



Bernard de Grunne

DINKA



Bernard de Grunne

DINKA

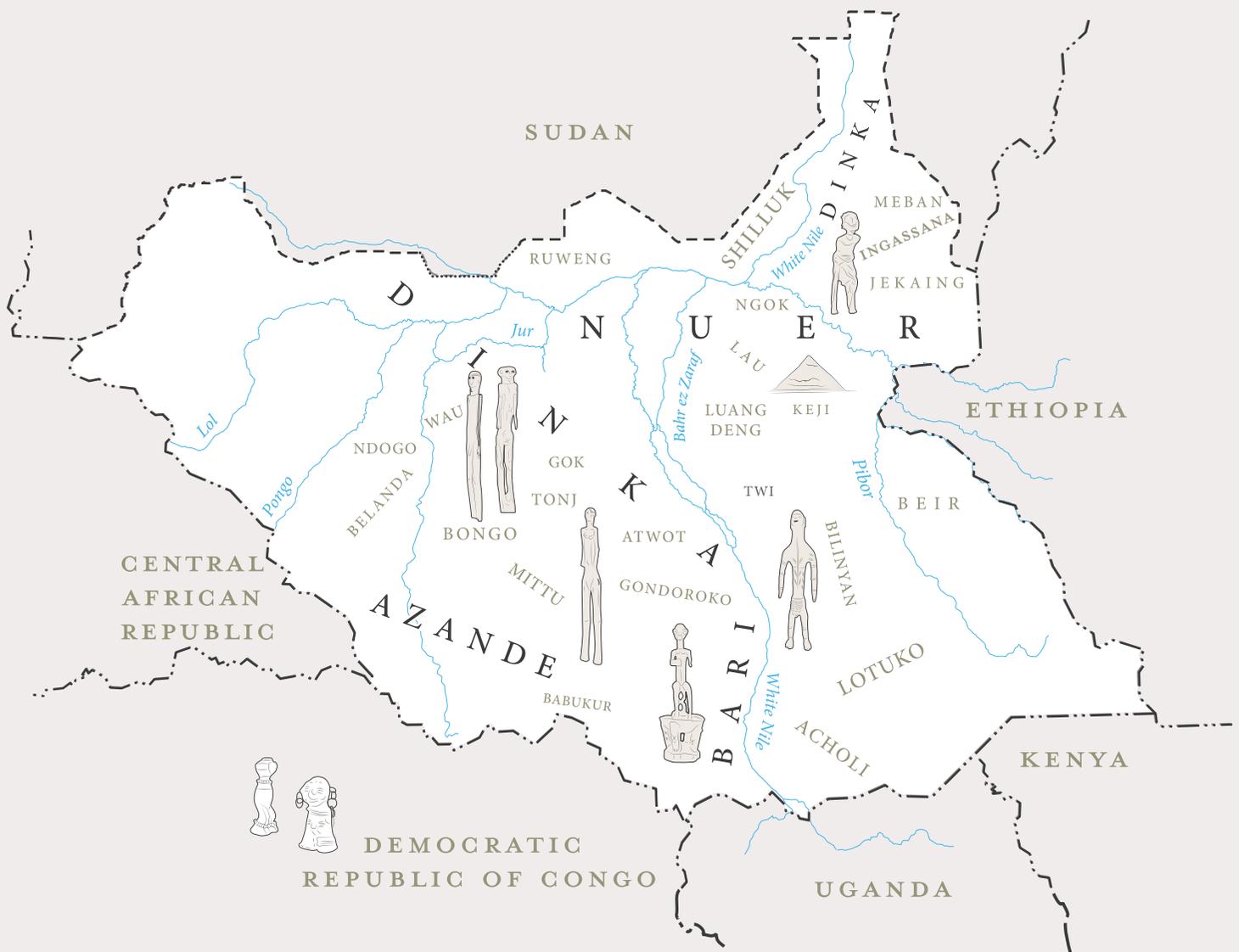


BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL *fine* ARTS

2019



SOUTH SUDAN
LE SOUDAN DU SUD



La statuaire Dinka : un style éclectique ?

Bernard de Grunne

Les artistes ont toujours été les premiers à redécouvrir les œuvres exceptionnelles des grands artistes africains. Depuis que le peintre André Derain a révélé leur génie en 1904, les expositions se succèdent, basées sur les critères esthétiques exigeants des artistes occidentaux, à commencer par *Arts Primitifs dans les Ateliers d'Artistes*, une exposition inédite organisée en 1967 par Marcel Evrard au Musée de l'Homme à Paris, et sans oublier la publication du fascinant ouvrage de Henry Moore, *Henry Moore at the British Museum*, et les catalogues des collections d'art africain des artistes allemands Georg Baselitz et Fritz Koenig.¹

Il y a plus de vingt-cinq ans, est apparu sur le marché de l'art un ensemble d'une petite douzaine de statues attribuées aux Dinka. Le style Dinka était alors inconnu et ne correspondait en rien au goût classique de l'époque. Ces œuvres inhabituelles attirèrent l'attention de David Henrion, un artiste belge dont le père était un sculpteur de renom qui avait constitué une petite collection originale d'art africain.²

Il est vrai que l'invention d'un nouveau style de statuaire basée sur un si petit nombre d'œuvres établit une base de connaissances quelque peu incertaine, mais les qualités esthétiques de ces pièces, quatre desquelles sont toujours présentes dans la collection de David Henrion, méritent bien des études complémentaires et une

1 Marcel Evrard, ed. *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1967; Henry Moore, *Henry Moore at the British Museum*, British Museum, Londres, 1981; Peter Stepan, ed., *Baselitz. Die Afrika-Sammlung*, München, Prestel Verlag, 1981; Stefan Eisenhofer et alii, *Mein Afrika. Die Sammlung Fritz Koenig*, München Prestel Verlag, 2000.

2 Françoise Henrion, « Joseph Henrion : a Memoir », dans Evan Maurer et Niangi Batulukisi, *Spirits Embodied: Art of the Congo*. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1999, p 11 et Thierry Lenain, « Un sculpteur sous le regard des fétiches », dans Serge Schoffel, ed., *Joseph Henrion*, Bruxelles, 2015, pp. 14-15.

Dinka statuary: An Eclectic Art style?

Bernard de Grunne

Artists have been always at the forefront of rediscovering the amazing creations of great artists from Africa. Since the painter André Derain discovered the genius of African artists in 1904, exhibitions focusing on the demanding aesthetic choices of Western artists started with the ground-breaking exhibition *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* curated by Marcel Evrard at the Musée de l'Homme, Paris in 1967 to the publication of the fascinating book *Henry Moore at the British Museum*, and publications of the African art collections of German artists Georg Baselitz and Fritz Koenig.¹

More than twenty-five years ago, a very small group of less than a dozen statues attributed to the Dinka appeared on the art market. This Dinka style was unknown and certainly did not fit into the classical tastes of the times. These unusual works of art attracted the eye of David Henrion, a Belgian artist whose father was a renowned sculptor who also built a small but distinctive African art collection.²

It is surely a small foundation to invent an unknown style of statuary but the aesthetic qualities of these works of which four are still in the collection of David Henrion deserves further study and a publication. The attribution of this group of sculptures to the Dinka came as a surprising discovery. The new attribution seemed based on relatively solid ground for two reasons:

1 Marcel Evrard, ed. *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1967; Henry Moore, *Henry Moore at the British Museum*, British Museum, London, 1981; Peter Stepan, ed., *Baselitz. Die Afrika-Sammlung*, München, Prestel Verlag, 1981; Stefan Eisenhofer et alii, *Mein Afrika. Die Sammlung Fritz Koenig*, München Prestel Verlag, 2000.

2 Françoise Henrion, « Joseph Henrion : a Memoir », in Evan Maurer and Niangi Batulukisi, *Spirits Embodied: Art of the Congo*. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1999, p 11 et Thierry Lenain, « Un sculpteur sous le regard des fétiches », in Serge Schoffel, ed., *Joseph Henrion*, Bruxelles, 2015, pp. 14-15.

“It is possible to find the concept of masks or statuary, representing spiritual forces, introduced into societies lacking similar concepts.”

publication. Si l’attribution de cet ensemble de sculptures aux Dinka fut une surprise, elle n’en repose pas moins sur des bases solides : en effet, « l’invention » d’un nouveau style appelé Dinka n’aurait apporté aucun avantage commercial et de surcroît, les faussaires locaux n’auraient pu puiser leur inspiration dans aucun catalogue puisque les statues Dinka n’avaient quasiment jamais fait l’objet d’une publication.

Notre corpus Dinka regroupe les six statues suivantes :

- > La « Princesse Dinka », Femme sur la pointe des pieds, taille : 145 cm
Date : 1809-1925
- > Femme Dinka, taille : 159 cm
Date : 1695-1917
- > Homme Dinka, taille : 135 cm
Date : 1869-1917
- > Le « Marcheur » Dinka, taille : 93 cm
Date : 1684-1925
- > Statue Dinka sur une tige métallique, taille totale : 98 cm ; taille de la statue : 60 cm
Date : 1868-1918
- > Homme Dinka sur un bâton en bois, taille totale : 78 cm ; taille de la statuette : 34,5 cm

Dès son apparition à Bruxelles au début des années 1990, l’élégance naturelle de cette statue de femme (Planche 1) semblant faire des pointes lui valut le surnom de « Princesse Dinka » parmi les connaisseurs. Cette princesse est dotée de longues jambes très fines, d’un torse étroit et d’une tête ovale délicatement sculptée et coiffée de stries. Sa surface est lisse et polie par l’usage rituel. D’une élégance naturelle et d’un naturalisme subtil, elle se démarque du canon africain classique par la proportion de ses jambes qui constituent presque les deux tiers de son corps.³

there were no commercial reasons to “invent” a new style called Dinka and local carvers of modern forgeries had no published iconography for their inspiration as practically no Dinka sculpture had ever been published before.

Our Dinka corpus is composed of the following six statues:

- > The “Dinka Princess”, Female figure standing on its toes, height 145 cm
Date : A.D. 1809-1925
- > Dinka Female figure, height: 159 cm
Date: A.D. 1695-1917
- > Dinka male figure, height: 135 cm
Date: A.D. 1869-1917
- > Dinka Male Statue “Walking Man”,
Height: 93 cm
Date: A.D. 1684-1925
- > Dinka statue on an iron rod; Total height: 98 cm; Height of statue 60 cm
Date: A.D. 1868-1918
- > Dinka male statue on a wooden staff. Total height 78 cm Height statuette: 34,5 cm

When an elegant female statue (Plate 1) which seems to be dancing on points appeared in Brussels in the early 1990’s, its natural elegance quickly caused the cognoscenti to nickname it the “Dinka princess”. This princess displays very thin and long legs, a narrow torso and a delicately carved oval-shaped head with a striated coiffure. Its surface is smooth and polished with traces of ritual use. She has a natural elegance and a subtle naturalism with a focus on its legs whose proportions stand out from the classical African canon as the length of the legs is almost two thirds that of the entire body.³

³ Les jambes, des pieds au bassin, mesurent 92 cm pour une taille totale de 190 cm.

³ The legs measure 92 cm in length to the edge of the hip for a total height of 190 cm.

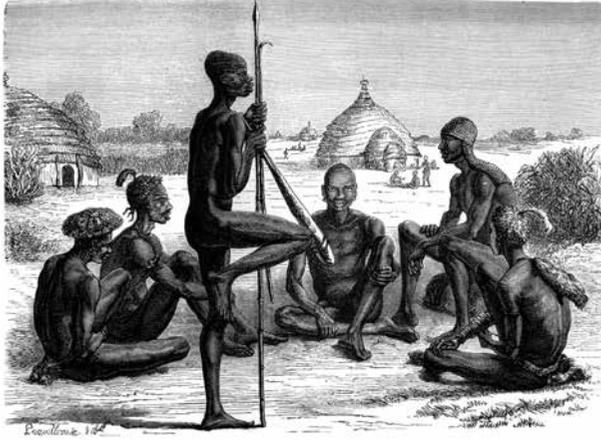


Fig. 1 – A group of Dinka men, as drawn by Dr George Schweinfurth, *Au Cœur de l'Afrique*, 1868-1871, Tome Premier : *Voyages et Découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique Centrale*, Hachette, Paris, 1875, p.149.

La deuxième statue Dinka (Planche 2), une femme également, est plus sobre et robuste. Ses proportions sont semblables à celle de la Princesse Dinka, mais ses longues jambes sont moins travaillées et ne présentent aucune démarcation pour les pieds. Le torse, les bras, la poitrine et le visage sont moins raffinés, et la coiffure est moins élaborée. La surface, en revanche, a été soigneusement polie et présente des traces de manipulation rituelle.

La troisième statue (Planche 3) qui a été découverte dans la région de Wau, représente un homme à la posture plus verticale. Ses bras sont aplatis comme les arêtes en haut relief et on y distingue les mains et les doigts. Les tons gris de sa surface rappellent ceux de la statuette bongo. Le haut de sa tête présente des traces d'usure et de manipulation rituelle. Enfin, son front est creusé de quatre rainures horizontales représentatives du style Dinka – en effet, elles sont semblables à celles que Georg Schweinfurth, l'explorateur latvien, a dessinées en 1870.⁴

La quatrième statue du Marcheur Dinka (Planche 4) se distingue dans le corpus de sculptures Dinka par ses remarquables qualités formelles qui en font un *hapax legomenon*⁵, une sculpture singulière, un prototype unique, un objet exceptionnel que les initiés Dinka ont dû commenter au fil des générations. Du point de vue stylistique, l'artiste s'est éloigné du canon auquel les trois statues décrites précédemment correspondent. Notre Marcheur Dinka est représenté en mouvement, la jambe gauche fléchie vers l'avant. Le corps est assez réaliste et les jambes, les bras et le torse présentent une musculature et une ossature

The second Dinka figure (Plate 2), also female, is more sturdy and down to earth. The proportions are very similar, the long legs are more simplified with no indications of feet, the modelling of the torso, arms, breasts and face are less delicate, and the coiffure is treated in a fairly simple fashion. The surface is also carefully polished, showing traces of ritual handling.

The third statue (Plate 3), a male figure, found in the region of Wau, is more vertical in its posture, the arms treated like flattened high relief ridges with hands and fingers indicated. It is covered by a greyish surface similar to that found on Bongo statuary. There are traces of handling and ritual (?) wear on the top of the head. The rows of four horizontal grooves on the forehead are typical of the Dinka since they look exactly like the ones drawn by the Latvian explorer Georg Schweinfurth in 1870.⁴

The fourth statue of the Walking Dinka (Plate 4) stands out as a *hapax legomenon*, one of a kind sculpture by virtue of its remarkable formal qualities, a unique prototype or prime object which Dinka initiates must have commented on for many generations and which stand out in the corpus of Dinka sculpture.⁵ Stylistically the artist has moved away from the canon of the three other statues described above. Our Walking Dinka is represented moving forward with his left leg forward and flexed. The body is quite realistic, and both the legs, arms and torso are carved with well-defined muscles and bone structure. Both arms were broken off at one point and reattached with native iron pins. The head is tilted backward as he stares towards the sky with metal inserts in

4 George Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique* 1866-1871, Paris, Hachette, 1875, tome premier, p. 144.

5 L'*hapax legomenon* est un concept d'analyse littéraire : on en trouve une seule occurrence dans les textes des auteurs antiques grecs et latins. Cfr. Claude Augé, *Nouveau petit dictionnaire Larousse illustré. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1923, p. 1126.

4 George Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique* 1866-1871, Paris, Hachette, 1875, tome premier, p. 144.

5 A *hapax legomenon* is a concept used in literary criticism: a literary expression found only once in texts by Greek and Latin authors from the Antiquity Cfr. Claude Augé, *Nouveau petit dictionnaire Larousse illustré. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1923, p. 1126.

*“La pratique qui consiste
à représenter les forces spirituelles par des masques
ou des statues a pu être introduite dans des sociétés
étrangères à ce type de concepts.”*

saillantes. Les bras, qui ont tous deux été cassés, ont été rattachés à l'aide d'épingles de fer natif. Sa tête est penchée en arrière et ses yeux, figurés par des pièces de métal, sont rivés vers le ciel. Le fin grain de bois a été soigneusement poli et fait l'effet d'une peau rouge et luisante.

Cette statue est tellement réaliste qu'elle me rappelle la célèbre statue de Ka'aper datant de l'Ancien Empire (circa 2500 av. J.C) qu'on peut voir au Musée du Caire (fig. 26). Ka'aper, statue en bois de sycamore découverte par Auguste Mariette lors de ses fouilles à Saqqarah en 1860, représente un corpulent haut fonctionnaire marchant, le pied gauche en avant. Les ouvriers égyptiens de l'équipe de fouille, impressionnés par son réalisme hors pair, la surnommèrent *Sheikh el-beled* («le chef de village» en arabe) en raison de sa ressemblance avec le chef de leur village.

La statue Dinka qui est fixée sur une petite base rectangulaire insérée dans une tige métallique (Planche 5) a les mêmes proportions que les deux premières statues que nous avons présentées, avec un ratio de 60/40 entre la taille des jambes et celle du reste du corps.⁶ Elle partage deux points communs avec le Marcheur Dinka: ses deux bras ont été cassés et sa surface lisse d'un brun rougeâtre est également très polie. Le visage légèrement souriant et les yeux figurés par de petites perles tubulaires blanches confèrent à cet objet une présence chaleureuse.

