculptures, relevant du

même style, furent identifiées. Plusieurs portaient comme mention d'origine : « Buli sur le Lualaba ». L'on prit donc, à la suite d'Olbrechts qui la décrit en 1946 et 1951⁸, l'habitude de désigner la production du Maître anonyme sous l'appellation de « sous style à face allongée de Buli ». Sur les douze œuvres répertoriées alors, huit étaient des sièges dits « royaux » : personne, apparemment, n'a relevé à l'époque cette anomalie.

En 1960, la découverte d'un appui-tête (**musamo**) dû au Maître, par J.W. Mestach, permit à cet excellent connaisseur de l'art nègre de donner une synthèse des hypothèses élaborées sur ce « sous style » et d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche⁹.

Depuis cette date, une quinzaine de pièces au moins sont venues enrichir la nomenclature des œuvres connues du Maître.

Certaines proviennent de fonds anciens. Mentionnons, outre deux sièges à cariatide agenouillée, de teinte ocre-jaune, la porteuse de coupe *assise* recueillie par Fr. Miot, lors de la quatrième campagne anti-esclavagiste (1895)¹⁰, et le petit ancêtre de la collection Cambier, récolté avant 1909¹¹. A cette catégorie appartient également la petite tête (fig. 1) que nous présentons ici pour la première fois et qui fut découverte, selon une tradition familiale, peu après la première guerre mondiale par un agent territorial de Kongolo. La base en est détériorée, mais l'on peut conjecturer que la tête devait se prolonger par un socle cylindrique évidé. La tête, creusée, recèle toujours en effet une importante charge magique, fixée avec de la résine, qui a été introduite *par le fond*. La radioscopie de l'objet¹² révèle parmi les éléments identifiables qui entrent dans la composition de la charge magique, la présence d'une griffe, d'une canine de singe (très probablement d'un jeune gorille) et enfin d'un fragment minéral, sans doute de cristal de quartz. Ce dernier élément autorise les hypothèses les plus sérieuses quant à la destination de l'objet. Le cristal de quartz (**ngulu**), dont la translucidité favoriserait la voyance, est l'un des accessoires magiques les plus ordinaires des devins **bilumbu** (sur lesquels l'on reviendra). L'on sait, par ailleurs, que dans tout le nord-est du Buluba, le génie de la divination est représenté par une petite figurine nommée **Kabwelulu** (« pierre de l'esprit ») ou encore **Mwandjalulu**, dont le corps n'est le plus souvent constitué, en effet, que d'un corps cylindrique parfois évasé, ou tronconique¹³. Le rapprochement avec **Kabwelulu** rendrait compte de la présence de la dent de gorille (*kibemba* : « **so ya mwema** ») dans la tête. Ce primate, disparu de la région, mais dont de nombreuses légendes gardent la mémoire, passait pour détenir des dons de voyance éminents : on lui attribuait un troisième œil, situé derrière la tête, à l'intérieur du crâne. La dent favoriserait ainsi le processus de la divination.



Fig. 1. Tête d'une statuette, sans doute Kabwelulu,
Buli inédit, bois, charge magique, h. 8, 1 cm.
Photo de l'auteur.

D'autres œuvres ont été retrouvées, depuis une vingtaine d'années, sur le terrain. Ainsi en est-il de la figurine d'un ancêtre, peut-être un Prince de Buli, que nous avons découverte en 1971 (cfr. fig. 2) et de l'effigie du guerrier Kalala Luhumbo, étudiée en 1977 par le P. Neyt¹⁵. Cette pièce avait été repérée à Sola, près de Kongolo, dès 1970.



Fig. 2a
Figure d'un prince de Buli. Bois dépatiné.
Ceinture en peau d'antilope. Ht. 299 mm. Photo de l'auteur.



Fig. 2b

Plusieurs œuvres sont toujours conservées sur place. Les témoignages, formels, mentionnent entre autres, un couple d'ancêtre (**mikisi**), un masque-singe du type **imbombo ya 'so** que nous avons étudié en 1973¹⁶ et un couple porteur de coupe (**mboko**) remplie de kaolin. De même, le très beau siège (**kihona**) à cariatide debout que nous présentons ici pour la première fois (fig. 3), étudié sur le terrain en 1985, nous avait été décrit dès 1969.



Fig. 3. Siège aulique de Buli, bois, 52 cm, coll. privée. Photo J.P. Parduyns.

L'impressionnante figure sculptée ici représenterait Kamania, portant dans ses flancs les germes de sa descendance, soit le peuple des Bakunda. Peuple apparenté aux actuels Babùyù qui formait le fonds de la population de Buli. Le dernier propriétaire de ce **kihona** le considérait comme l'emblème de l'ancienne allégeance de sa famille au **bulohwe** (pouvoir lié à la détention du sang impérial sacré, transmis par les femmes). Des souvenirs précis rattachent sa création à l'époque des conquêtes opérées par Buki dans le nord de Buli (cfr *infra*). La patine rituelle, composée d'enduits de farine, de lie, d'huile et de graisses animales, comporterait également des pâtes de graines de **lubenga** (sorte de roucou), en hommage à l'ancêtre impérial Mbidyi Kiluwe¹⁷. Les bras en étaient couverts de bracelets de perles et la poitrine et le haut du ventre des ceintures **lubuka** et **kifuka**, réservées aux femmes enceintes¹⁸. Le fait explique que ces endroits aient pu subir, de l'intérieur, les atteintes des insectes phytophages (termites), qui abhorrent la lumière.

Stylistiquement, cette œuvre offre quelques traits singuliers en regard des créations les mieux connues du Maître. Moins baroque, elle s'enferme dans un hiératisme accentué qui renforce paradoxalement son surprenant dynamisme. Observant un équilibre beaucoup plus strict entre les proportions de la tête, du corps et des membres, elle se refuse à toute anecdote (notamment dans le traitement de la coiffe¹⁹, des oreilles, des mains) ; et l'on serait tenté de dire que, tout en relevant incontestablement de la tradition de Buli, elle conserve plus étroitement l'empreinte de l'esthétique classique **hemba-kunda**, qu'inspire le souci d'un idéalisme épuré.

Les enquêtes menées lors de la découverte de ces œuvres autorisent des réponses nouvelles aux énigmes, nombreuses, que pose l'art de Buli. L'une de celles-ci touche à l'unité même de l'œuvre ou encore à la pluralité possible de sculpteurs.

Déjà, dans l'ensemble isolé par Olbrechts, certains historiens avaient cru pouvoir distinguer au moins deux groupes d'œuvres : le premier, dont la Porteuse de coupe de Tervuren ou le Siège de Londres demeurent les paradigmes, comprend des sculptures, généralement de teinte noire, portant des traces d'utilisation et dont les figures émaciées semblent refléter

l'intensité d'une austère méditation. La tête présentée dans cet article illustre bien l'esthétique de ce premier groupe. L'autre est formé de pièces (principalement des sièges) d'aspect plus récent, de teinte plus claire (ocre/jaune, avec des rehauts noirs), dont les figures arrondies, un peu empâtées, et où s'affirme un réalisme accru, se répondent comme des paradigmes stéréotypés, dont l'âme semble s'épuiser. De ces dernières œuvres émane le sentiment confus d'un déclin — comme l'avait noté W. Mestach²⁰. Ces historiens n'hésitaient donc pas à conclure qu'il y avait eu plusieurs « Maîtres » de Buli. Olbrechts lui-même, sans trop y croire, avait avancé l'hypothèse d'un « atelier » installé à Buli. W. Fagg, beaucoup plus catégorique, opposant « la profondeur de sentiment » du « premier » Maître à l'humour « somewhat pawky Disneyesque » de son « pupil », concluait qu'il y avait eu deux, voire trois « Maîtres » qui avaient œuvré à Buli²¹.

Nous nous sommes opposé autrefois à la thèse de Fagg. L'idée d'un « atelier » de sculpture répugne aux données de l'ethnographie luba. Colle, sur ce point, est formel²², et nos informateurs confirment son témoignage : l'art de la sculpture passait, chez les Baluba, pour une sorte de monopole qui ne se transmettait guère qu'au sein d'une même famille. Nous pensions pouvoir fonder notre argumentation sur la présence, d'un groupe à l'autre, de traits similaires que nous croyions inconscients (donc inimitables) et que nous attribuions à un *lapsus cultri*²³. Selon nous, les différences, évidentes, observées entre les œuvres « du » Maître, devaient s'expliquer par une évolution toute personnelle qui avait fini par se figer, il est vrai, dans la production de stéréotypes sans grande inspiration.

