



**HAL**  
open science

**De l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse chez les populations koongo à Kongo, Loango, Ngoyo et Kakongo (XVIIe -XXe siècles) Lauréat d'une bourse d'étude pour la documentation des collections du musée du quai Note de recherche**

Steve-Régis Kovo N'Sondé

► **To cite this version:**

Steve-Régis Kovo N'Sondé. De l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse chez les populations koongo à Kongo, Loango, Ngoyo et Kakongo (XVIIe -XXe siècles) Lauréat d'une bourse d'étude pour la documentation des collections du musée du quai Note de recherche. [Rapport de recherche] Musée du quai Branly - Jacques Chirac. 2014. hal-02187868

**HAL Id: hal-02187868**

**<https://hal.science/hal-02187868>**

Submitted on 18 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



**De l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse chez les populations koongo à Kongo, Loango, Ngoyo et Kakongo (XVIIe -XXe siècles)**

**Steve-Régis Kovo N'SONDÉ**

Lauréat d'une bourse d'étude pour la documentation des collections du musée du quai Branly 2013-2014

**Note de recherche**

Septembre 2014

## Sommaire

---

Avant-propos .....	3
I. INTRODUCTION.....	5
I. 1. Portraits de collecteurs.....	11
I. 1. a. Pierre Savorgnan de Brazza : apôtre de « la mission civilisatrice » .....	12
I. 1. b. Théodore Thérémin : goût de l'étranger et intérêt professionnel .....	15
I. 1. c. Le père Tastevin : missionnaire et anthropologue.....	17
I. 2. Les facteurs internes et externes de l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse .....	21
I. 3. Les figures de l'autorité politique et religieuse faisant l'objet d'une représentation figurative.....	23
I. 4. Une herméneutique philosophique en vue d'un traitement esthétique.....	27
I. 4. a. Une herméneutique de la compréhension pour résorber malentendus ou mécompréhension .....	27
I. 4. b. Une herméneutique des symboles du sacré .....	30
II. CORRESPONDANCE ENTRE LES FORMES DE LA LITTÉRATURE ORALE ET CELLES DE L'ESTHÉTIQUE KOONGO EN GÉNÉRAL .....	35
II. 1. Annonce esthétique du mystère ( <i>ki-mpá</i> ) et délivrance du sens ( <i>bangula</i> ).....	36
II. 2. La symbolique du noeud dans l'esthétique koongo .....	40
II. 3. L'ob-scène et la dialectique de l'ouvert et du fermé dans l'esthétique koongo .....	43
III. LA STATUAIRE KOONGO : STYLES PROPRES ET INFLUENCES TÉKÉ.....	46
III. 1. La statuaire qualifiée de <i>Nkoondi</i> .....	46
III. 2. La statuaire appelée <i>kí-fuítí</i> ( <i>bí-fuítí</i> au pluriel) .....	50
III. 3. La statuaire appelée <i>ki-téki</i> ou <i>ki-téké</i> ( <i>bi-téki</i> ou <i>bi-téké</i> au pluriel) : signe de l'ancienneté des échanges koongo-téké ? .....	54
III. 4. <i>Bu-ti</i> ( <i>ma-ti</i> au pluriel): signe d'échanges entre Vili – Kukuya et Wumu ? .....	58
IV. L'INTUITION DU MONDE (NZA) DANS LA PENSÉE KOONGO ANCIENNE.....	60
IV. 1. <i>Kaluunga</i> : du lien entre l'ici-bas ( <i>nsi a mu-toto</i> ) et l'en deçà ( <i>Mpémba</i> ).....	62
IV. 2. Les trois principales sources de pouvoir dans l'ethos koongo .....	68
V. ÉTAPES SIGNIFICATIVES DE LA CONSTITUTION DU CORPUS .....	75
V. 1. Le corpus initial : l'évidence sans nuance d'une évolution .....	76
V. 2. Le corpus intermédiaire : collaboration scientifique et mise à l'épreuve des règles <i>a priori</i> d'analyse.....	83
V. 2. b. - De la primauté donnée à la céramique koongo dans la tradition orale.....	90
V. 2. c. - De l'importance de l'identification des essences de bois .....	93
V. 2. d. - De l'importance de la botanique dans l'esthétique koongo.....	97
V. 3. L'apport final au corpus : l'imagerie numérique au service de la compréhension des œuvres.....	99
VI. ÉVOLUTION DE LA PERCEPTION DE LA NOTION DE <i>NKISI</i> : SAINTETÉ, FÉTICHISME, MAGIE ou SACRALITÉ.....	107
VI. 1. <i>Nkisi</i> c'est-à-dire « sainteté ».....	107
VI. 2. <i>Nkisi</i> , c'est-à-dire « fétichisme » ou « nkisiisme » .....	108
VI. 3. <i>Nkisi</i> , du « magico-religieux » vers le champ du sacré ( <i>mbi</i> ).....	110
VI. 3.a. <i>Nkisi</i> c'est-à-dire « magico-religieux » .....	110
VI. 3.b. <i>Nkisi</i> c'est-à-dire « sacré » dans l'ethos koongo .....	111
CONCLUSION .....	116
Annexe 1 : Table des figures .....	119
Annexe 2 : Table des cartes et des photographies .....	125
Bibliographie .....	126

## Avant-propos

C'est dans le cadre du financement attribué aux lauréats d'une bourse des collections du musée du quai Branly que j'ai réalisé cette enquête. J'y aborde le thème de l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse chez des populations appartenant à l'ethos koongo, entre le XVIIe et le XXe siècle.

L'enquête s'est déroulée en plusieurs étapes, à commencer par la consultation d'œuvres au musée du quai Branly effectuée en janvier et février 2014, puis reprise en mars après m'être rendu sur le terrain pendant trois semaines. Ces consultations, véritable entrée en contact avec les pièces, ont été pour moi l'occasion d'effectuer la majeure partie des vues de détails qui illustrent mon propos au fil du rapport. Avant et après l'enquête en République du Congo, j'ai également effectué plusieurs séances de recherches au service de la documentation et des archives du musée, lesquelles ont considérablement enrichi la note de recherche finale, avec par exemple des documents iconographiques montrant parfois les collecteurs sur place ou les objets collectés avant leur acheminement vers Paris. Seules neuf œuvres sur les soixante dix-huit qui composent finalement le corpus n'ont pas été consultées en détail (en prêt ou en exposition). Les étapes de l'enquête correspondent également aux trois moments importants de la constitution du corpus : il comptait huit œuvres au moment de la soumission du projet. Puis, en concertation avec Hélène Joubert, responsable de l'unité patrimoniale Afrique au musée du quai Branly, il est passé à une cinquantaine d'œuvres puis à soixante-dix-huit. En effet, Madame Joubert et Christophe Moulherat, chargé d'analyses des collections, m'ont présenté les possibilités qu'offre l'imagerie 3D.

L'enquête de terrain s'est déroulée en deux moments, le plus souvent les séances de travail ont consisté en entretiens à partir de photographies des pièces du corpus : lors de la première partie du voyage dans la région du Kouilou (du 15 au 27 février), je me suis entretenu avec Joseph Kimfoko Madoungou, conservateur du musée régional « Ma Loango » de Diosso (25 Km au nord de Pointe-Noire) ; et avec Monsieur Tati, son adjoint. Lors de la seconde partie du voyage, dans la région du Pool (du 28 février au 8 mars), les entretiens ont eu lieu avec Félix Nkouka Konongo, directeur de la

Galerie Benoît Konongo (rond-point de Bifouiti, 1<sup>er</sup> arrondissement de Brazzaville) ; et avec le docteur Émile Kami, spécialiste en Botanique-Systématique, chef de service et responsable de l'Herbier National du C.E.R.V.E. (Centre d'Etudes sur les Ressources Végétales).

Collaborateurs de longue date, respectivement à Brazzaville et en France, les suggestions d'Auguste Miabeto directeur du C.I.R.E.C.K. (Centre International de Recherche-Education sur la Civilisation Koongo) et de Simon Miakaluzabi N'sondé, céramiste-peintre et conteur (membre de la M.A.A.C.- Manufacture d'art et d'artisanat congolais- et co-fondateur de l'U.N.E.A.C. – Union Nationale des Ecrivains et Artistes Congolais), m'ont une de fois de plus été précieuses.

Pour le soutien moral et logistique à Brazzaville, je tiens également à remercier Brice Boniface Ngoulou, conseiller aux finances chargé de la Coordination des Budgets et des Projets (ministère de l'Enseignement). Merci enfin à Aurélien Gaborit, responsable de collections Afrique au musée du quai Branly, pour les conseils prodigués ; et à Frédérique Servain-Riviale, chargée des bourses d'étude pour la documentation des collections, pour son efficacité bienveillante tout au long de l'enquête.

## I. INTRODUCTION

Cette enquête traite de l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse chez des populations appartenant à l'ethos koongo, entre le XVIIe et le XXe siècle. Ici le terme d'ethos, qui est à considérer comme l'ensemble des valeurs et institutions d'une civilisation ou tradition vivante, est préféré à celui de culture. La civilisation koongo comprenant précisément en son sein plusieurs identités culturelles, ceci prête souvent à confusion, d'autant plus qu'un même terme avec des accentuations et une graphie différenciées désigne trois réalités distinctes : d'abord, l'État de Kongo, soit une communauté de six provinces (Soyo, Mpemba, Nsundi, Mbata, Mbamba, Ndongo - **Carte 3**) devenue royaume sous le règne de Ndo Mfunso soit Alfonso Ier (1507-1542), Mvemba Nzinga de son nom koongo. Ensuite, l'ensemble des identités culturelles appartenant à l'ethos koongo. Et enfin, un des sous-groupes dit Koongo. Voici précisément les sous-groupes koongo dont il va s'agir dans le cadre de cette enquête : Vili, Wóyo, Yombe, Kunyi, Beembé, Suundi, Laari et Koongo. Le jeu des variations dialectales régionales de la langue (**Carte 1**) et l'importance des nuances, en cet univers figuratif complexe relevant d'une esthétique ayant une matrice conceptuelle et un cadre commun, agissent comme des marqueurs. Ils permettent de situer géographiquement les groupes et de souligner divergences ou convergences formelles et stylistiques.

Seul un corpus relativement important au niveau quantitatif permet de constater l'existence de séries d'œuvres d'aspect, de thème voire de facture similaires. De telles observations eurent été impossible si je m'en étais tenu aux huit oeuvres sélectionnées initialement. Revenir sur les critères d'évaluation de l'élargissement de huit à près de soixante dix-huit œuvres est important d'autant plus que ceux-ci, conscient ou non, sont non seulement significatifs mais aussi déterminants dans l'élaboration du discours sur les œuvres. Peu de travaux abordent de façon critique la question pourtant cruciale des critères d'évaluation lors de la collecte, on peut en effet penser que « le type de relation entre le collecteur et la population locale déterminait la

nature des objets recueillis.»<sup>1</sup>. Le corpus de cette enquête s'étant constitué en plusieurs étapes, il m'a semblé important et opportun de conjuguer l'élaboration progressive du corpus avec les analyses et la compréhension elle-même.

### De la transcription des parlers koongo

Il n'existe pas de consensus strict pour la graphie des parlers du ki-koongo *continuum* (**Carte 1**), idiome majeur de la région bantoue ouest située dans le bassin du fleuve Congo. Mis à part de rares citations en langue téké, certaines variations dialectales du ki-koongo uniquement sont les seules langues vernaculaires africaines utilisées dans ce rapport<sup>2</sup>. Je veux éclairer mes choix dans ce rapport d'enquête, étant entendu que dans chaque citation en ki-koongo la transcription des auteurs est respectée. Dans son *Essai de morphosyntaxe systématique des parlers kongo* (1973), François Lumwamu suggère de se baser sur l'alphabet international dans la perspective de l'adoption progressive d'une transcription unique. Cette finalité bien que non encore atteinte constitue néanmoins un socle commun<sup>3</sup>.

Dans le rapport, [a] se prononce comme plat [pla], [e] comme blé [ble], [i] comme vie [vi], [o] comme eau ou mot [mo] et [u] comme cou [ku]. Aux cinq voyelles courtes correspondent des voyelles longues, qualité importante permettant par exemple de différencier *kula* (grandir) et *kuula* (soigner, libérer). J'ai fait le choix de ne pas utiliser l'accent circonflexe qui signifie cette longueur en langue française.

La première spécificité du ki-koongo est d'être une langue à tons, la hauteur mélodique peut changer le sens du mot. On considère deux tons : le ton haut ou accent aigu (´) et le ton bas ou accent grave (`). Ce dernier représente la tonalité normale. On distingue par exemple *mbútà* (ancien-ne, aîné-e) et *mbùtá* (accouchement)<sup>4</sup>. La seconde spécificité que je souligne a trait aux préfixes nominaux ou classes

---

<sup>1</sup> N. J. Snoep, « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du XIXe » dans *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art*, Biro éditeur, 2005, p. 111-112.

<sup>2</sup> Précisément en partant du Stanley Pool vers l'Océan Atlantique: le ki-suundi, le ki-laari, le ki-koongo Boko, le ki-koongo nseke, le ki-beembé, le ki-yoombe et le ki-víli.

<sup>3</sup> F. Lumwamu, *Essai de morphosyntaxe systématique des parlers kongo*, Paris, Klincksiek, 1973, p. 24.

<sup>4</sup> D'une variante dialectale à une autre la réalisation des accents pour un même terme peut changer mais ceci n'altère pas l'intercompréhension, puisque généralement le contexte permet de comprendre le sens. Le plus souvent, par souci de simplification on note surtout le ton haut ou aigu (´) quand il y a risque de confusion.

nominales. Ils renseignent sur le nombre (singulier ou pluriel) et sur l'accord syntaxique, ou la déclinaison, déterminant les adjectifs et les verbes se rapportant au nom. La structure syntaxique de la phrase est absolument déterminée par la classe nominale. Mon objectif ici est de rendre intelligible la racine des mots, pour que le lecteur distingue le préfixe du radical. J'écris par exemple *mu-ntu* (une personne) au singulier et *ba-ntu* (des personnes) au pluriel<sup>5</sup>.

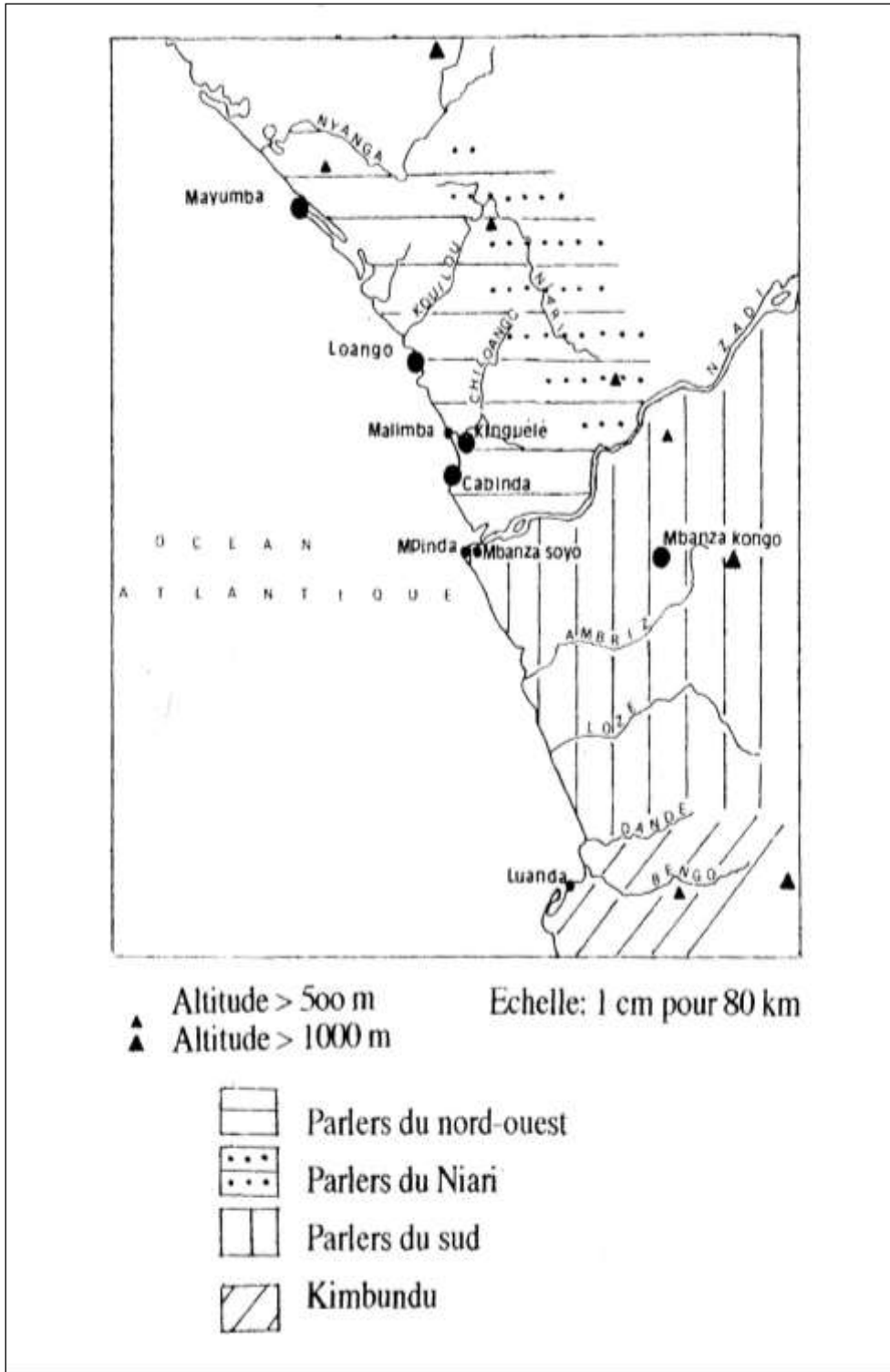
Depuis le dernier tiers du XXe siècle, on ne désigne plus les populations de langue et de culture koongo en écrivant « les Bakongo », puisque le préfixe *Ba* marque déjà le pluriel. La transcription adoptée ici, « les Koongo », évite la redondance et respecte la musicalité de la langue. De plus cette formulation, selon la présence ou non de la majuscule ou de la voyelle allongée, indique précisément : quand il est question du pays (*nsi*), de l'ancien État de Kongo diá Ntootila ou du royaume de Kongo ; quand il s'agit de la culture ou des civilisations koongo ; ou bien des personnes, les anciens Koongo ou ceux d'aujourd'hui.

---

<sup>5</sup> Pour le détail de l'étude des classes nominales, voir F. Lumwamu, *op. cit.*, pp. 84-97; et J. Nsondé, *Parlons kikôngo. Le lâri de Brazzaville et sa culture*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 40-42.