La dernière œuvre Dinka (Planche 6), stylistiquement proche de la pièce précédente, se compose d'un long bâton de bois surmonté d'un homme debout. Ses jambes sont proportionnellement plus courtes, son visage a une forme plus ovale, et le sculpteur y a taillé des oreilles et des attributs sexuels très réalistes. Sa surface polie est également rougeâtre mais sa

each eye. The very fine grain wood is carefully polished which gives the feeling of a gleaming reddish skin.

This statue is so naturalist that it reminds me of the famous Old Kingdom statue of the scribe Ka'aper dated to circa B.C. 2500 and currently in the collections of the Cairo Museum (fig. 26). Ka'aper, a statue carved in sycamore wood depicting the corpulent high official walking with his left foot forward, was excavated by Auguste Mariette in Saqqara in 1860. Ka'aper was nicknamed by the Egyptian excavators, impressed by its exceptional realism, *Sheikh el-beled* (Arabic for "Headman of the village") because of its resemblance to the local elder of the village.

The Dinka Figure standing on a small rectangular base inserted into an iron rod (plate 5) shows similar proportions as the first two statues analyzed above with a 60/40% ratio between the height of the legs and the rest of the body.⁶ It shares two similarities with Dinka Walking Man: both arms have been broken off and it shows an identical smooth highly polished reddish-brown surface. The slightly smiling face and eyes inserted with small white tubular beads give the object quite a warm presence.

The last Dinka work (Plate 6) is a long wooden staff surmounted by a standing male figure stylistically related to the previous piece. The legs are proportionally shorter, the face is more oval in shape, and the sculptor carved very realistic ears and sexual attributes. It has an identical polished reddish surface. It may have served a different purpose than the previous figure maybe as an emblem of prestige more than an object used in specific rituals.

⁶ La taille totale est de 60,5 cm et la taille des jambes, de la base au point d'articulation des hanches, est de 35 cm.

⁶ The total height is 60,5 cm and the length of the legs from the base to the joint at the hips is 35 cm.



Fig. 2 – Profiles of Dinka in Dr George Schweinfurth, *Au Cœur de l'Afrique, 1868-1871, Tome Premier : Voyages et Découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique Centrale*, Hachette, Paris, 1875, p.144.



Fig. 3 – Dinka Shrine at Luang Deng. In C.G. & Brenda Seligman, 1965, p. 181.

fonction devait être différente – ce devait être un emblème de prestige plutôt qu'un objet d'usage rituel.

La datation de toutes ces œuvres par carbone 14 garantit qu'il ne s'agit pas de pièces contemporaines conçues pour être vendues à des clients occidentaux. Fabriquées entre 1684 et 1928, on peut statistiquement déterminer une période s'étendant de 1800 à 1920.

Les Dinka, un large peuple nilotique d'agriculteurs-pasteurs qui compte environ 900 000 personnes, vivent dans une vaste région marécageuse dans le bassin central du Nil, au Soudan du Sud.⁷ Vivant principalement de leurs impressionnants troupeaux de zébus, les Dinka ont toujours appartenu à la sphère culturelle de l'Afrique de l'Est. On a souvent présenté les cultures d'Afrique de l'Est comme n'ayant pas une grande tradition artistique – leurs sculptures, notamment, seraient peu sophistiquées. Les Dinka étant des pasteurs dont la culture dominante n'encourageait pas la sculpture, on a longtemps prétendu qu'ils ne recourraient pas aux représentations visuelles des ancêtres ou des diverses forces spirituelles pour agrémenter leurs principaux rituels.

Ainsi que l'a remarqué l'historien Gerald Hartwig, la sculpture, comme tous les autres phénomènes sociaux en Afrique de l'Est, a subi d'énormes pressions et bouleversements au cours des deux derniers siècles.⁸ La pratique qui consiste à représenter les forces spirituelles par des masques ou des statues a pu être introduite dans des sociétés étrangères à ce type de concepts. Les traditions artistiques sont mobiles et il ne serait pas surprenant qu'au cours des grandes vagues de migration de la seconde moitié du 19^{ème}

All these works have been dated by C14 method to insure they are not contemporary works made for sale to a Western audience. Their dates of manufacture spanning a period between A.D. 1684 and 1928 would suggest a statistically corrected date between A.D. 1800 and 1920.

The Dinka, a large Nilotic group of pastoralists numbering some 900,000 people in all, live in a vast arc around the swamps of the central Nil basin in the Southern Sudan.⁷ The Dinka who conceptualize the world through their impressive herds of humped cattle have always been included in the Eastern African cultural sphere. Eastern African cultures have generally been represented as without much artistic tradition and with fairly unsophisticated styles of sculpture. As pastoralists, whose dominant culture discouraged carving, it has been generally accepted that the Dinka did not require visual representation of ancestral or other spiritual forces to enhance their essential life-cycle rituals.

As the historian Gerald Hartwig remarked, sculpture like all other social phenomena, experienced enormous pressures and change during the last two centuries in East Africa.⁸ It is possible to find the concept of masks or statuary, representing spiritual forces, introduced into societies lacking similar concepts. Arts traditions can be mobile, and one could expect people from sculpture-producing societies in eastern and southern Congo who migrated into East Africa in significant numbers during the second half of the nineteenth century would have established such productions in their new homes.

Research on the artistic production of the Dinka does not help very much. Gianni Caravita wrote a short essay on Dinka music, dance, poetry and

7 Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience. The Religion of the Dinka*, Oxford University Press, 1961, p. 2.

8 Gerald W. Hartwig, « Sculpture in East Africa », dans *African Arts*, July 1979, volume XI, Number 4, p. 62.

7 Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience. The Religion of the Dinka*, Oxford University Press, 1961, p. 2

8 Gerald W. Hartwig, « Sculpture in East Africa », in *African Arts*, July 1979, volume XI, Number 4, p. 62.

“The visual appeal of horn shapes, both symmetrical and asymmetrical, seen moving through space as cattle move their heads does indeed connect to the use of exponential curves in African art in general.”

siècle, les migrants venus du Congo de l’Est et du Sud, où existait une tradition sculpturale, aient établi de telles pratiques en Afrique de l’Est.

Les études sur la production artistique des Dinka sont peu édifiantes. Gianni Caravita a écrit un bref essai sur la musique, la danse, la poésie et la prose Dinka – formes artistiques majeures chez les Dinka selon lui. Leurs chants, accompagnés par des percussions, sont libres et ne présentent pas d’unité organique : ils passent d’un sujet à l’autre et sont l’expression de toutes les facettes de la vie Dinka – la guerre, l’amour, les grâces, les plaisanteries et, bien sûr, la présence bienfaisante des bœufs. Ces contes et épopées témoignent de la richesse de l’imaginaire Dinka et relatent leur histoire et leur culture.⁹

Dans un autre essai passionnant, Jeremy Coote s’est intéressé aux valeurs esthétiques des éleveurs nilotes du Soudan du Sud, parmi lesquels les Nuer, les Dinka, les Atuot et les Mandari. Selon lui, l’absence de tout objet d’art ou de tradition d’art visuel chez ces peuples ne signifie pas qu’ils n’ont pas possédé une forte tradition esthétique visuelle.¹⁰

Coote démontre que les attributs du bétail – le marquage et la forme des cornes, entre autres caractéristiques physiques – servent de référence et fournissent le lexique qui permettent de décoder les valeurs esthétiques des sociétés nilotiques. Il affirme qu’il existe un « œil culturel » qui transfère les thèmes spécifiques et les compétences visuelles d’un domaine esthétique majeur – la beauté du bétail – aux autres domaines. Par exemple, Coote remarque que, chez les Dinka Ngok, le linguiste Arthur Nebel a répertorié vingt-sept termes pour

prose considering these artistic forms their most important production with songs both free and accompanied by drums. The songs do not have any organic unity and pass from subject to subject expressing every moment of Dinka’s life, war, love, praise, jokes and last but not least the good company of the ox. Epic stories and tales show the richness of the Dinka imagination and document their cultural milieu and history.⁹

In another fascinating essay Jeremy Coote focused his research on the aesthetics of the cattle keeping Nilotes such as the Nuer, Dinka, Atuot and Mandari of Southern Sudan. For Coote, the absence of any art objects and traditions of visual art in these groups does not imply in any way that they did not possess a strong tradition of visual aesthetic.¹⁰ Coote demonstrates that the attributes of cattle- markings, horn configurations, general physical features- supply the reference and vocabulary for aesthetic analysis throughout Nilotic societies. He argues that there is a “cultural eye” that applies specific themes, along with visual skills from one central physical domain- the beauty of cattle- to others. For instance, Coote remarks that, among the Ngok Dinka, the linguist Arthur Nebel recorded twenty-seven terms for various shades or configurations of colors for cattle while Evans-Pritchard had recorded thirty.¹¹

Coote remarked that when the Dinka discuss the color patterns of an animal, -as they do for hours- they sound more like art critics than stockbreeders and such discussions are as a matter

9 Gianni Caravita, « L’Arte dei Dinka, in *Africa*, Anno 23, n° 3 Septembre 1968, pp. 250-369.

10 Jeremy Coote, « Marvels of Every Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes » dans J. Coote and Anthony Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 245-273.

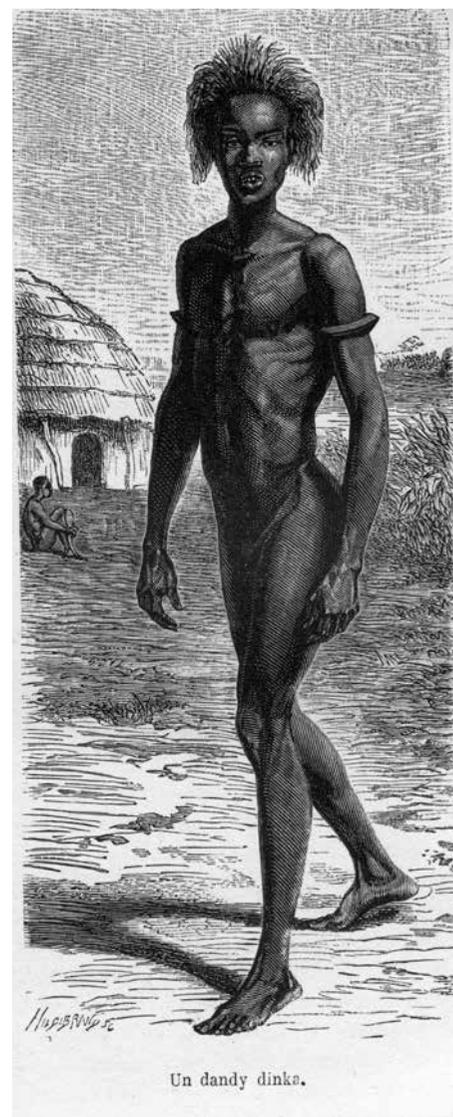
9 Gianni Caravita, “L’Arte dei Dinka, in *Africa*, Anno 23, n° 3 September 1968, pp. 250-369.

10 Jeremy Coote, “Marvels of Every Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes” in J. Coote and Anthony Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 245-273.

11 See Arthur Nebel, *Dinka Grammar. Rek Malual Dialect with Texts and Vocabulary*, Museum Combonianum, Verona: Missioni Africanæ, 1948, p. 51 and E.E. Evans-Pritchard, “Imagery in Ngok Dinka Cattle Names”, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1943, 7/3, pp. 623-8.

qualifier les différentes nuances ou associations de couleurs du bétail, alors qu'Evans-Pritchard en avait enregistré trente.¹¹

Coote explique que quand les Dinka classifient et apprécient la valeur esthétique de la robe d'un animal – ce qu'ils font des heures durant – leurs discussions rappellent davantage celle des critiques d'art, des antiquaires ou des amateurs de vin que celle des éleveurs.¹² La beauté des cornes, à la fois symétriques et asymétriques, qu'on voit se mouvoir dans l'espace alors que les bêtes bougent la tête, a un lien évident avec l'usage exponentiel de courbes dans l'art africain en général, comme l'avait constaté William Fagg au sujet d'un masque classique de buffle mama, au Nigéria.¹³ Les cornes de ce masque sont une imitation fantaisiste de la courbe naturelle de croissance. On peut également évoquer les admirables tabourets appuie-têtes Dinka à trois ou quatre pieds judicieusement taillés dans des branches naturellement incurvées.



Un dandy dinka.

11 Voir Arthur Nebel, *Dinka Grammar. Rek Malual Dialect with Texts and Vocabulary*, Museum Combonianum, Verona: Missioni Africanæ, 1948, p. 51 et E.E. Evans-Pritchard, « Imagery in Ngok Dinka Cattle Names », dans *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1943, 7/3, pp. 623-8.

12 Coote, 1992, p. 250.

13 William Fagg, « In search of Meaning in African Art », dans Anthony Forge, ed. *Primitive Art and Society*, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Oxford University Press, London, 1973, p. 158, fig. 2.

Fig. 4 – Dr George Schweinfurth, *Au Cœur de l'Afrique*, 1868-1871, Tome Premier : *Voyages et Découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique Centrale*, Hachette, Paris, 1875, p.145.

“Chez les Dinka Ngok,
le linguiste Arthur Nebel a répertorié
vingt-sept termes pour qualifier les différentes
nuances ou associations de couleurs
du bétail.”

Comment pourrait-on tenter d'expliquer l'existence de styles sculpturaux chez les Dinka ? Ce peuple a fait l'objet d'études assez approfondies menées sur le terrain par Charles Gabriel et Brenda Seligman en 1921-22.¹⁴

Ainsi que l'a constaté Ladislav Holy dans son étude inédite et très complète sur les arts d'Afrique de l'Est, l'existence d'un style statuaire Dinka a toujours été déconcertante.¹⁵ Cependant, selon mes sources, Holy fut le premier spécialiste à publier deux statues en bois attribuées aux Dinka qui avaient toutes deux été collectées par Wilhem Junker avant 1878 – l'une se trouve au Musée Ethnologique de Berlin et l'autre au Musée Linden de Stuttgart.¹⁶ (Fig. 6 & 7).

La statue Dinka de Berlin représente un homme élancé taillé selon les proportions canoniques de la statuaire Dinka : les jambes constituent environ 60 % de la statue et le reste du corps a été taillé de façon assez grossière. Les yeux et les oreilles sont figurés par des trous ; le nez, les lèvres et le menton ont été creusés dans les parties saillantes du visage ; les dents sont indiquées par des encoches sur les lèvres. La statue du Musée Linden, attribuée aux Bari, un sous-groupe Dinka, représente un homme légèrement plus petit mais stylistiquement proche de la statue de Berlin et présentant des proportions identiques.¹⁷

of both classification and appreciation, perhaps more akin to the discussions of antique-dealers or wine connoisseurs.¹² The visual appeal of horn shapes, both symmetrical and asymmetrical, seen moving through space as cattle move their heads, does indeed connect to the use of exponential curves in African art in general as William Fagg had noticed for a classical Buffalo head-dress mask from the Mama, Nigeria.¹³ The horns of the buffalo mask imitate in a fanciful way the natural curve of growth just like the Dinka with their much admired three-legged neck rests carved by judicious pruning of curved branches to produce a three- or four-legged stool cum headrest.

How could one attempt to explain the existence of sculptural art styles among the Dinka ? The Dinka have been fairly well documented by the in-depth fieldwork carried by Charles Gabriel and Brenda Seligman in 1921-22.¹⁴

The existence of a Dinka style of statuary has always been perplexing as Ladislav Holy remarked in his ground-breaking comprehensive study of the arts of Eastern Africa.¹⁵ However Holy was to my knowledge the first scholar to publish two wooden statues, both collected by Wilhem Junker before 1878 and attributed to the Dinka,

14 Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1932 ; Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience. The Religion of the Dinka*, Oxford, The Clarendon press, 1961 ; Douglas H. Johnson, *Nuer Prophets*, Oxford, Clarendon Press, 1994, Simon Simonse, *Kings of Disaster*, Kampala, Fountain Publishers, 2017 ; S.F. Beswick, « Non-Acceptance of Islam in Southern Sudan : The Case of the Dinka from the Pre-Colonial Period to Independence (1956) », in *Northeast African Studies*, New Series, Vol. 1, n° 2/3, pp. 19-47.

15 Ladislav Holy, *The Arts of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn London, Artia Prague, 1967, p. 12.

16 Berlin Museum für Volkerkunde inv. n° III.A. 786.

17 Holy, 1967, p. 43.

12 Coote, 1992, p. 250.

13 William Fagg, "In search of Meaning in African Art", in Anthony Forge, ed. *Primitive Art and Society*, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Oxford University Press, London, 1973, p. 158, fig. 2.

14 Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1932 ; Godfrey Lienhardt, *Divinity and Experience. The Religion of the Dinka*, Oxford, The Clarendon press, 1961 ; Douglas H. Johnson, *Nuer Prophets*, Oxford, Clarendon Press, 1994, Simon Simonse, *Kings of Disaster*, Kampala, Fountain Publishers, 2017 ; S.F. Beswick, "Non-Acceptance of Islam in Southern Sudan: The Case of the Dinka from the Pre-Colonial Period to Independence (1956)", in *Northeast African Studies*, New Series, Vol. 1, n° 2/3, pp. 19-47.