Un examen plus attentif des canons proportionnels auxquels obéissent les œuvres de Buli, plusieurs retours sur le terrain (1977, 1983-1990), des témoignages inexploités, nous contraignent aujourd'hui à adopter une hypothèse élargie : nous croyons toujours à l'évolution de l'art de Buli, mais nous pensons que celle-ci s'est produite sur plusieurs générations, vraisemblablement au sein d'une même famille. Notre démonstration s'appuiera essentiellement sur les données chronologiques que nous livre le recoupement de l'ensemble des sources disponibles.

Chronologie des œuvres de Buli

Une rumeur qui circulait autrefois dans certains milieux coloniaux, voulait que quelques-uns, au moins, des sièges de Buli aient été sculptés pour des Européens. Il n'y aurait guère lieu de prêter attention à ces bruits si deux témoignages, produits ici pour la première fois, ne venaient leur donner une certaine autorité.

Le premier émane des entretiens que nous avons eus avec M^{me} Vve Guébels, à propos d'une miniature en ivoire de « Kabila la mendiante » (la Porteuse de coupe de Tervuren), qui se trouvait dans ses collections. Selon ce témoignage, Léon Guébels (plus connu sous le nom d'Olivier de Bouveignes) s'était intéressé très tôt à ce qu'il appelait le « style Kabila ». Il avait failli, disait-il, en connaître l'inventeur lorsque, jeune magistrat, il était passé par le village de ce dernier pour y apprendre qu'il était mort récemment. C'est en 1913 que L. Guébels rejoignit pour la première fois Elisabethville, d'où il fut détaché à Kabinda pour y exercer les fonctions de substitut du procureur du roi. Une carte manuscrite, détaillée, datée de 1916, que nous avons retrouvée dans ses archives, révèle qu'il entreprit à l'époque un périple qui de Katombe le mena notamment à Kabalo (à trois kilomètres du poste de Buli). L'on peut croire que c'est à l'occasion de ce voyage qu'il découvrit l'oeuvre du Maître qui dut l'intriguer et qu'il apprit alors que celui-ci était mort « récemment »²⁴.

Le second témoignage est plus troublant encore, car il émane d'Hubert Bure²⁵, à qui l'on doit la découverte de la sculpture la plus célèbre de Buli, Kabila la mendiante, dont il vient d'être question — qu'il recueillit des mains du chef Kanunu, l'un des vassaux du Prince de Buli. Rappelons ici que le Liégeois H. Bure avait été chargé par le Comité Spécial du Katanga de réaliser une route carrossable entre Tshofa et Buli, ce qui l'occupa de 1905 à 1907. C'est à cette dernière date qu'il résida à Buli. Or, avant de céder en 1913, sa collection au baron A. de Haulleville, directeur de Tervuren, Bure avait offert quelques-uns de ses objets à certains de ses amis liégeois, et notamment au Dr Charles Firket²⁶, professeur de pathologie tropicale à l'Université de Liège et collectionneur passionné de tout ce qui provenait de l'Afrique centrale. Ch. Firket tenait avec soin le registre des pièces qu'il accumulait. Il y indiquait notamment, à côté de la mention de chaque objet, son origine ethnique et géographique ainsi que l'auteur et la date de la récolte. La collection et le catalogue ont été légués à l'Université de Liège par les héritiers de Ch. Firket (décédé en 1928). Or, on peut lire, p. 29^v°-30^r° du manuscrit cette mention : (*Objet* :) « *Petit tabouret sculpté (2 figurines adossées)* ». (*Région* :) « *à Buli (Haut-Lualaba)* », (*recueilli par* :) « *Mr Hubert Bure. 1907* », avec cette notation inattendue, sous la désignation de l'objet : « *Fait pour la vente aux blancs* » (fig. 4).

Description	Provenance		
	Région	Provenance	Année
Objet en bois de deux figurines adossées	Buli	Buli	1907
Objet en bois de deux figurines adossées	Buli	Buli	1907
Objet en bois de deux figurines adossées	Buli	Buli	1907
Objet en bois de deux figurines adossées	Buli	Buli	1907
Objet en bois de deux figurines adossées	Buli	Buli	1907

Fig. 4. Catalogue des collections de Charles Firket, extrait des pages 29^v° et 30^r°, Bibliothèque de l'Université de Liège, mss. 2823b.

La précision est d'autant plus surprenante qu'elle est la seule du genre qui apparaisse dans les quelque 300 notices du catalogue. Pourtant la collection Firket recèle d'autres pièces « faites pour les Blancs », sur des modèles traditionnels, il est vrai²⁷. C'est donc que le « petit tabouret » offrait un aspect tellement inhabituel que Ch. Firket crut utile d'ajouter le renseignement qu'il tenait évidemment de Bure.

Le « petit tabouret » ne se trouve plus dans les collections de l'Université de Liège (ni, hélas, cette « amulette sculptée dans une dent de phacochère » également recueillie par Bure à Buli), et même si l'on sait que le Maître a laissé des sièges à cariatides adossées, rien ne permet d'affirmer que cet objet était de sa création, car il n'est pas douteux que d'autres artistes œuvrèrent dans la même chefferie. Mais répétons-le, ce témoignage, conjugué à celui de M^{me} Guébels, interdit de traiter par le dédain seul la rumeur évoquée plus haut.

Il faut avouer que si celle-ci pouvait être définitivement confirmée – soit que le maître ou l'un de ses successeurs ait travaillé pour des amateurs européens- plusieurs des questions que pose l'art de Buli trouveraient leur solution logique. Ainsi expliquerait-on le nombre, anormalement élevé, de « sièges de chef » dans la production du Maître ; et l'on comprendrait pourquoi certains d'entre eux ne portent ni signe convaincant d'utilisation ni trace de ces enduits rituels qu'exigeait la tradition du culte réservé aux sièges sacrés.

Quoiqu'il en soit, il est établi que :

- Buli, en 1907, soit quinze ans après avoir été en contact pour la première fois avec des Européens (expédition Delcommune : 1892 (cfr *infra*)), était déjà un centre où des objets d'art étaient confectionnés « pour les Blancs ». L'on ne peut s'empêcher de songer ici à une note un peu acide du Dr Briart, compagnon de Delcommune, qui, abordant Buli, relève : « Habitants très curieux, avides et commerçants »²⁸.
- La disparition du Maître est relativement récente : peu avant 1913 (date de l'arrivée de Guébels au Congo), et plus vraisemblablement 1916 (voyage à Kabalo).

Néanmoins, l'on ne saurait soutenir que l'art de Buli ait été inspiré par les Blancs, ni même marqué de manière significative par leur présence. Un faisceau convergent d'arguments prouve au contraire que cet art a été élaboré dans un contexte purement traditionnel pour y assumer les fonctions que la culture bantoue tout entière assigne à la statuaire magique.

Il suffira ici d'énumérer les principaux de ces arguments :

- Un certain nombre d'objets ont été récoltés par le plus grand des hasards. C'est le cas de la Porteuse de coupe, reçue par Miot (1895) en signe de reconnaissance, d'un chef qu'il avait sauvé de la servitude, et du petit couple d'ancêtres découvert par l'explorateur Foà (1897) lors de son incursion mouvementée dans la région (cfr *infra*). Ces objets, visiblement, étaient destinés à des fins culturelles.

- La même observation vaut, évidemment, pour les sculptures retrouvées sur le terrain depuis 1969. *A fortiori* pour celles qui sont encore *in situ*. L'enquête révèle du reste, que la statuaire de Buli inspire toujours sur place une réelle fascination. Il ne faut même pas exclure l'idée que, durant longtemps encore, des œuvres, inspirées par le style de Buli, aient été sculptées à des fins purement culturelles. Le pouvoir sacré de l'art semble relever ici autant de sa magie objective que de ses qualités plastiques. C'est dire la séduction qu'il dut exercer, dès l'origine, sur le milieu où il a été conçu.

- Si certaines sculptures n'ont guère été utilisées, d'autres offrent, au contraire, des traces convaincantes d'ancienneté. Ainsi en est-il de la Porteuse de coupe de Tervuren, du Siège de Londres et généralement de presque tous les objets de teinte noire qui étaient sans doute anciens de plusieurs décennies lorsqu'ils furent recueillis.

- Les témoignages explicites, allégués jusqu'ici, tendent à situer la production de Buli dans un passé relativement récent. Mais d'autres, tout aussi convaincants, inspirent des conclusions entièrement opposées. Ainsi, lorsque nous avons enquêté sur le petit ancêtre que nous avons publié en 1975, la généalogie des propriétaires successifs de cet objet fournie par nos informateurs nous incitait à conclure que celui-ci ne pouvait, en aucun cas, avoir moins d'un siècle. Etudiant l'effigie de Kalala Luhumbo de Sola, le R.P. Neyt obtenait des renseignements du même ordre : l'œuvre avait eu douze gardiens qui s'étaient succédés sur quatre générations, soit — selon le P. Neyt — un siècle et demi²⁹.