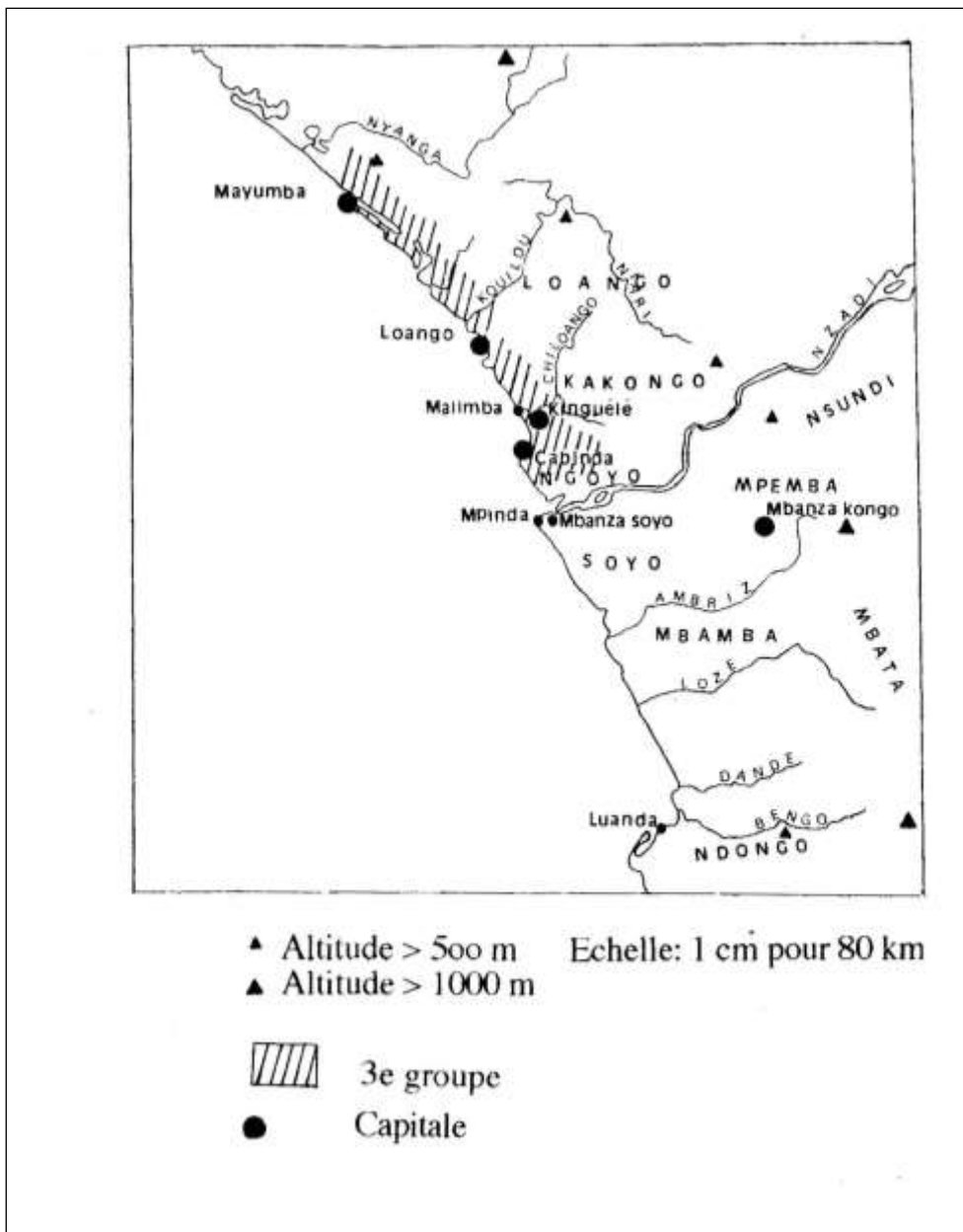






**Carte 2 : Les parlers koongo vers la fin du XVIIIème siècle**

Source : J. Nsondé, *Les populations et cultures de langue koongo au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à travers les documents linguistiques des témoins européens*. Thèse de doctorat en Histoire, Paris I, 1985, p. 61A.



**Carte 3 : Localisation des états et provinces des Kongo**

Source : J. Nsondé, *Les populations et cultures de langue kongo au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à travers les documents linguistiques des témoins européens*. Thèse de doctorat en Histoire, Paris I, 1985, p. 94C.

## I. 1. Portraits de collecteurs

Les trois figures de collecteurs que j'ai choisi de présenter échappent chacune pour des raisons différentes, à la catégorisation des « trois M » que l'on opère parfois dans la perspective d'une historiographie de la situation coloniale en Afrique centrale. Les « trois M » ce sont les militaires, les missionnaires et les marchands européens. Pierre Savorgnan de Brazza entre au service de la France en embrassant la carrière militaire, mais ses réalisations en Afrique centrale lui confèrent un statut historique bien plus important. Théodore Thérémin est également militaire, mais c'est sa qualité de médecin qui a vraisemblablement déterminé l'originalité des choix qui furent les siens en matière de collecte. Enfin, le père Tastevin était avant tout connu du monde académique en son temps, en qualité d'anthropologue.

Les « trois M » suggèrent également la présence de marchands. Dans le fond patrimonial des objets originaires d'Afrique centrale, et *a fortiori* dans le corpus de cette enquête, il n'y a pas à ma connaissance de collecteurs à la fois commerçants et savants comme l'est Richard E. Dennett (1857-1921). Certaines sources attestent pourtant que parmi les marchands français, certains possédaient des objets similaires à ceux du corpus<sup>6</sup>. En 1879, Richard E. Dennett est employé par une entreprise britannique (Hatton & Cookson) dans les royaumes situés au nord de l'embouchure du fleuve Nzadi (**Carte 3**) où il séjourna plusieurs années. Il publia trois ouvrages majeurs à Londres en collaboration avec *the African Society*, *the Anthropological Institute* et *the Folklore Society*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> J. Delcourt, *Au Congo français. Monseigneur Carrie (1842-1904)*, 193? (sans date), p. 46.

<sup>7</sup> R.E. Dennett, *At the back of the black man's mind*, London, Macmillan & Co, 1907, p. vii.

### I. 1. a. Pierre Savorgnan de Brazza (1852-1905) : apôtre de “la mission civilisatrice”

Pierre Savorgnan de Brazza est né italien, il est naturalisé Français en 1874, année de sa nomination comme enseigne de vaisseau dans la marine. Dès sa première expédition (1875-1879), mandatée par le ministère de la Marine, le caractère diplomatique de sa tâche fait qu’il a surtout affaire à des dignitaires. En conséquence, les cinq objets du corpus dont on lui attribue la collecte sont des insignes d’autorité politique ou des objets la célébrant.

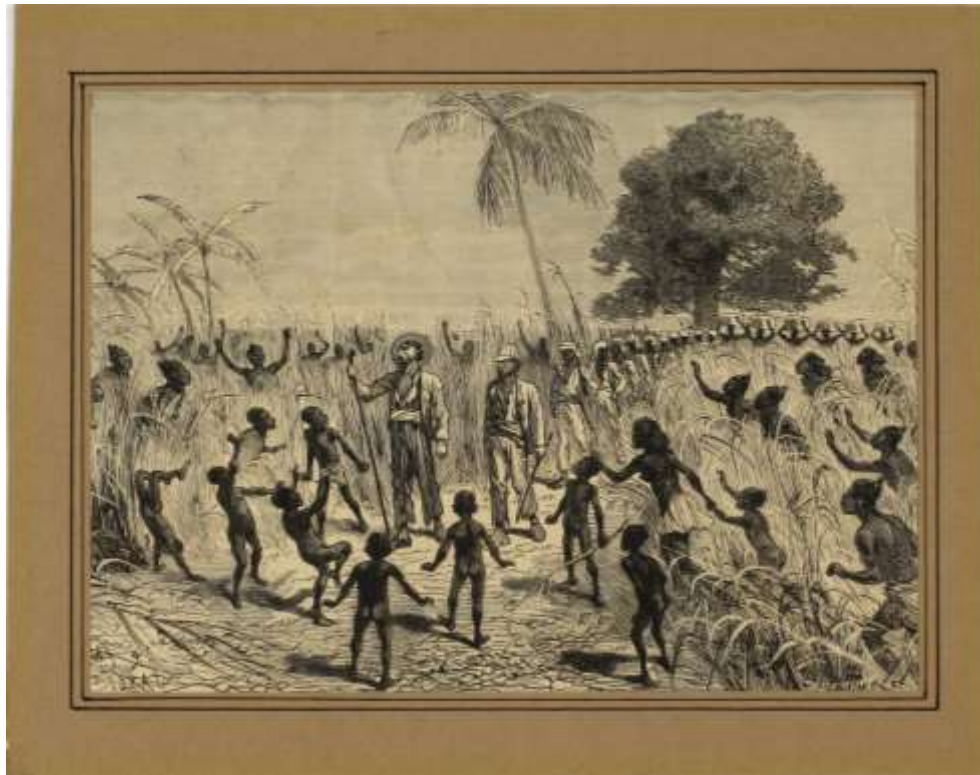
Le 27 décembre 1879, ce sont des personnalités politiques de premier ordre, notamment le ministre de l’Instruction publique Jules Ferry, qui le charge d’une mission pour le compte de la Société de Géographie. Mission géographique et colonisation s’accordent puisqu’au nom de la France, il reviendra avec un traité “signé” par Iloo Ier, Makoko c’est-à-dire le souverain des Téké de Mbé (région des Plateaux cf. **Carte 4**). Ce traité parfois présenté comme un marché de dupe fit couler beaucoup d’encre. R. E. Dennett qui a personnellement rencontré Savorgnan de Brazza lance à ce propos une pointe d’ironie, se demandant comment une nation sérieuse a pu officiellement ratifier un tel document<sup>8</sup>. La prise de possession des territoires de l’estuaire du fleuve Niari en 1883, en dédommagement du vol de quelques vêtements appartenant à des matelots français, est une anecdote peu connue<sup>9</sup>. Force est de constater que Savorgnan de Brazza jouit encore d’une grande considération auprès de certains Africains, assurément liée au rachat de nombreux captifs (qui lui a valu le surnom de « père des esclaves ») et au fait qu’il a dirigé en 1906 une commission d’enquête au sujet des exactions et des crimes des compagnies concessionnaires chargées de l’exploitation de la colonie du Congo français<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> R. E. Dennett, *Seven years among the Fjort*, London, Gilbert & Rivington, 1887, pp. 111-115.

<sup>9</sup> G. Cerbelaud-Salagnac, *Savorgnan de Brazza, le père des esclaves*, Paris, Letouzey et Ané, 1960, pp. 86-87.

<sup>10</sup> E. Maquet, I. B. Kaké, J. Suret-Canale, *Histoire de l’Afrique Centrale, des origines au milieu du 20e siècle*, Présence africaine, Paris, 1971, p. 185.



© musée du quai Branly

**Photo 1 : Estampe intitulée « Le Voyage de M. de Brazza dans le Congo. Marche du voyageur sur le plateau des Asceicuvras » [75.2012.0.2338\_PP0183094]**

Cette estampe (**Photo 1**), réalisée sous sa direction, est une allégorie de “la mission civilisatrice”, de son imaginaire et de son idéologie : Savorgnan de Brazza lui-même, coiffé d’un chapeau lui dessinant une auréole, est au-devant d’une longue colonne composée de laptots (matelots ou mousses africains) et de porteurs autochtones. Au centre de la composition, objet de toutes les attentions, il avance tenant un bâton de pèlerin au milieu du chemin qui fend une brousse d’où sortent comme du néant, des nuées d’hommes, de femmes et d’enfants. Cette foule semble déjà reconnaissante de l’évènement de cette venue, “mission civilisatrice” qui l’extirpe des hautes herbes symbolisant un état de nature inculte et sauvage.



© musée du quai Branly

**Photo 2 : « Portrait de Savorgnan de Brazza assis sur un rocher entouré de deux laptots dans un studio-photo » [75.15638\_PP0196054]**

Ce portrait (**Photo 2**), réalisé dans un studio photo, montre Pierre Savorgnan de Brazza en compagnie de deux laptots, trônant sur une grosse roche au milieu de débris plus petits. Il est ici représenté comme l'égal d'Henri Morton Stanley dont le surnom en ki-koongo était *Bula matadi*, soit « le briseur de roches », à cause de la propension de l'un de ses collaborateurs belges à faire usage d'explosifs<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> M. Coosemans, *Biographie coloniale belge*, Institut Royal Colonial Belge, 1958, Tome V, p. 825.

I. 1. b. Théodore Thérémin (? – avant 1891): goût de l'étranger et intérêt professionnel

De Théodore Thérémin, on sait seulement qu'il fut médecin de la marine militaire en poste à Loango, et qu'il effectua ses collectes sur initiative personnelle. Les archives du musée du quai Branly indiquent qu'il signifia avant son décès, survenu juste avant son retour en France, sa volonté de legs à un musée public parisien. On ne sait rien de précis à propos des circonstances de l'acquisition des sept pièces présentes dans le corpus qu'il a collectées. Néanmoins leur originalité montre en l'occurrence que les critères qui ont motivé son intérêt sont effectivement distincts de ceux de P. Savorgnan de Brazza ou du père Tastevin. Ici, la dimension thérapeutique semble prendre le pas sur les considérations d'ordre esthétique, même si la série d'objets ouvragés selon la même technique d'entrelacs de vannerie (**figures 1 à 3**), m'oblige à nuancer ce propos.

**Figure 1 : Nkisi,**  
« Récipient rituel ceint de vannerie »  
[71.1892.52.8]



© musée du quai Branly

**Figure 2 : Nkisi,**  
« Boule rituelle tressée »  
[71.1892.52.32]



© musée du quai Branly

**Figure 3: Nkisi,**  
« Grelots rituels tressés »  
[71.1892.52.37.1-2]



© musée du quai Branly



Du point de vue de l'usage, le « récipient rituel ceint de vannerie » (**figure 1**) semble avoir été un instrument de divination, afin de s'assurer s'il est de bon augure ou non de livrer bataille. On distingue trois coloris, blanc, noir et brun rouge, respectivement kaolin, charbon de bois et poudre de padouk (*tukula*). Selon les correspondances symboliques de l'ethos koongo, le blanc (*mpémba*) désigne l'en deçà de la réalité visible ; et le rouge, le passage entre les différentes sphères de la réalité c'est-à-dire l'ici-bas (*nsi a mu-toto*) et l'en deçà (*mpémba*). Le rouge symbolise aussi plus généralement la vie, ses combats et défis. Le regard blanc fait d'incrustation de morceaux de porcelaine ou de faïence qui caractérise nombre de pièces du corpus fait signe en direction de *Boo basoba nitu*, littéralement « ceux qui ont changé de forme », les membres défunt-e-s de *kaandá*, la structure matrilineaire. Les grelots servaient probablement à rythmer paroles et/ou gestes rituels.

C'est sans doute également la fonction thérapeutique qui a suscité son intérêt pour la « statuette rituelle rouge » (**figure 4**).



**Figure 4: Nkisi,**  
« Statuette rituelle rouge »  
[71.1892.52.1]

© musée du quai Branly

À propos de la « statuette rituelle rouge », il convient de rappeler qu'au milieu du XIXe siècle la convalescence ou la mise en quarantaine de certain-e-s patient-e-s était concrètement et symboliquement signifiée par une peinture corporelle intégrale<sup>12</sup>. Cette même source donne des indications sur le mode de préparation du badigeon : Le pigment rouge à base de padouk (*Pterocarpus soyauxii*) nommé *tukula* requiert la préparation d'un emplâtre de *Pterocarpus* (*nsiesi* en ki-víli) composé de sciure et de sable fin légèrement humidifié.

<sup>12</sup> A. Bouquet, *Féticheurs et médecines traditionnelles du Congo*, ORSTOM, 1969, p.40.

### I. 1. c. Le père Tastevin : missionnaire et anthropologue



© musée du quai Branly

**Photo 3 : « Le Révérend Père Tastevin et son informateur » [12527 \_\_ PV0069205]**

Le père Constant Tastevin (1880-1962) (**photo 3**) est un spiritain, c'est-à-dire un père missionnaire de la congrégation du Saint-Esprit. De confession catholique, l'ordre installe ses missions africaines dans le contexte de la seconde évangélisation (du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>e</sup>). Il y a suspension de l'évangélisation « officielle » commanditée par Rome à partir de 1835 jusqu'au 9 septembre 1865, date à laquelle le Saint-Siège décrète l'attribution de la mission du Congo aux pères du Saint-Esprit. Les spiritains, à la différence de la première mission de Loango au XVIII<sup>e</sup> siècle (**Carte 3**), peuvent être considérés comme des auxiliaires de l'entreprise coloniale. La cause commune est en quelque sorte nationale, ainsi que le prouve la requête de Savorgnan de Brazza auprès des spiritains de la mission de Landana (actuel Cabinda, ancien royaume de Kakongo) en 1880: il demande en substance l'extension de l'influence des spiritains vers les territoires situés près de la station de Ncouna nouvellement établie<sup>13</sup>. Cette station deviendra Brazzaville.

En tant qu'ethnologue, le père Tastevin – surtout connu pour ses travaux sur le Brésil - a enseigné à Paris, à l'Institut Catholique et à l'École d'Anthropologie. Ses collectes d'objets et ses photos furent effectuées lors de deux voyages en Afrique : le premier

<sup>13</sup> G. Cerbelaud-Salagnac, *op. cit.*, p.75

s'est déroulé entre mai et octobre 1933, le second voyage du 26 mai au 27 septembre 1937. C'est à l'occasion du premier voyage (où il se rend à Loango, Cabinda, Brazzaville, Madingou, Mouyondzi et Mindouli) qu'il rapporte les six pièces présentes dans le corpus. Malgré un certain goût pour la mise en scène, que l'auteur apparaisse lui-même ou pas sur les photographies, ces clichés sont des témoignages et des documents historiques rares et intéressants. On peut voir par exemple (**Photo 4**) Mwe Pwaty III (5e en partant de la gauche) et sa cour, et se rendre compte que le style vestimentaire européen, dans certaines circonstances, a totalement supplanté le costume traditionnel. Mwe Pwaty porta le titre de Ma Loango de 1931 à 1975 et officia en tant que *ngàngà*<sup>14</sup>.



© musée du quai Branly

**Photo 4** : « Le Ma Loango et sa cour » [12512\_PV0069190]

Sur cet autre cliché (**Photo 5**), pris également sur la côte mais au sud, à Ngoyo, on voit un ministre de l'état de Ngoyo et ses gens. Il porte une chemise de facture européenne, un pagne de couleur sombre, et surtout le chapeau (*ngundu*), le sceptre (*mvwala*) et le couteau cérémoniels qui sont ses insignes de pouvoir.