15 Ladislav Holy, *The Arts of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn London, Artia Prague, 1967, p. 12.



Fig. 5 – Standing figure Dinka, Sudan
Height : 56,5 cm
Provenance : Speyer 1924 Museum für Völkerkunde, Berlin, n° inv. III A 4624
Publication : Kurt Krieger, *Ostafrikanische Plastik*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1990, pl.17.



Fig. 6 – Standing male figure, Dinka (?) or Bari (?), Sudan
Height : 57 cm
Provenance : W. Junker 1878 Museum für Völkerkunde, Berlin, Inv: III A 786
Publication : L. Holy, *The Art of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn ed., Prague, 1967, ill. 8ab
Kurt Krieger, *Ostafrikanische Plastik*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1990, ill. 18.



Fig. 7 – Standing Male figure, Dinka/Bari (?)
Height : 47 cm
Provenance : Linden-Museum, Stuttgart
Publication : Ladislav Holy, *The Art of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, Paul Hamlyn, London, 1967, pl.13.



Fig. 8 – Ingassana Wooden Figure, C.G. & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, R&KP, London, 1932, Pl.XLVI.

Également dans la collection du Musée de Berlin, une autre statue Dinka (Fig. 5), inconnue de Holy et publiée quelques décennies plus tard, obéit au même canon stylistique avec un torse encore plus long que les jambes, une tête plus ovale et des bras détachés du corps et légèrement tournés.¹⁸ Elle fut vendue au Musée de Berlin par le célèbre marchand d'art allemand, Arthur Speyer II, en 1924.

La seule référence à la sculpture rituelle chez les Dinka est la mention faite par Seligman pendant son séjour dans l'un des lieux sacrés des Dinka à Luang Deng, alors en territoire Nuer mais toujours sous l'emprise des prêtres Dinka. Le temple sacré consiste en trois cabanes ordinaires dont l'une est la maison de Dengit, « La Forte Pluie », la deuxième entité spirituelle Dinka la plus importante après Nhialic, leur Dieu suprême. Quand un Dinka désire enfanter, il doit venir au temple faire don sacrificiel de l'une de ses bêtes. Le prêtre de Dengit ouvre la porte du temple de Dengit et « quand un animal est sacrifié, la porte du temple s'entrouvre et dans l'obscurité, le fidèle peut apercevoir d'étranges silhouettes fantomatiques d'hommes et d'animaux. »¹⁹

J'ai découvert la photographie d'une statue en bois prise sur le terrain à l'occasion d'une célébration rituelle chez les Ingassana, une petite ethnie d'environ douze mille âmes vivant sur les collines Tabi, au nord-est de la région Dinka.²⁰ La statue, qui semble mesurer à peu près un mètre de haut, représente un homme debout. Ses jambes sont

one in the Berlin Museum für Völkerkunde and the second in the Linden Museum, Stuttgart.¹⁶ (Fig. 6 & 7).

The Berlin Dinka figure is an elongated male figure carved in the canonical proportions of Dinka statuary where the legs are roughly 60 % of the total height and the rest of the body is identical in height and fairly crudely carved features with holes for eyes and ears, the nose, lips and chin chopped out from a projecting from the facial plane, and teeth indicated by notches on the lips. The Linden Museum statue attributed to the Bari/Dinka cluster is a slightly smaller male figure with similar proportions and stylistically quite close to the Berlin piece.¹⁷

Another Dinka figure also in the Berlin Museum collection (Fig. 5), unknown to Holy and published some decades later, belongs to the same stylistic canon with its torso even more elongated than its legs, a more oval-shaped head and arms detached from the body in a slightly turned fashion.¹⁸ It was sold to the Berlin museum by renowned German art dealer Arthur Speyer II in 1924.

The only reference to ritual sculpture among the Dinka is the mention by the Seligman's during their visit in 1921 of one of the most sacred shrines of the Dinka at Luang Deng in Nuer territory at the time but still served by Dinka priests. The shrine consists of three ordinary looking huts of which one is the house of Dengit, "Great Rain" the second most important spiritual entity of the Dinka after their supreme God, Nhialic. When a Dinka is desirous of offspring, he should come to the shrine and make the sacrificial offering of cattle. The priest of Dengit opens the door of Dengit's shrine and "when an animal is sacrificed, the door of the shrine is opened and

18 Kurt Krieger, *Ostafrikanische Plastik*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1990, fig. 17.

19 « The Dinka » dans Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 180.

20 « The Ingassana » dans Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, plate XLVI and p. 433 and E.E. Evans-Pritchard, « A Preliminary Account of the Ingassana Tribe in Fung Province » dans *Sudan Notes and Records*, Vol. 10, 1927, pp. 69-83.

16 Berlin Museum für Völkerkunde inv. n° III.A. 786.

17 Holy, 1967, p. 43.

18 Kurt Krieger, *Ostafrikanische Plastik*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1990, fig. 17.

the worshipper on looking through the doorway may see amid the darkness strange shifting spirits shapes of men and animals.”¹⁹

I have found one field photograph of a wooden figure (Fig. 8) in a ritual context among the Ingassana a small ethnic group of about twelve thousand souls located in the Tabi hills to the northeast of the Dinka.²⁰ The statue, roughly about one meter tall judging from the photot, represents a standing male figure with long, stocky legs, the torso kneeling forward, a large head with a large gaping mouth, decorated with some kind of human(?) hair and earrings, and an overall shinny patina possibly from rubbing it with some kind of oily/fatty substance.

According to Evans-Pritchard, this figure was used by the *chalk*, hereditary Ingassana specialists who function at marriage, for the birth of twins and the illness of children. The head of the *chalk* possesses a wooden figure of a man or a woman, or both and, also a wooden phallus with which he dances.²¹

South of the Dinka, one finds among the Bari-speaking populations an ancient tradition of carving medium size wooden “ancestral” figures numbering about fifty, varying in height between thirty and fifty centimeters and all collected very early between 1840 and 1880. In his in depth and fascinating research on Bari statuary, Enrico Castelli clearly distinguished a primary very small group of three of Pre-Contact statues (Fig.9)



Fig. 9 – Bari Statuette, Height: 53 cm, Venezia, Museo di Storia Naturale, inv. n° 2326
Provenance: Collected in 1861 by Giovanni Miani at Gondokoro, Sudan.

19 “The Dinka” in Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 180.

20 “The Ingassana” in Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, plate XLVI and p. 433 and E.E. Evans-Pritchard, “A Preliminary Account of the Ingassana Tribe in Fung Province” in *Sudan Notes and Records*, Vol. 10, 1927, pp. 69-83.

21 E.E. Evans-Pritchard, “A Preliminary Account of the Ingassana Tribe in Fung Province” in *Sudan Notes and Records*, Vol. 10, 1927, p. 74.

*“Le chef du chalk possède une statue
en bois représentant un homme, une femme,
ou les deux, ainsi qu’un phallus en bois
qu’il arbore pour danser.”*

longues et trapues, et son torse est incliné vers l’avant. Sa grosse tête arbore une grande bouche bée, des cheveux probablement humains et des boucles d’oreilles. Sa surface patinée a dû être frottée avec une espèce de substance grasseuse qui lui confère sa brillance.

D’après Evans-Pritchard, cette statue était utilisée par le *chalk*, un groupe d’experts héréditaires *ingassana* qui intervient durant les cérémonies de mariage, la naissance de jumeaux ou auprès des enfants malades. Le chef du *chalk* possède une statue en bois représentant un homme, une femme, ou les deux, ainsi qu’un phallus en bois qu’il arbore pour danser.²¹

Au sud de la région Dinka, on trouve les Bari, une population qui a pour tradition de sculpter des statuette en bois ancestrales de taille moyenne. On en dénombre une cinquantaine, toutes collectées entre 1840 et 1880, dont la taille varie entre trente et cinquante centimètres de haut. Dans sa fascinante étude approfondie sur la statuaire Bari, Enrico Castelli a distingué un minuscule ensemble de deux statues antérieures à tout contact avec les étrangers (Fig.9) ainsi qu’une massue anthropomorphe rituellement connectée à Lokono ou Logunu et son fils Nygilö, deux célèbres faiseurs de pluie bari des villages bilinyans appartenant au clan Bekat des faiseurs de pluie, près de Gondokoro, qui devint la destination des commerçants en 1860.²² Le second ensemble regroupe une cinquantaine de statuette bari ayant toutes rejoint les musées européens de Paris, Berlin, Vienne, Saint Pétersbourg, Genève, Stuttgart ou

and anthropomorphic clubs connected ritually with Lokono or Logunu and his son Nygilö, two famous Bari rain-makers of the Bekat rain clan Bilinyan villages near Gondokoro, the new landing place founded by traders in 1860.²² The second larger group of about fifty Bari figures all reaching various European museum such as Paris, Berlin, Vienna, Saint Petersburg, Geneva, Stuttgart and Venice between 1850 and 1900, are of a hastier workmanship but inspired by the Pre-contact original style. According to Castelli’s conclusions, these statues were mainly the production of local workshops whose style was adapted to meet the demands of external markets of early visitors such as political officers, missionaries, traders and anthropologists in the region between 1860 and 1890.

There is however at least a formal stylistic connection between Bari statuary and our small Dinka corpus. Formal elements in common are the general proportions of the body, the rigidity of the trunk, the arms attached to the trunk and the elongated legs slightly apart and almost no indication of sexual attributes. There are almost no indication on the ritual use of these statues which have been categorized as “fetishes or ancestor figures” on the basis of indications by traveler and journalist Monteny-Jephson in 1888 and C.H. Stigand around 1910 and by analogy with their use among the larger scale Bongo statuary further west.²³

A seated male figure (Plate 7) attributed to the Kuku, a Bari speaking people from the region of Kajo Keji further south towards Uganda is quite

21 E.E. Evans-Pritchard, « A Preliminary Account of the Ingassana Tribe in Fung Province » dans *Sudan Notes and Records*, Vol. 10, 1927, p. 74.

22 Enrico Castelli, « Bari Statuary: The influence Exerted by European Traders on the Traditional Production of Figure Objects » dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, N° 14, automne 1987, p. 89. Je tiens à remercier Dr.Zoe Cormack pour cette référence et les photos des deux statuette de Miani à Venise.

22 Enrico Castelli, “Bari Statuary: The influence Exerted by European Traders on the Traditional Production of Figure Objects” in *RES: Anthropology and Aesthetics*, N° 14, Autumn 1987, p. 89. I want to thank Dr Zoe Cormack for this reference and the photos of the Miani statuette in Venice.

23 A.G. Mounteny-Jephson, *Emin Pasha and the Rebellion at the Equator*, London, 1890 and C.H. Stigand, *Equatoria, the Lado enclave*, London, 1923.



Fig. 10 – A rare Eastern African, possibly Nyamwezi, female figure, Height :82,6 cm
Publication : Tom Phillips ed., *Africa : the Art of a Continent*, 1995, p.160, n°2.46

Venise entre 1850 et 1900. De conception plus hative, leur style est semblable à celui des statues originales. D'après les conclusions de Castelli, ces statues furent principalement fabriquées dans les ateliers locaux et leur style répondait aux attentes des marchés extérieurs qui firent irruption entre 1860 et 1890 par le biais des premiers visiteurs constitués de personnages politiques, de missionnaires, de marchands et d'anthropologues.

Il existe cependant au moins un lien formel entre la statuaire bari et notre petit corpus Dinka. Stylistiquement, les corps de ces statues partagent les mêmes proportions, leurs troncs sont également rigides, leurs bras sont attachés au tronc, leurs longues jambes sont légèrement écartées et on note l'absence fréquente de tout attribut sexuel. On ne relève quasiment aucune indication de l'usage rituel de ces statues qui furent cataloguées comme « des fétiches ou statues d'ancêtres » sur la base des données recueillies par le voyageur et journaliste Monteny-Jephson en 1888 et par C.H. Stigand aux alentours de 1910, et par analogie avec leur usage au sein de la plus importante statuaire bongo à l'ouest.²³

La statue d'un homme assis (Planche 7) attribuée aux Kuku, un peuple bari de la région de Kajo Keji plus au sud en direction de l'Ouganda, qu'on retrouve également dans la collection de David Henrion, se démarque du corpus global de la sculpture bari. Le personnage assis sur un tabouret ajouré présente lui aussi des jambes assez longues. Son bras droit est plié et supporte une main disproportionnée grande alors que le bras gauche, presque difforme, est minuscule. Les traits du visage sont plutôt singuliers : le nez est court et dur, la bouche et les yeux sont grands et les orbites sont profondément creusées. Le bois poli est très sombre et la statue est censée

unusuel in the larger corpus of Bari sculpture. The figure seated on an openwork stool also shows fairly elongated legs. Its right arm is bent with an oversized right hand whereas the left arm is shortened to the point of deformity. Its facial features are quite special with a short rigid nose and mouth and large eyes with deep concave eye sockets. The wood is very dark and highly polished, and it is meant to be displayed on an interesting four-legged stool covered by a very dark thick encrusted patina. The connection of this figure with rain-making ceremonies should encourage further investigations in connection the Bari statue collected by Miani mentioned above which was part of the sacred works belonging to the Bari rain-maker Lokono from the Bilinyan villages.

Seligman suggested that the classical Bari style was influenced by Sudanese populations living on the west bank of the Nil such as the Bongo and Mittu but following a critical review by Evans-Pritchard expressed the more prudent theory of a remote influence from the regions of the interior of Congo.²⁴

How does one account for the presence of statuary among the Dinka? What function did it serve? How was it introduced? A useful comparison could be done with the appearance of sculptural traditions in the pastoralist view of the world more preoccupied by oral traditions, poetry and songs. As Johnson points out, the occupation of the Upper Nile Basin by Nilotic-speaking pastoralists, their definition from each other, their movements have taken place over a long pattern of periodization and the overlaying of peoples, languages and rituals took place over hundreds of years following both the short-term and long-term pulsations of climate and a succession of wetter and drier periods in

23 A.G. Mounteny-Jephson, *Emin Pasha and the Rebellion at the Equator*, London, 1890 et C.H. Stigand, *Equatoria, the Lado enclave*, London, 1923.

24 Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 23 and E.E. Evans-Pritchard, Review, "The Bari", in *Sudan Notes and Records*, vol. 12, n° 2, 1929, p. 296.

*“Seligman suggested
that this Bari style was influenced by Sudanese
populations living on the west bank of the Nil such
as the Bongo and Mittu.”*

être présentée sur un remarquable tabouret à quatre pieds couvert d'une très sombre patine épaisse incrustée. Le lien qui relie cette statue aux cérémonies de la pluie devrait inciter à enquêter plus avant sur la statue bari collectée par Maini évoquée ci-dessus et qui faisait partie des œuvres sacrées appartenant au faiseur de pluie bari Lokono des villages bilinyans.

Seligman a d'abord suggéré que le style bari classique avait subi l'influence des peuples soudanais vivant sur la rive ouest du Nil comme les Bongo ou les Mittu. Mais après une révision critique d'Evans-Pritchard, il émit l'hypothèse plus prudente d'une influence provenant des régions plus lointaines du centre du Congo.²⁴

Comment s'explique l'existence d'une statuaire Dinka ? Quelle en était la fonction ? Comment fut-elle introduite ? Comment expliquer l'émergence de traditions sculpturales au sein de sociétés pastorales aux coutumes orales centrées autour de la poésie et du chant. Comme le remarque Johnson, le peuplement de la région supérieure du bassin du Nil par divers groupes migratoires de langue nilotique fut un long processus – une multitude de peuples, de langues et de rites se juxtaposèrent au fil des siècles selon les changements climatiques ponctuels et durables et l'alternance de périodes humides et sèches en Afrique du Nord.²⁵ Il est probable que l'apparition de statues chez certains groupes Dinka soit liée à ces événements historiques et climatiques.

Peu après 1800, l'émergence de nouveaux cultes dans les religions Nuer et Dinka, l'apparition de « divinités libres » qui s'emparent des êtres

Northern Africa.²⁵ The appearance of statuary among certain Dinka groups must be connected to these historical and climatic events.

Sometimes after A.D. 1800, the arrival of new cults in Nuer and Dinka religion and the appearance of “free-divinities,” deities who seize persons and spoke through their mouths, the spread of magic and the rise of prophets were connected with disruptive historic events such as the invasion of southern Sudan by the Turco-Egyptian government, ivory and slave merchants, the Mahdists, and European imperial powers.²⁶ Some of the most renowned magicians of the Nuer claimed to have first obtained their magic from either the Dinka or some other earlier inhabitants of the country in which they settled. Johnson remarked that some of the most powerful new magic came from the Azande and the Jur-Beli of the Bahr el Ghazal and the experience of the Agar Dinka, the Atuot and Western Nuer is that magic entered their countries from further west.

The two most important Dinka shrines east of the Bahr el-Jebel were Luang Deng and Luang Aiwel, each associated with one of the two central figures in Dinka religion: Deng and Aiwel. As a divinity Deng is known for giving rain and also thought of as an ancestor. Aiwel is another ancestor of particular importance, being the first and archetypical spear-master.²⁷ Taken together, the myths of Deng and Aiwel represent a development in the apprehension of spiritual power and the transmission of spiritual authority which is directly connected with the migrations and reinforcement of Dinka settlements throughout the Upper Nile region. The founding of spear-master clans is associated with a northward and westward movement of Dinka communities out

24 Charles Gabriel Seligman & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 23 et E.E. Evans-Pritchard, Review, « The Bari », dans *Sudan Notes and Records*, vol. 12, n° 2, 1929, p. 296.