- Le siège à cariatide debout, décrit dans cet article, daterait de la même époque et serait même plus ancien, puisque la tradition en fait remonter l'histoire aux guerres de Buki. C'est peu après 1800 qu'Ilunga Buki, fils de Kumwimba Ngombe, X^e empereur des Baluba, entreprit de se tailler un empire personnel dans les territoires du nord, occupés par des clans Yambula, Kusu et Zula. Certains membres de la famille de Buli, dont l'apanage se trouvait menacé par ces campagnes, mirent leurs armes au service du prince impérial, qui en retour, leur conféra le **bulohwe** (pouvoir sacré) sur quelques-uns des postes conquis (sud de Kongolo) et les insignes attachés à cette dignité, dont le siège sacré **kihona**.

- Enfin, la présence de la dent de gorille parmi les charmes magiques de la tête **Kabwelulu** décrite plus haut, pourrait offrir un élément de datation objectif, quoique malheureusement imprécis. La disparition du gorille du nord du Buluba, provoquée sans doute par le lent recul de la forêt, dut s'étendre sur plusieurs siècles. Toutefois l'extinction définitive de l'espèce, dans la région, serait relativement récente, si l'on en croit les légendes qui établissent un lien direct entre celle-ci et l'apparition des Arabes dans ces contrées : le singe aurait fui, dit le mythe, pour échapper à la servitude³⁰. Si les Arabes commencent à fréquenter la rive ouest du lac Tanganyika vers 1840, ce n'est que dix ou quinze ans plus tard que leur présence se fit réellement sentir aux confins du Buluba. Ces dates constitueraient le *terminus ad quem* logique de la tête de notre **Kabwelulu**. (L'on ne peut, cependant, exclure que les dents de gorille aient pu faire l'objet de transactions commerciales. Le gorille '*engùti* est toujours présents dans les monts Itumbwe du Sud-Kivu).

L'ensemble de ces témoignages, ou indices, tend à démontrer que la production de Buli s'est étendue sur un siècle et davantage. Il faut donc conclure, comme nous l'avons suggéré, que celle-ci est le fait de plusieurs sculpteurs qui se sont succédés de c.1810 à c.1915 sur deux ou trois générations, vraisemblablement au sein d'une même famille. Cette thèse est la seule qui puisse rendre compte de l'unité évidente de la tradition plastique de Buli et de l'existence au sein de celle-ci de plusieurs « sous-styles » illustrés par des groupes de sculptures différents qui semblent bien constituer les jalons d'une évolution interne.

Il serait tentant, dès lors, de chercher sans plus attendre les critères autorisant la définition de chacun de ces sous-styles et d'en restituer ainsi la généalogie. Mais une telle tentative suppose l'étude préalable, que l'on devine longue et complexe, de toutes les œuvres relevant de la tradition plastique de Buli. De surcroît, elle ne serait réellement convaincante que si elle se trouvait fondée sur un principe taxonomique plus global, inspiré par une compréhension en profondeur de l'œuvre, qui en éclairerait la genèse et l'évolution.

C'est à la recherche de ce principe que seront consacrées les pages qui suivent.

Histoire politique de la principauté de Buli

Les questions, complexes en soi, liées à l'étiologie de tout style, se livrent dans le cas de Buli comme une véritable énigme. Cet art semble en effet dicté par la volonté consciente de renouveler la tradition plastique

(celle des Baluba-kunda) dont il tire visiblement son inspiration originelle — voire de s'en écarter. Or, s'il est vrai que l'artiste noir disposait d'une certaine liberté, il se devait de respecter les paradigmes imposés par la Tradition, dont l'ensemble était perçu par la communauté comme un véritable langage, et au-delà, comme l'un des fondements de sa propre identité. L'isomorphie entre les paradigmes légués par le passé et les créations nouvelles conférait à celles-ci leur légitimité et leur efficacité. C'est dire que les métamorphoses de Buli ne sauraient résulter de la volonté seule d'un créateur isolé : elle répondent à une attente collective, consciente ou non.

La genèse du style de Buli appartient donc à l'histoire d'une collectivité. Cette conclusion s'imposera avec plus d'évidence encore si l'on se souvient que chez les Baluba, les sculpteurs professionnels (**basonga**, **batombe**), et spécialement ceux qui travaillaient pour la Cour, se trouvaient directement associés au Pouvoir. La statuaire rituelle, dans ses multiples fonctions (assurer la présence des Esprits et des Ancêtres, contrôler les sources de la vie et de la mort, fournir au Pouvoir — celui qu'exerçait le Prince mais aussi les Sociétés initiatiques — les instruments magiques de la légitimité et de sa survie, etc.), ne pouvait qu'être initiée aux mystères qui présidaient à la vie culturelle, socio-politique et religieuse de l'Etat. C'est pourquoi les sculpteurs faisaient partie *de jure* du conseil privé du Prince. Or, et l'on n'a pas suffisamment souligné le fait, la plupart des productions de Buli ont un caractère politico-religieux nettement marqué. Sièges, porteuses de coupe, effigies d'ancêtres, etc. sont clairement destinés à la vie rituelle de la Cour. L'on reviendra sur ce point.

C'est pour avoir trop peu prêté attention à ces faits, pour avoir ignoré également que Buli n'était pas un simple village mais un véritable Etat, que les — rares — historiens qui se sont interrogés sur les circonstances de la naissance de l'art de Buli n'ont pu émettre sur ce point que des considérations bien frêles³¹.

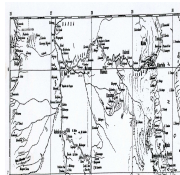


Fig. 5. Position géographique de la Seigneurie de Buli. Extrait de A.-J. WAUTERS, Carte de L'Urua au 2.000.000e., dans *Mouvement géographique*, 21 mars 1897.

La Basse-Lukuga, avant de se déverser dans le Lualaba où elle draine d'immenses champs de papyrus, traverse une vaste plaine, légèrement

vallonnée, bornée sur le flanc est par les contreforts montagneux couverts de forêts, et au sud par les Monts Suya (fig. 5). Ce sont ces terres qu'envahissent vers 1750, sous la conduite de Mbuli Mukulu, des populations d'origine **kunda** (du vaste clan des Kamania) apparentées aux actuels Babuyu du Maniema. Mbuli Mukulu y fonde un royaume dont le socle est constitué par le territoire, en forme de triangle aigu, que délimitent les deux fleuves à leur confluent. De là, Mbuli envoya ses guerriers conquérir quelques avant-postes, au nord, dans la région de Kansimba (Kongolo), et à l'ouest, dans les petites chefferies sises au-delà du Lualaba. Pour renforcer la légitimité de son appropriation, il créera ou favorisera, comme on le verra, la restructuration de sectes secrètes qui lui assureront la protection des Morts et des Esprits de la contrée, toujours redoutables. Son fils et successeur, Mbuli Kisala, étend les limites de la chefferie au sud, en s'emparant de quelques villages du chef Kasinga. Celui-ci était allié à la famille de Tumbwe, suzerain d'importantes chefferies entre le Lualaba et la rive ouest du Tanganyika, qui réclamait l'hégémonie sur l'est du Buluba tout entier, se prévalant de son ascendance avec Kongolo, fondateur du 1^{er} empire luba. Cette famille était alors divisée par des guerres intestines. Mais Sohola, l'héritier du titre, devait parvenir à y rétablir la paix. De surcroît, il allait bientôt faire acte d'allégeance envers Ilunga Sungu, IX^e successeur de Mbidyi Kiluwe, le créateur du second empire luba. Il reçut d'Ilunga Sungu le **bulohwe** (pouvoir sacré), ce qui assurait définitivement son pouvoir et donnait à ses prétentions annexionnistes une assise juridique d'autant plus forte que l'empereur lui avait confié l'administration du Buluba, à l'est du Lualaba. Sohola en profita aussitôt pour s'emparer de quelques sous-chefferies des Bangoy, alliés directs de Mbuli. Pour écarter la menace que visiblement, les Tumbwe faisaient peser sur ses terres, Mbuli Songa, IV^e roi de Buli, demanda à son tour la protection de l'empereur Kumwimba Ngombe, successeur d'Ilunga Sungu. Il reçut de celui-ci les insignes traditionnels des **balohwe** : la courge **mboko** remplie d'argile blanche, le briquet traditionnel **luyyo**, donnant le feu sacré des esprits, enfin le droit de posséder légitimement le trône **kihona**. Il faut préciser ici que le **bulohwe** désigne le pouvoir ou l'autorité — mystique et politique — attaché au sang sacré de Mbidyi Kiluwe. Seuls les descendants (par la voie des femmes) de celui-ci détiennent authentiquement le **bulohwe**. Mais une fiction juridique leur permet de transmettre une part de leur pouvoir à des chefs n'appartenant pas à la lignée impériale. Ces chefs entraient ainsi fictivement dans leur famille : ils étaient assurés de la protection des esprits **Vidye** qui veillaient à la défense et à l'intégrité du **bulohwe**. L'on conçoit que ces chefs « fictifs » aient stimulé la production de signes ou d'emblèmes affichant les liens « réels » qui les unissaient à la branche des **balohwe** authentiques. Ces signes garantissaient leur nouvelle identité et légalisaient ainsi leur pouvoir. L'on peut penser que c'est de cette époque que date le développement intensif, à Buli, d'un art aulique spécifique, dont l'esthétique dut être logiquement inspirée par le souci d'allier les traditions plastiques

(**kunda**) de la chefferie à celles des nouveaux suzerains.