<sup>14</sup> J. Kimfoko Madoungou, *Le guide du musée*, Pointe-Noire (Congo), musée regional "Ma Loango", 1986, pp.16-17.



© musée du quai Branly

Photo 5 : « Le Man'goro » 1<sup>er</sup> officier des rois de Ngoyo » [12534\_PV0069212]

Sur l'actuel drapeau des indépendantistes cabindais (**figure 5**), on distingue deux couteaux de ce type.

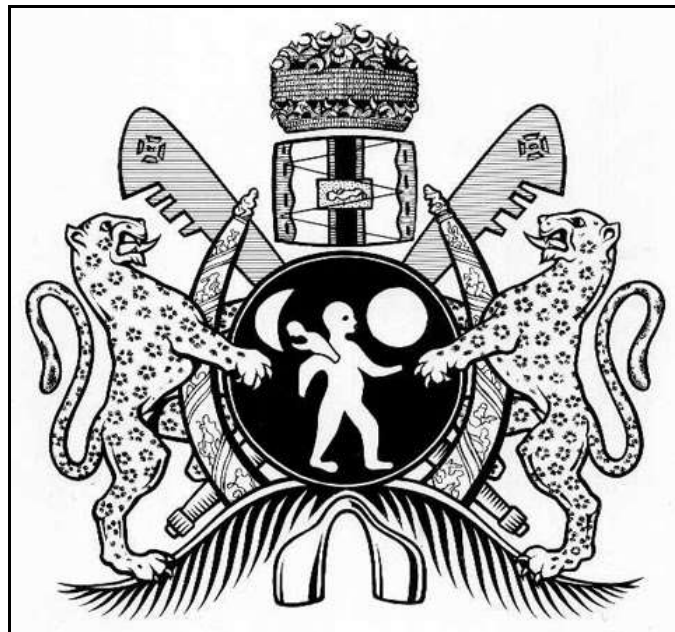


Figure 5 : Armoiries du FLEC (Front de libération de l'État du Cabinda)

Source : FLEC-FAC, *République du Cabinda. L'indépendance du Cabinda. Le traité de Simulambuco. Droit du peuple cabindais à l'autodétermination, résolution (1514)*, FLEC-FAC, [www.cabinda.net](http://www.cabinda.net), avril 2009, p. 1.

Le dossier Tastevin des archives du musée du quai Branly permet en particulier de se questionner sur la légitimité de la collecte de certains objets. En effet, un manuscrit intitulé « Lettre d'un vieux chrétien de 78 ans » précise à propos « ...des objets que le R.P. Tastevin est allé retirer de la forêt [...] qu'il ne les emporte pas à la métropole». L'auteur, un dignitaire nommé Domingo dos Nsangu, se fait le porte-parole de ceux parmi les siens qui craignent que cette disparition mette fin à l'intronisation légitime des souverains de Ngoyo, ininterrompue depuis plusieurs siècles<sup>15</sup>. Les « objets » en question ce sont par exemple le couvre-chef et la double cloche représentés sur les armoiries du FLEC, au centre, respectivement en haut et en bas.

---

<sup>15</sup> Archives du musée du quai Branly, dossier Tastevin, D000269/1296.



Les facteurs externes relèvent fondamentalement des contacts avec les missionnaires, marchands et militaires européens. Et plus généralement, de la circulation des hommes, des biens et des idées de l'Europe occidentale vers l'Afrique centrale, et vice-versa. Les aspects théologico-politiques et économiques de ces situations de contact sont indissociables à Kongo au XVIIe siècle, tout comme au XIXe siècle à Loango. Dans les deux cas, c'est par la côte occidentale que les premiers contacts se nouent, les missionnaires y jouent un rôle des plus éminents. Voilà pourquoi la première et la seconde évangélisation peuvent constituer des bornes spatiales et temporelles, pratiques plutôt qu'absolues, pour localiser et situer l'enquête. La première évangélisation s'étend de la fin du XVe au début du XVIIIe et se cantonne au sud du fleuve *Nzadi* (Congo). Elle concerne cinq des six provinces fédérées qui constituent l'État de Kongo (soit Soyo, Mbamba, Mbata, Mpemba et Nsundi). La seconde évangélisation, datant de la fin du XVIIIe siècle à la première moitié du XXe siècle, est initiée au nord du fleuve Congo dans les États de Loango, Kakongo et Ngoyo avant de s'étendre à l'Est et au sud (**Carte 3**).

Parmi les facteurs externes, mis à part le fait religieux, la traite atlantique des êtres humains et des marchandises à l'échelle du bassin du Congo constitue dès le XVIe siècle un agent absolu de transformations sociales et politiques. S'il n'y a pas lieu de l'aborder ici, je reviendrai cependant – dans la mesure où ces événements ont une incidence sur l'évolution des figures de l'autorité politique et religieuse dans l'ethos koongo – sur l'importance des enjeux miniers, notamment sur le cuivre de Mindouli, ainsi que sur les affres du régime concessionnaire mis en place dans les territoires sous administration coloniale à la fin du XIXe siècle. Le rayonnement « tardif » des trois États côtiers de Loango, Kakongo et Ngoyo s'explique en partie et indirectement par la traite atlantique. Fort justement, Jean N'sondé m'a fait remarqué que la taille plus modeste des trois États de la rive droite en facilitait le contrôle politique ; tandis qu'une diplomatie habile sut dans les premiers temps tirer parti, sous la forme d'énormes profits économiques, de la rivalité entre Européens (surtout français et anglais). Ensuite, la traite atlantique et la domination coloniale permettent de comprendre comment les relations diplomatiques initiales entre États souverains européens et africains se sont inexorablement dégradées en rapport de domination, puis en économie de prédation.

### I. 3. Les figures de l'autorité politique et religieuse faisant l'objet d'une représentation figurative

Voici une présentation succincte de ce que j'entends et désigne comme des figures de l'autorité politique et religieuse faisant l'objet d'une représentation figurative.

D'abord les souverains de Kongo et de Loango portant respectivement les titres de *Mani* ou *Mwene Kongo* et *Ma Loango* concentrent et incarnent dans une certaine mesure pouvoirs politique et religieux.



Figure 6: *mvwala*, « Sceptre cérémoniel à frise sculptée » [73.1963.0.752]

Le personnage, sur cette vue de détail d'un « sceptre cérémoniel à frise sculptée » (figure 6) est sans doute la représentation d'un dignitaire, peut-être s'agit-il du *Ma Loango* lui-même. Je préciserai plus loin la signification des titres de ce dernier.

Ensuite, les *ngàngà* ou praticien-nes traditionnel-les formant une communauté de spécialistes plutôt qu'une caste. Ils traitent les plaignants par le biais de *nkisi* ou supports matériels de la pratique rituelle qu'ils consacrent et activent : cette « figurine rituelle féminine au grelot » (figure 7) est sans doute *ngàngà* comme l'indique le grelot (*tchi-kunda*) qu'elle tient en main et sa nudité. Au-dessus des *ngàngà*, et au sommet la hiérarchie des praticien-nes de la religion traditionnelle, il y a *ki-tomi* ou *nthomi* (précisément en *ki-víli*) dont la particularité est d'être ministre d'une divinité ou d'une puissance de la nature, et à ce titre d'être à même de consacrer le souverain, soit d'apporter légitimation au pouvoir politique.





© musée du quai Branly

**Figure 7 : *Nkisi*,  
« Figurine rituelle féminine au grelot »  
[71.1886.80.10]**



**Figure 8: *Nkisi* (*Nkita* ?)  
« Statuette rituelle au pied bot et clous »  
[71.1892.52.22]**

© musée du quai Branly,  
photo Patrick Griès

Le personnage représenté par la « statuette rituelle au pied bot et clous » (**figure 8**) est soit *nthomi*, comme l'indique sa jambe handicapée et le fait qu'il est bossu ; soit *nkita*, l'esprit d'un être primordial lié à un territoire (*nsi*). Les *nthomi* sont parfois présentés comme des « monstres humains »<sup>16</sup> au même titre que les nains, les jumeaux et les albinos sont tels des « monstres sacrés assimilés aux esprits de la nature »<sup>17</sup>. La présence de clous dans la statuette koongo fait nécessairement référence à plusieurs serments scellés, chaque clou ayant été fiché dans le bois correspond à des paroles rituelles psalmodiées lors de la prestation de serment afin de nouer un pacte.

Enfin, au premier rang des figures de l'autorité représentées, par rapport à l'importance du culte qui leur était rendu, il y a *ba-kulu*<sup>18</sup> (de *m'kulu* ou *mu-kulu* au singulier « ancien, aïeul, ancêtre ») les ancêtres lignagers qui demeurent dans l'en

<sup>16</sup> R. Bouana, *La notion de Dieu chez les ancêtres Bakongo*, Montpellier, mémoire de licence, Faculté libre de théologie protestante, 1961, p. 50.

<sup>17</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Paris, Gallimard, 2000, p. 317.

<sup>18</sup> Cette désignation générique recouvre les dénominations *bi-ba* (singulier *ki-ba*) et *mi-kuya* (singulier *mu-kuya*) qui désignent ces aïeux précisément de part leur appartenance à l'en deçà.

deçà de la réalité de *nza*, l'univers dans la conception koongo. Le fait de sublimer de façon stylisée cette permanence des aïeux, notamment dans la statuaire funéraire, n'est-ce pas en quelque sorte le moyen de leur restituer une forme idéalisée ?

Tous les défunts ne sont pas élevés à la dignité de la représentation figurative et de la pratique rituelle qui lui est liée. Cette distinction est le signe que durant leur vie de chair, ces personnes ont assumé une charge ou des fonctions relatives à la direction et à l'administration de la structure *kaandá*. Celle-ci comme matrilignage majeur (à distinguer du segment lignager utérin plus restreint qu'est *vumù*) est placée sous l'autorité spirituelle de *mfumu m'kaandá*<sup>19</sup> sans doute originairement une femme, assistée d'un modérateur de sexe opposé, à moins que ce ne soit l'inverse<sup>20</sup>. Son autorité lui vient directement des aïeux et aïeules défunt-e-s (*ba-kulu*). Cette permanence des aïeux et aïeules dans l'en deçà fait que ce lieu est « là où l'on vit vraiment », *ku bazingila*<sup>21</sup>. Au XVIIe siècle le terme *zingila* qui se forme sur la racine *zinga* est traduit par l'action de « durer » tandis que le *ki-laari* actuel élargit à celles de « persister, durer, continuer »<sup>22</sup> : plus qu'une représentation, la « statuette cérémonielle de la femme au félin » (**figure 9**) peut bien être considérée comme une allégorie du pouvoir. Peut-être s'agit-il de *Nziinga*, mère originelle de tous les matriclans (*mvila za ma-kaandá*) koongo et/ou représentation du pouvoir politique selon la tradition orale<sup>23</sup>.

« L'aïeule ancêtre [...] “**Nkâka ya kisina**” (grand-mère de l'origine), est Nzinga : “**Bavovânga vo Kânda dyantete i Nzinga vo Mazinga. Bawônso batûka mu Nzinga wazinga mvila zawônso**” »

[seulement pour la seconde partie non traduite ci-dessus] : Ce qui a fait croître les matrilignages originaires (*ma-kaandá*) c'est Nziinga en sa durée. Tous les matriclans (*mvila*) proviennent de Nziinga dans leur déploiement.

Nziinga est si importante que Raphaël Batsîkama en fait un alter ego de Nguunu, trait d'union mythifié entre les ethos koongo et téké. C'est ce qu'énonce l'adage ci-dessous qui est en langue téké. Je reviendrai précisément sur ce point :

<sup>19</sup> F. Bontinck et D. Ndembe Nsasi, *op. cit.*, p.192: « *Mfumu*, maître, seigneur; »

<sup>20</sup> A. Hilton, *op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> J. Van Wing, *Le plus ancien dictionnaire bantu. Vocabularium P. Georgii Gelensis*. Louvain, Uitgegeven door, pp. 131 et 286

<sup>22</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo...*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>23</sup> R. Bastîkama, *L'ancien royaume du Kongo et les Bakongo*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp.125 et 185.

« **“Mukwô wa Ngûnu, Mutê wa Ngunu”**: Mukôngo et Muteke ont une même aïeule qui est Nguunu (Nzînga). »

Elle siège sur l’autre symbole absolu de la fondation de Kongo et du siège du pouvoir, *Ma Ngo* (l’aïeule léopard). Une moue hautaine des lèvres aussi prononcée et le couvre-cheftaine sont la marque des personnages de haut rang, la pose des mains sur la hanche (*pakalala*) signale certainement sa puissance, et peut-être une certaine impatience.

**Figure 9 :**  
« Statuette cérémonielle de la femme au félin »  
[71.1886.79.18]



© musée du quai Branly

En effet, la pose de « la femme au félin » correspond précisément à l’une de celles qui ont été relevées et interprétées par Robert Farris Thompson dans son exégèse de « La gestuelle kôngo » : « Assis, mains sur les hanches, *vwanda ya pakalala va komosi* »<sup>24</sup>. Selon son interprétation, cette pose associe une certaine défiance, voire de l’agressivité à la représentation de l’autorité qui trône, et s’appête à accorder une audience et débattre d’un problème (*mambu*). Enfin, l’interprétation de J. Nsondé recoupe la mienne tout en étant plus allusive. Pour l’historien, cette statuette est une allégorie de la filiation (matrilignage) et du pouvoir politique élargi à un ensemble de villages ou à une région du fait de l’évocation du léopard.

<sup>24</sup> R. Farris Thompson, « La gestuelle kôngo » dans *Le geste kôngo*, Paris, Dapper, 2002, p. 74.

## I. 4. Une herméneutique philosophique en vue d'un traitement esthétique

La méthodologie annoncée et mise en place relève d'une herméneutique philosophique, inspirée de celle de Friedrich Schleiermacher (1768-1834) pour ce qui relève de l'effort de compréhension, et, de celle de Paul Ricoeur (1913-2005) dans la considération des symboles du sacré.

### I. 4. a. Une herméneutique de la compréhension pour résorber malentendus ou mécompréhensions

Dans la pensée de F. Schleiermacher, la compréhension concerne tout « dialogue riche en signification » (*bedeutsames Gespräch*)<sup>25</sup>. Son postulat original est le présupposé absolu de la possibilité d'une mécompréhension (*Mißverständnis*) nécessitant l'effort d'interprétation conçu comme « art de la compréhension »<sup>26</sup> quand celle-ci n'est pas immédiate. Il est question de mécompréhension (*Mißverständnis*) alors qu'en français, on parle plutôt d'incompréhension (*Unverständnis*) ou de malentendu. La tâche ou l'art de la compréhension telle que la conçoit F. Schleiermacher doit être mis en accord avec la posture de l'historien J. Vansina pour qui il s'agit de considérer que « toute déformation est en elle-même une source »<sup>27</sup> car elle laisse des traces. En effet, F. Schleiermacher, un siècle et demi auparavant, affirme que « toute erreur est productive »<sup>28</sup>. L'intérêt de « toute déformation » ou, ce que permet de produire « toute erreur », vient du fait qu'elles peuvent être des moments propédeutiques en vue de la compréhension, si l'on a pris conscience d'elles. Ensuite, il faut se donner les moyens de remonter à la source en s'appuyant sur l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique et donc l'herméneutique, soit une méthode interprétative appliquée à une écriture, une parole, une gestuelle, une pensée, “ grosses ” de significations.

<sup>25</sup> H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 197.

<sup>26</sup> F. Schleiermacher, *Des différentes méthodes de traduire*, Paris, Seuil, 1999, p. 43.

<sup>27</sup> J. Vansina, *De la tradition orale, essai de méthode historique*, Tervuren, musée royal de l'Afrique centrale, 1961, p. 96.

<sup>28</sup> F. Schleiermacher, *Herméneutique*, Paris, Les éditions du Cerf/P.U.L., 1987, p. 34.

Le risque de mécompréhension à propos de certains objets, de certaines œuvres, est d'autant plus grand que parfois, il y a visiblement eu transformations avant exposition dans un musée européen. Les raisons motivant l'acte sont bien analysées par exemple par Nanette J. Snoep<sup>29</sup>. Pour les oeuvres du musée de Diosso au Congo, la modification ou la neutralisation de la puissance mystique des pièces chargées a été effectuée par l'évêque de Pointe-Noire lui-même. Mgr Godefroy Émile Mpwati avait donc semble-t-il quelque intelligence en ce qui concerne la religion traditionnelle<sup>30</sup>. Dans de nombreux autres cas, c'est seulement l'ignorance du collecteur qui l'induit en erreur et initie une chaîne parfois ininterrompue de malentendus.

Or, pour certains auteurs la perception de l'esthétique koongo prend justement sens dans le contexte particulier d'un « malentendu entre deux civilisations, l'africaine et l'europpéenne »<sup>31</sup> ; voire par son dépassement, en produisant « une lumière nouvelle sur l'art de l'Afrique noire »<sup>32</sup>. Éclairer, c'est ce à quoi s'est précisément attelée de façon exemplaire Zdenda Volovka qui a su, soixante ans après leur collecte par le père Tastevin, restaurer le sens d'un ensemble de seize fragments et/ou objets.



© musée du quai Branly

**Figure 10 :** « Couronne d'intronisation » [71.1934.28.43] (hors corpus d'étude)

<sup>29</sup> N. J. Snoep, « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du XIXe » *op. cit.*, p. 104.

<sup>30</sup> Ces informations m'ont été rapportées par Joseph Kimfoko Madoungou, conservateur du musée de Diosso, durant mon enquête.

<sup>31</sup> N. J. Snoep, « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du XIXe », *op. cit.*, p. 119.

<sup>32</sup> E. Bassani, « Le grand héritage » dans *Le grand héritage. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Dapper, 1992, p.15.

Ce dernier décrit « une corbeille en fil de laiton bien tressée, avec une bordure de lierre métallique, et un trou au fond : le panier de pêche de Lu Sun'zi. Puis le fond d'un autre panier, sans trou, la corbeille avec laquelle Lu Sun'zi allait chercher du manioc dans le champ de ses fidèles. ». Toujours selon les archives du musée, « la couronne était suspendue au-dessus du sol »<sup>33</sup>. Entre les lignes de la description, on devine des précisions codées, un langage ésotérique, émanant sans doute de ceux ayant introduit le Père Tastevin dans le sanctuaire (*tchibila*) de Lusunzi, une divinité centrale au royaume de Ngoyo. L'ouvrage posthume de Zdenka Volovka, *Crown and Ritual. The royal insignia of Ngoyo* (1998) retrace pas à pas comment l'objet qui avait été identifié comme « panier de pêche » est peut-être le couvre-chef rituel associée aux *regalia* qui conditionnent absolument depuis plusieurs siècles l'intronisation des souverains à Ngoyo (**figure 10**). La question n'est pas encore définitivement réglée, Hélène Joubert par exemple doute que cet objet soit effectivement une couronne.