25 Douglas Johnson, *Nuer Prophets*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 37.

25 Douglas Johnson, *Nuer Prophets*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 37.

26 D. Johnson, *op. cit.*, p. 65.

27 Johnson, *op. cit.*, p. 41.

humains et parlent à travers leur bouche, la propagation de la magie et l'essor des prophètes résultèrent d'événements historiques disruptifs comme l'invasion du Soudan du Sud par le gouvernement turco-égyptien, les marchands d'ivoire et d'esclaves, les Mahdistes et les puissances impériales européennes.²⁶ Certains des magiciens Nuer les plus célèbres prétendirent devoir leurs pouvoirs aux Dinka ou à des habitants plus anciens de leur région d'accueil. Johnson signala que certains des sorts les plus puissants venaient des Azandé et des Jur-Beli du Bahr el-Ghazal, et que d'après les Dinka Agar, les Atuot et les Nuer de l'ouest, la magie provenait de l'ouest.

Les deux lieux saints Dinka les plus importants à l'est du Bahr el-Jebel étaient Luang Deng et Luang Aiwel, tous deux associés à l'une des figures centrales de la religion Dinka : Deng et Aiwel. En tant que divinité, Deng, qui est considéré comme un ancêtre, est reconnu comme un faiseur de pluie. Aiwel est également un ancêtre d'une importance particulière, étant le premier et l'archétypique Maître de la Lance.²⁷ Les mythes de Deng et d'Aiwel incarnent conjointement une évolution dans la conception du pouvoir spirituel et la transmission de l'autorité spirituelle qui résulte directement des mouvements migratoires et de la propagation des colonies Dinka à travers la région du Nil Supérieur. La fondation de clans du Maître de la Lance est liée au déplacement des communautés Dinka du sud vers les régions du Nil Blanc et du Bahr el-Ghazal au nord et à l'ouest. En outre, les phénomènes d'assimilation, d'adoption et de mariage mixte se répandirent entre les vieilles communautés Dinka et les sociétés Nuer émergentes.²⁸ Evans-Pritchard évoque souvent les mythes et divinités Dinka, comme Deng, qui furent introduites dans les sociétés Nuer.



Fig. II – Sukuma influenced statue among the Kerebe, circa 1960
Publication: Gerald W. Hartwig, "Sculpture in East Africa", in *African Arts*, Volume XI, Number 4, July 1978, UCLA, Los Angeles, p.64, fig.8

26 D. Johnson, *op. cit.*, p. 65.

27 Johnson, *op. cit.*, p. 41.

28 *Idem.*, p. 54.

*“Pour accroître leurs chances de gagner,
les groupes de danseurs Kerebe pouvaient utiliser
une statue en bois de taille humaine, l’Amaleba,
avec laquelle ils dansaient dans le but d’attirer
l’attention et remporter la victoire.”*

La Pyramide ou le Mont de Ngundeng constitue un exemple frappant de l’introduction d’un nouveau type de culte et œuvres sacrées correspondantes chez les Nuer. Il s’agit d’un lieu saint majeur dans lequel furent enterrées toutes les maladies et les choses mauvaises. (Voir Figure 20) Ce mont fut construit par des milliers de Nuer sous la supervision de Ngundeng entre 1890 et 1894, dans le village de Weidang. D’environ quinze mètres de haut et trente mètres de diamètre, il était constitué de cendre humide mélangée à de la terre cuite et non cuite. La base de la pyramide était entourée d’une basse palissade de défenses d’éléphant et environ 13 000 ouvriers participèrent à la construction de ce mont sacré.²⁹ Ngundeng innova en associant dans un même lieu saint Nuer deux des figures Dinka les plus importantes - le Dieu du Clan et le Maître de la Lance originel. Il devint ainsi le médiateur principal non seulement chez les Nuer, mais aussi chez les Dinka.

L’introduction de la sculpture par des groupes de migrants (peut-être de langue bantu) dans une société dépourvue de telles pratiques est un phénomène qui résonne dans d’autres régions d’Afrique de l’Est comme par exemple chez les Kerebe de Tanzanie, une société vivant loin du Soudan du Sud sur l’île de Bukerebe, au sud du Nyanza, ou Lac Victoria.

Des études approfondies menées par l’historien Gerald Hartwig montrent que c’est bien grâce à l’émergence de nouvelles institutions musicales que les Kerebe ont développé une nouvelle tradition sculpturale. En effet, les Kerebe ont adopté de nouvelles pratiques de danse consistant notamment à opposer des groupes dans le cadre de concours pouvant durer une journée entière. Pour accroître leurs chances de gagner, les groupes de danseurs pouvaient utiliser une statue en bois de taille humaine, l’Amaleba (Fig. 11),

of a southern Dinka homeland into the White Nile and Bahr el-Ghazal regions. Furthermore, there was extensive assimilation, adoption and intermarriage between the Old Dinka communities and the expanding Nuer societies.²⁸ Evans-Pritchard makes frequent reference to Dinka myths and divinities such as Deng entering Nuer societies.

A striking example of the introduction of a new type of cult and its related sacred works among the Nuer is Ngundeng’s Mound or Pyramid, a massive sacred shrine in which all diseases and bad things were buried. (See Figure 20) The Mound was built by thousands of Nuer under the supervision of Ngundeng sometime between 1890 and 1894 in the village of Weidang. Approximately fifty feet high with a diameter of about 100 feet, it was constructed of wet ashes mixed with baked and unbaked earth. It was surrounded at the base of the pyramid by a low palisade of elephants’ tusks and approximately 13,000 workers were involved over the years to build this sacred mound.²⁹ Another innovation by Ngundeng was the combination in one Nuer shrine of the two most important Dinka figures- the clan-divinity with the original spear-master- making him the most important mediator not only among the Nuer but also among the Dinka.

The concept of introducing of sculpture originally from other migrant groups (possibly Bantu-speaking?) in a society lacking similar concepts has some parallels in other parts of East Africa as for instance, among the Tanzanian Kerebe, a society located far away from Southern Sudan on the island of Bukerebe and adjacent corner of the Victoria Nyanza (Lake Victoria).

Detailed research by historian Gerald Hartwig show that the Kerebe did develop a new tradition of sculpture thanks to newly introduced musical

²⁸ Idem, p. 54.

²⁹ Johnson, op. cit. , p. 88-95.

²⁹ Johnson, op. cit., p. 88-95.



Fig. 13 – Nyamwezi / Kerebe / Baganda figure
Uganda
Height : 120 cm
British Museum inv. n° Af1909,-40
Given by John Roscoe in 1909.



Fig. 12 – Power Figure Nyamwezi/Kerebe, Tanzania,
Lake Victoria
Height : 114 cm
Berlin Museum für Völkerkunde, inv. n° III E 5529
Gift of P. Kollmann, 1897.

institutions. Indeed the Kerebe eagerly embraced new dance modes where dance groups would compete in day-long competitions. To enhance the chance of winning a dance group could use a life-size wooden statue called *Amaleba* (Fig. 11) which was danced during the competition and whose purpose was to draw attention and make the group win the competition.³⁰ According to information provided at the time to David Henrion on the use of the life-size Dinka statue (Plate 2), these sculptures were held by two persons and danced ceremonially which explains the wear on the arms of both statues.

Walking Man which stands out as unique in terms of Dinka style by its wonderful realistic modeling and the presence imbued by its tilted head reminds me of another figure (Fig. 10) unique and difficult to connect to a specific art style published in the landmark exhibition *Africa The Art of a Continent* at the Royal Academy, London, in 1995. Although enigmatic in its precise attribution, was tentatively catalogued as Northern Nyamwezi from Kerebe island based on a formal comparison with a well documented statue found in 1897 on Kerebe island in northern Tanzania and now in the Museum für Völkerkunde, Berlin, which shows similar modeling of the head and position of the arms.³¹

Morphologically speaking, both Walking Dinka Man and the Nyamwezi Man show four unique characteristics: a set of proportions closer to a naturalistic canon, the realistic modeling of the body, especially the ears, mouth and limbs, a quite unusual pattern of scarifications on the lower torso and back and the absence of any hairdo. As to their proportions, both artists used a naturalistic canon closer to a Greek or Egyptian

30 Gerald Hartwig, "Sculpture in East Africa", in *African Art*, July 1978, Vol. XI, number 4, p. 64.

31 Bernard de Grunne, "The Tabora Master Ancestral Figure", in *Sotheby's New York, African and Oceanic Art from a Private Collection*, May 25, 1999, pp. 36-41.

*“The Dinka Walking Man
stands out as unique in terms of style
by its wonderful realistic modeling and the presence
imbued by its tilted head.”*

avec laquelle ils dansaient dans le but d’attirer l’attention et remporter la victoire.³⁰ Selon des informations alors recueillies par David Henrion sur l’usage de notre statue Dinka de taille humaine (Planche 2), ces sculptures étaient maintenues par deux danseurs qui les exhibaient cérémonieusement, ce qui explique les traces d’usure sur chacun des bras des deux statues.

Le Marcheur Dinka, qui se distingue dans le corpus par son remarquable réalisme et l’aura que lui confère sa tête inclinée, me rappelle une autre statue (Fig. 10) singulière qu’il est difficile de relier à un style artistique spécifique et qui fut exposée à Londres en 1995 lors de la mémorable exposition de la Royal Academy, *Africa The Art of a Continent*. Malgré ses origines incertaines, elle fut provisoirement attribuée aux Niamwezi du Nord, peuple de l’île Kerebe, en raison de ses similitudes stylistiques avec une autre statue trouvée sur cette même île de Tanzanie du Nord qu’on peut voir au Musée Ethnologique de Berlin et qui elle, était bien documentée. En effet, ces deux statues ont en commun la forme de leur tête et la position de leurs bras.³¹

D’un point de vue morphologique, le Marcheur Dinka et l’Homme Nyamwezi se démarquent par quatre caractéristiques uniques : un jeu de proportions correspondant davantage au canon naturaliste, un corps réaliste – surtout au niveau des oreilles, de la bouche et des membres – des scarifications inhabituelles sur le bas du torse et le dos, et l’absence de toute coiffure. En ce qui concerne leurs proportions, les sculpteurs ont adopté un canon naturaliste proche des normes grecques ou égyptiennes, où la tête représente

norm where the proportion of the head to the whole body is in a ratio of one to six instead of the usual African proportion of one to three as defined forty years ago by William Fagg.³²

Walking Man could have been adopted by a Dinka group in a similar manner to the well published standing figure (Fig. 12) was carved for king Machunda of Kerebe island around 1860 by a “Nyamwezi” craftsman included in a caravan of traders coming from the trading post of Tabora. On the day of the completion of the statue, Kinabo the uncle of Chief Machunda died. The Kerebe people interpreted this event that Kinabo had in fact not died but has become the statue itself and that king Machunda has transferred the spirit of Kinabo into its wooden portrait. The statue was kept in the sleeping quarters of Machunda and was assigned female guards. This now sacred work had a suddenly undeniable place in the context of Kerebe chiefly power in the second half of the nineteenth century. It was inherited by Machunda’s son Rukonge when Machunda dies in 1895 and subsequently taken back to Europe and given to the Berlin Museum by Paul Kollman in 1897.³³

Another Nyamwezi female statue in the British Museum (Fig. 13) also published by Hartwig bears some similarities with ours as far as the elongation of the arms and the modeling of the face. This second statue also carved for chief Muchanda on Bukerebe island by another itinerant Nyamwezi (?) artist and subsequently sent as a gift to chief Kabaka Suna of Buganga was carved between 1800 and 1856.³⁴

30 Gerald Hartwig, « Sculpture in East Africa », in *African Art*, July 1978, Vol. XI, number 4, p. 64.

31 Bernard de Grunne, « The Tabora Master Ancestral Figure », in *Sotheby’s New York, African and Oceanic Art from a Private Collection*, 25 mai, 1999, pp. 36-41.

32 See Gerald Hartwig, “A Historical Perspective of Kerebe Sculpturing” in *Tribus*, Stuttgart, 1969, fig. 1. William Fagg, *Nigerian Images: The Splendor of African Sculpture*, London, 1963, p. 13.

33 Gerald Hartwig, “A Historical Perspective of Kerebe Sculpture-Tanzania,” in *Tribus*, N° 18, 1969, pp. 85-86

34 Idem, fig. 2.

un sixième du corps, au lieu d'un tiers selon les critères habituels africains établis par William Fagg il y a quarante ans.³²

Il est possible que le Marcheur Dinka ait été récupéré par un groupe Dinka, tout comme la célèbre statue de l'homme debout qui fut sculptée par un artisan « nyamwezi » pour le Roi Machunda de l'Île Kerebe vers 1860 et transportée par une caravane de marchands venant du comptoir d'échange de Tabora. Le jour où la statue fut achevée, Kinabo, l'oncle du Chef Machunda, mourut. Le peuple kerebe imagina que Kinabo n'était pas vraiment mort mais qu'il s'était réincarné dans la statue, que le Roi Machunda avait transféré son esprit dans ce portrait en bois. On conserva la statue dans la chambre de Machunda et on assigna des femmes à sa garde. Cette œuvre désormais sacrée acquit rapidement une place indéniable parmi les attributs du pouvoir kerebe dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Rukonge, le fils de Machunda, en hérita à la mort de son père en 1895, avant qu'elle ne fut rapatriée en Europe et offerte au Musée de Berlin par Paul Kollman en 1897.³³ (Fig. 12)

Une autre statue de femme nyamwezi présente au British Museum (Fig. 13) et qui fut elle aussi publiée par Hartwig, partage des points communs avec la nôtre : toutes deux ont les bras allongés et la même forme de visage. Cette deuxième statue, également sculptée entre 1800 et 1856 pour le Chef Machunda sur l'Île Bukerebe par un autre artiste nyamwezi (?) itinérant, fut offerte au Chef Kabaka Suna de Buganga.³⁴

These facts establish that on the island of Bureke, a paramount chief of northern Tanzania commissioned two statues between 1800 and 1859, that these statues were carved by one or two foreign artists who came from Tabora and these statues circulated widely since they were sent as gifts to other chiefs.

The flux of great art originating from Eastern Congo played an important influence on East African sculpture. One of the most admired Luba masks known for its elegantly curved horns now in the Tervuren Museum was collected in 1899 not in Luba territory in R.D.C. but in Tabora in the heartland of Nyamwezi territory.³⁵ Another related Luba mask now in Berlin Museum was collected by Emin Pacha also in Tabora in 1890.³⁶ Burton in 1872, Thompson in 1881 and Becker in 1887 all commented on the presence of well carved artefacts brought back from Congo to Tanzania.³⁷

Life-size wooden statuary representing founding patriarchs, important chiefs or cultural heroes is a rare occurrence in the art styles of Eastern Africa with the Bongo and related groups from southern Sudan, the Giryama from Kenya and the Konso in Ethiopia. The statues from these various groups are generally frontal, rather simple in their modeling of the human body and elongated. Statuary is reduced to its basic rudiments, the simple kind of pole sculpture that might almost have been carved on a living tree. It is reminiscent of what the German art

32 Voir Gerald Hartwig, « A Historical Perspective of Kerebe Sculpturing » dans *Tribus*, Stuttgart, 1969, fig. 1
William Fagg, *Nigerian Images: The Splendor of African Sculpture*, London, 1963, p. 13.

33 Gerald Hartwig, « A Historical Perspective of Kerebe Sculpture-Tanzania, » dans *Tribus*, N° 18, 1969, p. 85-86.

34 Idem, fig. 2.

35 Gustave Verswijver et alli, ed., *Treasures from the Africa Museum, Tervuren*, Tervuren, 1995, plate 157. Wilhelm Hein, « Holzfiguren der Waguha », in *International Archiv für Ethnographie*, suppl. IX, 1896

36 Joachim Koloss, *Art of Central Africa Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, plate 51.

37 Gerald Hartwig, "The Role of Plastic Art Traditions in Tanzania. The Northeastern Region" in *Baessler-Archiv, Neue Folge*, Band XVII, 1969, p. 29.

“On peut postuler l’existence d’un lien
entre les traditionnels monts funéraires
et leurs statues de garde au Soudan du Sud
et les pyramides antiques en Égypte.”

On peut en déduire que sur l’île de Bureke, entre 1800 et 1859, un grand chef de Tanzanie du Nord aurait commandé deux statues qui furent taillées par un ou deux artistes étrangers venus de Tabora et que ces statues auraient beaucoup voyagé dans la mesure où elles furent offertes à d’autres chefs.