L'acte d'allégeance qu'impliquait l'investiture du **bulohwe** commandait sans aucun doute l'abandon, pour le roi de Buli, de sa souveraineté. Mais les liens qui unissaient l'empereur aux chefs investis étaient moins de vassalité que d'amitié, et les **milamba** (dons, présents) que versaient ces derniers étaient reçus plutôt comme marques de fidélité que comme véritable tribut. En revanche, l'investiture garantissait aux seigneurs de Buli une indépendance réelle dans leur politique extérieure et un surcroît de prestige auprès de leurs sujets. Grâce aux alliances passées entre le conquérant Buki (cfr *supra*) et certains membres de sa famille, Mbuli étendit encore son emprise sur le nord. Dès cette époque, la chefferie vécut autant dans la mouvance du « royaume » de Buki que dans celle de l'empire luba proprement dit.

Peu de temps après, la chefferie de Kanunu entra, grâce au jeu des successions matrilineaires, dans l'apanage de Mbuli.

La chefferie connut alors, pendant près de trois quarts de siècle, une exceptionnelle prospérité. La richesse des terres, de nature alluvionnaire, favorise l'expansion de l'agriculture. Le gibier (buffles et éléphants) est abondant. Mbuli enverra bientôt vendre son ivoire sur la côte ouest du Tanganyika, à six jours de marche de ses frontières. Le développement économique se double d'une croissance démographique considérable. Outre les facteurs internes, la richesse du Buli constitue un pôle d'attraction : des villages entiers viennent s'installer dans le territoire. De nombreux chefs y cherchent refuge : certains d'entre eux sont parmi les victimes de Buki. Plus tard, avec les Arabes et le démantèlement de nombreuses chefferies du nord, le mouvement s'accélérera. Car Buli est une véritable forteresse : protégée par les deux fleuves, les contreforts forestiers du nord-est, et surtout au nord, le verrou des « portes de l'enfer » (cataractes infranchissables sur le Lualaba, en aval de Kōngolo), la seigneurie restera constamment à l'abri de toute incursion, même lorsque les Arabes auront investi la région du Lomani d'où ils menaceront le Buluba tout entier. Seul, peu après 1880, l'arabisé Kabamba tentera de franchir les frontières de Buli : il dut rapidement battre en retraite, abandonnant ses armes sur le terrain.

La politique des princes de Buli envers les étrangers qui leur demandent asile est très ouverte : leur pouvoir est lié, notamment, au nombre de sujets qui leur paient tribut et les populations nouvelles viennent grossir les réserves de l'armée.

Ces circonstances expliquent sans doute (outre la « demande » ultérieure des Européens) le nombre exceptionnellement élevé de sièges auliques qui furent découverts plus tard à Buli. Certains de ces sièges étaient sans doute réservés aux lieutenants du prince, pour la plupart

membres de sa famille, installés aux postes-clefs des frontières de l'Etat : Bola et Kasyala à l'est, Ngolo au nord, Ngoya à l'ouest, etc. D'autres durent être sculptés pour ces chefs étrangers, venus se placer sous la protection de Mbuli. Le don du **kihona** (qui demeurait, en dernier ressort, propriété du prince) matérialisait un contrat d'assistance et de fidélité réciproques.

Les Arabes tenus à l'écart, une autre menace allait bientôt peser sur l'indépendance de Buli. L'empire Yeke de M'siri ne cessait de s'accroître, gagnant progressivement le nord du Buluba. Vers 1885, Simbi (ou Simba), l'un des fils de M'siri, est solidement implanté avec ses guerriers à Ankoro³². Il réside régulièrement à Kabalo, l'un des villages de Buli. L'on peut penser que Kilela, VIII^e prince de Buli, suivant la stratégie de ses ancêtres, avait passé avec le chef yeke un traité d'alliance qui garantissait son indépendance.

Le 7 novembre 1892, A. Delcommune, accompagné de N. Diderrich, P. Briart, etc., à la tête d'une expédition commanditée par la Compagnie du Katanga, pénètre à Bola, avant-poste est de Buli sur la rivière Luizi. Ils se montrent stupéfaits de la richesse du pays, l'importance et le nombre de ses villages. « C'est, note Briart, le pays le plus peuplé que nous ayons rencontré dans notre voyage »³³. De Bola au village de Buli, alors implanté sur la rive gauche de la Lukuga, Delcommune compte dix agglomérations, et au-delà, jusqu'au Lualaba, une trentaine d'autres³⁴. Briart note que le village de Buli compte, à lui seul, au moins 2.500 habitants.

Les rapports entre Mbuli Kilela et Delcommune furent fort tendus : Mbuli refuse de se montrer, produit un sosie déguisé en Arabe, etc. Ce n'est qu'après avoir menacé le prince de mettre le feu à ses villages que Delcommune put hisser sur ceux-ci le drapeau bleu à étoile d'or de l'Etat Indépendant. Mbuli avait évidemment compris qu'il ne s'agissait plus, cette fois, d'alliance mais d'aliénation.

Dix-huit mois plus tard, l'expédition de S.-L. Hinde, accompagnée de l'Américain Mohun, chargée par Dhanis de remonter le Lualaba et la Lukuga, pénétrera à son tour dans les terres de Buli. Hinde relève l'exceptionnelle beauté des objets (cannes, etc.) sculptés, en bois et en ivoire, qu'il observe entre les mains des habitants du lieu³⁵. Selon l'historien Cornet, Hinde serait ainsi l'« inventeur » de l'art de Buli³⁶. Par ailleurs, Hinde et Mohun, tout comme Delcommune, sont frappés par la densité extraordinaire de la population³⁷. Mbuli régnait sans doute sur plus de 80 villages (en 1914, l'empereur des Baluba, Kabongo, ne contrôlait que 130 villages³⁸), et l'on peut estimer à plus de 60.000 le nombre de ses sujets.

En juillet 1897, le Français Ed. Foà, cherchant à forcer un nouveau passage entre le Tanganyika et le Lualaba, s'avancera profondément dans le Buluba sur la Haute Luizi, à quelque 125 km de Buli, avant de se voir forcé

à la retraite. Il en rapportera deux petites figurines, dues à la main de l'un des Maîtres qui nous occupent³⁹. Foà trouve la région dans l'anarchie la plus complète : les chefs sont en guerre les uns contre les autres, les champs sont ravagés, les villages brûlés⁴⁰. La chute de l'empire arabe du Maniema et du Lomani au nord et à l'ouest, celle des Bayeke au sud, suscitent de multiples combats pour la reconquête du pouvoir au sein des anciennes chefferies. Les troubles gagnent les régions pourtant préservées de la présence arabe. La révolte des « Batetela » provoque des déplacements de populations. Une autre cause non moins grave de troubles réside dans une épidémie de variole qui sévit bientôt dans toute la vallée de la Luizi et de la Lukuga. Les devins imputent la cause de la maladie aux Ancêtres, jaloux de la présence des Blancs. Les sacrifices humains se multiplient. Cette épidémie, bientôt suivie d'une vague de trypanosomose décime, en moins de dix ans, les quatre cinquièmes de la population⁴¹. Le travail forcé achèvera enfin de vider les chefferies du nord de la part active de leurs habitants⁴². Voilà qui explique sans doute le nombre d'objets qui durent alors se trouver sans propriétaire — et notamment de sièges tragiquement vacants — et qui furent alors offerts ou vendus aux Blancs.