Les tenants d'une alternative optimiste au malentendu et à la mécompréhension comme Zdenka Volovka<sup>34</sup> ou Ezio Bassani<sup>35</sup> considèrent la tradition orale comme un espoir, voire une condition de lisibilité du sens des œuvres d'art et d'artisanat koongo qui nécessitent d'être réévaluées à l'aune de la civilisation qui les a produites.

Dans cette perspective, une herméneutique des symboles adaptée de celle de Paul Ricœur, appliquée aux témoignages artistiques de l'ethos koongo, permet la compréhension et la classification des symboles du sacré de cette pensée mythique. Bien que formulé autrement, le projet de s'appuyer sur diverses formes de la littérature orale afin d'aiguiser la perception n'est pas nouveau. Des auteurs occidentaux ou de culture koongo ont déjà eu recours à ce procédé : c'est le cas par exemple de Richard E. Dennett et de l'anthropologue Franck Hagenbucher-Sacripanti, respectivement à la fin du XIXe et du XXe siècle à Loango, sur la côte ; c'est aussi le cas des pionniers en la matière que sont Rafaël Batsikama ba Mampouya et Fu Kiau Bunzeki à propos de Kongo.

---

<sup>33</sup> Archives MQB, dossier Tastevin, D000269/1293.

<sup>34</sup> Z. Volovka, *Crown and Ritual. The royal insignia of Ngoyo*, University of Toronto Press, 1998, pp. x et 3.

<sup>35</sup> E. Bassani, « Le grand héritage », *op. cit.*, p. 20.

#### I. 4. b. Une herméneutique des symboles du sacré

La difficulté reste le traitement d'informations disparates émanant de relevés de données anthropologiques, d'analyses esthétiques, historiques, sociologiques ou linguistiques, tout autant que de la transmission dans la pudeur de l'intimité familiale. D'où le recours à une herméneutique afin de parvenir à une réinterprétation qui soit « interprétation créatrice »<sup>36</sup> de sens. Pour ce faire, ma méthode procède d'une analyse de symboles primaires à comprendre et interpréter dans le cadre d'une symbolique plus générale.

**Figure 11 :**  
*Kuala mioko*  
« Chasse-mouches rituel à la paume ouverte »  
[71.1934.28.22]



© musée du quai Branly, photo  
Patrick Griès/ Bruno Descoings

En voici une illustration concrète. Il est possible de voir un symbole primaire de la fertilité ou de la stérilité dans ce détail du « chasse-mouches rituel à la paume ouverte » (**figure 11**). En effet, ce que la paume de cette main, au style réaliste sans doute d'inspiration européenne, propose à la vue du spectateur ressemble à une graine ou un coquillage. La connotation sexuelle est explicite si l'on sait par ailleurs que la présentation de la « paume (blanche), qui symbolise les organes intimes de la femme »<sup>37</sup> était dans certains contextes une injure grave. Selon les informations figurant sur la notice du musée, le nom vernaculaire est *Ku ala mi oko*, c'est « un fruit ouvert sur la paume de la main, le ti ala » qui est représenté ; l'objet servirait « au rite de la purification d'une vierge violée ». Lors d'un entretien avec monsieur Taty, conservateur adjoint au musée de Diosso, il s'est avéré évident que ce qui fait office

<sup>36</sup> P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 295: « interprétation créatrice [...] qui respecte l'énigme originelle des symboles, qui se laisse enseigner par elle, mais qui, à partir de là, promeuve le sens, forme le sens, dans la pleine responsabilité d'une pensée autonome. »

<sup>37</sup> O. Stenström, *Proverbes des Bakongo*, Uppsala/Kimpese, Presses de l'Université protestante de Kimpese, 1999, p. 150.

de nom vernaculaire dans la notice est en fait la description d'un geste puisque *kwala* ou *kuala mioko* signifie littéralement « étendre les mains ». Les diverses retranscriptions, depuis celle manuscrite effectuée par le père Tastevin, jusqu'à celle de la notice ont entravé la compréhension : dans un document manuscrit des archives du musée, il est pourtant précisé, « Kwala mi oko : (ouvrir les mains) main ouverte et queue de buffle (fruit tyala ouvert sur main) »<sup>38</sup>.

Il s'avère que R. E. Dennett avait déjà relevé, une quarantaine d'années auparavant, le statut de ce signe en légendant ainsi son dessin : « *xala mioko* est une graine qui s'ouvre ou se sépare aisément et montre que je [celui qui la porte en badge] suis ouvert des mains et généreux. »<sup>39</sup>. Toujours dans le même sens, mais au niveau esthétique, c'est un adage de la littérature orale *kiyaala mooko*, *kufwa ko* traduit par « les généreux ne meurent jamais »<sup>40</sup> qui introduit cette posture parmi les plus typiques de « La gestuelle kôngo ». Cette traduction est déjà une interprétation, car l'adage dit littéralement « qui étend la main, ne meurt point ».

La compréhension de cette posture esthétique qui est en même temps rituelle doit être embrassée dans sa complexité : la paume (*mbansala kooko*)<sup>41</sup> ou le creux de la main, du fait des lignes innées qui y sont dessinées, sont *nzila za Nzambi* soit « chemins de Nzambi ». *Nzambi* est une conception centrale de la religiosité kôngo sur laquelle il faudra revenir. Pour l'instant il suffit de comprendre que, pour beaucoup d'éléments dont l'origine est inconnue voire mystérieuse dans cette pensée religieuse, l'origine est attribuée à *Nzambi*, ils sont *kima kia Nzambi* littéralement chose de Nzambi<sup>42</sup> ou encore « secrets de Nzambi, *mfunda mi Nzambi* »<sup>43</sup>. Précisons que le terme *mfunda* ou *mfundu*<sup>44</sup> traduit également l'idée de mystère, une dissimulation d'un degré supérieur à celle du secret.

---

<sup>38</sup> Archives musée du quai Branly, dossier Tastevin, D000269/1286.

<sup>39</sup> R. E. Dennett, *At the back of the black man's mind*, op. cit., p. 74-75: « *The next sign, xala mioko is a seed that opens and separate easily, and shows that I was opened handed and generous.* »

<sup>40</sup> R. Farris Thompson, « La gestuelle kôngo », op. cit., p. 66.

<sup>41</sup> R. Butaye, *Dictionnaire kikongo-français et français-kikongo*. Roulers (Belgique) : Jules de Meester, 1909.

<sup>42</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, op. cit., p. 286. ; K. Laman, *The Kongo III*, *Studia ethnographica upsaliensia*, Almqvist et Wilsells 1962, p. 55: « *"It belongs to Nzambi" is said to anything that is forbidden, poisonous or not be eaten or touched.* »

<sup>43</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, op. cit., p. 297.

<sup>44</sup> J. Van Wing, *Le plus ancien...*, op. cit., p.193: « *Mfundu: mystère, secret* ».



En dehors des lignes de la main, la colonne vertébrale<sup>45</sup> ainsi que la gorge<sup>46</sup> selon une devinette (*ki-mpá*) sont désignées comme *nzila ya Nzambi* et renvoient à une régionalisation du corps humain : l'anatomie entre en correspondance avec l'idée de polarités du sacré, de localisation ou de « géographie sociale du pur et de l'impur »<sup>47</sup>. Ainsi, *nzila* est ici une voie de passage qui traverse le corps de part en part, selon un axe vertical, des orifices concentrés dans la tête, à ceux du génital. C'est en ce sens que les orifices sont creusés dans nombre d'oeuvres zoomorphes ou anthropomorphes et que le tracé de l'épine dorsale est souvent appuyé chez ces dernières (**figure 12**).



© musée du quai Branly

**Figure 12** : « Statuette cérémonielle de la femme au félin » [71.1886.79.18] – vue de détail du dos

Au début du XXe siècle, le père Butaye indique que « Par abus le mot *mbi* est employé pour parties génitales ». Je ne pense pas que ce soit par abus de langage, bien que je comprenne l'embarras d'un missionnaire dont l'intérêt est d'atténuer, voire de

<sup>45</sup> Selon P. Swartenbrockx, *Dictionnaire kikongo et kituba-français : vocabulaire comparé des langages kongo traditionnels et véhiculaires*, Zaire : CEEBA, Centre d'études ethnologiques, 1973 ; et K. E. Laman, *Dictionnaire kikongo-français, avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*, Bruxelles, Institut Royal Colonial Belge (section des sciences morales et politiques), 1936.

<sup>46</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, op. cit., p. 297: « Le chemin que *Nzambi* nettoie n'est jamais sale, quel est-il? La gorge! »

<sup>47</sup> R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Seuil, 1950, pp. 58-59

faire disparaître, l'ambiguïté de *mbi* trop souvent exclusivement traduit par « mal » ou « mauvais ». *Mbi* fait partie des noms qualifiés d'« amers » comme *Nkadi*, imposés par souci de protéger un nouveau-né dans le cas où la mère aurait perdu plusieurs enfants prématurément lors de grossesses précédentes<sup>48</sup>. Cette ambivalence me semble le reflet de la bipolarité du sacré faisant par exemple que l'acte sexuel, selon qu'il relève de la « frénésie » ou de la « maîtrise de soi », peut être alternativement appréhendé comme guérison ou imprécation, purification ou souillure<sup>49</sup>. Ainsi pour le champ du sacré dans l'ethos koongo, je parlerai également désormais de champ *mbi*.

Le père Tastevin a sans doute fourni les informations permettant d'établir la notice du « chasse-mouches rituel à la paume ouverte ». Cependant, il ne précise pas qui accomplit l'acte de purification : une autorité politique telle *mfumu*, ou religieuse telle *ngàngà* ?



© musée du quai Branly

**Figure 13 : *Ma Ziri*, « Figurine rituelle féminine aux paumes ouvertes »**  
[71.1934.82.29]



© musée du quai Branly, photo Patrick Griès

**Figure 14 : *Mwala*, « Canne cérémonielle »**  
- vue de détail [70.2003.3.9]

<sup>48</sup> K. Laman, *The Kongo II*, Uppsala, Studia ethnographica upsaliensia, Almqvist et Wilsells, 1957, p. 15.

<sup>49</sup> R. Caillois, *op. cit.*, pp. 190-192.

Dans le corpus, j'ai par ailleurs identifié cette gestuelle koongo de présentation des paumes dans une « figurine rituelle féminine aux paumes ouvertes » beembé (**figure 13**) et de façon plus incertaine dans une « canne cérémonielle » (*mvwala*) yombé (**figure 14**). Sur cette même canne, en détail (**figure 15**), on voit de nouveau la graine ou la coquille marine à la forme suggestive. Elle est également représentée sur le « coffre sculpté » (**figure 16**) ayant probablement fait partie du mobilier d'intérieur d'un dignitaire de Loango, si ce n'est au Ma Loango, le souverain lui-même.



Figure 15 : *Mvwala*, « Canne cérémonielle » - vue de détail des coquilles [70.2003.3.9]



© musée du quai Branly

Figure 16 : « Coffre sculpté » [73.1963.0.508.1-2] - vue de détail du dessus

Ces éléments permettent de considérer cette graine comme symbole primaire de la fertilité et de la stérilité, selon la symbolique générale de la reproduction à l'œuvre dans l'ethos koongo, mais aussi comme symbole de l'autorité politique, ainsi que l'atteste sa présence en filigrane sur des objets de pouvoir. L'importance de l'homophonie dans la symbolique koongo va dans le sens de cette hypothèse, selon Wyatt MacGaffey le fruit *luyala* est à rapprocher du verbe *yaala* signifiant « régner »<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> W. MacGaffey, "Minkisi on the Loango coast" dans *Minkisi*, Leipzig, Deutsche Kunstverlag, 2012, p. 26.

## II. CORRESPONDANCE ENTRE LES FORMES DE LA LITTÉRATURE ORALE ET CELLES DE L'ESTHÉTIQUE KOONGO EN GÉNÉRAL

Cette dernière référence illustre le fait que dans l'ethos koongo, en général, et dans son esthétique du religieux, en particulier, en plus de la « loi d'homophonie de l'être »<sup>51</sup>, la correspondance symbolique ou la métonymie sont primordiales. En d'autres termes, empruntés à l'esthétique occidentale, l'interprétation du sens des œuvres relève de la synesthésie : une correspondance entre la forme, le nom, les couleurs et les propriétés de la faune, de la flore et des minéraux qui s'harmonisent pour la composition des supports matériels de la pratique rituelle. Cependant, les règles d'interprétation relèvent d'une herméneutique rigoureuse qui prend sens par rapport à la religion traditionnelle et à la cosmogonie, comme l'a bien pressenti R. E. Dennett dès la fin du XIXe siècle. Il parle alors de la spiritualité vili comme d'une « philosophie des bosquets »<sup>52</sup> étant entendu que « quand on parle de bois, il s'agit en fait précisément des pouvoirs que les natifs leur prêtent. »<sup>53</sup>. Malheureusement, la réalisation de ce projet, qui n'en reste pas moins une source précieuse d'informations, s'avère être une systématisation rigidifiant voire forçant le sens, là où les notions de correspondance et de synesthésie avancées ici supposent souplesse et malléabilité interprétative. F. Hagenbucher-Sacripanti le résume bien en soulignant :

« l'habituelle faculté de passage du visible à l'invisible, de la réalité corporelle à l'image et au rêve, qui constitue la plus remarquable constante culturelle et psychologique des populations Kongo. »<sup>54</sup>

Pour savoir ce qu'en dit la tradition orale koongo elle-même, il faut appliquer cette herméneutique des symboles du sacré aux éléments du corpus. En effet, à travers la diversité des formes de l'oralité dites *ki-nsámu* (fable, conte, récit), *ngána* (micro-

---

<sup>51</sup> P. Loraux, « L'audition de l'essence. Essai d'homophonie » dans *Le tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993, p. 201 : « loi d'homophonie de l'être : tout ce qui est un tant soit peu homophone a parenté de signification et, davantage parenté d'essence, jusqu'à une affinité pure du son et du sens *en tant que tels*. »

<sup>52</sup> R. E. Dennett, *At the back of the black man's mind*, op. cit., p. 110.

<sup>53</sup> Traduction propre.

<sup>54</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *Les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango*, ORSTOM, 1973, p.95

récit, courte-fable, formes proverbiales) et *nkúma* (parabole, proverbe, symbole, sentence), la parole vise la même chose que la statuaire dans sa fonction rituelle : la délivrance du sens (*bangula*<sup>55</sup>), le dénouement d'un problème (*kieleka*), voire l'annonce esthétique d'un mystère ou d'une énigme (*ki-mpá*).

## II. 1. Annonce esthétique du mystère (*ki-mpá*) et délivrance du sens (*bangula*)

Comme forme, *ki-mpá* est particulièrement intéressante du point de vue de l'esthétique koongo, puisqu'elle correspond à des situations où il y a précisément identité, nœud sémantique plutôt que métaphore, dans l'agencement entre l'humain et le non-humain en général, et l'animal, le minéral ou la botanique en particulier. *Ki-mpá* signifie non seulement « jeu à récits ; air ; amusement, gymnastique ; truc ; tromperie (ou jeu) ; énigme, mystère, devinette, fable, histoire » mais aussi « marque, trace, rayure, fente ». Plus intéressant encore, « au pluriel *bimpa* désigne le maquillage »<sup>56</sup>, c'est-à-dire les peintures corporelles rituelles et les “signatures” ésotériques (**figure 17**). Convient-il de considérer les lignes innées appelées *nzila za Nzambi* en tant que *bi-mpá* ? La question reste ouverte, ce qui est sûr c'est que cette forme de la littérature orale koongo les transcende toutes :



**Figure 17 : Nkisi (Nkoondi ?)**  
« Statuette rituelle simiesque huppée »  
**[71.1892.52.5]**

© musée du quai Branly,  
photo Michel Urtado / Thierry Ollivier

<sup>55</sup> Cette notion signifie également « parler ouvertement, expliciter » (cf. J. Nsondé, *Parlons kikongo*, *op. cit.*), tout autant que « lâcher, ouvrir de force, divulguer » (cf. R. Butaye, *op. cit.*)

<sup>56</sup> A. Miabeto, *Les rapports sociaux de l'enfant d'après les contes Koongo*, Thèse de D.E.S. (vol.1), Brazzaville, Université Marien Ngouabi, 1985, p. 30.

« Ainsi *bimpa* désigne-t-il l'art pictural ? [...] Serait-ce le caractère de ce qui est nouveau, ce qui est créé, l'artificiel ? La fiction ? [...] »

Sans livrer de réponse définitive, Auguste Miabeto précise que, « En résumé *Kimpa* renvoie à une marque distinctive, au nouveau, à la forme, à l'esthétique et à l'art, mais il renvoie aussi au secret [...] ». L'auteur donne en partage une ultime sentence, elle-même énigmatique, et les interrogations qu'elle lui inspire :

« **gho kati gho na kimpa**  
là entre là avec jeu

Il y a un jeu (= un secret, une combine) entre eux. Le domaine de l'art n'est-il pas celui du secret et de la complicité à la fois ? »

Lors de nos entretiens de mars 2014, à propos de la distinction entre peintures corporelles (*bi-mpá*) et scarifications (**figure 18**), Auguste Miabeto suggérait fort justement le terme *nsámba*, confirmé depuis par d'autres kikoongophones ainsi que par les documents linguistiques<sup>57</sup>.



© musée du quai Branly

**Figure 18 : « Statuette cérémonielle de la femme au félin » [71.1886.79.18]  
- vue de détail du ventre**

<sup>57</sup> R. Butaye, *op. cit.*

Les scarifications (*nsámba*) quand elles sont abdominales sont peuvent-être appréhendées au niveau esthétique comme des marqueurs identitaires en ce sens que le style diffère par exemples chez les Yombé et les Beembé. Elles répondent peut-être à des objectifs érotiques, mais font par contre très certainement signe en direction de la symbolique générale de la génération, en garantissant la fécondité du ventre féminin. Enfin, la représentation de symboles cosmologiques et/ou de motifs codés représentant « le domaine de l'autorité » ou le « monde des femmes »<sup>58</sup> permet d'associer les scarifications (*nsámba*) à ce que j'ai qualifié d'esthétique du mystère (*ki-mpá*).

Pour les autres formes de la littérature orale, la tradition fournit elle-même des clés d'interprétation :

« **Mu binsámu ni mwe nkuma, mboko mwe**  
dans contes c'est là proverbe, ensuite là

**nkuma ni mwe misamu mia kyeleka**  
proverbe c'est là nouvelles de vérité.

“Le nkuma est dans le *kinsámu* et la vérité est dans le *nkuma*.” »<sup>59</sup>

Quel intérêt ou quelle légitimité y-a-t-il à parler de la vérité d'une œuvre du point de vue esthétique, et *a fortiori* dans la perspective de l'esthétique koongo ?