La circulation de grandes œuvres d’art en provenance du Congo de l’Est eut une influence considérable sur la sculpture d’Afrique de l’Est. L’un des masques luba les plus appréciés pour l’élégance de ses cornes incurvées fut collecté en 1899 non pas en territoire luba, en R.D.C., mais à Tabora, au cœur du territoire Nyamwezi.³⁵ Il se trouve désormais au Musée Royal de l’Afrique Centrale de Tervuren. Au Musée de Berlin, on peut voir un autre masque luba apparenté qui fut également collecté à Tabora en 1890 par Emin Pacha.³⁶ Burton en 1872, Thompson en 1881 et Becker en 1887 ont tous évoqué la présence en Tanzanie d’objets finement sculptés venus du Congo.³⁷

Les statues de taille humaine représentant les pères fondateurs, les grands chefs ou les héros locaux sont rares dans l’art d’Afrique de l’Est chez les Bongo et les groupes apparentés du Soudan du Sud, chez les Giriyama au Kenya et les Konso en Éthiopie. Leurs statues sont généralement frontales, et la forme plutôt simpliste de leurs corps est allongée. Leur statuaire se résume aux rudiments les plus basiques de la sculpture totémique et pourrait tout aussi bien être taillée à même les arbres. Elle rappelle ce que l’historien

historien Eckard von Sydow described as *Pfahl* and *Baumplastiek* (sculptures in the shape of posts and tree).³⁸

Pushing Fagg’s argument even further, one could speculate some kind of link between the Southern Sudanese traditions of funerary mounds and statues to guard them with the ancient traditions of Egypt and their pyramids. The parallels between Dinka Walking Man, the Old Kingdom statue of Ka’aper and a wonderful bronze statue of a Sudanese Kushite from the Meroitic dynasties between 400 B.C. and 400 A.D. standing with one leg forward in the same manner as our Walking Dinka (Plate 4 and Fig. 14) will give a free rein to new and fascinating speculations and subjective judgment.

The idea that these art styles of southern Sudan could have been the Ur-styles of African statuary was suggested by no less than William Fagg in his comments on a Bongo statue. He remarked that “for between five and ten thousand years in this area of southern Sudan, the Bongo or their predecessors have maintained this genuinely primitive art unchanged in essence from the time when there was no other African art.”³⁹ For Fagg, even if one cannot prove any direct link between a nineteenth century statue and the art of those early times, one could speculate that this southern Sudan province could be the general area through which the art of sculpture was diffused Africa south of the Sahara.

35 Gustave Verswijver et alli, ed., *Treasures from the Africa Museum*, Tervuren, Tervuren, 1995, gravure 157. Wilhelm Hein, « Holzfiguren der Waguha », dans *International Archiv für Ethnographie*, suppl. IX, 1896

36 Joachim Koloss, *Art of Central Africa Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, gravure 51.

37 Gerald Hartwig, « The Role of Plastic Art Traditions in Tanzania. The Northeastern Region », dans *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XVII, 1969, p. 29.

38 Eckart von Sydow, *Afrikanische Plastik*, Verlag Gerb. Mann, Berlin, 1954, p. 15.

39 William Fagg, *African Majesty from Grassland and Forest. The Barbara and Murray Frum Collection*, Toronto, The Art gallery of Ontario, 1981, p. 152.

d'art allemand Eckard von Sydow a qualifié de *Pfahl et Baumplastiek* (sculpture en forme de poteaux et de tronc).³⁸

Si l'on étaye la théorie de Fagg, on peut postuler l'existence d'un lien entre les traditionnels monts funéraires et leurs statues de garde au Soudan du Sud et les pyramides antiques en Égypte. Entre le Marcheur Dinka, la statue de Kaaper de l'Ancien Empire, et une splendide statue en bronze d'un Kushite soudanais datant des dynasties meroïtiques entre 400 av. J.C. et l'an 400 qui, comme le Marcheur Dinka, se tient debout, une jambe en avant, les similitudes ne manqueront pas de laisser libre cours à de nouvelles hypothèses passionnantes et subjectives.

La théorie selon laquelle les styles sculpturaux sud-soudanais pourraient être les équivalents des premiers styles originaux d'Afrique fut suggérée par William Fagg lui-même dans l'un de ses commentaires sur une statue bongo. Il affirma que « pendant cinq à dix mille ans, dans cette région du Soudan du Sud, les Bongo ou leurs prédécesseurs ont conservé l'essence de cet art primitif authentique originel qui préexista aux autres formes d'art africain. »³⁹ Selon Fagg, même s'il est impossible de prouver l'existence d'un lien direct entre une statue datant du 19^{ème} siècle et l'art de ces temps antiques, rien n'empêche d'imaginer que cette province du Soudan du Sud pourrait être le lieu à partir duquel l'art de la sculpture se diffusa à travers l'Afrique Subsaharienne.



Fig. 14 – Statuette of a Kushite king, Tabo, Argo Island, Court of the Great Temple Kushite (Meroitic, BC 760 – 656), Sudan

Height : 50 cm

Sudan National Museum collection SNM 24705
Publication : Derek Welsby & Julie Anderson, *Sudan, Ancient Treasures*, The British Museum, 2004, p. 128, fig. 102.

38 Eckart von Sydow, *Afrikanische Plastik*, Verlag Gerb. Mann, Berlin, 1954, p. 15.

39 William Fagg, *African Majesty from Grassland and Forest. The Barbara and Murray Frum Collection*, Toronto, The Art gallery of Ontario, 1981, p. 152.



Fig. 15 – L'os d'Ishango, lac Edward, Afrique équatoriale, 20 000 avant J-C.

Le Nil, l'histoire mystérieuse

David Henrion – artiste, collectionneur.

Avant-propos

Passionné ces trente dernières années par les productions artistiques traditionnelles peu connues, des vallées du Rift africain, j'ai eu l'occasion de voir bon nombre d'objets provenant de ces lieux mythiques que sont le Kilimandjaro, le Nil blanc et ses sources et les Grands Lacs. La présence au quotidien de ces objets d'art a nourri mon imaginaire, enrichi mon apprentissage, m'a permis de mieux les reconnaître, les situer et les apprécier ; rassembler des objets méconnus me spécialise, personnalise et peut-être même me responsabilise dans cette aventure.

Étant conscient de mon incompetence à étudier un si vaste sujet, je préviens que dans cet ouvrage non scientifique, sujet aux erreurs, l'amateur d'art que je suis aborde l'aventure humaine d'Afrique australe de façon très personnelle en compilant certains renseignements et faits historiques avec des informations recueillies lors de mes voyages in-situ et de certaines recherches. Je me suis aussi laissé guidé par mon ressenti et mes intuitions nées au contact des objets magico-religieux sculptés par les derniers représentants de ces cultures ancestrales d'Afrique.

Les objets tribaux africains ont, grâce à mon père Joseph, dès mon plus jeune âge, occupé une place centrale dans mon environnement physique et mental. Ils sont restés ma référence absolue en matière de goût et peut-être même sur le plan spirituel.

Les expéditions africaines d'amis antiquaires de mes parents comme Edouard Klejman, Pierre Dartevelle, Marc Félix, Christian Duponchel... m'ont tellement fasciné qu'à 18 ans je fis mon premier voyage au Zaïre encouragé par mon père. Après son décès et quelques voyages plus ou moins heureux, j'ai eu la chance d'être le collaborateur du grand marchand belge d'art africain, Pierre

Dartevelle, qui restera dans l'histoire comme l'un des plus importants découvreurs d'objets, sa volonté de fer et son regard acéré influent depuis un demi-siècle sur l'extraordinaire aventure de la valorisation de ces cultures en s'imprégnant de la magnificence de leurs sculptures et masques. Depuis les années 60, Pierre a établi des contacts dans des réseaux d'antiquaires zairois avec lesquels j'ai voyagé seul à de multiples reprises pendant des années dans les régions du Shaba (Katanga), Kivu, Uele, Équateur et Tanzanie.

Auprès de Pierre, j'ai été au centre du monde des arts d'Afrique centrale, ce qui m'a permis d'approcher pendant plus de 20 ans énormément d'objets dont notamment ceux des cultures de l'Est. Comme pour toute chose, ce qui n'est pas connu ne peut de ce fait être reconnu ; le manque d'intérêt pour ces objets, souvent sans référence muséale, m'a donné l'occasion d'acquérir des objets de grande qualité dans ces chemins de traverse des arts d'Afrique. J'ai pu, de ce fait, confirmer mon inscription dans l'héritage de la tradition familiale.

Le Nil, L'histoire mystérieuse

La genèse du Nil débute il y a trois milliards d'années avec le soulèvement de la croûte terrestre de la plaque égypto-soudano-libyenne ; un gigantesque lac se crée dans la faille au nord du Soudan qui déborde pour se jeter dans la Méditerranée. Il y a 3 millions d'années, le futur Nil bleu vient nourrir le fleuve naissant et y charrie son précieux limon, Il y a seulement 25 000 ans, semble-t-il, les grands lacs du centre africain débordent à leur tour et créent le réseau fluvial du Bahr el-Chezel (eau des montagnes), plus au nord naît un autre gigantesque réseau fluvial qui se transforme en marais à la période des pluies, le Bahr el-Ghazal (la rivière aux gazelles). Tous



Fig. 16 – Cavalier Dinka,
région du Bahr el-Ghazal,
XIX^e – XX^e, taille : 29 cm, fétiche.
Provenance Pierre Dartevelle.

deux alimentent le Nil blanc ; en se rejoignant, les trois fleuves deviennent le Nil, le plus long du monde avec ses 6 700 km. L'association du limon du Nil bleu et des masses titanesques d'eau du Nil blanc a donné vie, aux abords du fleuve, à une terre bénie parsemée d'oasis. Ce don de la nature a permis l'éclosion d'une civilisation qui a façonné notre monde.

La vallée du Rift, est une faille de 6 000 km de long et entre 30 et 60 km de large.

À la fin des années 1950, sur la rive de l'embouchure du lac Edward, la source ouest du Nil, le géologue belge Jean de Heinzelin de Braucourt a fait une extraordinaire découverte : « l'os d'Ishango » qui révolutionne en silence, l'histoire de l'humanité. Deux petits os de dix centimètres recouverts d'une couche protectrice de limon solide enfouis à quatre mètres de profondeur ; quelle chance incroyable ! Ils ont été fabriqués il y a plus de 20 000 ans. Sur l'un d'eux, on peut voir de fins traits gravés sur trois facettes rehaussées d'un morceau de quartz enchâssé. De nombreux scientifiques reconnus, comme D. Huylebrouck et V. Pletser, s'accordent à dire qu'il ne s'agirait pas d'un simple outil de comptage, ce qui serait déjà très surprenant pour l'époque – des os entaillés de quelques traits, de manière très rustique, parfois plus anciens, ont été découverts en Afrique du Sud mais sont sans équivalence avec l'os d'Ishango – mais bien d'un instrument de calcul mathématique ayant dix et douze comme nombres de base. Des analogies existeraient avec les méthodes de calcul kouchite, l'utilisation de la base de 12 est toujours en cours dans certaines régions d'Afrique australe. Les propriétés particulières du quartz biréfringent et triboluminescent participent aux multiples mystères qui entourent cet outil fabuleux qui mériterait de la part de son dépositaire, le Muséum des sciences naturelles de Belgique, d'être sorti de

l'ombre de sa fabuleuse collection de dinosaures et qu'on lui construise un mausolée ! La plus ancienne base de données faite par l'homme devrait stimuler des générations d'archéologues et leur donner envie de poursuivre ce filon unique capable de bouleverser notre histoire. La communauté scientifique, par manque d'éléments comparatifs, a décidé de faire l'impasse sur cette preuve incontestable que les mathématiques ont été inventées au cœur de l'Afrique quinze mille ans avant les Sumériens. Une interruption d'occupation du site entre -17 000 et -7 000, due à une éruption volcanique, est observée dans les strates des sédiments par l'absence de harpons de pêche, très abondants sur les lieux – ce modèle sophistiqué à double cranteur du paléolithique a été retrouvé jusqu'au delta du Nil – selon toute vraisemblance, la civilisation d'Ishango devait être de type pygmée, sa culture pourrait être la somme d'un savoir global passant du langage animal et végétal à la lecture du cosmos, des esprits, dont les sens et les instincts premiers (odorat, ouïe, proximité, prémonition...) auraient été bien plus performants que de nos jours. Des études récentes faites sur les Pygmées attestent leur haut niveau d'expertise en biomédecine, zoologie et en cosmologie. L'ironie du sort a fait de ce peuple d'érudits le paria d'une société en passe de se globaliser, les privant de leur espace vital – la grande forêt primaire, sa biodiversité et la culture première. En exploitant l'habitat pygmée, les connaissances de ce peuple ne se transmettront plus et le monde s'amputera d'un savoir séculaire. Il est étrange de constater que depuis sa découverte par l'Occident au 19^e et sa colonisation, cette terre du centre africain fournit les minerais (cuivre, uranium, coltan, etc.) indispensables à notre extraordinaire aventure technologique qui nous emmène inexorablement au trans-humanisme et à sa promesse d'immortalité ! Khéops va bientôt se retourner dans son sarcophage !

*“L’ironie du sort
a fait de ce peuple d’érudits (Pygmées)
le paria d’une société en passe
de se globaliser.”*

La région de la vallée du Rift a été une sorte de pouponnière de l’humanité, une terre qui a vu naître et mourir nombre d’Australopithèques et d’hominien pour aboutir à notre genre d’Homo sapiens. Nous connaissons un peu l’histoire de l’extrême nord de la vallée du Rift (Éthiopie, Yémen) ; cette région semble avoir été un creuset originel de religions, déjà référencée par des voyageurs égyptiens, grecs et romains de l’Antiquité comme un centre de commerce des produits du centre africain vers la Méditerranée. De par sa situation – le Rift mène au cœur de l’Afrique – cela a été aussi un foyer de rencontres et d’échanges spirituels ; il est logique que cela ait été la première route commerciale et culturelle vers la grande forêt et peut-être un passage à travers lequel des savoirs sur le cosmos ou sur des mondes parallèles ont pu se diffuser au Moyen-Orient. La Bible cite le pharaon nubien sauveur « Taharqa ».

Il semble avéré que le grand pharaon Psammétique 1^{er} du 7^e siècle avant JC ait bouté les Assyriens hors du pays avec l’appui d’une armée de mercenaires grecs, il serait à l’origine d’une sorte de « Renaissance » égyptienne qui aurait influencé fortement l’aube de la culture grecque à travers entre autres les Arts et leurs épanouissements.

Pythagore, l’un des premiers philosophes et mathématiciens grecs du sixième siècle avant J-C, a ramené de son long voyage d’études auprès des prêtres égyptiens du haut Nil des notions de mathématiques magico-religieuses liées au cosmos qui ont été à la base de son enseignement et du nôtre : « Toute chose est nombre. »

On a appris récemment, grâce à plusieurs études d’importance sur le génome humain en Afrique, que nous, les Homo sapiens, sommes bien des Africains d’origine. La chercheuse américaine

Sarah Tishkoff démontre entre autres que les génomes des Africains et des Afro-Américains sont les plus diversifiés au monde. Parmi ceux-ci, les Bochimans de l’actuelle Namibie sont les champions de la diversité génétique et, en l’occurrence, sont les descendants des premiers représentants du genre humain. Deepthi Gurdasani et son équipe ont constaté qu’il y a eu un retour au berceau de populations eurasiennes vers la corne de l’Afrique¹. Ces Homo sapiens ont quitté le continent africain quelques dizaines de milliers d’années auparavant, et sont revenus en passant du Yémen à l’Érythrée. Ces populations eurasiennes devenues pastorales, fortement installées en Éthiopie et en Somalie, se sont répandues dans toute l’Afrique de l’Ouest entre -10 500 et -7 500.

Les migrations bantoues, peuple originaire du fleuve Niger, ont façonné linguistiquement une bonne partie de l’Afrique subsaharienne entre - 5 000 et -3 000.

Suite aux vagues successives de migrations bantoues et nilotes, les différents groupes de chasseurs-cueilleurs pygmées, primo-autochtones de l’Afrique centrale et du Sud, se sont métissés par endroits avec ces populations venues à l’origine de la région du fleuve Niger et qui ont diffusé la technique du fer – des traces de l’utilisation de la métallurgie datant du troisième siècle avant J-C ont été découvertes au Rwanda.

Les connaissances sur l’histoire de cette région depuis la civilisation d’Ishango sont quasiment inexistantes, certains vénérables objets des tribus proto-Warega du Kivu, en pierre et en ivoire, extrêmement vieux, portent en eux des souvenirs d’une époque séculaire oubliée de

1 The African Genome Variation Project, 2014.



Fig. 17 – Tête Katsina, nord du Nigeria, région de Katsina, 150 ans avant JC, taille : 19 cm.

tous. Les premières traces écrites sur cette région proviennent de récits de voyages de marchands arabes du 16^e. Les expéditions pionnières d'Européens au 19^e, relatées dans de nombreux ouvrages, lèvent le voile sur le cœur de cette Afrique dont l'exotisme fascine alors toute l'Europe. Les migrations nilotiques vers la région des Grands Lacs auraient débuté au premier siècle pour se conclure au 17^e avec les retardataires du clan Luo. De très importants empires médiévaux sont nés de ces migrations vers le 14^e, dont la célèbre dynastie des Bacwezi – un important site archéologique de leur capitale, Bigo Bya Ngyenyi, de plusieurs milliers d'habitations sur les rives du lac Albert, l'atteste.

Cet empire de la région des Grands Lacs commerçait avec l'Éthiopie, l'Égypte, le Mali, la Perse et l'Inde. D'autres royaumes sont apparus dans la vallée du Rift au Rwanda, au Burundi ainsi qu'au Zimbabwe avec l'empire de Monomopata (11^e-15^e) dont le site de la cité capitale Grand-Zimbabwe avec son mur d'enceinte de sept mètres de large révèle le gigantisme ; des porcelaines d'origine perse et chinoise y témoignent de transactions internationales. Des ruines de cités plus modestes de la même époque ont été recensées au Zimbabwe, au Mozambique, en Afrique du Sud et en Tanzanie, ce qui nous permet d'imaginer un moyen âge en Afrique centrale et du sud pas très différent de celui de la féodalité occidentale, comme on le sait depuis longtemps pour les royaumes médiévaux d'Afrique de l'Ouest à l'image du grand royaume commerçant du Ghana.