En 1900, le Comité Spécial du Katanga charge le Lt Paternoster de créer une station à Ngoma, au confluent du Lualaba et de la Lukuga. Elle reçoit le nom de « Buli ». C'est là que Malfeyt concentrera ses troupes en vue de mater les derniers « Batetela », réfugiés à Kikondja. En 1907, le poste de Buli sera déplacé d'une vingtaine de kilomètres vers le sud (fig. 6), pour servir de point d'arrivée à la route carrossable, venant de Tshofa, construite par Bure. Buli est alors définitivement ouvert à la colonisation⁴³.



Fig. 6. Deux des emplacements de Buli, poste d'Etat (1912).

L'exposé qui précède révèle assez la singularité du destin de la seigneurie de Buli. A une époque où l'empire luba, déchiré par des guerres intestines, entre dans un irréversible déclin, accéléré encore par les conquêtes de M'siri au sud et la main-mise arabe sur le nord et bientôt le cœur de l'empire, ce petit royaume connaît une période ininterrompue de prospérité économique et démographique. Celle-ci est due à la position géographique privilégiée du pays, qui en fait une forteresse naturelle, et à la richesse de ses sols, mais aussi à la politique extérieure de ses chefs, qui surent constamment préserver leur indépendance grâce à un jeu d'alliances qui ne pouvaient que décourager les visées expansionnistes des chefs

voisins. L'inféodation des seigneurs de Buli à l'empire luba n'était que nominale : l'investiture au **bulohwe** renforçait en réalité leur indépendance et leur autorité. En entrant dans la famille impériale, ils conquéraient définitivement les titres légitimant leur pouvoir sur les terres dont ils s'étaient emparés. Cette volonté d'indépendance, ce souci de légitimité réclamés cette fois non des empereurs vivants mais des Ancêtres, inspirent également l'histoire religieuse de la chefferie.

Histoire religieuse de Buli

Durant toute la période coloniale, missionnaires et agents de l'Etat n'ont cessé de signaler le nombre, l'importance et la force de résistance des « sectes de sorciers » dans le nord du Buluba, et spécialement dans la région de Kabalo-Kongolo — le cœur de l'ancienne chefferie de Buli. Or, les traditions actuelles, confirmées sur de nombreux points par les témoignages anciens (celui du P. Colle, en particulier), imputent la création des plus importantes de ces sociétés initiatiques aux princes de Buli eux-mêmes.

Mbuli I^{er} « le vieux » doit toujours sa renommée autant à ses fonctions sacrées qu'à ses titres de conquérant et de chef politique. On lui attribue ainsi la création de la société des **Bambuli**, danseurs thérapeutes et nécromanciens qui, avant d'être récupérés par le folklore colonial, exerçaient des fonctions de contrôle sur les « revenants », tout en s'affirmant comme les dépositaires de la pureté des mœurs ancestrales. Cette tradition n'est sans doute fondée que sur une homonymie, car l'on possède de nombreuses autres versions de l'origine de cette société — toujours très active⁴⁴. Signalons toutefois qu'un rapport inédit daté de 1915, mentionne qu'à Kabongo, les **Bambuli** honoraient Mbuli comme l'un de leurs principaux génies⁴⁵.

C'est également à Mbuli I^{er} qu'il faudrait imputer l'institution de la société des **Bilumbu**. Celle confirme explicitement la tradition locale⁴⁶. Les **bilumbu**, rappelons-le, exercent chez les Baluba d'importantes fonctions de devins et de guérisseurs. Initiés aux mystères d'un esprit particulier (notamment **Kabwelulu**), ils reçoivent de celui-ci le pouvoir d'identifier les auteurs de sortilèges et de maléfices et d'indiquer les thérapies appropriées, au besoin les voies de la vengeance.

Les **bilumbu**, ou leurs homologues, sont connus dans tout le Buluba, voire le Zaïre et au-delà. Le plus souvent du reste, ils opèrent seuls. La tradition a donc un caractère nettement légendaire. Mais elle recouvre peut-être un fait réel, soit qu'un des princes de Buli ait effectivement

entrepris de structurer les **bilumbu** en association fermée afin d'en contrôler les activités et s'affirmer ainsi comme le maître des Devins officiels.

C'est toujours à l'un des chefs de Buli, probablement Mbuli IV Songa, que l'on devrait la création de deux autres sociétés initiatiques luba : la **buyangwe** et le **kabwala**, auxquelles Colle consacre de longues pages. Les dignitaires du **kabwala** passent pour de redoutables sorciers tandis que les simples adeptes semblent ne rechercher dans l'initiation qu'un surcroît de chance, une protection accrue contre les morts et les esprits. Les **buyangwe** sont eux, de véritables chamans. Ils détiennent entre autres, le pouvoir de se rendre invisibles, de se dédoubler, de voler dans les airs, de se métamorphoser en lion, léopard, etc. Ils doivent ces facultés aux morts avec lesquels ils sont en contact permanent.

Selon Colle, une autre société détenant de redoutables secrets, celle du **bulungu**, aurait traditionnellement pour chef le prince de Buli⁴⁷.

L'une des séquences les plus intéressantes recueillies par le même auteur, de la bouche des descendants de Mbuli I^{er}, situe la source des sociétés du **bulumbu**, du **buyangwe** et du **kabwala**, dans l'empire des Morts. En effet, un certain Kazula (« le novateur »), chassant le phacochère dans les monts Suya (au-delà de la frontière sud-ouest de Buli), après avoir vu le sol se dérober sous ses pieds, s'était retrouvé dans une vaste caverne où il avait assisté, fasciné, aux danses étranges des Morts. Rassuré, après avoir reconnu parmi ceux-ci ses propres ancêtres, il avait demandé à être initié aux mystères de ces chorégraphies et à d'autres secrets. Revenu sur terre, Kazula s'empressa de mettre dans la confidence de ces événements le chef Mbuli, qui n'eut de cesse d'être initié à son tour aux mêmes arcanes — ce qui lui fut bientôt donné lors d'un séjour dans le royaume obscur. Mbuli reçut même du « roi des Morts » le droit d'initier à son tour ses propres sujets aux rites du **bulumbu**, du **buyangwe** et du **kabwala**.

Ce mythe, diffusé à la cour de Buli, tend à faire des souverains du lieu les seuls dépositaires légitimes des traditions sacrées de la région — voire du nord tout entier du Buluba, car l'on sait que les sociétés dirigées par eux recrutaient leurs adeptes bien au-delà des frontières strictes de Buli. Les chefs de Buli, légataires des pouvoirs des Morts (ultimes propriétaires du sol, référence sacrée des institutions culturelles), s'affirmaient ainsi comme les détenteurs souverains de l'identité culturelle luba elle-même. La légende dut être diffusée avec d'autant plus d'insistance qu'elle cautionnait l'autorité de chefs dont il importe de rappeler qu'ils étaient d'origine étrangère (kunda/buyu). Le mythe aurait ainsi la même fonction légitimante que l'acte d'allégeance rendu par Mbuli Songa à l'empereur luba, qui l'élevait à la dignité de **mulohwe**. Voilà qui fournit sans doute l'explication des phénomènes religieux qui se sont développés à Buli, et notamment du

nombre exceptionnellement élevé de sociétés initiatiques qui y trouvèrent leur origine (même en faisant la part de la légende) : cinq des neufs sociétés repérées au début du siècle dans le nord du Buluba.

Un tel foisonnement pourrait certes s'expliquer par l'origine très diverse des populations qui, durant le XIX^e siècle, cherchèrent refuge dans la chefferie, en y apportant leurs institutions, leurs croyances et sans doute leurs confréries propres. Le souci de contrôler celles-ci dut inciter les suzerains de Buli à vouloir s'imposer chaque fois à leur tête. Toutefois, dans la plupart des cas, rapporte la tradition, la famille dynastique de Buli ne s'est pas bornée à affirmer son autorité sur des sociétés existantes : elle en a promu de nouvelles, comme si elle n'avait eu de cesse de multiplier les sources de son pouvoir, les cautions de sa légitimité.

A. Sohier, dans son *Traité du droit coutumier congolais*, estime que lorsqu'un chef investi entend accroître son pouvoir en le cumulant à l'autorité que confèrent les dignités et le prestige religieux et/ou sorcellaire, c'est qu'il cherche à échapper à une menace émanant soit de l'étranger soit de ses propres sujets. Cette analyse semble pouvoir être appliquée à Buli, menacé au sud par les vassaux de Tumbwe, et bientôt par Buki au nord ; lieu de refuge par ailleurs pour des populations qui, par le seul fait d'être étrangères, pouvaient constituer une menace pour le pouvoir en place. Les titres, héréditaires, de « maître » du **bulungu**, du **buyangwe** et d'autres sociétés qui détenaient les moyens d'exercer une véritable terreur, devaient constituer un motif de crainte suffisant, à lui seul, pour écarter les menaces de sédition et même les tentations d'annexion.