Après m'être livré à une longue exégèse de cette formule dans une recherche antérieure<sup>60</sup>, je suis arrivé à la conclusion que *misamu mia kieleka* est équivalent à une annonce du sens, un dénouement. Il s'avère que, dans l'espoir d'une plus juste compréhension du sens des « monuments de la création plastique »<sup>61</sup>, ou bien d'une cloche rituelle (*tchi-kunda*) ou d'un grelot, cette idée d'annonce du sens, et les formes qu'elle peut prendre, se révèle fort intéressante.

---

<sup>58</sup> R. Farris Thompson, *op. cit.*, p. 65.

<sup>59</sup> A. Miabeto, *op. cit.*, p. 33.

<sup>60</sup> S. R. N'Sondé, *Du sens originel de Nzambi a Mpúngu. Herméneutique de la catéchèse et de la tradition orale koongo : le champ mbi du sacré ou de l'intime*, thèse de doctorat, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2012, pp. 207-225.

<sup>61</sup> E. Bassani, « Le grand héritage », *op. cit.*, p. 20.

Auguste Miabeto insiste, en plus de sa conclusion liminaire sous la traduction juxtalinéaire, sur le fait qu'il y a rapport métonymique entre les différentes formes de la littérature orale puisque « la partie désigne le tout »<sup>62</sup>.

Or, au milieu du XXe siècle, une partie du vaste débat sur les supports matériels de la religion traditionnelle de type *nkisi* tourne justement autour de la métonymie et de la place à attribuer à la parole dans la compréhension de ces objets. J. Van Wing initie le débat, et considère *nkisi* comme « l'objet artificiel dans lequel est un esprit dominé par un homme »<sup>63</sup>, il semble que ce soit la parole qui tisse la domination.

Georges Balandier préfère parler de « piège “à esprits” »<sup>64</sup> pour définir *nkisi*. Il met l'accent sur le fait que c'est la ruse humaine qui permet de capter et d'incorporer une puissance ou un esprit. Les mailles du filet ce sont encore les mots.

Lorsque L. de Heusch présente *nkisi* comme « lieu de capture métonymique [...] dans un piège métaphorique »<sup>65</sup>, il ne fait pas autre chose que de prononcer l'emprise du discours et des mots qu'il charrie, sur la réalité.

Enfin, W. MacGaffey décrit à juste titre *nkisi* comme une « chaîne métonymique »<sup>66</sup> liant officiant-e, patient-e ou plaignant-e, supports matériels, danses et chants ou incantations. La matière de cette chaîne est la parole, la fibre de discours d'imprécation ou de protection.

---

<sup>62</sup> A. Miabeto, *op. cit.*, p. 33.

<sup>63</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>64</sup> G. Balandier, *Le royaume de Kongo du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 254.

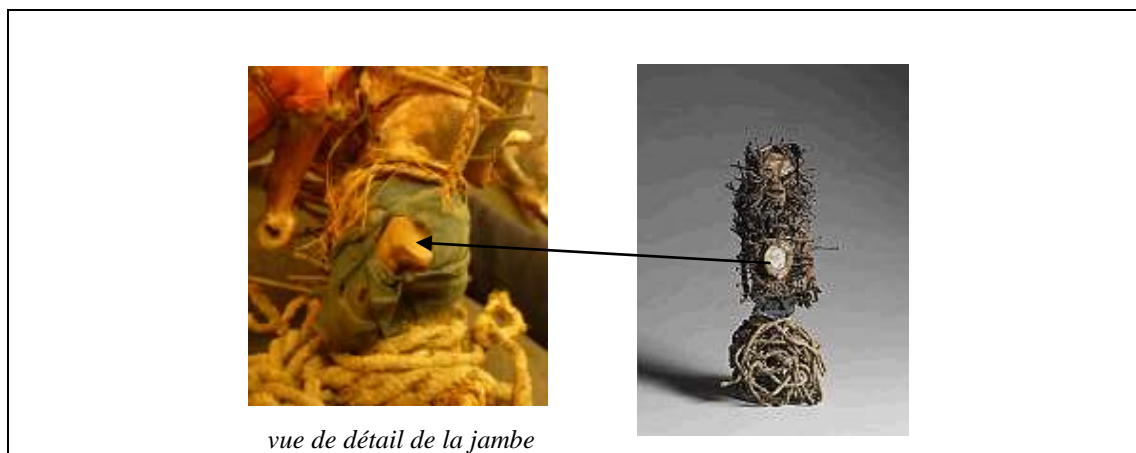
<sup>65</sup> L. de Heusch, *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>66</sup> W. MacGaffey, *Kongo political culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 80.



## II. 2. La symbolique du nœud dans l'esthétique koongo

Dans l'esthétique occidentale, la vérité est souvent synonyme de dévoilement, au niveau philosophique cette question est connue et traitée<sup>67</sup>. Dans l'esthétique koongo, il convient plutôt de concevoir qu'il y a dénouement. Cet aspect commence seulement à s'exprimer dans certains travaux tant la profusion des nœuds (*zita*) est explicite au niveau esthétique (**figure 19**).



© musée du quai Branly

**Figure 19 : Nkisi, « Statuette rituelle au pied-bot et clous » [71.1892.52.22]**

Cette entrave s'applique aussi bien à une communauté villageoise qu'à une personne humaine<sup>68</sup> au sens où le corps humain, le corps social ou l'objet rituel s'affectent, s'infectent et se désinfectent de façon similaire : le pied bot replié sur lui-même par exemple, nœud anatomique, signale la monstruosité sacré ou *mbi*. Rapporter à ce qui se donne à voir dans le corpus, je formule l'hypothèse que cette typologie de nœuds n'ayant pas le même nom suivant les circonstances, n'a *a priori* pas le même sens non plus.

L'idée de nœud sémantique fut à l'origine inspirée par une maxime populaire recueillie dans le premier tiers du XXe siècle :

### **Diavova nua onsinga wayikanga**

« La parole qui sort de la bouche est une corde qui se lie d'elle-même. »<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> M. Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 312-313.

<sup>68</sup> Voir à ce propos W. MacGaffey, *op. cit.*, p. 13 et N. J. Snoep, *Recette des dieux: Esthétique du fétiche*, Paris, Actes sud, 2009, p.11.

<sup>69</sup> R. Wannyn, *Les proverbes anciens du Bas-Congo* (notés en 1936 dans la langue orale), Bruxelles, édition du Vieux Planquesaule, 1988, (Deuxième Série), p. 59.

Ci-dessus, c'est le verbe *kànga* qui est utilisé afin de signifier ce que noue la parole. L'administration d'un remède par un-e praticien-ne traditionnel-le *ngàngà* est également *kànga*<sup>70</sup>. Toujours dans une dimension religieuse, il y a cette devinette (*ki-mpá*) :

Q. - *Funda dyakanga Nzambi* (un paquet attaché par Dieu).

R. - *Nkandi* (le palmiste)<sup>71</sup>

Ainsi que sa variante consacrant la mystique du noeud et l'analogie symbolique entre la botanique et l'anatomie humaine en l'occurrence le nombril et la noix de palmiste :

« Le petit paquet que *Nzambi* a ficelé ne se défait pas. Qu'est-ce ? Le nombril! »<sup>72</sup>

*Zita*, autre type de nœud, désigne « un paquet, un tas » (Nsondé, 1999) qui rappelle certains types d'objets (**figure 20**) mais aussi le « lien du mariage » (*zita di longo*), ou encore « le nœud de la question » (*zita di mambu*)<sup>73</sup>.



**Figure 20 : *Nkisi*,  
« Paquet rituel à la douille blanche »  
[71.1892.70.23]**

© musée du quai Branly

Enfin *ma-kolo*, du singulier *kolo* signifiant « noeud, articulation (de végétaux) »<sup>74</sup> prend un tout autre sens dans le cadre d'une situation matrimoniale problématique ou complexe. La forme sentencieuse *Nzò, nkisi makolo* - littéralement le foyer ou la famille est *nkisi* des noeuds - signifie peut-être que le foyer (*nzò*) est une allégorie du noeud-porte-monnaie (*ma-kolo*) du pagne féminin, ou bien que le foyer est la quintessence de la cristallisation des situations noueuses. Le foyer (*nzò*), et par

<sup>70</sup> O. Stenström, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>71</sup> M. Soret, *Les Kongo Nord-occidentaux*, Paris, PUF, 1959, pp. 30-31

<sup>72</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo, op. cit.*, p. 297; également pour le lien entre anatomie humaine et symbolique botanique : « La forêt que *Nzambi* a plantée repousse toujours. Nommez-la. Les cheveux ! »

<sup>73</sup> R. Butaye, *op. cit.*

<sup>74</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo, op. cit.*

extension l'union matrimoniale, est le lieu par excellence de l'alliance de deux *kaandá*, à travers la coexistence de l'homme et de la femme. Nombre de consultations auprès des praticiens *ngàngà* visaient à dénouer des problèmes relatifs à la stérilité et à la fécondité. Sur la statuaire, à l'inverse des « mambu cloués », *kolo* soit le nœud en tant que *mambu* noué signifierait la résolution d'un problème<sup>75</sup>.

L'analyse à la loupe binoculaire<sup>76</sup> du « réceptacle rituel oblong en vannerie » collecté dans le Loango à la fin du XIXe siècle (**figures 21 a-b-c-d-e**) révèle une infrastructure dans laquelle le nœud tend vers l'infiniment petit :



© musée du quai Branly, photo Patrick Griès

**Figure 21a : Nkisi, « Réceptacle oblong en vannerie » [71.1892.70.28]**



**Figures 21 b- 21c : détails à la loupe binoculaire [71.1892.70.28]**

« Les brins sont reliés entre eux par des nœuds qui enferment par endroits des plumes d'oiseaux et qui sont parfois recouverts de toiles d'araignées. »<sup>77</sup>

<sup>75</sup> R. Farris Thompson, *op. cit.*, p. 52.

<sup>76</sup> P. Richardin, V. Mazel, *Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593)*, Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, 2004, p. 2.

<sup>77</sup> P. Richardin, V. Mazel, *Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593)*, *op. cit.*, p. 2.



**Figures 21d – 21 e : détails à la loupe binoculaire [71.1892.70.28]**

Source des clichés à la loupe binoculaire : P. Richardin, V. Mazel, *Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593)*, Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, 2004, p. 2.

Dans le Pool, une espèce d'araignée carnivore est précisément appelée *Mukanga-bumi* (*ctenidae*), elle tient justement le rôle de praticien-ne *ngàngà* dans un conte (*kinsámu*) très populaire : Nkééngé *ndééké* (la cadette) et Nkééngé *m'kuluntu* (l'aînée). Je veux y voir une référence au verbe *kangà* signifiant autant l'action d'administrer un remède que celle d'entraver, avec lequel cette exégèse du nœud dans l'esthétique koongo a commencé. Ainsi la personne qui délivre une parole rituelle, tout comme celle qui sculpte, qui noue ou assemble, consacre, produit des nœuds sémantiques mais doit également proposer des remèdes qui sont les conditions de possibilité d'un dénouement du sens (*bangula*), comme le dit l'adage qui est l'énonciation d'un principe de l'herméneutique koongo :

*Wa ta ngána, bangula !* Qui prononce *ngána*, doit divulguer tout son sens !

Je précise que *bangula*, plus qu'un éclaircissement, décrit l'action de décortiquer comme on fait de la cosse d'une arachide ou bien d'une graine qu'on libère de sa gangue, que l'on dénude.

### **II. 3. L'ob-scène et la dialectique de l'ouvert et du fermé dans l'esthétique koongo**

Les développements antérieurs à partir du « chasse-mouches rituel à la paume ouverte » (cf. figure 12) et à propos du nœud me permettent d'introduire de nouvelles clés pour la compréhension de l'esthétique koongo.

Il s'agit en premier lieu de la distinction entre ce qui est obscène ou ob-scène, et relève

en partie de la sociologie du pur et de l'impur. Cet aspect est peu abordé, parce qu'il peut heurter la pudeur. Ainsi comme le constate Jean Godefroy Bidima, il y a une carence importante du discours africain « sur les parties “honteuses” et “marginales” du corps »<sup>78</sup>. Comment ne pas voir une mise en abîme dans la présentation sur la paume, qui est un symbole sexuel implicite, d'un fruit qui dans son ouverture en est explicitement un ? La première notion, celle d'obscène, dérivée du latin *obscenus* et signifiant « de mauvais présage », désigne selon le dictionnaire Robert ce « qui révolte, offense ouvertement la pudeur, qui présente un caractère très choquant de crudité et de trivialité ». La seconde notion correspond à la catégorie positive de l'obscène (*ob-scaena*) et doit être conçue en tant qu'une exhibition qui interpelle les témoins de ce qui est présenté là. Cette contemplation est un élément cardinal de la religion traditionnelle koongo en particulier et de la sacro-sainteté rituelle en général.



© musée du quai Branly

**Figure 22 : « Figurine rituelle féminine s'exhibant »**  
**[71.1938.173.11]**

Une sentence traditionnelle et la posture suggestive d'une œuvre du corpus que j'ai intitulée « figurine rituelle féminine s'exhibant » (**figure 22**) rend toute l'ambiguïté de ce qu'il faut entendre par gestuelle ob-scène, jeu entre l'interdit et sa transgression, depuis le point de vue du spectateur, du témoin :

<sup>78</sup> J. G. Bidima, *La philosophie négro-africaine*, Paris, collection « Que sais-je? » (PUF), 1995, p. 84.

### **Nge bandamane ku tininia nsoni ko, me mu tala kwani.**

Tu t'es découverte et exhibée sans souci d'aucune pudeur, aussi je regarde pour moi-même.

*Bandamana* est un geste ob-scène et grave, d'insulte voire de malédiction suivant les circonstances<sup>79</sup>. J'aurais également pu traduire *nsoni*<sup>80</sup> par « honte » plutôt que par « pudeur » tant le terme recouvre les deux réalités. La voix anonyme qui s'exprime dans l'adage est celle du témoin qui transgresse, devenant ainsi sacrilège et foyer d'impureté au même titre que le cadavre, le guerrier, le chasseur et la femme quand elle est en couches ou lors de ses menstrues<sup>81</sup>. Toutes ces modalités d'être, en acte, en puissance ou en transition indiquent justement le champ du sacré ou champ *mbi*.

Une sentence proverbiale (*ngána*) permet de considérer l'idée d'une dialectique entre l'ouvert et le fermé comme une clé de lecture supplémentaire de l'esthétique koongo, en relation avec l'ob-scène. Soit l'idée d'une dialectique entre l'ouvert et le fermé qui permette de comprendre le « chasse-mouches rituel à la paume ouverte » et le nœud comme deux pôles d'une même thématique, que l'on retrouve en de nombreuses autres occasions.

### **Omono iwete wakoto, vo dibundama diambote vo dibundukidi sediambi**

« Vagin que je suis, il est bon que je sois fermé, il est mauvais que je sois ouvert. ».<sup>82</sup>

La dialectique de l'ouvert et du fermé ne se restreint pas au sexuel, dont elle est cependant un opérateur essentiel. Dans la pensée traditionnelle koongo, l'idée d'une distinction entre la surface (*mu-kaanda* ou *m'kaanda*) et l'intériorité, qu'il s'agisse de l'épiderme ou de la surface de l'eau, est rendue par le même mot : *m'kaanda* ou *mu-kaanda*<sup>83</sup>. Par conséquent, ce qui provient de l'intérieur du corps (*nitu*), les sécrétions, les excroissances pilaires, tout ceci est du fait de son origine interne polarisé dans la dialectique du pur et de l'impur. Ainsi, ongles et poils humains mais aussi, dents,

---

<sup>79</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo*, op. cit., p. 71 : « une autre insulte, silencieuse, rare, synonyme de malédiction et des pires abominations, très redoutée car pratiquée par les femmes, consiste à montrer son derrière, bien tendu et légèrement penché vers l'avant. Cela s'appelle *bândamana*... »

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 125: « *nsoni*: la honte, la timidité, la pudeur. » et, p. 140: « *tîna nsoni*: avoir honte, être gêné. »

<sup>81</sup> R. Caillois, op. cit., p. 46.

<sup>82</sup> R. Wannyn, op. cit., (2e Série) pp. 53-54.

<sup>83</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo*, op. cit., p. 108.

fourrures et cornes d'animaux par exemple (cf. figures 40, 41 et 46), tout cela entre dans la composition de nombreux objets de type *nkisi* et dans la formulation d'autant d'interdits rituels exigeant la coupe ou au contraire la pousse.

### III. LA STATUAIRE KOONGO : STYLES PROPRES ET INFLUENCES TÉKÉ

Il s'agit désormais de changer d'échelle, en portant la réflexion sur ce qui porte le nœud. Afin d'avancer dans la description des cadres conceptuels et méthodologiques de l'enquête, il s'avère intéressant de focaliser sur la statuaire qui, sous diverses appellations (*Nkoondi*, *ki-fuití*, *ki-téki*, *bu-ti*), est elle-même protagoniste de sentences proverbiales de la littérature orale. Voici d'abord différentes situations de référence.