Les Pygmées

Des peuples Pygmées pourraient avoir été les dépositaires, il y a plus de 20 000 ans, de connaissances qui sont peut-être à la source de

toutes les découvertes scientifiques et spirituelles actuelles. Quelle ironie de l'histoire pour ce peuple sage resté en harmonie avec le monde du vivant, ne voulant rien posséder, de nous avoir permis d'aller sur la Lune. Les pharaons égyptiens des premières dynasties (-2 700 ans) font mention de la présence à leur cour de petits hommes venus du pays des sources du Nil.

Le grand voyageur grec de l'Antiquité, Hérodote, décrit les Égyptiens comme ayant la peau noire et les cheveux crépus ; il confirme aussi la présence de Pygmées à la cour des rois-dieux. L'Occident a attendu 25 siècles pour savoir si ceux qui ont alimenté depuis toujours mythes et fables ont vraiment existé ! L'ethnologue allemand Schweinfurth a été l'un des premiers Européens à rencontrer des Pygmées de l'Ituri chez le roi mangbetu Munza en 1870.

Il y a quelque 25 000 ans, quand les grands lacs du cœur africain ont débordé, les habitants, devenu des Nilotes, ont sûrement tenté de suivre ce grand fleuve naissant vers le Nord, emportant peut-être un savoir absolu qui trace la route de l'aventure humaine.

Les découvertes récentes dans ce qui semble être un lieu de sépulture en Sud-Afrique dans les tréfonds (20 mètres sous terre) d'une grotte, de dizaines de corps proto-Sapiens de tout âge datant de 400 000 ans ouvrent de nouvelles perspectives sur l'histoire de la relation à la mort des Australopithèques. Au Maroc, un squelette d'Homo sapiens vieux de 300 000 ans remet en question les lieux et les époques de nos origines, sans en contester cependant la source du berceau africain. Nos certitudes d'aujourd'hui quant à notre préhistoire ne sont que des hypothèses avérées attendant de nouvelles trouvailles.



Fig. 19 – Sceptre Dinka Shilluk,
région du bas Nil blanc,
début XX^e, taille : 95 cm, emblème
de pouvoir. Publication : « GEO-
graphics » Bozar 2010.
Provenance Pierre Dartevelle.



Les Nilotiques

Appelé « peuple de la lance » ou « peuple du bétail », ce peuple des Nilotiques, originaire de la vallée du Nil blanc, a conquis un vaste territoire qui s'étend du Nil blanc (Nuer, Dinka...) jusqu'au sud-est de l'Afrique (Zulu) en passant par la région des Grands Lacs (Massaï, Pokot, Tutsi, Luo, Hima...), en bref, les sources du Nil. Les Nilotiques partagent l'essentiel de leur culture avec des tribus nilo-soudanaises de la vallée de l'Omo (Nouba, Toposa...). Ils sont les seigneurs de la vallée du Rift. Vraisemblablement descendants des premiers groupes d'éleveurs de bovidés de la vallée du Nil soudanais du huitième millénaire qu'ont, entre autres, rejoint des migrants venus d'un Sahara en voie de désertification, le peuple nilotique se compose d'une somme innombrable de groupes et de sous-groupes, de tribus et de sous-tribus, de clans et de sous-clans, qui se déclinent au gré du temps avec leurs conflits, leurs scissions et leurs alliances (des clans d'une même tribu dispersée), comme un tentaculaire arbre généalogique d'une grande famille prospère. Ils sont linguistiquement homogènes. Cependant les langues des différentes tribus sont parfois très éloignées les unes des autres et quand la tribu se subdivise, elle crée un nouveau clan qui va inventer son propre dialecte qui deviendra alors son identifiant linguistique. Les Nilotes sont unis à leurs vaches par un lien sacré et forment un seul et grand peuple venu du Nil. Les bovidés y sont l'essence même de cette société séculaire. Pour assurer leur rôle de gardiens de troupeaux, tous les hommes sont des guerriers ; leur grande taille et leur agilité au combat leur procurent un ascendant sur leurs voisins. Ils comptent parmi les plus beaux peuples, ils cultivent le culte de la beauté corporelle, femmes et hommes se parent de bijoux, de coiffures sophistiquées, de plumes,

Fig. 18 – Statue Bari,
région Equatoria central,
XIX^e – XX^e, taille : 97 cm,
emblème de pouvoir.
Publication : « GEO-
graphics » Bozar 2010.
Provenance Pierre
Dartevelle.

*“Les Nilotes
sont unis à leurs vaches
par un lien sacré et forment un seul
et grand peuple
venu du Nil.”*

parfois de tatouages et de peintures pendant des cérémonies qui les distinguent respectivement entre tribus, clans ou villages. Ils appartiennent à la plus grande communauté humaine de pasteurs et partagent un mode de vie, une croyance qui varie selon les groupes par la forme avec des valeurs communes, parfaitement harmonieuses. Ils semblent avoir traversé les époques sans se soucier du reste de la planète; mais les pétrodollars ont changé la donne!

L'origine de ce peuple, bien que linguistiquement non avérée, pourrait être rattachée aux civilisations nubiennes. Méroé, cité antique nubienne, désertée au quatrième siècle après plus de six siècles d'existence, dernière cité-État de la civilisation kouchite, dont le rôle primordial dans l'élaboration de la civilisation égyptienne commence seulement à être reconnu, pourrait avoir été vaincue par le royaume d'Axoum. Les découvertes archéologiques des capitales de l'empire pharaonique de Napata et Kerma datent du début du 20^e. Le portrait en granit du premier pharaon unificateur des Haute et Basse Égyptes qui date de -3 100, Narmer, géant de l'Histoire, nous indique clairement qu'il est de toute évidence de race noire. Une stèle en l'honneur de Narmer-naré comptabilisant ses prises de guerre jusqu'au million de bovins, atteste une connaissance des mathématiques chez les nubiens antérieure à la civilisation égyptienne. Grâce aux égyptologues on sait que nombre de pharaons ou de reines ont mélangé leurs sang nubien avec celui d'autres peuples: libyen, assyrien, sémite, etc. Tiya, par exemple est d'origine nubienne, elle épouse l'un des plus fameux pharaons: Amenhotep III, et donne naissance au premier monothéiste, Akhenaton, qui lui aussi épouse une Nubienne, Néfertiti, en -1355, ce qui laisse à penser que, comme disait le grand anthropologue africain Cheikh Anta Diop, la plupart des pharaons ont

la peau foncée. Les pharaons nubiens Piankhy, Tabarca ont régné à partir de Kerma sur tout le territoire nubio-égyptien jusqu'en Jordanie dans le nord et sans doute jusqu'aux Grands Lacs dans le sud.

Cela remet en perspective l'empreinte originelle africaine de cette grandiose civilisation, dont nous sommes issus. Selon leur mythologie, les Tutsis (groupe nilotique vivant sur les terres de la source du Nil) sont d'origine kouchite. De même, les Luo d'Ouganda se revendiquent comme descendants du dernier royaume nubien-soudanais du 13^e siècle au sud d'Assouan.

L'empire de Méroé, dont la capitale se situe à l'ouest de l'endroit où les deux Nils, blanc et bleu, se rejoignent pour devenir l'unique grand Nil, a régné pendant près de mille ans et a été un centre important de culture et de commerce avec le Sud (ivoire, esclaves, or, bois...). Absorbé et prolongé par le royaume d'Axoum jusqu'au treizième siècle, il aurait participé à la diffusion des techniques, de la métallurgie entre autres, en Afrique centrale. Le décryptage de l'écriture mérotique nous apprendra peut-être l'étendue des relations entre les populations d'Afrique centrale et cette civilisation voisine. Un important bas-relief de pierre de la cité illustre un troupeau de bovidés dont les gardiens sont représentés beaucoup plus petits que leurs animaux. L'élevage semble avoir joué un rôle prédominant pour la ville et, de ce fait, la sécheresse a pu être une des raisons de leur exode vers le Sud et ses verts pâturages.

On connaît quelques statues Bongo dont les analogies avec les antiques statues nubiennes sont troublantes, on y retrouve un réalisme morphologique similaire, accompagné d'une même gestuelle. De même, l'édification de tombes pyramides monumentales (20 mètres de haut et 90 mètres de circonférence) pour

*“Ngundeng,
Dengkur et Ayeuil Longar
indiquent une parenté certaine avec
les pyramides nubiennes
de Méroé.”*

d'illustres personnages politico-religieux appelés « prophètes » comme celle de Ngundeng², détruite partiellement par l'armée anglaise en représailles à l'insoumission du peuple nuer. Ngundeng, Dengkur et Ayeuil Longar (au plus tard du 18^e) indiquent une parenté certaine avec les pyramides nubiennes de Méroé.

Ces représentants de la mythologie nilote Dinka-Nuer se font enterrer parfois encore vivants avec leurs épouses, des serviteurs ainsi que de nombreux bovins; des dizaines de défenses d'éléphants sont placées en offrande au bas de la pyramide construite, quant à elle, sur une habitation de pierre surhaussée de poutres recouvertes de terre et de cendre durcie. La somme de travail nécessaire à la réalisation de ce genre de construction est titanesque et demande l'adhésion de tout un peuple de croyants.

La civilisation antique méroéenne qui a échangé avec toute la région durant des siècles a laissé son empreinte dans la culture nilotique. Les fouilles archéologiques dans la vallée du Nil blanc nous éclaireront sûrement sur l'histoire de la – sans doute – plus ancienne route d'échange de la région qui sépare le Nil blanc de l'autre fleuve géant d'Afrique le « Congo ». Le trajet effectué par G. Lienhard, partant du territoire Dinka au pays Mangbetu en passant par chez les Bongos et les Azande est une des routes commerciales arabes, sans doute reprise des Nubiens de l'Antiquité. On pourrait imaginer que les Mangbetus sont les descendants de marchands nubiens d'un avant-poste commercial, assimilés linguistiquement,

ce qui expliquerait leurs différences culturelles et morphologiques par rapport à leurs voisins Bantou.

J'ai été heureusement surpris d'apprendre, grâce à B. de Grunne et à son intéressant catalogue Bongo que W. Fagg en voyant la statue Bongo de la collection de Menil a pensé à ce lien stylistique avec les sculptures de l'Antiquité.

Des récits de marchands arabes du 15^e siècle font état de routes allant du territoire nubien vers le troisième grand fleuve africain, le Niger, jusqu'à la ville de Katsina, dont le glorieux passé se confond avec la civilisation Nok du Nigeria. Même avec mille ans d'existence, cette antique civilisation sans écriture s'imprime difficilement dans notre histoire, malgré l'abondance d'œuvres archéologiques datant du 5^e siècle avant JC au 5^e siècle de notre ère.

On remarque nombre d'analogies dans les arts de ces deux civilisations, cela laisse penser que ces voies commerciales remontent à l'Antiquité.

Là aussi les fouilles à venir nous apprendront peut-être l'histoire des relations vraisemblables entre ces deux antiques empires africains. On observe une expansion linguistique nilotique vers les Grands Lacs mais aussi nettement vers l'Est, suivant le Bahr el-Ghazal, en direction du sud du fleuve Niger.

Rien ne disparaît, tout se transforme. Les mythes fondateurs africains des sciences occultes liés à l'astrologie visant à révéler le divin qui nous habite, ont servi de base spirituelle aux cultures égyptienne, grecque, hébraïque, romaine, chrétienne et musulmane.

Hermès Trismégiste, Égyptien du 3^e siècle avant JC, est le grand philosophe-savant qui a transmis aux Grecs de l'Antiquité des savoirs séculaires remontant aux origines de la civilisation. On ne

² Du nom de la figure historique de la résistance lors des invasions coloniales ottomane et britannique, mort en 1906 en territoire nuer.



Pyramid, with ivory round base



Ngundeng's village, with pyramid

Fig. 20 – La pyramide de Ngundeng. Publication : C.G. & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, Planche XXI.

connaît de lui qu'un texte court appelé « La table d'émeraude », cet écrit résume en quelques lignes de manière magistrale et hautement symbolique, la connaissance universelle.

« Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut.
Et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas.

Par ces choses se font les miracles
d'une seule chose.

Et comme toutes les choses sont
et proviennent d'UN,
Par la méditation d'UN,

ainsi toutes les choses sont nées
De cette chose unique, par adaptation. »

Hermès Trismégiste.

Quelques années après la campagne napoléonienne de 1808 en Égypte et l'émerveillement suscité par ses trésors antiques emportés à Paris, les puissances européennes envoient archéologues et marchands prélever leur part de cet antique trésor à ciel ouvert qui constitue la base des grands musées occidentaux. L'Occident colonisateur a, dans sa soif de richesse, quand même permis à ses savants de faire renaître des civilisations perdues et oubliées de tous (Champollion, etc.). L'Europe coloniale a voulu savoir où ce fleuve qui a apporté tant de richesses prend sa source et a envoyé des aventuriers pour la découvrir.

L'un d'eux est l'italien, écrivain, musicien, poète Giovanni Miani (1810-1872). Il s'en est fallu de peu que ce grand aventurier humaniste ne vole la vedette à J. Speke, en devenant le premier Européen à découvrir les sources de ce fleuve mythique. En 1859, il n'est, sans le savoir, qu'à quelques dizaines de kilomètres du lac auquel sera donné le nom d'Albert, trompé par ses guides qui prétendent que le lac est bien plus au sud. Son état de santé précaire ne lui permet plus de continuer, il renonce alors, lors de cette

deuxième et dernière expédition, à poursuivre sa quête. Jamais un Européen n'est encore allé aussi loin dans le cœur africain. Il profite de sa convalescence pour approfondir sa connaissance des tribus de la vallée du Nil blanc (Shilluk, Dinka et Bari), il s'improvise ethnologue, décrit leur mode de vie, élabore un dictionnaire italien-dinka et traduit de nombreux contes et chansons. Il meurt sur place; son guide, un marchand d'esclaves, rapporte ses écrits ainsi que deux Pygmées akka qui sont envoyés en Italie. Il a récolté des centaines d'objets ethnographiques répertoriés: armes, boucliers, tambours, guitares... et seulement deux statues Bari. Ces artefacts sont un témoignage important qui indique des similitudes stylistiques avec les objets oubanguiens.

En 1868, le botaniste et ethnologue allemand Georg August Schweinfurth entreprend une expédition en compagnie d'un marchand d'esclaves et d'ivoire de Khartoum qui emprunte l'antique voie d'accès aux trésors de la grande forêt et de ses ressources, en partant de chez les Dinka jusqu'aux territoires des Pygmées akka. Il étudie en chemin les cultures bongo, azande, mangbetu et akka. Il récolte auprès de ces tribus des statues en bois qui sont exposées pour la première fois en Europe, à Berlin en 1875.

Le Britannique Edward Tylor, père de l'anthropologie moderne (et défenseur de l'universalité des cultures), est le premier à parler de « survivances » comparant des talismans égyptiens antiques et modernes, en parlant des coutumes qui se perpétuent d'un stade de civilisation à un autre, pour laisser apparaître des « témoignages fossilisés d'anciennes institutions ».³

3 « Survivance », Bonte, Pierre et Izard Michel, dir., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2^e édition, 1992, p. 687.



Fig. 21 – Statue Bari Massaï, frontière Sud Soudan – Kenya, début XX^e, taille : 53 cm.

L'anthropologue anglais Gabriel Seligman, dans son ouvrage *Races of Africa* de 1930, nous dit qu'un peuple, les Kamites, issu du métissage entre des populations locales : sémites (Cham fils de Noé), caucasiennes et arabes, occupe le territoire situé entre le Nil à hauteur du Soudan et de la mer Rouge et a diffusé les pratiques de l'élevage dans une grande partie de l'Afrique. Les peuples Aoussas, Berbères, Bédouins et Nilotiques en seraient les descendants. La thèse du professeur Cheik anta Diop qui parle d'un pot commun africain n'est pas très éloignée. Selon eux, tous les Africains ont des gènes issus de la corne de l'Afrique, à l'exception des Pygmées et des Bochimans qui sont les habitants originels d'Afrique Centrale et du Sud. Une étude déjà citée plus haut, portant sur la présence d'un gène commun irait dans ce sens⁴. Le mot «kamite» vient de «kmt» qui, en langue de l'ancienne Égypte, signifie «terre ancestrale noire». Bien que la thèse de Seligman, professeur à Oxford, soit considérée comme passéiste, il a, par un travail organisé de terrain, contribué à l'essor de l'anthropologie moderne. Son élève, Evans Pritchard ainsi que l'élève de celui-ci, Godefrey Lienhardt, vont mettre à profit ses enseignements. Leurs recherches anthropologiques sur les tribus Nuer et Dinka représentent l'essentiel de nos connaissances sur la civilisation nilotique, ils ont également constitué une somme de documents photographiques dont font partie les photos de la fameuse pyramide de Ngundeng en territoire Nuer. Les deux anthropologues ont eu beaucoup de mal à se faire accepter par ce peuple clanique et secret mais par contre ils ont été assaillis de questions par ces gens avides de connaissances. Ils ont pu étudier leur cosmologie sans assister aux rituels trop sacrés. E. Pritchard résume l'organisation sociale des Nuers en deux mots analogiques :

anarchie organisée : « ni maître, ni serviteur dans leur société mais des égaux qui se considèrent comme la plus noble création de Dieu. Le respect qu'ils se témoignent entre eux fait contraste avec le mépris pour tous les autres peuples. »

On peut rester libre penseur et s'organiser avec ses semblables autour de règles strictes pour un vivre ensemble prospère et harmonieux.