La volonté d'indépendance qui inspire la politique de Buli et qui trouve son corollaire dans le développement d'une idéologie nationaliste, fondée notamment sur l'exploitation du culte des morts, dut se voir renforcée par l'orgueil que durent éprouver les seigneurs de Buli devant le contraste qu'offrait la prospérité économique et démographique de leur Etat et le déclin des chefferies voisines, voire de l'empire luba tout entier.

Quoi qu'il en soit, il semble clair que l'idéologie nationaliste de la Cour, commandée par la nécessité d'afficher une identité culturelle spécifique, n'a pu qu'imprimer intimement son sceau sur un art dont tout indique qu'il était étroitement lié au destin de la famille dynastique.

Idéologie aulique et esthétique de Buli

De forts indices laissent penser, on l'a vu, que les sculpteurs de Buli ont travaillé à la Cour de leurs maîtres. L'on a déjà souligné que la quasi-totalité des œuvres que nous leur devons entrait dans la catégorie des

insignes ou des parasèmes du pouvoir. C'est le cas des trônes **bihona**, emblèmes — et agents — de l'autorité politique et judiciaire — nous y reviendrons. Le cas des effigies mortuaires **mikisi** : celles-ci étaient invoquées par le chef dans toutes les circonstances importantes, publiques ou privées, de sa vie. Conservées significativement dans une case proche de celle où il siégeait publiquement, elles inspiraient, notamment, ses décisions politiques. Quant aux porteuses de coupe **bamboko** ou **maloba mpesi** (nous en connaissons trois, dues aux sculpteurs de Buli), parmi les fonctions qu'elles assument, la plus importante, la plus lourdement grevée de valeur politique et sociale, les rattache au rituel d'investiture au **bulohwe**. Insigne légal de l'ascendance sacrée des chefs, contenant le kaolin offert par l'empereur lui-même⁴⁸, elle « assurait au chef, comme le dit le P. Avermaet, la fidélité de ses femmes, le loyalisme de ses sujets, le succès à la chasse », et « devait le prémunir contre tout danger, toute maladie et lui donner la victoire sur ses ennemis... »⁴⁹.

La Porteuse de coupe de Tervuren aurait une fonction plus précise encore si l'on se réfère au témoignage du chef Kanunu, son dernier propriétaire légitime. Selon celui-ci, la Porteuse servait « à obtenir beaucoup de **malafu** »⁵⁰, soit du vin de palme ou de la bière de sorgho. Or, le **malafu** (ou **malu'u**) entrait dans la classe des produits dont une partie était due, comme tribut, aux chefs. Il était conservé dans des jarres déposées dans une case construite auprès de celle qui était réservée aux effigies des ancêtres royaux. A ces dernières était offerte une portion du **malafu**, versé dans le **mboko** qui veillait la nuit à leur côté⁵¹. Lors de ce rituel, l'on demandait aux Ancêtres d'assurer la sauvegarde de la chefferie, de veiller sur le prince, d'étendre son empire et le nombre de ses sujets. « Obtenir beaucoup de malafu » est donc une manière imagée de désigner la fonction fécondante, celle d'« incitant démographique » de la coupe — l'importance du tribut étant proportionnelle à celle de la population.

Enfin, même la petite tête du **Kabwelulu** pourrait renvoyer aux fonctions sacrées des princes de Buli, chefs héréditaires des devins **bilumbu**.

Tous ces faits confirment, s'il en était besoin, que les Maîtres de Buli appartenaient à la classe de ces sculpteurs magiciens **bwana batombe**, dont le métier seul réclamait une initiation aux mystères de la vie religieuse et politique de l'Etat et qui, de ce fait, faisaient partie de droit du conseil privé du Prince. L'on peut légitimement penser que leur art, et l'esthétique qui l'inspire, ne pouvaient demeurer étrangers à l'idéologie dominante de la Cour.

Les tendances expressionnistes accentuées par le dynamisme « baroque » qui caractérise le sous-style de Buli, témoignent de la volonté de

rapprocher les motifs plastiques traditionnels (ancêtres, esprits) de l'apparence sensible du modèle vivant, soit le corps humain correspondant à l'idéal esthétique imposé par la culture kunda et luba.

Cet idéal, dont les critères demeurent partiellement inconscients, nous le connaissons par les traits que dégage l'observation des pièces classiques kunda (certains sous-groupes buyu, zoba, sanze, bware, etc.) et luba du nord, et par les données de terrain. Front dégagé et bombé, yeux écartés, légèrement exorbités, nez effilé, bouche proéminente, sont des constantes régulièrement citées. Pour le corps de la femme, les seins tombants, tronconiques, la taille cambrée, la proéminence du ventre, les cuisses puissantes, sans compter des traits culturels tels les tatouages, l'épilation du pubis, l'élongation des *labiae*, etc. En fait, le corps est un véritable champ de signes dont nul n'est indifférent : le front et les yeux marquent la force de l'intelligence et du verbe, la bouche est apotropaïque. L'esthétique du corps féminin relève d'une idéologie de la fécondité.

Or, le paradigme du corps qui s'impose naturellement est celui de l'Ancêtre et de ses descendants naturels : La famille régnante. L'on peut donc énoncer comme une règle générale que, dans tous les Etats centralisés de l'Afrique noire, l'idéal esthétique collectif tendait à se constituer par référence à l'aspect extérieur, aux traits somatiques et physiologiques de la famille dynastique. Parmi de multiples exemples, signalons l'ancien royaume kongo de San Salvador⁵², les Bakuba où les membres des familles dynastiques bushong⁵³ incarnaient l'idéal de la beauté, tout comme les rois éthiopiens ou encore, au Rwanda, la famille régnante des Banyiginya (où la beauté *est* la figure royale). Il n'est pas douteux que le réalisme des arts kongo, kuba (l'on pourrait évoquer aussi également Ifé et le Bénin) s'explique par la volonté, politique et magique, de préserver par-delà la mort, l'apparence physique, sacrée, des princes.

Il en allait de même chez les Baluba, dont les **balohwe** réclamaient leur ascendance de Dieu. L'on relèvera ici que certains de nos informateurs ont reconnu plusieurs sculptures de Buli comme les représentations mêmes des princes du lieu — singulièrement Mbuli Mukulu. A cet égard, la ressemblance sensible qu'offrent certaines figures de Buli et les traits de l'un de nos informateurs, le citoyen Kimbalanga, descendant d'une famille apparentée à celle des anciens chefs de Buli, ne laisse pas de troubler (voir fig. 7).



Fig. 7. Le citoyen *Kimbalanga*, descendant des anciens chefs de Buli, tenant en main une statuette qui représente vraisemblablement l'un de ses ancêtres.
Archives de l'auteur.

Il est hors de doute, par ailleurs, que les motifs plastiques majeurs de l'art traditionnel ne pouvaient que favoriser le processus d'une certaine identification entre l'apparence du Prince et la figure paradigmatique de l'Ancêtre. Telle est l'une des fonctions, dérivée mais importante, des effigies servant de cariatides aux sièges auliques **bihona**.

Les fonctions de ces sièges se conjuguent sur un axe double : chronologique, où ils matérialisent les liens qui unissent les ancêtres au prince ; synchroniques, où ils contribuent à renforcer le réseau des rapports unissant ce dernier à ses vassaux et à ses sujets.

Dans sa dimension verticale ou diachronique, le trône est perçu comme une parcelle de l'univers chthonien, celui des esprits et des morts. Il affirme la réalité de l'ascendance sacrée du prince, les liens qui l'unissent aux ancêtres fondateurs du clan — détenteurs ultimes de la terre : ceci explique, notamment, pourquoi il était enduit des graisses des animaux « tabous » de la chefferie (à Buli, léopard et crocodile). Grâce au **kihona**, le pouvoir politique et judiciaire réinvestit l'ordre du sacré.

La cariatide qui soutient le plateau des **bihona** figure *Kamania*, l'ancêtre mythique des *Bakunda* — souche de la population de Buli⁵⁴. Représentée en état de gestation, elle assure la protection du chef de la même manière qu'une mère protège l'enfant qu'elle porte en elle. Le plateau lui-même, chargé d'ingrédients magiques, est d'ailleurs assimilé à un ventre (**difu**), et le tenon cylindrique qui le relie à la tête de la cariatide, au cordon ombilical **msuku**⁵⁵. Inversement, une femme appelée à assurer la descendance de la lignée princière portera le surnom de « siège » **kihona**. L'identification du siège à la mère originelle était telle que l'on pouvait lire sur son « ventre » le destin du prince : le devin y versait de l'huile et du kaolin et les figures que prenaient ces ingrédients fondaient la sémiologie des aruspices⁵⁶.