#### III. 1. La statuaire qualifiée de *Nkoondi*



© musée du quai Branly

Figure 23 : *Nkisi Nkoondi*, « Statuette rituelle à la lance et au sac » [71.1892.70.6]

*Nkoondi tabi musibu*<sup>84</sup>, signifie que l'agir du *Nkoondi* appelle ou implique une sentence voire une imprécation. *Mu-sibu* est précisément la parole lorsqu'elle est invocation. Ainsi, *Nkoondi* pour accomplir sa tâche nécessite cette psalmodie, cette scansion ou ce chant, qui sont proférés par une autorité rituelle (*mu-kulúntu* ou *ngàngà*) ou filiale (émanant du clan matrilineaire ou *kaandá*) et déclenchent la ligne de défense extrême qu'est l'entrée en action violente et vengeresse de *Nkoondi*. En

<sup>84</sup> R. Butaye, *op. cit.*, p. 211: « *Nsibu* 3. malédiction; *sa nsibu*, maudire ».

effet, les statuètes rituelles chasseresses de la classe *Nkoondi* (**figures 23 et 24**) - de *konda* « poursuivre, chasser le gibier »<sup>85</sup> - sont les plus redoutées du fait de la fonction *lòka* qui les anime. C'est de ce terme dont dérive la notion importante de *ki-ndoki* ou la possibilité de destruction mystique. Conformément à l'ambivalence du sacré et aux fins en vue desquelles elle est employée, *ki-ndoki* peut-être positive ou négative. L'action de *lòka* signifie :

« [...] être vidée progressivement de sa substance vitale par la maladie, *lòka*, voire [d'être détruite plus ou moins brutalement en étant "mangée" mystiquement. Le verbe *diá* exprime d'ailleurs aussi bien l'action de manger – au sens d'ingérer des aliments - que celle d'ensorceler. ».<sup>86</sup>



© musée du quai Branly,  
photo Patrick Griès/ Bruno Descoings

**Figure 24 : Nkisi Nkoondi Mangaaka, « Statuette rituelle à la ceinture tressée » [73.1963.0.175]**

La statuette chasseresse ou *Nkoondi* a laissé, dans la mémoire collective, le souvenir impérissable d'une justice aveugle et impitoyable : lors de la contre-attaque visant à détruire en retour la personne source de la malveillance occulte (*ndoki*) - mue par une « volition néfaste » selon le mot de R. Lehuard -, elle frappe indistinctement les membres du matrilignage du coupable jusqu'à l'atteindre. Et ce, au risque de faire périr de nombreuses victimes innocentes, voire d'exterminer toute une lignée<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> R. Butaye, *op. cit.*

<sup>86</sup> J. Nsondé, « l'art kôngo: une vision du monde complexe » dans "Le geste kôngo", *op. cit.*, pp. 262-263

<sup>87</sup> *Ibid.*



La statuaire de type *Nkoondi* est le plus souvent identifiable par la présence de clous, signifiant chacun un serment entre l'officiant et le ou les représentants de ceux ayant sollicité son entrée en action. Cependant, toute statuette cloutée n'est pas nécessairement *Nkoondi*. Les statuettes chasseresses sont précisément le plus souvent représentées dans deux poses clairement identifiées : « Debout, mais sur les hanches, ntelamono ye pakalala » (**figure 24**) ou « Debout, main gauche sur la hanche, main droite levée (ou brandissant un bâton ou une arme), telama lwimbanganga » (**figure 23**)<sup>88</sup>. J'ai déjà parlé de la signification des mains sur les hanches (*pakalala*), traduisant l'agressivité contenue de qui est sur le qui-vive prêt à relever tous les défis. *Nkoondi Mangaaka*, la « statuette rituelle à la ceinture tressée », même sans la barbe et la jupe qu'elle portait originellement, n'en est pas moins imposante avec ses épaules larges et ses jambes aux genoux puissants. La gestuelle et l'aspect menaçant des *Nkoondi* brandissant une arme telle « la statuette rituelle à la lance et au sac » est on ne peut plus explicite. Un collaborateur de R. Farris Thompson, relie cette pose au terme *sangu* ou *sangula* soit l'action de tuer à distance<sup>89</sup>. L'arme de jet évoque cette action mystique tandis que le nombre très important de ses clous plaide en faveur de son efficacité.

Conformément à ce que j'ai énoncé à propos des agencements de la littérature orale en vue du dénouement du sens, une sentence proverbiale (*nkúma*) et une courte fable (*ngána* ou *ki-ngana*) mettent en scène *Nkoondi* :

**Kinzéngélé kùà tù tala tsina na Nkoondi**  
Regarder *Kinzéngélé* danser avec *Nkoondi*

*Kinzéngélé* est dans l'imaginaire populaire actuel un serpent à deux têtes, c'est aussi peut-être le plus inoffensif des reptiles, l'orvet ou *zengele*<sup>90</sup>, c'est-à-dire un lézard sans pattes ressemblant à un serpent. Pour les plus âgés de mes interlocuteurs, *kinzéngélé* est un dytique soit un insecte carnassier, un prédateur. La larve de ce coléoptère aquatique se développe sous l'eau tout en respirant à la surface, comme l'insecte adulte. Sa voracité ainsi que sa qualité amphibie d'appartenance à deux “ mondes ” suffit aux anciens Koongo pour le classer parmi la faune mystérieuse voire

<sup>88</sup> R. Farris Thompson, *op. cit.*, p. 74.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>90</sup> R. Butaye, *op. cit.*

“ monstrueuse ”. Quoiqu’il en soit, dans l’entendement populaire et, telle qu’elle m’a été divulguée en août 2003 par Andoche Kubaki (danseur et percussionniste à Brazzaville), cette sentence proverbiale *nkúma* est la parabole du *ngàngà* (praticien-ne traditionnel-le) qui perdrait la maîtrise de *Nkoondi*. C’est l’idée de la limite, de la défaillance du pouvoir, d’un-e praticien-ne *ngàngà*. Cette sentence proverbiale ou des variantes très proches sont encore employées aujourd’hui par certains chansonniers populaires comme Hardos Massamba par exemple, pour n’en citer qu’un<sup>91</sup>.

Même si, comme je viens de le montrer, le pouvoir de *Nkoondi* peut être relativisé voire tourné en dérision, ce type de statuaire est devenu un archétype en tant que « fétiche à clous » dans l’imaginaire occidental et « idole » dans la catéchèse en ki-laari :

**Na bio beri sikidila nkondi mu kuizi ku m'bvunisa, nsoni zi ba bakidi, ba bokekele m'tu.** (Is., XLV.16.)<sup>92</sup>

Ils sont tous honteux et confus, ils s'en vont tous avec ignominie, les fabricateurs d'idoles. (Es., 45.16.)<sup>93</sup>

Un second extrait de la catéchèse permet d’introduire une autre appellation pour la statuaire, *ki-fuiti* précisément utilisé en ki-beembé et ki-laari :

**Mfumum Nzambi bu keris sa bô, ni mu ku ba vukisa, ngatu ba losa masumu mau: ti ka lu vutuandi bonda nkondi na bifuiti bia bungungu.** (Is., XXVII.9.)<sup>94</sup>

Ainsi le crime de Jacob a été expié, et voici le fruit du pardon de son péché: L’Éternel a rendu toutes les pierres des autels pareilles à des pierres de chaux réduites en poussière ; Les idoles d’Astarté et les statues du soleil ne se relèveront plus. (Es., 27.9.)<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Cf. le titre « Luzabu », *Hardos Massamba dans l’Afrique qui pleure*, Brazzaville, ROG’S diffusion, 2000.

<sup>92</sup> B. Batantu (direction de la commission de catéchèse), *Emmanuel, Nzambi kwe beto. Bibila dia Nkuma*, Ibadan (Nigeria), Archidiocèse de Brazzaville, Imprimatur de Mgr Théophile Mbemba, Claverianum Press, 1967.

<sup>93</sup> L. Segond, *La Sainte Bible*, Leewerden (Pays-Bas) : Les sociétés bibliques belges, 1968.

<sup>94</sup> B. Batantu, *op. cit.*

<sup>95</sup> L. Segond, *op. cit.*

### III. 2. La statuaire appelée *kí-fuítí* (*bí-fuítí* au pluriel)



© musée du quai Branly

Figure 26 :« Statuette rituelle masculine au bâton et couteau »  
[70.2010.19.9]



© musée du quai Branly

Figure 25 :« Statuette rituelle féminine tenantalebasse »  
[70.2010.19.10]

Lors de l'enquête de terrain dans la région du Pool, certaines personnes non spécialistes ont pu qualifier les photos du corpus de *bí-fuítí* (*kí-fuítí* au sing.). Ce terme est très populaire. Ainsi la galerie-boutique Benoît Konongo, dans le premier arrondissement de Brazzaville, a donné le nom de son activité (la conception de *bí-fuítí*) au rond-point où elle est située : l'atelier est visible bien que légèrement en retrait, comme toute arrière-boutique, tandis que la galerie est largement ouverte sur l'avenue près du marché, et donne à voir l'art et l'artisanat actuels de la sculpture sur bois, statuaire comprise<sup>96</sup>. Félix Nkouka Konongo, qui dirige l'ensemble, a employé un terme plus juste et plus ancien, lors de notre entretien, pour décrire les statuette du corpus (**figures 25 à 28**), celui de *ki-téki* (*bi-téki* au pluriel). C'est aussi le terme utilisé par Jean Nsondé pour qualifier précisément les figures d'ancêtres béembé<sup>97</sup>. J'y reviendrai ultérieurement. Dans un contexte très différent de celui de la catéchèse qui renvoie à la réinterprétation chrétienne de l'ethos koongo, voici ce que donne à penser *kí-fuítí* dans les deux variantes d'une même forme sentencieuse (*nkúma*). Ces deux variantes ont été collectées dans deux régions distinctes, la Bouendza et le Pool. *Nkúma* peut ici signifier proverbe ou parabole tout autant que symbole :

**Nzilá gièndè bòólò, gùná mòná mùuntù, gùná muííí kífuítí** (en ki-béembé)

<sup>96</sup> Auparavant, le rond-point s'appelait rond-point *bi-ménga*, du fait de la grande quantité de tessons de bouteilles de l'ancienne décharge publique.

<sup>97</sup> J. Nsondé, « Guerriers et chasseurs Béembé » dans *Chasseurs et guerriers*, Paris, Dapper, 1998, pp. 189-208.

Le chemin fait (le/à) deux, l'un voit un homme (où) l'autre voyait une statue<sup>98</sup>

Afin de faciliter le repérage dans chacune des langues, j'ai souligné les termes mis en comparaison. L'accent est mis sur la similitude entre la forme humaine et la représentation qui prête à confusion, au point d'illustrer dans cette sentence le paroxysme de la divergence de vues. L'application à définir le genre, en soulignant dans le détail le dessin des organes génitaux, le sillon de l'épine dorsale, « chemin de Nzambi » (*nzila ya Nzambi*), peut être lue comme le signe de la ressemblance entre la personne humaine (*mu-ntu*) et la statue anthropomorphe, et comme une indication du sacré. C'est une constante que l'on retrouve par-delà les codes figuratifs propres à chacune des identités culturelles koongo.



© musée du quai Branly

**Figure 27** : « Statuette rituelle danseuse rouge et noire » [71.1932.89.4]



© musée du quai Branly

**Figure 28** : « Statuette rituelle danseuse noire et blanche » [71.1932.89.6]

L'emploi du terme « statue » est préféré à celui de « statuette » pour traduire la parabole dès lors que la possibilité de confusion suppose une dimension relativement importante de l'objet. Cela peut paraître d'autant plus surprenant chez les Béembé que certaines œuvres, notamment les figures d'ancêtres, sont des représentations en miniature. Cependant le corpus permet d'illustrer l'exception confirmant la règle, même s'il ne s'agit pas en l'occurrence d'une figure d'ancêtre, mais d'un *Konde* (**figure 29**)- à ne pas confondre avec *Nkoondi*-.

**Nzila ya bantu boolé, wùná ka mòná nkabi wùná muiíni mahuungù** (en ki-laari)

Cheminement de deux personnes, l'une voit une (grande) antilope (*nkabi*), où l'autre voyait une corne creuse (*mahuungu*)

<sup>98</sup> A. Jacquot, *Études Beembe. Esquisse linguistique, devinettes et proverbes*, ORSTOM, 1981, p.92.



© musée du quai Branly,  
photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

**Figure 29 : Konde, « Statuette rituelle masculine à laalebasse » [71.1934.82.13]**

La seconde variante de *nkúma* provient de la région du Pool où elle a été recueillie par Simon Miakaluzabi N'sondé entre 1955 et 1973. Grâce aux deux versions, on peut réfléchir au glissement de sens dans l'entendement des termes soulignés : c'est-à-dire les significations possibles de la correspondance entre « l'homme » et « la statue » d'une part ; et entre « une antilope » et une « corne creuse » d'autre part. Ainsi que le rapport entre « une antilope » et « un homme », et surtout celui qu'il est permis ici d'opérer entre la « statue » et la « corne creuse » soit *mahuungu*.

La polysémie de ce dernier terme est intéressante, s'il dérive du verbe *huunga*, rassembler ou unir des personnes ou des bêtes, Mahungu est un rassembleur, un représentant. Certaines sources présentent Mahungu comme le nom personnel d'un « être complet en lui-même »<sup>99</sup>, doté d'une bigénéricité symbolique de type *pleroma* - soit la plénitude caractéristique de ce qui est absolument accompli, selon l'exégèse de cette notion dans la psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung<sup>100</sup>. D'autre part, précisément en ki-víli et avec une autre graphie Mavungu est une allusion au souverain de Loango, précisément à « l'autorité du *Malwangu* »<sup>101</sup>. Ceci peut être mis en relation avec Mahungu (ou Mavungu) comme figure mythique centrale de l'ancienne institution du Lemba, dont John M. Janzen traque les manifestations

<sup>99</sup> A. Fu Kiau, *N'kongo ye nza yakun'zungidila : Nza-Kôngo. Le Mukongo et le monde qui l'entourait: Cosmogonie-Kôngo*, trad. C. Zamenga-Batukezanga, Kinshasa, Office national de la recherche et du développement, 1969, pp. 111-112.

<sup>100</sup> C. G. Jung dans *Les sept sermons aux morts et autres textes*, trad. Y. Le Lay, Paris, L'Herne, 2006.

<sup>101</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *op. cit.*, les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango, ORSTOM, 1973, p. 99.

plurielles dans la diversité des identités culturelles koongo en Afrique centrale et jusqu'outre-Atlantique<sup>102</sup> :

« Lemba, à la fois organisation ésotérique, institut supérieur de sciences morales et religieuses, de sciences tout court: biologie, médecine, histoire, géographie, droit, astrologie. »<sup>103</sup>

Cette appellation provient sans doute de la plante communément appelée aujourd'hui Lemba lemba -malee-Lemba, leelemba (ki-laadi), leleembe (ki-béembé, ki-víli) ou lembelembe (ki-yoombé)- soit *Brillantaisia patula*, fort utilisée dans la pharmacopée traditionnelle pour ses vertus médicinales apaisantes avérées<sup>104</sup>.

Pour revenir à la seconde variante de la sentence proverbiale (*nkúma*) et en finir avec l'énoncé exponentiel des possibilités interprétatives, j'ai relevé dans le livre de John M. Janzen la référence à Mahungu soit comme un *ngàngà* de Lemba représenté par une corne de chasse, soit comme à une figure *nkisi* chasseresse et cornue. Dans les deux cas, on comprend mieux comment l'idée de « corne creuse » peut renvoyer à la figure mythique qu'est Mahuungu, et vice-versa<sup>105</sup>.

Enfin, toujours à propos des différentes appellations et/ou types de la statuaire koongo susceptibles de correspondre à certaines œuvres du corpus, j'ai noté que F. Hagenbucher-Sacripanti nomme systématiquement en ki-víli *nkhosi* les statuettes rituelles, qu'elles soient en bois ou en argile. Ce fait n'ayant été relevé qu'au retour de l'enquête de terrain, je n'ai pas recueilli d'éléments à ce sujet dans la région du Kouilou. *Nkosi* est communément utilisé dans la plupart des autres variantes dialectales pour signifier « lion-ne ». Cependant, il semble qu'au début du XXe siècle *nkosi* ait effectivement été le nom d'une pratique rituelle thérapeutique dite *nkisi*<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> J. M. Janzen, *Lemba, 1650-1930. A drum of affliction in Africa and the New World*, Garland publishing, NY & London, 1982.

<sup>103</sup> D. Ngoïe-Ngalla, *Les sociétés et les civilisations de la vallée du Niari dans le complexe ethnique Koongo; XVIe et XVIIIe siècles : formes et niveaux d'intégration*, Thèse de doctorat, Histoire, Paris I, 1990, pp. 416-417.

<sup>104</sup> A. Bouquet, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>105</sup> D. Ngoïe-Ngalla, *Les sociétés et les civilisations de la vallée du Niari...*, *op. cit.*, pp. 188 et 200.

<sup>106</sup> R. Butaye, *op. cit.*, p. 200: «fétiche qui sert à guérir les malades atteints d'un torticolis»

### III. 3. La statuaire appelée ki-téki ou ki-téké (bi-téki ou bi-téké au pluriel) : signe de l'ancienneté des échanges koongo-téké ?

En conclusion de cet exposé critique des termes susceptibles de s'appliquer à la statuaire du corpus étudié suivant sa provenance géographique et sa fonction, il convient de revenir sur le terme *ki-téki* (*bi-téki* au pluriel). Des chercheurs koongo ou non ont relevé puis choisi ce terme pour désigner des statues ou des statuettes de plus ou moins grande taille en mettant l'accent sur leur importance rituelle<sup>107</sup>.

Une forme ancienne de ce terme - ou une variante - était déjà en usage au milieu du XVIIe siècle. Le terme apparaît en effet dans le *Vocabularium Latinum, Hispanicum et Congense* de 1652 dont il existe une version manuscrite à Rome, recopiée par le père capucin Georges de Gheel. On peut lire pour le latin « *idolum* le ki-koongo *quiteque pl. iteque* » et pour l'espagnol « *idolatria* le kikoongo *kuçamba iteque* soit le fait de prier (*samba*) *bi-teke* ». <sup>108</sup>

Ce sont des objets anthropomorphes, en bois et de dimensions importantes voire impressionnantes qui sont appelés *bi-téké bi-téki* ou *nkisi mi biteke*<sup>109</sup>, peut-être en référence à leur provenance téké, le terme désignant ici l'ethos de populations provenant de Tio<sup>110</sup>. Cet état, voisin et indépendant de Kongo et de Loango, fut sans doute également fondé au XIVe siècle (cf. **Carte 4**). Du fait de « l'adoration », de la « ferveur mystique »<sup>111</sup> qu'ils suscitaient, ces objets furent sans doute une cible privilégiée des campagnes de destruction massive organisées par les missionnaires et les Koongo chrétiens, parfois avec l'accord des autorités de l'État de Kongo, sinon, aux risques et périls des ecclésiastiques comme le prouve l'épisode de la mort violente du capucin copiste du *Vocabularium* pour avoir interrompu une célébration rituelle<sup>112</sup>.

<sup>107</sup> Voir J. Nsondé, « Guerriers et chasseurs Béembé » *op. cit.* ; G. Balandier, *op. cit.*, p. 238 ; O. Strenström, *op. cit.*, p. 73.

<sup>108</sup> *Vocabularium latinum hispanicum e congense*, Bibliothèque nationale de Rome, 1652, feuillet 44.

<sup>109</sup> A. Hilton, *op. cit.*, p.17.

<sup>110</sup> Le fait que des populations téké au XXe siècle nomment également un certain type de statuaire *kiteke*, fragilise-t-il l'hypothèse de cette origine vraisemblable, trois ou quatre siècles auparavant ? Cf. P. Bonnafé, *Histoire sociale d'un peuple congolais*, éditions de l'ORSTOM, vol. 1, 1987, p. 59.

<sup>111</sup> J. Nsondé, *Langues, culture et histoire koongo aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, L'harmattan, 1995, p. 136.