Les Dinka

« Dieu créa toute chose.

Il a créé le soleil qui va et vient et revient.

Il a créé la lune qui va et vient et revient.

Il a créé l'homme qui va et vient

mais ne revient pas. »

Chant dinka rapporté par G. Miani.

Les Dinka sont un des grands groupes nilotiques qui a joué un rôle primordial dans l'histoire de cette partie de l'Afrique, il est constitué de cinq sous-groupes et d'une multitude de tribus ; au nord-est le groupe de tribus Pagand, à l'ouest les Ruweng, au centre le groupe Agar, au sud-est les Bor et au sud-ouest les Rek. Les Dinka partagent avec leurs voisins Nuer la langue nilotique de référence du peuple nilote ; ils occupent le territoire originel de l'ensemble du peuple nilote. Ils sont considérés comme les tribus « mères ». Ce territoire en évolution va de la région du Bahr el-Ghazal aux rives du Nil blanc. Les Dinka se nomment différemment selon leurs dialectes : Deng qui se traduit par « l'Homme », Denka, Denkawi, Dieng, Jang, Jeng, Jiaan ou encore Moinjaang qui se traduit par « Peuple des peuples » ...

Ils représentent la plus grande communauté du Sud-Soudan, avec ses trois millions d'individus, ils sont à l'origine du mouvement de libération du pays. Les Dinka-Nuer ne se sont jamais soumis à l'autorité des gouvernements soudanais,

4 Deepti Gurdasani : *The african genome variation project*.



Fig. 22 – ©J. Cornet. Photos de Dinka de la région de Rumbek, 2009.

ils ont fait barrage à l'islamisation de l'Afrique centrale en érigeant une frontière entre les deux communautés, ils ont défait les intérêts combinés du pouvoir militaire et des grandes industries internationales en faisant stopper – en plein travaux – la titanesque construction d'un canal censé réguler les flots du Nil blanc. La découverte de gisements importants de pétrole dans les années 1990, dans le nord du Sud-Soudan, a poussé les élites arabisées de Khartoum à s'emparer de ces territoires en tentant de déplacer, voire d'anéantir, leurs habitants animistes vaguement christianisés, comme ils l'ont fait pour les terres arables du Darfour, provoquant des massacres de masse. La deuxième guerre pour la scission du pays a duré plus de 20 ans et coûté la vie à plusieurs millions de Sud-Soudanais, essentiellement Dinka et Nuer, elle débouche, avec l'appui américain, sur la naissance, en 2011, du plus jeune pays de la planète. Le monde change; les libérateurs, en toute légitimité, prennent les rênes du pouvoir. Même pour ce peuple si attaché à ses traditions culturelles, la gouvernance d'un pays avec l'afflux de pétrodollars risque de bouleverser leur séculaire structure sociale. Le Sud Soudan est le pays le plus ethnologiquement diversifié au monde (cent langues) avec une grande majorité de langues nilotiques (dinka, nuer, lotuko), des nilo-soudaniques venues d'Éthiopie (bari, bongo, belanda), centrales (moru, lulubo), orientales (didinga) et puis les langues nigero-congolaises (azande, morumadi). Ce qui laisse à penser que cette région d'Afrique est restée à travers les siècles une terre de rencontre et d'échange.

La société dinka-nuer, comme toute société nilotique, est patrilinéaire et exogame, la structure sociale repose sur la séparation horizontale des membres masculins du clan en classes d'âge. La première classe, qui se situe entre 7 et 14 ans est

celle du passage de l'enfant à l'apprenti pasteur-guerrier. Lors de son initiation, le jeune homme se voit attribué un jeune taureau dont le nom se confondra au sien. Il est son identifiant animal, il l'accompagne toute sa vie et sera le géniteur de son propre cheptel. Le jeune se choisit également un «meilleur ami» et ils s'assureront au cours de leurs existences, un soutien réciproque indéfectible.

Le deuxième passage fait de lui un jeune guerrier capable de participer à une razzia et de défendre son bétail; au long de son enseignement, le jeune doit apprendre par cœur le nom de chaque membre de sa généalogie jusqu'à la vingtième génération, il mémorise nombre de contes et de chants sur leur histoire.

La troisième classe est celle du guerrier pasteur accompli capable d'organiser une razzia où des représailles suite à une razzia, mais aussi d'assurer la transhumance du troupeau en saison sèche. Les razzias font partie des traditions, la cible est le bétail mais il arrive que l'on kidnappe aussi des femmes et des enfants qui seront adoptés et intégrés au sein de la famille du guerrier vainqueur.

La robustesse et le courage sont des valeurs de base, les Dinka organisent régulièrement des tournois où les guerriers s'affrontent par classe avec de grands bâtons dans des joutes extrêmement violentes où les vainqueurs sont considérés de tous. Les pasteurs-guerriers nilotes dans leur fonctionnement sociétal sont les spartiates d'Afrique. La quatrième et ultime classe est logiquement celle de la sagesse et de la transmission, les anciens prodiguent leur expérience et leurs conseils aux classes spirituelles chargées de régler les conflits et de veiller à l'harmonie du groupe en exerçant une influence sur les divinités dites libres. Chez les Dinka, le Divin que G. Lienhard a



Fig. 23 – Statue Dinka, région de Rumbek, début XX^e, taille : 83 cm, portrait de Deng?

préférez au mot Dieu, s'appelle Nialic, il représente l'ensemble de la création dans sa polarité, jour-nuit, ordre-désordre, vie et mort...

Nialic est le grand tout cosmique. Dans la mythologie, Nialic donne vie au premier couple, Garang et Abuk, ils ont un fils, Deng, le guerrier primordial, le père de la nation. Les pratiques religieuses, à travers le divin, servent à retrouver l'état original unitaire.

Certaines divinités ne sont pas rattachées à la divinité de base, ce sont les divinités libres auprès desquelles le « maître à la peau de léopard » peut intercéder, pour éventuellement les influencer.

Les danses, qui consistent essentiellement à faire de grands sauts en hauteur, sont sur la durée une sorte de mise en transe et participent pleinement à la dynamique culturelle. Ces festivités sont aussi pour les jeunes l'occasion de se faire valoir et de rencontrer son conjoint.

Le peuple du bétail tisse dès le plus jeune âge des liens affectifs profonds avec ses bovidés en leur donnant des noms, parfois un bijou.

Les vaches, de race Abigar, sont au centre de leur existence, la vie durant. Elles sont indispensables à leur épanouissement. Ils n'en mangent que rarement, lors de cérémonies, mais elles constituent l'essentiel de leur subsistance ; ils boivent leur sang à l'aide d'une entaille et leur lait dont ils font aussi du fromage. Miani décrit leurs techniques de chasse à l'éléphant et à l'hippopotame, grands pourvoyeurs de viande, qui rehaussent leur régime alimentaire austère.

L'agriculture, réservée aux femmes, complète une alimentation sobre mais saine qui leur confère leur fine et robuste silhouette.

Pour pouvoir se marier, avoir des enfants et ne pas être voués à l'oubli, les jeunes hommes doivent donner à leur belle-famille entre 20 et 60 vaches. Pour ce faire, le jeune pasteur devra s'investir pleinement dans l'accroissement du cheptel paternel, cette période sera un moment privilégié d'intimité filiale qui tissera un lien durable. Pas de course au pouvoir chez les Nilotes, ils évoluent ensemble à travers le cycle des classes d'âge et même si tous sont motivés par l'accroissement de leur cheptel et par là-même de leur progéniture qui leur confère respect et honneur, cela n'altère pas leur pouvoir au sein de la tribu profondément égalitaire. Dans cette société tribale, le commerce n'a que peu de place, le concept d'achat et de vente à prix fixe est absent, la relation humaine prime les rapports matériels.

Les artistes Dinka sont reconnus pour la qualité et la pureté des formes de leur production de bijoux en ivoire. Les formes des bracelets sont parmi les plus inventives, pures, audacieuses et harmonieuses qui soient. Les plus courants sont plats et peuvent mesurer 30 cm de diamètre, ils créent souvent pour eux des pendentifs en forme de cornes de vache ainsi que de grandes bagues et pour leurs meilleurs bovidés des plaques d'ivoire travaillé, des labrets etc. Leurs appuie-nuques de bois, dont certains servent aussi de tabourets, atteignent des sommets d'élégance et une pureté de formes à faire pâlir les plus grands stylistes occidentaux, allant d'une branche saisie dans l'arbre à des modèles extrêmement sophistiqués. Et surtout, comme pour tout le peuple de la lance, leurs arts guerriers : les boucliers en bois et en peau de vache, d'hippopotame, de crocodile, sont aussi variés qu'élégants. D'une conception très aboutie, ils devaient impressionner leurs adversaires. Les armes en fer forgé sont également d'une qualité remarquable démontrant un savoir-faire ancestral.

Quelques œuvres Dinka

STATUE BARI DE LA TRIBU KUKU



Cette importante statue anthropomorphe de divinité censée réguler le rythme des pluies, à l'instar du culte de Tefnout (fille d'Atoum), déesse de la pluie, nous indique fièrement de son bras droit son plexus solaire, ce point du corps qui nous relie au monde spirituel. Sa figure à tête de sauterelle, les yeux en forme d'orbite, les oreilles incurvées la rendent semblable à l'une des statues ramenées par Miani. Son port est noble, il peut se comparer aux statues assises Dogon. Ses bras très particuliers ont une pose dissymétrique, le petit, dynamique, est pareil à ceux des statues de l'Ouest, type azande. La stylisation de son assise peut être vue comme l'union d'un couple de serpents, symbolisant la continuité, la notion d'infini, et montre une ressemblance étrange avec les hélices de l'ADN. De cette œuvre d'art se dégagent une puissance et une humanité mystérieuse.

LA GRANDE STATUE DINKA



Peut-être la plus grande statue à patine d'usage en bois d'Afrique équatoriale, elle est à l'image de son peuple, noble, sobre et racée. On peut lire l'œuvre comme étant anthropomorphe : ses longues jambes (plus de la moitié de la sculpture) élancées et élégantes, la jointure des genoux et la cambrure du fessier rappellent celles de la girafe. L'aventure créative d'une statue monumentale est tout autre que pour une sculpture de 50 cm, elle demande une vision globale en perspective, le sculpteur génial a réussi l'exploit de donner vie à son œuvre, un traitement stylisé qui s'exprime pleinement à une distance de quelques mètres. Ce grand artiste a subtilement décalé tous les membres du corps. Les seins et le visage témoignent d'une grande vitalité, son sexe en forme de fruit est quant à lui, fièrement exhibé. Le visage, très stylisé, est sculpté en deux plans, faisant ressortir le nez et la bouche (comme chez les Warega et certains Azande), il est surmonté d'une coiffure en relief. Une profonde patine au dos de la statue laisse supposer qu'en étant tenue par l'arrière, elle participait vraisemblablement aux danses initiatiques des jeunes filles. Les pieds de forme cylindrique pouvant rythmer ces danses avec des chocs sur le sol.

LA STATUE DINKA, LE NUBIEN



Cette statue aux allures de pharaon nubien vêtu d'un pagne blanc de lin m'a convaincu de la subsistance de reliquats culturels entre le monde antique soudanais et les tribus pastorales du sud du pays. Elle m'est apparue comme un chaînon manquant entre l'art classique et l'art primitif. On sent dans cette œuvre une tradition de sculpture séculaire qui s'exprime par un classicisme anatomique auquel l'artiste a joint un visage puissant proche des styles de masques type oubanguien. À mon sens le sculpteur a été formé chez un maître d'atelier qui lui a transmis des valeurs typologiques héritées d'une chaîne générationnelle d'artistes remontant à la nuit des temps et dont il est le dernier maillon. La datation au carbone 14 nous indique une ancienneté pouvant remonter au 17^e siècle. Cette extraordinaire sculpture de l'Homme correspond à l'image qu'on peut se faire du héros mythique "Deng", cet athlète décidé à avancer qui voit plus haut que l'horizon et dont le visage tourné vers les cieux donne à ce puissant guerrier des allures de Messie. Sur les mains endommagées apparaissent les traces d'ouvertures cylindriques destinées probablement à accueillir des lances à l'image des statues antiques. Les bras désolidarisés du tronc ont été restaurés en les clouant, les rendant mobiles comme une marionnette qu'elle n'était pas à l'origine, les clous utilisés ont été forgés par leurs soins.



Fig. 24 – Poupée Dinka, début XX^e, taille : 34 cm.

Toutes ces créations ainsi que bien d'autres d'objets utilitaires sont aussi des identifiants sociaux et tribaux. Les artistes nilotes débordent d'imagination, créant une grande variété de formes, pour se différencier de la tribu voisine. Ces objets, même les plus humbles, sont fabriqués avec soin tant au niveau pratique qu'esthétique. Parmi les instruments de musique, les guitares sont présentes chez les Dinka, elles sont très proches de celles des Bongo et des Azande qui sont les maîtres luthiers incontestés avec des instruments de très haute qualité sonore. Vu la dextérité de ces artistes à concevoir, la quantité restreinte de statuaire chez les Nilotiques nous a pendant longtemps laissé croire qu'ils n'avaient pas de tradition de sculpture, pourtant dès 1855, le premier Anglais à explorer le Bahr el-Chazal, J. Petherick ramène deux statues répertoriées, tout comme le feront ses successeurs.

Les sculpteurs Bongo, tribu semi-nilote, dont la production de statuaire monumentale est déjà photographiée en 1932 par Seligman, démontrent une tradition artistique bien ancrée.

Les sculpteurs Dinka ont produit des œuvres de taille parfois humaine, peut-être pour l'initiation des garçons et des filles (elles pourraient être des portraits du mythique Deng). Il existe également des statues de grande taille placées à l'entrée du kraal⁵ ainsi que des sceptres rehaussés d'un personnage ou d'une simple tête humaine ou animale. Il existe aussi des statues féminines de grande taille (d'environ un mètre cinquante) vraisemblablement intégrées aux danses initiatiques des jeunes filles, ainsi que de petites statues poupées. Les statues Bari sont plus référencées, et, bien que l'on distingue une grande variété de corps, les visages ont une

typologie rustique très efficace. Un autre type de statue fétiche sert les « maîtres de la pluie » dans leur évocation pour maîtriser l'hydrométrie des lieux. La proximité géographique et culturelle peut favoriser l'assimilation de certaines traditions d'une tribu à l'autre. Les similitudes d'objets tels les guitares, les tabourets, les armes, entre les tribus Dinka, Bongo, Zande et Mangbetu illustrent la diversité des échanges culturels malgré les différences linguistiques qui les séparent. Le petit nombre de statues Dinka recensées peut s'expliquer par une production réduite d'œuvres, par le souci de les garder secrètes, loin des yeux étrangers, et bien sûr par leur disparition naturelle.



Fig. 25 – Statue Dinka, fin XIX^e – début XX^e, taille : 51 cm, Collection Jaap Bongers. Provenance Pierre Dartevelle.

5 Enclos pour le bétail.



Le salon de David Henrion avec certaines pièces de sa collection et au mur, une de ses toiles.

LE PÈRE DE BERNARD DE GRUNNE, BAUDOIN, LE GRAND COLLECTIONNEUR, A PARTAGÉ AVEC MON PÈRE JOSEPH UNE PASSION DÉBORDANTE POUR LES ARTS AFRICAINS, EN PARTICULIER TOUT CE QUI TOUCHE À L'ARCHÉOLOGIE D'AFRIQUE DE L'OUEST. BERNARD EST L'AUTEUR DU LIVRE DE RÉFÉRENCE SUR LE SUJET, « DJENNÉ ». JE LE REMERCIE POUR SON APPROCHE SCIENTIFIQUE DANS CE CATALOGUE. « DINKA » ME DONNE L'IMPRESSION DE SUIVRE LE CHEMIN INDIQUÉ PAR NOS PÈRES.



Dinka Statue

PLATE | PLANCHE 1

SUDAN

TOTAL HEIGHT : 147 CM

DATE : A.D. 1825-1875 (CIRAM)

Provenance

P. Darteville, Brussels

Philippe Guimiot, Brussels

Collection Andreas
and Katherine Lindner, Munich

Private Collection, Germany



Dinka Statue

PLATE | PLANCHE 2

SUDAN

HEIGHT : 163 CM

DATE : A.D. 1698-1917

(CIRAM)

Provenance

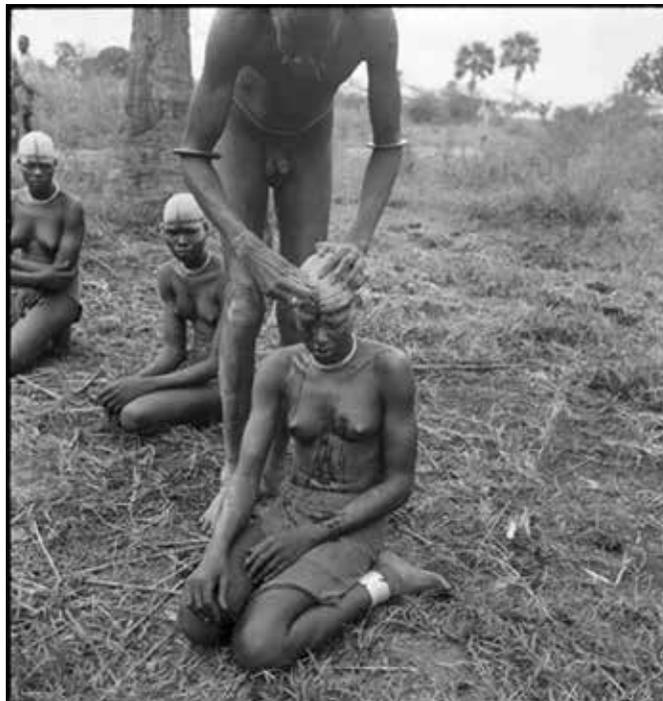
Pascal Ginailhac,
Galerie African Heritage,
Brussels around 1970

Collection David Henrion,
Belgium

Publication

David Henrion, Bruxelles,
Momentum publications,
2009, cover

Paul Matharan, Arts
d'Afrique. Voir l'Invisible,
Bordeaux,
Musée d'Aquitaine, 2011,
p. 136, cat.