Dans la texture synchronique de ses fonctions, les rapports du prince à ses sujets, le siège est perçu tout d'abord pour le « double » de la personne dynastique. Il reçoit donc une épouse, préposée à sa garde et à ses

soins. Le fait de toucher le siège passe pour un crime d'insubordination qui est sévèrement puni. Au contraire, les serments scellés la main sur celui-ci revêtent une exceptionnelle gravité. Les sièges des vassaux du prince sont donnés pour les copies du **kihona** de ce dernier. Ils assurent sa présence dans tout le royaume, spécialement aux endroits stratégiques, tels les villages implantés aux frontières. Lorsque ces vassaux siègent officiellement, ils sont censés n'exercer le pouvoir qu'au nom du prince. Ainsi le trône contribue-t-il puissamment à assurer le maintien du pouvoir entre les mains de la seule famille régnante, détentrice du **bulohwe**.

Le **kihona**, en combinant la double constellation de symboles et de fonctions qui unissent les morts aux vivants, associe également dans la même figure le prince et l'ancêtre mythique, et commande l'identité de leur apparence sensible.

Le destin de l'art aulique de Buli fut donc, selon toute vraisemblance, de se soumettre à l'idéal d'un réalisme de plus en plus exigeant, tendant à renforcer cette identification. L'hypothèse pourrait livrer ce critère taxonomique global qui devrait seul inspirer, pensons-nous, l'étude de l'évolution générale du style de Buli.

Dicté par la volonté d'accentuer l'omniprésence du prince sur ses états et de donner à la magie de son apparence, identifiée au paradigme imaginaire de l'ancêtre fondateur, toute sa prégnance, l'art contribuait ainsi de plus en plus étroitement à imposer un modèle esthétique qui devait servir une sémiologie plus générale répondant à l'idéologie nationaliste de la cour, marquée par la volonté de réaffirmer sans cesse sa légitimité et son identité et d'imprimer son sceau sur l'ordre culturel tout entier.

Il resterait donc à montrer, dans une étude morphologique et stylistique approfondie, comment la mystique de l'apparence royale, celle de la beauté de la mère mythique de la dynastie s'est traduite, à travers la généalogie de deux ou plus vraisemblablement trois sculpteurs, dans des effigies de plus en plus réalistes. Comment un art, commandé à l'origine par les canons de la statuaire kunda et luba, dont l'idéal esthétique résidait dans la quête permanente de l'essence, s'est rapproché du sensible pour se soumettre à des impératifs politiques et magiques, sans sombrer toutefois dans l'accessoire, même lorsqu'il tend vers un certain formalisme, et comment il a su traduire, dans son austère sérénité, l'une des questions les plus fondamentales de l'homme universel : celle qui regarde l'invisible et la mort.

NOTES

Cet article, écrit en 1990, ne tient évidemment pas compte des objets attribués à Buli et

découverts ultérieurement. Relevons que de nombreuses données historiques recueillies sur le terrain se trouvent confirmées par les archives AIMO, relatives à Buli, conservées aux Ministère des Affaires Etrangères de Belgique – consultées depuis.

1. Anvers, 24 déc. 1937 au 16 janv. 1938.
2. *Tentoonstelling van Kongo-Kunst... Catalogus*. Antwerpsche Propagandendaweken, n^{os} 716 et 717 (voir pl. 14 & 15). L'un de ces sièges — ancienne coll. Bertrand — est aujourd'hui à Tervuren. (Bonne reproduction dans E. LEUZINGER, *Kunst der Naturvölker*, Frankfurt/a/Main, 1978, band III, pl. 123).
3. Pour une bonne reproduction de cette œuvre célèbre : (A. MAESEN), *Umbangu. Art du Congo au Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2e éd.*, (Bxl, 1969), pl. 35.
4. *L'Univers des formes. Afrique Noire*, Paris, 1967, p. 336.
5. Sumorn imposé principalement par J. MAES qui avait cru pouvoir identifier cette sculpture à l'Esprit Kabila, présidant à certains rituels privés de mendicité, décrits par le P. COLLE (J. MAES, *Figurines mendiantes des Baluba*, dans *Pro Medico*, 1935, 3 et *Figurines mendiantes dites « Kabila » des Baluba*, dans *Brousse*, 1939, 2). Pour COLLE : *Les Baluba (Congo Belge)*, Bruxelles, 1913, t. II, p. 441.
6. *Miroir du Congo belge*, Bruxelles-Paris, 1929, t. II, p. 218, 235 et 236.
7. *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, 1956, p. 110.
8. Dans *Plastiek van Kongo*, 1946 (traduit en français par A. MAESEN, Bruxelles, 1959) et *Découverte de deux statuettes d'un grand sous-style Ba-Luba*, dans *Institut Royal Colonial Belge. Bull. des séances*, XXII, 1, 1951, p. 130-140.
9. *Une sculpture de Buli inédite*, dans *Bull. de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXI, 1960, p. 1-16.
10. Nous ignorons si cette œuvre, retrouvée voici quelques années et exposée au Metropolitan Muséum de New York, a été éditée. Un moulage s'en trouve au Musée de Tervuren. Sur Fr. MIOT, voir E. JANSSENS et A. CATEAUX, *Les Belges au Congo*, Anvers, 1911, II, p. 87-90 (avec la liste de ses publications) et *Biographie coloniale belge*, Bruxelles, V, 1958, col. 599-61.
11. Nous avons identifié cette sculpture, toujours inédite, en 1976.
12. Nous remercions nos collègues de l'Institut de Zoologie de l'ULg. de nous avoir aidé à identifier ces éléments.
13. **Kabwelulu** est parfois décrit comme le génie des « sorciers » du **Buhabo**. Mais **buhabo** est un terme générique qui désigne plusieurs sociétés initiatiques.
14. Voir *Du neuf sur le Maître de Buli*, dans *Topafrika. Mensuel panafricain*, 1975, 2, p. 41, 42, 48. Cette œuvre se trouve à présent, dans la collection du comte B. de GRUNNE.
15. *La grande statuette Hembra du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, 1977, p. 320 et 321. Le P. Neyt y consigne une tradition selon laquelle le nom du sculpteur était « Ngongo ya Chintu ». L'une des traductions possibles de ce « nom » est « le fabricant de la chose ». Il pourrait donc s'agir d'un sobriquet, voilant mal un anonymat réel.
16. *Note sur un type de kifwebe luba-hembra*, dans *Revue Universitaire du Burundi*, I, 3/4, 1973, p. 255-261 à compléter par *L'art hembra*, dans *Topafrika. Mensuel panafricain*, 1975, 5, p. 46-48.
17. Père de Kalala llunga, fondateur du second empire luba. La légende rapporte que lorsqu'il se mettait en colère, tout, autour de lui, prenait la couleur rouge. Il existe des sièges de Buli où le plateau est soutenu par un couple. Dans ce cas, le personnage masculin est identifié à Mbdyi Kiluwe ou Kalala llunga. Parfois, il est simplement appelé Mkulu wa Kalakala, soit « l'ancien des tout premiers temps ».
18. Le siège à cariatide agenouillée du British Museum était autrefois revêtu des mêmes parures (voir OLBRECHTS, *op. cit.*, 1946). Il en a été depuis dépouillé (voir

LEIRIS, *op. cit.* p. 110).

19. La coiffe du siège publié ici, constituée par quatre vastes lobes, n'est pas ornée, à l'arrière, de la tresse cruciforme que l'on observe sur un certain nombre d'œuvres de Buli. Elle s'apparente davantage au type de coiffures observé par Foà, au sud-est de Buli, qu'il compare à une « marmite dont le fond serait appliqué sur la nuque et dont le bord s'en irait en arrière : de derrière, on voit un trou noir qui correspond à l'intérieur du récipient ». (Voir *Traversée de l'Afrique...*, Paris, 1900, p. 163 et photo, p. 248 et *Résultats scientifiques des voyages en Afrique d'Ed. Foà*, Paris, 1908, p. 264 et 265). Autre point de divergence : les tatouages corporels qui pour ce siège sont d'inspiration nettement luba.

20. *Op. cit.*, p. 15 et 16.

21. Voir successivement : *The Tribal Image*, London, 1970, n° 41, et *Sculptures africaines*, Paris, 1965, p. 103.

22. *Op. cit.*, t. II, p. 795.

23. Par exemple, le fait que la coiffe se trouve souvent déjetée vers la gauche (du personnage sculpté). Mais nos informateurs nous ont fait remarquer qu'il s'agissait plus vraisemblablement d'une mode relevant d'une forme de coquetterie.