<sup>112</sup> J. Van Wing, *Le plus ancien dictionnaire bantu...*, *op. cit.*, p. X.

La statuaire dite *bi-téké* est sollicitée en fonction de sa force (*ngolo*) permettant de lutter efficacement contre la *ki-ndoki* négative : la visée peut être thérapeutique, accompagner une action de protection ou d'imprécation. La charge active (**figures 30 et 31**), le réceptacle aux remèdes (*bi-longo*) est souvent localisé sur le ventre (*mooyo*) et apparaît même comme une constante sur un certain type de statuette téké comme koongo (cf. **figures 23 et 24**).



© musée du quai Branly

**Figure 30 : Buti,**  
« Statuette rituelle masculine à charge sombre »  
[71.1934.82.14]

À la différence de la classe des statuette chasseresses *nkisi Nkoondi*, l'activation ou la mobilisation de la force que recèle *bi-téké* relève de la seule responsabilité de *ngàngà*, à la demande cependant d'un lignage.

L'idée d'une situation de contact culturel entre les ethos koongo et téké, que présuppose déjà le nom même de ce type de statue, est signalée par la tradition orale. Elle est suggérée par la linguistique historique et identifiable dans le corpus étudié grâce aux noms vernaculaires, à l'origine supposée de certaines œuvres ou aux circonstances de leur collecte.



**Figure 31 : Tégué,**  
« Statuette rituelle masculine assise »  
[70.1998.7.1]

© musée du quai Branly, photo Hughes Dubois



« Il existait jadis, le long de la côte, à partir de Loango et vers le Nord, ainsi que vers l'intérieur, un royaume de *Nguunu*, branche de l'ancien Ntotila, sur le San Salvador. On y parlait d'autres dialectes qui sont actuellement mélangés de teke. Parmi ces dialectes, celui de Vili, ainsi que ceux de Kunyi et de Bembe [...] »<sup>113</sup>

Il a déjà été question en amont, à propos de Nziinga, de la figure de Nguunu et de la situation de contact entre ethos koongo et téké. « L'ancien Ntotila », soit l'état de Kongo diá Ntootila, est une entité politique ancienne d'où seraient originaires l'ensemble des identités culturelles koongo, selon les traditions orales particulières de chacune. Le temps du mythe, celui des origines de Kongo, Loango et Tio, l'historien J. Vansina tente de le situer également en référence à Nguunu:

« Les traditions Loango et Tyo [Téké] font le lien entre les Kongo, les Tyo, les Wóyo et les Vili, à travers une ancêtre commune Nguunu. Ceci pourrait bien être en partie une explication étiologique mais aussi tout aussi bien renvoyer à quelque origine commune. [...]. Tout se passe comme si les formes institutionnelles de tous les états côtiers provenaient d'un seul et même état dans cette zone, et que ceci soit advenu avant le X<sup>IV</sup>e siècle. »<sup>114</sup>

Ce Kongo aux confins de l'histoire et du mythe serait évidemment antérieur à celui de Ntootila<sup>115</sup>, titre définissant le souverain et signifiant « monarque, roi »<sup>116</sup>. En fait, ce terme indique précisément la qualité de rassembler autour de soi les « sujets » en tant que bienfaiteur et source de prodigalité. Ntootila dérive vraisemblablement du verbe *tota*, désignant l'action de celui qui cueille afin de rassembler, de mettre ensemble ou de recueillir<sup>117</sup>. Peut-on y voir une nouvelle correspondance avec la symbolique botanique ?

---

<sup>113</sup> K. E. Laman, *Dictionnaire kikongo-français*, op. cit., p. VI.

<sup>114</sup> Traduction propre cf. J. Vansina, *Kingdoms of the Savanna*, Madison, Milwaukee and London, University of Wisconsin Press, 1968, p. 40: « *Loango and Tyo traditions link the Kongo, Tyo, Woyo and the Vili by a common ancestress Nguunu. This in part may be an etiological explanation, but it may also convey the memory of some common origin. [...] It is likely that all the coastal states derived their institutions from a single original state in the same area, and that it must have happened before the fourteenth century.* »

<sup>115</sup> J. Vansina, *Paths in the rain forests: toward a history of political tradition in equatorial Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, p. 156.

<sup>116</sup> Voir, J. Van Wing, *Le plus ancien...*, op. cit., p. 276; et J. Vansina, *Paths in the rain forests*, op. cit., p. 156.

<sup>117</sup> Voir W. MacGaffey, op. cit., p. 66: *ntotila from tota, to gather*; et J. Nsondé, *Parlons kikôngo...*, op. cit., p. 141: « *tôta*: ramasser, cueillir ».

Dans la région du Kouilou, en 1973, la tradition orale en ki-víli possédait également un adage faisant état de l'origine commune ou de l'alliance ancienne entre Víli et Téké : *Mu Teke nguna, Mu Vili nguna, tchifumba kemosi*, soit l'idée que Téké et Víli sont issus d'une même souche, en l'occurrence Nguna, et appartiennent à la même famille, à la même communauté (*tchi-fumba*)<sup>118</sup>. C'est à Pointe-Noire en 2003, durant un entretien avec feu Franck Théousse, dignitaire de Bwali et érudit local, que j'ai entendu pour la première fois cet adage. Dans la version d'alors Nguunu se substitue à *Nguna*. Cette version est plus inclusive mais aussi plus redondante, puisque Víli et Koongo appartiennent de toute façon au même ethos :

**Mu-Víli Nguunu, mu-Téké Nguunu, mu-Koongo Nguunu.**

Víli, Téké et Koongo ont pour origine Nguunu.

Lors du même séjour, c'est à Brazzaville, en entretien avec Ernest Ndala "Graille" (homme politique émérite et érudit local) que j'ai entendu cette troisième version en ki-téké venant compléter les deux précédentes :

**Mu-Te' Nguunu, mu-Kwo' Nguunu** (ki-téké)

Te' et Kwo' ont pour origine Nguunu.

Cette dernière version est le pendant, à l'intérieur des terres, de celle de la côte. Telle que l'a également rapportée Raphaël Batsíkama<sup>119</sup>, à la différence de la précédente, elle est en ki-téké et ne précise pas l'identité culturelle víli qui est implicite dans les formes contractées : *mu Kwo'* signifiant mu-Koongo dans cet idiome et *mu Te'*, mu-Téké. Voilà pour l'intimité entre ces deux ethos, intimité qui se retrouve au niveau esthétique.

---

<sup>118</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *op. cit.*, p. 52.

<sup>119</sup> R. Bastíkama, *L'ancien royaume du Kongo et les Bakongo*, *op. cit.*, pp.125 et 185.

### III. 4. *Bu-ti* (*ma-ti* au pluriel): signe d'échanges entre Vili – Kukuya et Wumu ?

Selon les travaux de F. Hagenbucher-Sacripanti et P. Bonnafé et d'après les noms vernaculaires figurant dans les notices d'origine des objets aujourd'hui conservés par le musée du quai Branly, le terme *bu-ti* (*ma-ti* au pluriel) semble correspondre à des réalités distinctes mais convergentes précisément pour le sous-groupe koongo Vili et pour les sous-groupes Wumu et Kukuya de l'ethos téké. Chez les Vili, *bu-ti* peut s'incorporer à, ou être symbolisé par un oiseau, un python ou un élément végétal tant son caractère protéiforme le rend insaisissable. Ceux listés par F. Sacripanti-Hagenbucher tiennent sur trois pages<sup>120</sup> et, dans le corps du texte, le terme est traduit par « talisman » ou plus rarement par « pouvoir occulte ». Cependant, la description qu'il en donne - une « monstrueuse synthèse d'éléments humains et animaux »<sup>121</sup>- correspond tout à fait à la silhouette et à l'allure de la « statuette rituelle masculine maculée de sciure » (**figure 32**) : celle-ci est en effet ornée de plumes encore légèrement irisées, sans doute de touraco ; sa coiffe est faite de la fourrure tachetée d'un mammifère, probablement une civette (*nzobo*).



**Figure 32 : *Buti*,**  
« Statuette rituelle masculine maculée de sciure »  
[73.1963.0.85]

© musée du quai Branly

Une pièce d'étoffe imprimée rouge (*nkàmpa*) ceint son abdomen, et remplit sans doute un rôle aussi bien pratique que symbolique. Sinon, sans aucun doute possible, la

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 156-159.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.152.

posture, les traits - telle la barbe trapézoïdale que l'on devine au niveau du menton-, bref tous les codes figuratifs sont rigoureusement fidèles au style téké. Cette statuette est tout aussi imposante et solennelle, sous la brume de sciure qui rend trouble son air et son attitude, que la seule autre « statuette rituelle masculine assise » téké du corpus (cf. **figure 31**). Cette dernière porte d'ailleurs au dos, sous la forme d'une légère variation dans la pigmentation de son bois, la trace probable d'une « neutralisation » visant sans doute à policer son image. Dans l'ethos téké, notamment chez le sous-groupe des Kukuya, il est question de *mati*. Mais la fonction des *buti* semble toute différente, comme le signalent déjà les traductions par « maléfices »<sup>122</sup> ou son caractère agressif et le fait que *ma-ti* soient soupçonnés de causer la stérilité en « nouant » le ventre de femmes<sup>123</sup>. La symbolique du nœud s'avère être un point commun, parmi de nombreux autres de caractères éthiques ou esthétiques<sup>124</sup>, entre ces deux ethnos.

Les circonstances de collecte de la « statuette rituelle masculine assise » (cf. **figure 31**) attestent de l'importance de la coopération religieuse entre populations koongo et téké. En effet, elle fut acquise en 1924 dans la région de Mayama par Robert Lehuard auprès d'un praticien *ngàngà* du sous-groupe koongo Suundi vivant et officiant parmi des populations téké appartenant peut-être au sous-groupe Wumu<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> P. Bonnafé, *op. cit.*, vol. 1, p. 285.

<sup>123</sup> P. Bonnafé, *Histoire sociale d'un peuple congolais*, éditions de l'O.R.S.T.O.M., 1988, vol. 2, pp. 165 et 228.

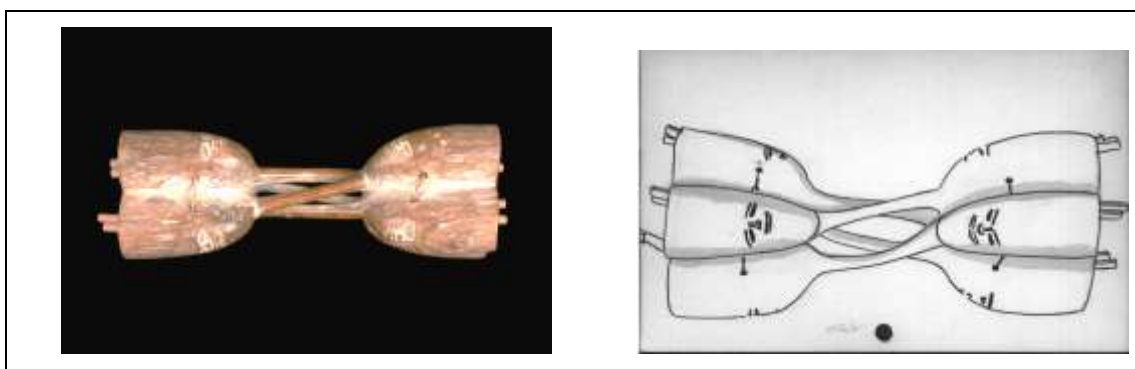
<sup>124</sup> J. Nsondé, « Guerriers et chasseurs Béembé », *op. cit.*, p. 194: « Si l'on considère la petite taille des figurines béembé, leur couvre-chef, ainsi que leur position légèrement fléchie, on peut interpréter les différences observées par rapport aux autres objets koongo comme un signe d'une possible influence téké. »

<sup>125</sup> R. Lehuard, *Archives du musée du quai Branly*, notice documentaire (document de travail), D005481/54649.

## IV. L'INTUITION DU MONDE (NZA) DANS LA PENSÉE KOONGO ANCIENNE

Afin de mieux comprendre la forme et la fonction des œuvres ainsi que le sens de ce que je présente comme une évolution, mais aussi pour juger de la pertinence du choix de certaines pièces, il est ici nécessaire d'effectuer une mise au point sur l'intuition du monde (*nza*) dans l'ethos koongo. C'est dans cet « environnement culturel » que se légitime l'autorité, qu'elle soit politique ou religieuse ; le champ du sacré ou champ *mbi* se révèle et prend absolument sens dans le cadre de *nza*.

Si j'osais une description prosaïque de l'univers selon la pensée mythique des anciens, *nza*<sup>126</sup> est composé de deux « continents », deux masses rocheuses liées par leurs bases respectives s'équilibrant verticalement. Leurs bases, formant une faille, sont séparées horizontalement par une étendue d'eau sans bornes comme si les massifs en jaillissaient vers le haut et vers le bas. Cette eau primordiale se nomme *Kaluunga*<sup>127</sup>. Une œuvre fait précisément référence à *Kaluunga*, c'est d'ailleurs son nom qui m'a poussé à l'intégrer dans le corpus d'étude. Selon la notice, l'instrument rituel est intitulé *Tchikunda chi Kaluunga*. Il s'agit d'une « cloche rituelle à huit lobes-visages dédiée à Kaluunga » (**figure 33**). Fait rare, une photographie prise par le père Tastevin, probablement en 1934 (**Photo 6**), montre l'instrument à côté de l'abbé Lorenzo Nambuco, avant que l'objet soit emporté en Europe.



© musée du quai Branly

**Figure 33 : Tchikunda chi Kaluunga, « Cloche rituelle à huit lobes-visages dédiée à Kaluunga », [71.1934.28.38]**

<sup>126</sup> J. Van Wing, *Le plus ancien...*, op. cit., p. 279: « monde, univers ».

<sup>127</sup> A. Fu-Kiau, op. cit., pp. 117-118.



© musée du quai Branly

**Photo 6:** « L'abbé Lorenzo Nambuco et son élève à côté des fétiches » [15508\_PV0069186]

#### IV. 1. *Kaluunga* : du lien entre l'ici-bas (*nsi a mu-toto*) et l'en deçà (*Mpémba*)

Selon Joseph Kimfoko-Madougou et son adjoint Monsieur Taty, les grelots, cloches ou clochettes appelé *bi-kunda* (*tchi-kunda* au singulier) servent à égayer les jumeaux considérés traditionnellement comme esprits de l'en deçà, ainsi qu'à accueillir sous de bons auspices un visiteur ou un hôte de marque. *Tchi-kunda* accompagne la psalmodie de *ngàngà* durant la cérémonie rituelle et convoque les puissances qui vont traiter le ou la patiente, de l'intérieur. Ainsi, parmi ces instruments, certains sont dédiés à une puissance bien spécifiée comme c'est le cas ici et ainsi que le rapporte F. Hagenbucher-Sacripanti parlant de *tchikunda Tchimbumba*<sup>128</sup>, soit le grelot de Mbumba.



© musée du quai Branly

Figure 34 : « Figurine rituelle féminine au grelot » - détail du ventre [71.1886.80.10]

D'après les indications manuscrites des archives<sup>129</sup>, cette cloche (cf. **figure 33**) exceptionnelle à bien des égards aurait appartenu à un *ngàngà* : ses dimensions (28 x 9,4 x 9,4 cm) sont particulièrement importantes si on la compare à ce que tient en main la « figurine rituelle féminine au grelot » (**figure 34**), représentant donc probablement une praticienne *ngàngà*. En procédant à l'examen détaillé de la cloche lors des consultations en muséothèque, il est apparu qu'elle avait été badigeonnée

<sup>128</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *op. cit.*, pp. 26 et 116

<sup>129</sup> Archives musée quai Branly, dossier Tastevin, D000269/1286.

avec du kaolin, *mpémba*, ce qui signale également l'en deçà. Au niveau stylistique, ce type de cloches ou grelots a sans doute inspiré le motif géométrique des entrelacs de losanges si caractéristique de l'esthétique koongo. Des variations de ce motif étaient encore visibles sur les scarifications corporelles au début du siècle dernier (cf. **Photo 7**). C'est encore celui-ci qui orne le dos de la guérisseuse yombe au grelot (**figure 35**).



© musée du quai Branly

**Figure 35 : « Figurine rituelle féminine au grelot » - détail du dos [71.1886.80.10]**



© musée du quai Branly

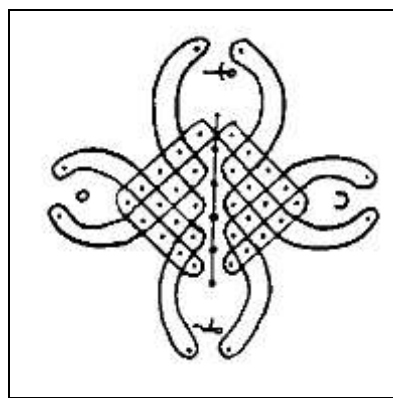
**Photo 7 : « Groupe de femmes » [2608\_PV0003354]**

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, ce motif géométrique *all-over* tissé sur des étoffes en raphia au raffinement extrême a fasciné les Européens. Le modèle de base représente-t-il de façon stylisée *tchi-kunda* (grelot ou cloche) comme le suppose Ezio Bassani<sup>130</sup> ?

<sup>130</sup> E. Bassani & W. B. Fagg, *Africa and the renaissance: art in ivory*, New York, Pretel Pub, 1988, pp. 200 et 202.



C'est fort probable, il est sans doute aussi et surtout une sorte de « cosmogramme »<sup>131</sup> selon le mot de R. Farris Thompson, un algorithme codifié de l'univers (*nza*). C'est ce que suggère la représentation d'une figure de type *mandala*, justement intitulée *Kalunga*. Celle-ci représente et embrasse symboliquement la personne humaine, le soleil, la lune et les étoiles par des entrelacs du même type. Ce tracé éphémère s'effectuait sur le sable du rivage, au doigt. L'origine et la fin du mouvement sont confondues, le point de départ est également le point d'arrivée (**figure 36a**)<sup>132</sup>.



**Figure 36a : « Kalunga »**

La littérature orale non plus n'est pas en reste à propos de Kaluunga. Elle présente cette notion par rapport au fleuve Congo, *Nzádi*, en définissant l'océan comme un fleuve sans borne. L'immensité et l'incommensurabilité de l'océan atlantique<sup>133</sup> en font un fleuve infini, c'est-à-dire *nzádi ya Kaluunga*. Et J. Van Wing rapporte un dicton soulignant encore l'idée d'un cours d'eau d'une dimension absolue. Il propose, de surcroît, une définition ayant le mérite d'être claire et concise du mot et de sa racine:

« *Kaluunga nkoko unene, lungila meso, k'ulungila ntambi ko: Kalunga est une grande rivière qu'on peut parcourir des yeux et non des jambes. [...] Kalunga signifie, eau pleine, sans bords, océan. Le mot lungu a le sens d'être plein, complet, en nombre; comme verbe transitif il signifie être grand comme, réaliser mentalement.* »<sup>134</sup>

<sup>131</sup> R. Farris Thompson, *op. cit.*, p. 33.