© Godfrey Lienhardt

Date of Photo: 1947 - 1951. Region: [Southern Sudan] Warab Group: Dinka. A man cuts the forehead of a Dinka girl with a long knife, with two others awaiting the operation looking on. Their heads have been prepared by being shaved and smeared with ash in two sections to guide the V-shaped cuts. Lienhardt (whose Dinka ox-name was Thienydeng) describes having been taken to witness this event by a master of the fishing-spear, who after seeing the blood produced retired to a distance, claiming that the sight of blood weakened the Flesh divinity within him.







Dinka Statue

PLATE | PLANCHE 3

BARI SUDAN

HEIGHT : 136 CM

DATE : A.D. 1881-1915 (CIRAM)

Provenance

P. Darteville, Brussels

Collection David Henrion



Fig. 2 – Profiles of Dinka in Dr George Schweinfurth, *Au Cœur de l'Afrique, 1868-1871, Tome Premier : Voyages et Découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique Centrale*, Hachette, Paris, 1875, p.144







Dinka Statue

PLATE | PLANCHE 4

SUDAN

HEIGHT : 93 CM

DATE : A.D. 1684-1928 (CIRAM)

Provenance

Collection David Henrion



Fig. 14 – Statuette of a Kushite king, Tabo, Argo Island, Court of the Great Temple Kushite (Meroitic, BC 760 – 656), Sudan
Height : 50 cm

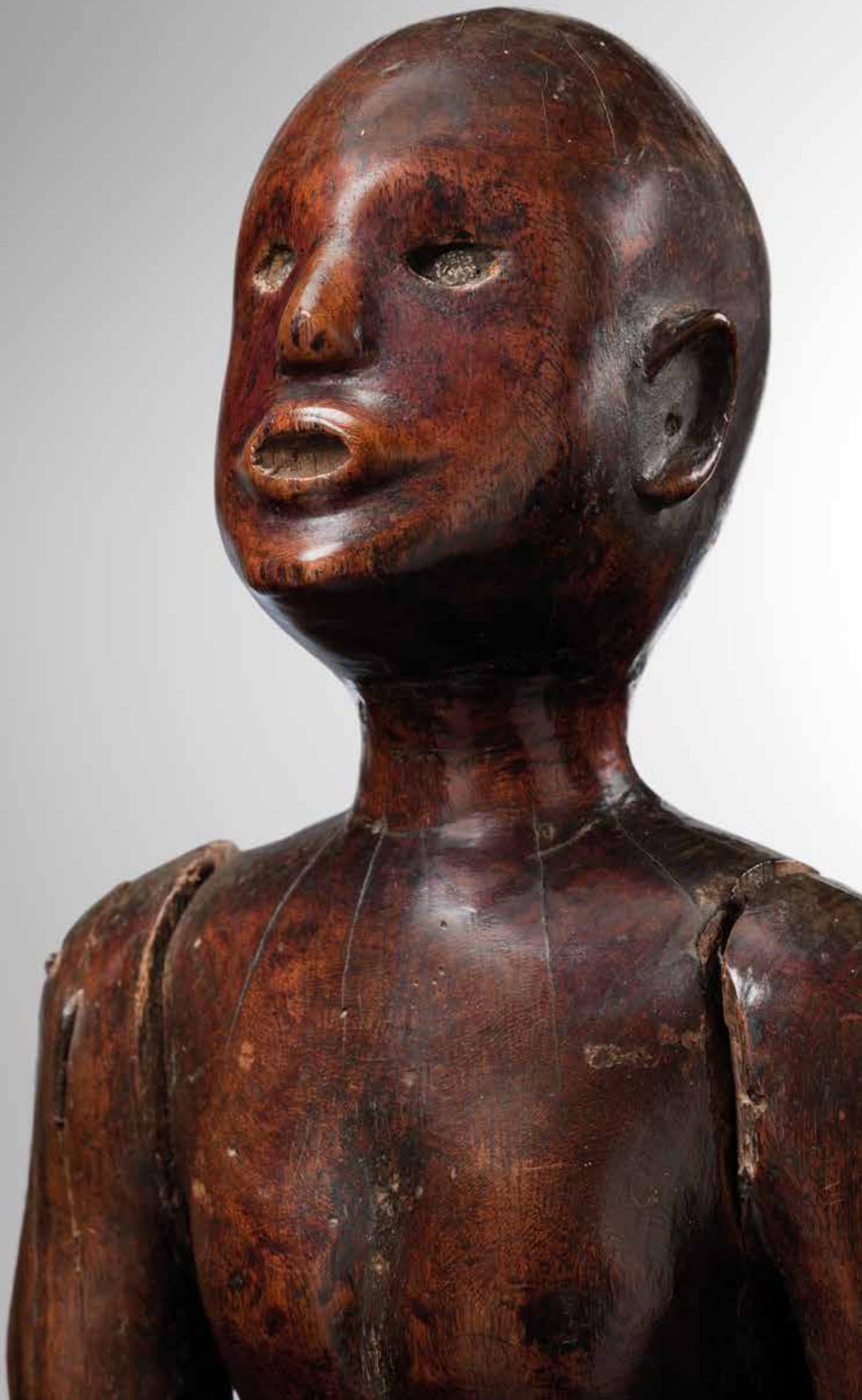
Sudan National Museum collection

SNM 24705

Publication : Derek Welsby & and Julie Anderson, *Sudan, Ancient Treasures*, The British Museum, 2004, p. 128, fig. 102.



Fig. 26 – Statue of Ka'aper, nicknamed "Sheikh El-Beled", Fifth Dynasty (BC 2494 – 2345), Old Kingdom found by Mariette in 1860, Cairo Museum.







Dinka figure on iron rod

PLATE | PLANCHE 5

SUDAN

TOTAL HEIGHT : 98 CM

HEIGHT STATUE : 64 CM

DATE : A.D. 1873-1918 (CIRAM)

Provenance

Collection David Henrion



© Charles Gabriel Seligman 1910 March

[Southern Sudan] Jonglei Gwala. Group: Dinka Bor. Dinka spirit healer.

C.G & Brenda Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965, Pl XVII.







Dinka Staff

PLATE | PLANCHE 6

SUDAN

TOTAL HEIGHT : 78 CM

HEIGHT STATUE : 34,5 CM

Provenance

Ana and Antonia Casanovas,
Madrid





**Kuku Statue,
Bari speaking group**

PLATE | PLANCHE 7

HEIGHT : 52 CM

DATE : A.D. 1666-1885 (CIRAM)

Provenance

Pierre Darteville, Bruxelles
Collection David Henrion



Fig. 27 – Bari Statuette, Sudan
Venezia, Museo di Storia Naturale inv. N° 2271
Provenance : Collected by Giovanni Miani in 1861 at
Gondoroko.







Publications by Bernard de Grunne

Last update 10/04/2018

Sakalava, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2018

Luba Hembra Cariatides, Bruxelles, septembre 2017

Sepik, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2017

Mande. Trésors Millénaires, Bruxelles Ancienne Nonciature, juin 2016

Sedes Possessio: Seated Baule Figures as thrones of the Spirits, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2016

Pendentif anthropomorphe Djenné-jeno, in Sege Schoffel, *Art en premier*, pp. 40-43, Bruxelles, BRAFA 2016

Dayak II Towards a Chronology of Dayak Sculpture from Borneo, Frieze Masters, Londres, octobre 2015

Supra Verum. An African Polykleitos among the Luba, Christie's London, *The Exceptional Sale*, 9 juillet, 2015, lot 110

Dayak. Towards a Chronology of Dayak Sculpture from Borneo, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2015

Sur le Style Baoulé et leurs Maîtres, in Eberhard Fischer et Lorenz Homberger, ed., *Les Maîtres de la Sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du quai Branly, 2015

Über den Baule-Stil und seine Meister, in Eberhard Fischer and Lorenz Homberger, ed., *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, Museum Rietberg, 2014

About the Baule Style and its Masters, in Eberhard Fischer and Lorenz Homberger, ed., *African Masters. Art from the Ivory Coast*, Zurich, Museum Rietberg, Scheidegger & Speis, 2014

Djenné-jeno. 1000 ans de sculpture au Mali, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014

Djenné-jeno. 1000 years of Terracotta Statuary in Mali, Fond Mercator & Yale University Press, 2014

On Senufo Champion Cultivator Staffs, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2014

An Art History of Nukuoro Statuary and Catalogue Raisonné of all known Nukuoro Figures in C. Kaufman and Oliver Wick ed., *Nukuoro. Sculptures from Micronesia*, Fondation Beyeler / Hirmer, Verlag, Munich, 2013

On Lega Styles in Marc Leo Felix, ed., *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Congo*, Vol VI, Bruxelles, 2013: 161-249

On Lega Style, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, mars 2013

Dan, David et david : œuvres au noir on three continents, Paris, Biennale des Antiquaires, septembre 2012

Kabeja. la redoutable statuaire des Hembra, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, Bruxelles, 2012

Heroic Riders and Divine Horses. An analysis of Ancient Soninke and Dogon Equestrian Figures from the Inland Niger Delta Region in Mali, in George Chemeche, *The Horse Rider in African Art*, Antique Collectors Club, Woodbridge, Suffolk, 2011:17-27

Ogbom. The Eket Abstract Ogbom Headdress, Catalogue d'exposition, Paris, Parcours du Monde, 2011

Bongo. Monumental Sculpture from Sudan, Catalogue d'exposition TEFAF 2011 Maastricht, Bruxelles, 2011

Une Histoire de l'Art des Maîtres sculpteurs d'Afrique, notice sur le tabouret Bombeeck par le Maître de Buli, Sotheby's Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 30 novembre 2010, lot 97

On Style and Shrines in Igbo Monumental Sculpture, in Ana & Antonio Casanovas et Bernard de Grunne, *Igbo*

Monumental Sculpture from Nigeria, Catalogue d'exposition TEFAF Maastricht, mars 2010

"The Mobaye Master", essay in the Sotheby's New York, *Catalogue of African, Oceanic and Pre-Columbian Art*, May, 14th 2010, lot 138

La Statuaire Africaine Un Art Classique ? in *Liber Amicorum Robert Senelle*. "From African Art Collection at the AGO," in *Tribal Art*, number 54, Winter 2009:104-109

Forme pure : le corpus des statues de divinité de Nukuoro, in *Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Fondation Beyeler, Christophe Merian Verlag, 2009

Mains de Maîtres chez les Lega : Le style Bibendum et le style Aviateur, dans *Tribal Art*, Automne Hiver 2008, XIII-1, n° 50, pp. 132-137

Archetypical Kota Statuary, in *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal : African and Oceanic Art*, Sotheby's New York, November 14, 2008, pp. 94-95

- Is African sculpture classical?, Exhibition catalogue Levy.& Mnuchin. Gallery, New York, May 2008
- Le masque Nɔgbandi de la collection Chauveau, in *L'Eventail*, Mai 2006, n° 4, pp. 38-40
- Le salon noir dans la maison blanche. la collection d'art africain d'Alex van Opstal en 1933, in *L'Eventail*, Mai 2006, n° 4, pp. 56-59
- Un chaînon manquant ? Note sur une ancienne figure en terre cuite proto-jukun, in *Tribal Art*, Automne-Hiver 2005, X-2, n° 11, pp. 131-131
- Rêves de Beauté. Sculptures africaines de la collection Blanpain, Banque générale du Luxembourg, Luxembourg, 2004
- Les grands ateliers Soninké du Mali, in Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001
- Les Maîtres de Sakassou du centre de la Côte d'Ivoire, in Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001
- Une main de maître mumuye de l'est du Nigéria, in Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001
- Quelques maîtres sculpteurs des royaumes du bassin du Congo, in Bernard de Grunne, ed., *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001
- Bela Hein grand initié des ivoires Lega, Adam Biro, éditeur, Paris et Bruxelles, 2001
- Toward a Definition of the Soninke Style, in *Arts et Cultures*, Musée Barbier-Mueller, Genève, n° 2, 2001
- The Tabora Master Ancestral Figure, in *African and Oceanic Art from a Private Collection Sotheby's* New York, Tuesday May 25, 1999, pp. 36-43
- The Treasure of Kalumbi and the Buli Style, with L. de Strycker, in *Tribal Arts*, San Francisco, été 1996
- An art historical approach to the terracotta figures of the inland Niger delta, in *African Arts*, XXVIII, 4 autumn 1995
- The Birth of Art in Black Africa. Nok Statuary in Nigeria, Banque Générale du Luxembourg & Ed. Adam Biro, Paris, 1998
- An art historical approach to the terracotta figures of the inland Niger delta, in *African Arts*, XXVIII, 4 autumn 1995
- Beauty in abstraction: The Barbier-Mueller Nukuoro statue, in *Tribal Art*, Annual Bulletin, The Barbier-Mueller Museum, Geneva, 1994
- La Sculpture classique Tellem: essai d'analyse stylistique, in *Arts d'Afrique Noire*, Décembre 1993
- Heroic riders and divine horses: an analysis of ancient Soninke and Dogon equestrian figures from the inland Niger delta in Mali, in *The Minneapolis Institute of Art Bulletin*, vol. LXVI, 1983-86, 1991:78-96
- The concept of style and its usefulness in the study of African figural sculpture, in *Afrikanische Skulptur, Der Erfindung der Figur*, Museum Ludwig, Köln, 1990
- «L'état des recherches sur la sculpture au Mali», in Bernardo Bernardi et Bernard de Grunne *Terra d'Africa, Terra d'Archeologia*, Rome, Centre Culturel Français, Alinari, 1990: 17-32
- Ancient sculpture of the inland Niger delta and its influence on Dogon art, in *African Arts*, XXI, 4, August 1988
- Divine Gestures and Earthly Gods. A study of Ancient Terracotta Statuary from the Inland Niger Delta, Unpublished Ph.D; Dissertation, Yale University, 1987
- Essai sur la statuaire ancienne du Mali, in *Aethopia, vestiges de gloire*, Musée Dapper, Paris, 1987
- From masterpiece to prime object, in Robert F. Thompson and Bernard de Grunne, *Rediscovered masterpieces of African art*, Paris, Bordas, 1987
- The concept of style in Tabwa art, in *The rising of the new moon. One century of Tabwa art*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 1987
- La terre cuite ancienne du Mali, in *Balafon*, 1984
- Boccioni and the futurist style of motion, in A. Hanson, ed., *The Futurist imagination*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1983
- Ancient pottery from Mali: some preliminary remarks, Jahn Gallery, Munich, 1983
- Civilization and the art of the inland delta of the Niger, in *Ancient terra-cotta treasures from Mali and Ghana*, The African-American Institute, New York, 1982
- The terracotta statuary of the inland Niger delta in Mali, Jahn Gallery, Munich, 1982
- La statuaire ancienne en terre cuite de l'Ouest Africain, Université Catholique de Louvain Publications d'Histoire de l'Art n° 22, Louvain-La-Neuve, 1980
- Art Papou, Louis Musin éditeur, Bruxelles, 1979

This catalog has been published for
my DINKA exhibition during
Brafa Art Fair
Brussels January 26 to February 3, 2019



BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL *fine* ARTS

Bernard de Grunne
180 avenue Franklin Roosevelt
B-1050 Brussels – Belgium
Tel. : +32 2 502 31 71
Fax : +32 2 503 39 69
email : info@degrunne.com

www.bernarddegrunne.com



During this Dinka intellectual
and visual journey, I would
like to acknowledge the help
of the following individuals:
David Henrion for sharing his
passion on Sudanic sculpture.
Dr. Zoe Cormack, the African
Studies Center at Oxford
University for her insights and
fruitful discussions; Andreas
Lindner, Munich, Eberhard
Rist, Stuttgart, Ana and
Antonio Casanovas, Madrid,
Carol Pagès for her great work
on the catalogue, Hélène Goy
for the french translation.

© 2019 Bernard de Grunne

Map p2

© Padelis Frantzis

Photos

p. 25, 27, 28, 32, 34, 35, 36 (Fig. 23)
© Bruno Seghers

p. 36 Fig. 24 : © 1893-2015 · The
Harker School · San Jose, CA 95129

p. 38 > 61

© Frédéric Dehaen

Graphic design
www.marmelade.be

Printing and binding
www.snel.be



DINKA



BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL *fine* ARTS