24. Nous tenons à exprimer ici notre gratitude à Mme Guébels, aujourd'hui disparue, qui nous a ouvert le très riche fonds de ses archives. Signalons que L. GUEBELS possédait un exemplaire du n° de *Brousse*, contenant l'article de J. MAES, décrit en note 5. Sur L. GUEBELS, voir notamment *Biographie belge d'Outre-Mer*, Bruxelles, VIIb, 1977, p. 165 et 166.

25. Sur H. BURE, voir *Biographie coloniale belge*, Bruxelles, IV, 1955, p. 79-81.

26. Sur Ch. FIRKET, voir *Biographie coloniale belge*, Bruxelles, I, 1948, p. 375-377. Le catalogue de ses collections est conservé à l'Université de Liège sous la cote Mss 2823b.

27. Nous songeons notamment à une collection de bâtons de messager songye. Il faut relever du reste, que les centres où l'on fabriquait des « objets pour les Blancs » étaient à l'époque, déjà nombreux.

28. *Note sur la population de la Lukuga. Extraite de son Journal*, dans *Le Mouvement Géographique*, 17 mars 1895, p. 93 et 94.

29. *Op. cit.*, p. 321.

30. À rapprocher d'une légende que les Babembe de l'Itombwe, où le gorille est toujours présent, nous ont rapportée : là, pour éviter la servitude arabe, le grand singe aurait cessé de parler.

31. Fr.-M. OLBRECHTS notamment, estimant que le visage des figures de Buli n'était « nullement négroïde », soutient que l'artiste s'était « sans aucun doute » inspiré « d'un modèle ayant du sang hamite dans les veines » (*Op. cit.*, 1951, p. 132). La thèse « hamitique », a peu près abandonnée aujourd'hui, était régulièrement alléguée par l'ethnographie du passé, pour « expliquer » ce qui lui semblait échapper à l'univers bantou dont elle avait élaboré des images souvent contestables. Sur les « inquiétudes » que suscitaient déjà les thèses auxquelles se réfère OLBRECHTS (celles d'un certain VON EICKSTEDT, auteur d'une *Rassenkunde... der Menschheit* (1934)), voir H. BAUMANN et D. WESTERMANN, *Peuples et Civilisations de l'Afrique*, Paris, nvlé éd. 1948, p. 23.

32. Sur ce personnage, voir A. DELCOMMUNE, *Vingt années de vie africaine*, Bruxelles, 1922, t. 2, p. 538 et sv. et ED. VERDICK, *Les premiers jours du Katanga*, Elisabethville, 1952, p. 36 et ss.

33. *Op. cit.*, p. 94.

34. *Op. cit.*, t. II, p. 531.

35. Voir *The Fall of the Congo Arabs*, London, 1897, p. 259 à 261 : « Their carving in

- wood and ivory is really beautiful, and I was fortunate in being able to get to England some fine specimens in the shape of paddles, walking-sticks, and axes handles, which are now in the British Museum ». HINDE a laissé plusieurs versions de son expédition qui diffèrent sur le point géographique exact de sa découverte. Dans l'une de ces versions (*Mouvement Géographique*, 25 mai 1895, p. 150), il déclare avoir récolté ces objets à Katulu, village dépendant en effet de Buli. Mais par ailleurs, le British Museum ne possède qu'une seule sculpture relevant du « style Buli » : le siège à cariatide auquel il est fait allusion n. 18. Celui-ci est entré au Musée en 1905.
36. R.J. CORNET, *Maniema. Le pays des mangeurs d'hommes*, Bruxelles, 1952, p. 218 et 219. Nous ne partageons pas l'avis de Cornet (voir n. 35). Selon nous, l'« inventeur » de l'art de Buli demeure Fr. MIOT.
37. Outre HINDE, voir aussi R. MOHUN, *Sur le Congo*, dans le *Mouvement Géographique*, 30 sept. 1894, p. 84-87.
38. Voir *Historique de la Chefferie de Kabongo*, 20 oct. 1914, p. 7-9 (Mss inédit, dû à l'administrateur territorial DAMOISEAUX). (Archives de l'auteur).
39. Voir OLBRECHTS, *op. cit.*, 1951. Foà ne dit rien de ces deux statuettes. Elles se trouvent actuellement à Tervuren.
40. *Op. cit.*, 1900, p. 164 et ss.
41. Nombreux témoignages chez les voyageurs et surtout les missionnaires. Voir en particulier le *Bulletin des Missions d'Afrique des Pères Blancs* et *Le Messager du Saint-Esprit* de ces années.
42. G. VAN DER KERKEN, *Note générale sur le recrutement dans le Tanganika-Moëro*. (c. 1916. Mss de 16 p. inédit. Archives de l'auteur).
43. Buli fut capitale du secteur du Tanganyika-Moëro jusqu'en 1912, date où elle fut détrônée au profit de Kongolo. Son nom commença dès lors à disparaître des cartes.
44. Outre les études bien connues de COLLE, BURTON, etc. voir aussi A. VAN DER NOOT, *La secte des Bambudi*, dans *Bulletin des Juridictions Indigènes*, sept. 1935, p. 113 et ss.
45. *Etude sur les mœurs et les coutumes des Baluba des régions de Kabongo*, 1916, p. 25 et sv. (Mss. inédit. Archives de l'auteur).
46. *Op. cit.*, t. II, p. 542-567.
47. *Op. cit.*, t. II, p. 847.
48. Sur ce point, voir surtout le P. TH. THEUWS, *Textes Luba*, dans *Bulletin trimestriel du CEPESI*, 27, 1954, p. 10, 49 et ss.
49. *Dictionnaire Kiluba-Français*, Tervuren, 1954, p. 76 et 77.
50. *Liste des objets cédés par Bure au Baron de Hauleville*, cit. d'après W. MESTACH, *op. cit.* p. 7. L'usage désigné par Kanunu pour le mboko est confirmé par Van Avermaete, *op.cit. s.v.*
51. La demeure d'un « grand chef » luba comportait cinq cases principales dont celle dite **kobo**, était réservée à ses **mikisi** (esprits et effigies des ancêtres). Une fois construit, le **kobo** reçoit en hommage une coupe de terre blanche (mboko) et de perles. Après un certain temps, on y dépose aussi « un récipient du 'malafou' (de sorgho) que le chef reçoit de ses sujets ; il y passera la nuit entière et ne sera bu que le lendemain matin. Ceci sera surtout fait avant la mise à exécution d'un projet, le malafou ayant reposé une nuit entière auprès des 'Mikisi' aura une influence heureuse sur la réalisation de ce dernier » (*Etudes sur les mœurs... des Luba*, cit. p. 15).
52. W.G. RANGLES, *L'ancien royaume du Congo*, Paris, 1968, p. 29 et ss.
53. Sur le rôle des figures royales Ndop, voir BELEPE BOPE MABINTCH, *Les œuvres d'art plastiques, témoins des civilisations africaines traditionnelles*, dans *La civilisation ancienne des peuples des Grands Lacs*, Paris-Bujumbura, 1981, p. 452-463.
54. La cariatide agenouillée de certains des sièges de Buli ne représenterait pas

Kamania, selon nos informateurs. Au contraire, elle serait l'image de la femme demandant à Dieu d'être féconde, dans l'attitude rituelle de l'oraison. Ces sièges n'étaient donc pas destinés aux chefs sacrés **balohwe**, mais à de simples vassaux.

55. **Msuku** désigne également, par métonymie, la « généalogie », l'« ascendance ».

56. Sur la mystique de l'ascendance maternelle, voir notamment le P. BURTON, *L'organisation sociale des Baluba*, dans *Revue des juridictions indigènes*, janv.-fév. 1936, p. 150-153. Un **mulohwe** ne pouvait régner sans sa mère. Lorsque celle-ci mourrait, une autre femme, dite **nginabanza**, assumait juridiquement et anthropologiquement son rôle. Il pouvait également se faire qu'un **mulohwe** se réincarne dans une femme, dite **mwadi**. Dans ce cas, le chef vivant risquait de se voir mis à l'écart par celle-ci. L'on conçoit que lors d'une rupture de succession, au sein d'un même lignage matrilineaire, la transmission du siège sacré, chargé de la magie d'une mère sans descendant, puisse poser de réels problèmes. Il arrivait donc que l'on en remplace le plateau supérieur (« ventre »), selon une technique assez simple que nous décrivons dans une étude plus générale sur les « Techniques de la sculpture chez les populations de l'est du Zaïre » (à paraître).

Copyright text © 2006 Pol Pierre Gossiaux

Préalablement publié dans *Art et exotisme*, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, n° 9, 1990, p. 38-49.