<sup>132</sup> G. Kubik "Tusona/Sona – An ideographic script found among the Lucazi and Cokwe of Eastern Angola and adjacent areas." dans *Les peuples bantous, migration, expansion et identité culturelle*, Actes du colloque internationale du CICIBA, t.II, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 460.

<sup>133</sup> A. Miabeto, *op. cit.*, p. 230.

<sup>134</sup> J. Van Wing, *Études bakongo, op. cit.*, p. 50.

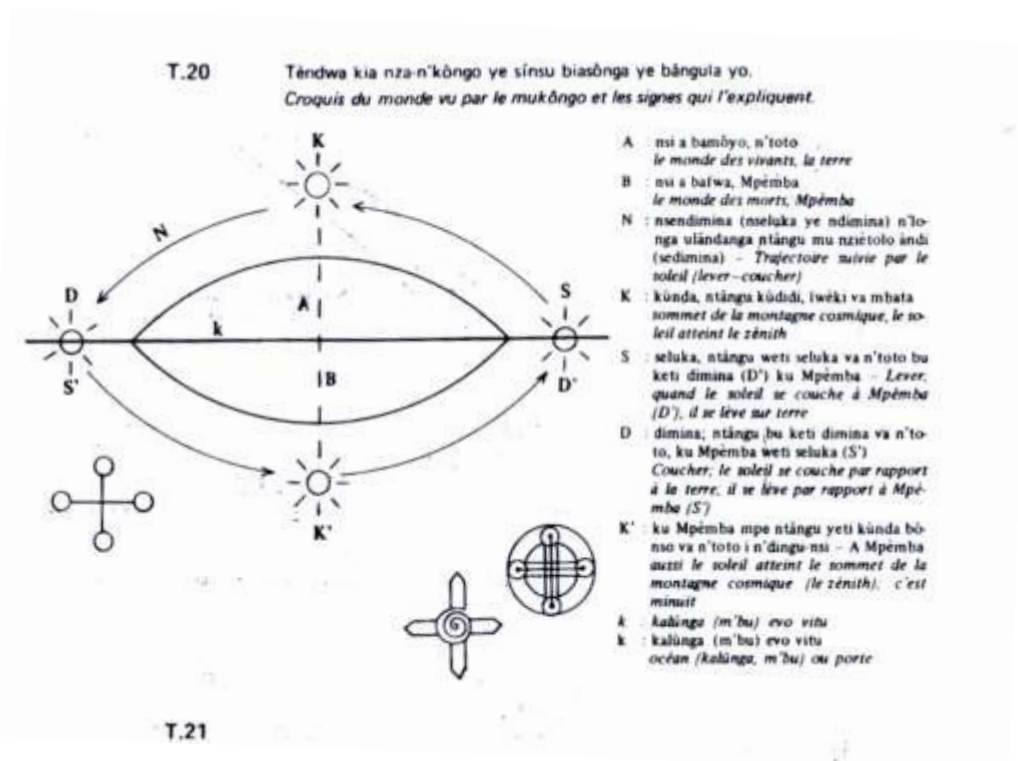


Figure 36b : « Croquis du monde vu par le mukôngo et les signes qui l'expliquent »<sup>135</sup>

Le croquis reproduit ici (**figure 36b**) a pour but de permettre de se représenter les notions cardinales de la conception du monde (*nza*) chez les anciens Koongo, telles que *kaluunga* bien sûr, et aussi *mpémba* que je nomme l'en deçà mais que A. Fu Kiau définit comme *nsi a bafwa* soit « le monde des morts ». Comme le souligne John M. Janzen, c'est l'idée de « l'univers délimité » qui est primordiale ici et qu'il faut prendre en considération pour la compréhension de l'esthétique koongo :

« Par extension, le village ou la communauté humaine peut devenir un univers « délimité » ou protégé, un microcosme du monde. [...] Semblablement, l'individu est aussi un microcosme de l'univers. »<sup>136</sup>

Seules certaines œuvres du corpus étudié présentent cette qualité d'être en elles-mêmes « univers délimité », mais toutes peuvent être comprises par rapport à cette idée. Par exemple, l'importance absolue de la couleur rouge a sans doute comme origine cosmique le moment du passage de l'astre solaire (*ntangu*) en l'en deçà (*mpémba*). Depuis la côte de Loango jusque dans l'intérieur des terres, le rougeolement intense du soleil au moment du crépuscule s'observe quotidiennement.

<sup>135</sup> A Fu-Kiau, *op. cit.*, p. 94.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 5

Rapportée à la personne humaine ou à la statuaire (**figure 4**), la couleur rouge signale en conséquence un changement de mode d'être. Qu'il s'agisse de la convalescence comme moment intermédiaire entre la maladie et la santé recouvrée<sup>137</sup> ; ou bien encore de la mort symbolique et de la métamorphose du néophyte en esprit *nkita* lors de l'initiation à la cérémonie du Kimpasi<sup>138</sup>.



© musée du quai Branly

**Figure 4 : *Nkisi*, « Statuette rituelle rouge »**  
[71.1892.52.1]

Les sciences sociales aussi ont également tenté de définir le sens de *Kaluunga* : c'est prosaïquement « la face visible de cette mer souterraine qui se trouve au-dessus de *Mpémba*, le domaine des morts »<sup>139</sup> ; tout au moins une « barrière conceptuelle » selon ce que propose Anne Hilton (*conceptual barrier*). La pluralité sémantique à laquelle renvoie *Kaluunga* me pousse à considérer comme un seuil conceptuel, ou le franchissement du cap, qui distingue et qui lie les deux réalités du monde : la partie souterraine ou immergée, et celle qui la surplombe selon le croquis. Apparemment distinctes, ces deux sphères n'en sont pas moins poreuses et même indissociables.

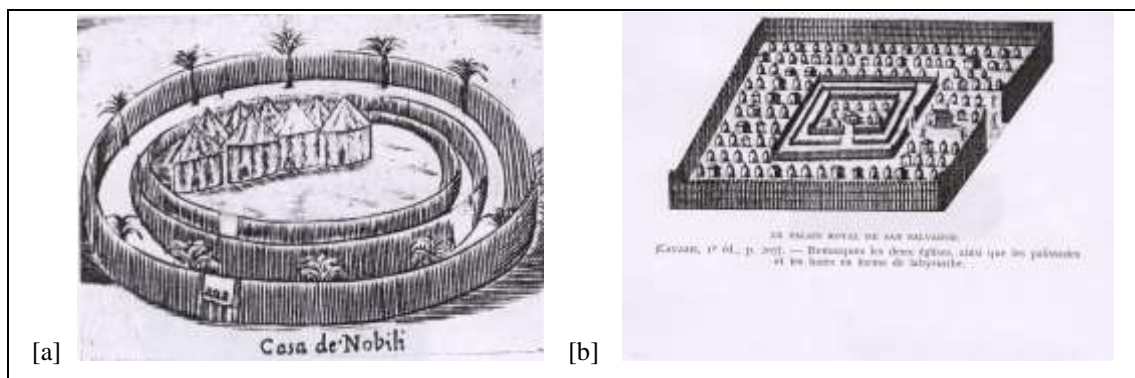
Les voies de communication, ce sont tous ces chemins appelés *nzila za Nzambi* identifiés sur la statuaire. C'est ce vers quoi mènent les orifices percés dans le bois, ceux de l'anatomie et aussi de la géologie, ces failles et ces interstices que je définis comme champ *mbi* ou sacré. Dans le système de *nza*, le réel est dédoublé car il y a un monde de la surface et un en deçà, qualifié souvent à tort par opposition au « premier » de monde invisible.

<sup>137</sup> A. Bouquet, *op. cit.*, p. 40.

<sup>138</sup> S. R. N'Sondé, *Du sens originel de Nzambi a Mpúngu.*, *op.cit.*

<sup>139</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, *op. cit.*, p. 72.

Véritables schèmes de l'ethos koongo, il faut pour les comprendre agencer le cercle spirale (**figure 36b**), le vrillé de la coquille (cf. **figure 15**) et le cercle du labyrinthe concentrique du *luumbu* (**figure 37a**). Et aussi l'entrelac de losanges, décliné presque à l'identique en figure de type *mandala* (**figure 36a**), motifs de statuette (**figures 34 et 35**), scarification corporelle (**photo 7**) ou l'organisation spatiale du palais royal.



**Figure 37 [a] et [b] : Configurations géométriques de l'habitat de dignitaires de Kongo**

Sources : **La casa de Nobili [a]** : Père Hildebrand, *Le martyr Georges de Geel et les débuts de la mission du Congo (1645-1652)*, Anvers, Archives des Capucins 1940, p.177 (extrait du récit de Merolla Girolamo, « Breve e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa » dans Churchill John, *Collection of Voyages and Travels*, vol. I, pp. 655-754, Londres, 1732). **Le palais royal de San Salvador [b]** : Père Hildebrand, *op. cit.*, p.192 (extrait du livre de Cavazzi, le P. Antonio, *Istoria descrittione de tre regni Congo, Matamba e Angola . . .* Milano, 1690).

J. Van Wing, au début du XXe siècle s'inspirant d'une prière koongo, en vient à distinguer un monde « sous le ciel » et un autre « sous terre » ou « dessous la terre »<sup>140</sup>. Prudemment, l'historiographie contemporaine de langue anglaise s'applique à le qualifier d'autre monde « *Other world* »<sup>141</sup>. L'en deçà est un monde chthonien, immanent à celui de la surface. Il est sub-naturel ou trans-naturel, plutôt que surnaturel, parce que les puissances qui procèdent de ce monde fondent et régissent absolument l'ensemble de *nza*<sup>142</sup>. Selon la perception qu'en ont les anciens, ces pouvoirs affectent leur existence de telle sorte qu'on peut les classer en trois dimensions distinctes mais complémentaires.

<sup>140</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, *op. cit.*, pp. 118, 138 et 295.

<sup>141</sup> Voir A. Hilton, *op. cit.* p. 9, et dans l'ensemble de l'oeuvre, J. Thornton, *The kongolese Saint Anthony : Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian movement, 1684-1706*, Cambridge University Press, 1998.

<sup>142</sup> A. Hilton, *op. cit.*, p. 9.

## IV. 2. Les trois principales sources de pouvoir dans l'ethos koongo

Il s'agit des puissances de la dimension *nkadi a mpémba*, de celles de la dimension *mbumba*, et de *ba-kulu* (aïeux et aïeules) soit la dimension relevant du clan ou de la structure *kaandá*.

Au premier rang de ces puissances, par ordre d'importance selon le culte qui leur était rendu, il y a *ba-kulu*<sup>143</sup> (de *m'kulu* ou *mu-kulu* au singulier « ancien, aïeul, ancêtre<sup>144</sup>»). Ce sont les ancêtres lignagers qui demeurent dans l'en deçà de *nza*. Là serait leur résidence principale. On les qualifie parfois d'« esprits » ou d'« âmes désincarnées<sup>145</sup>». Ce sont les défunt-e-s et membres néanmoins actifs de *kaandá*, l'unité de base de l'organisation matrilineaire qui constituait jadis et aujourd'hui encore, l'un des fondements des sociétés koongo. D'ailleurs pour invoquer ces membres de *kaandá* qui changent de forme (soit littéralement *Boo basoba nitu*), les Koongo modernes, dans leur prière à l'endroit d'un ou une défunte, font parfois précéder son nom de Nzambi<sup>146</sup>. On invoquera alors Nzambi za Untel ou Unetelle.

Au sein de la deuxième catégorie de puissances procédant également de l'en deçà, parfois qualifiées d'« esprits universels »<sup>147</sup> ou de « forces de la nature »<sup>148</sup>, se trouvent Mbumba, Bunzi, Lusunzi et Funza. Leur importance est fondamentale mais variable selon les lieux et les sous-groupes koongo.

Mbumba, surtout au nord du fleuve *Nzadi*, est représenté dans les récits mythiques comme un python (*mboma*) ou comme un arc-en-ciel (*lubaangala* ou *ntchiaama* selon les variantes dialectales)<sup>149</sup> - voire les deux à la fois, selon la pensée mythique qui en

---

<sup>143</sup> Cette désignation générique recouvre les dénominations *bi-ba* (singulier *ki-ba*) et *mi-kuya* (singulier *mu-kuya*) qui désignent ces aïeux précisément de part leur appartenance à l'en deçà.

<sup>144</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo...*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>145</sup> F. Youlou, *L'art noir ou les croyances en Afrique centrale*, Brazzaville, Imprimerie nouvelle d'A.E.F., 195? (sans date) p.19.

<sup>146</sup> *Ibid.*

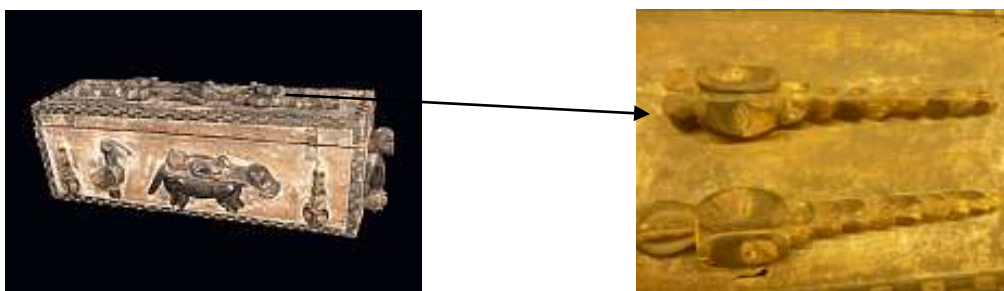
<sup>147</sup> Voir F. Youlou, *op. cit.* p. 20 et R. Bouana, *op. cit.*, pp. 47 et 72.

<sup>148</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>149</sup> G. Balandier, *La vie quotidienne...*, *op. cit.*, p. 251, A. Hilton, *op. cit.*, p. 12 et surtout L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, *op. cit.*, chap. XII, pp. 259-285.

fait « un serpent gigantesque qui sort de l'eau, grimpe sur les arbres, s'élanche dans les airs pour aller se baigner plus loin dans une autre eau »<sup>150</sup>.

Au XVIIIe siècle, le *Vocabularium* traduit *mboma* par le latin *Draco, -onis* et l'espagnol *dragon*. Aujourd'hui le terme désigne le python. Son pendant mythique, Mbumba, a une dimension universelle et sa signification symbolique est plurielle. Chthonien, céleste et aquatique, il relie l'en deçà (*mpémba*) à la terre (*mu-toto*) et au ciel (*zulu*), liant finalement ces deux derniers entre eux par l'arc. On lui attribue également une bigénéricité symbolique<sup>151</sup> de type *pleroma*, puisqu'il est composé de deux serpents symbolisant les deux polarités mâles et femelles. Dans le corpus étudié, je veux interpréter en ce sens les représentations de couples de pythons qui abondent dans les œuvres mettant en scène les fondements spirituels du pouvoir à Loango :



© musée du quai Branly

**Figure 38 : « Coffre sculpté » [73.1963.0.508.1-2] – vue de détail du couple de pythons**



© musée du quai Branly

**Figure 39 : « Tambour cérémoniel de l'homme au singe » [71.1886.79.19]**

<sup>150</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, op. cit., p. 261 et A. Hilton, *op. cit.*, p.13.

<sup>151</sup> L. de Heusch, *op. cit.*, pp. 263 et 267.

On les voit représentés sur le dessus et sur l'un des côtés du « coffre sculpté » (**figure 38**) ainsi que sur « le tambour cérémoniel de l'homme au singe » (**figure 39**) où ils apparaissent symboliquement entre les mains d'une figure que j'interprète comme étant un dignitaire, peut-être le souverain lui-même. En effet Ma Loango est, au moins à double titre, lui-même symboliquement doté de bigénéricité symbolique. Il est parfois comparé à l'escargot<sup>152</sup>, et donc hermaphrodite comme le gastéropode. Par ailleurs, deux adages de la tradition officielle mettent en relation le souverain de cet État, avec les entités politiques voisines de Ngoyo et de Kakongo. Alternativement, comme élément masculin « le roi de Loango est le mari, le roi de Kakongo l'épouse et le souverain de Ngoyo le prêtre »<sup>153</sup>, puis comme élément féminin « Le roi du Congo (Makongo) est le mari ; le roi de Ngoyo (Mangoyo) le prêtre, le roi de Loango (Malwangu) la femme »<sup>154</sup>.

Voilà pourquoi, il y a identité entre le souverain de Loango et Mbumba au niveau de la bigénéricité symbolique de type *pleroma*. Dans la représentation figurative du genre, la langue de l'un des pythons forme deux boules représentant les organes génitaux masculins, tandis que l'autre dessine un symbole ressemblant à s'y méprendre à *lu-yala* le fruit que présentait la paume. Nous sommes explicitement dans le champ *mbi*.

Dans la pensée mythique, le pôle mâle, négatif, est responsable des éclairs et du tonnerre ; le pôle femelle, positif, prodigue la pluie en prévenant cependant des inondations. Selon les différentes versions de récits mythiques, Mbumba favorise l'humide ou le sec, la saison des pluies ou la saison sèche, les eaux terrestres ou les eaux célestes. Toujours, il apparaît comme un symbole primaire de la fertilité ou de son pendant négatif, la stérilité, dans la perspective d'une symbolique générale de la génération.

Bunzi et Lusunzi (parfois présentées comme deux sœurs<sup>155</sup>) ainsi que Funza sont des divinités anthropomorphes de genre féminin. La première, Bunzi, est considérée comme la « mère originelle à la fécondité débordante » selon le mot de Luc de

<sup>152</sup> Cf. Archives TV Congo. Document télévisuel réalisé par le « Projet Développement Culturel au Congo » et intitulé *le royaume de Loango et la traite négrière*. Sans date, le document a été filmé à la fin du siècle dernier : un dignitaire Vili décrit explicitement le Ma Loango comme un être symboliquement double du point de vue du genre, dont le symbole est l'escargot.

<sup>153</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>155</sup> J. M. Janzen, *op. cit.*, p. 79.

Heusch<sup>156</sup>. De Funza, qui est bien moins connue, on sait néanmoins qu'elle est représentée par les populations de la côte comme « une femme à peau très claire, habillée de blanc »<sup>157</sup> apparaissant aux mères de jumeaux, donc à des personnes dotées, comme cette divinité, d'une « fécondité débordante » qui en fait des « monstres humains » ou « monstres sacrés ».

Le premier dénominateur commun à ces quatre entités Mbumba, Bunzi, Lusunzi et Funza, est que toutes président à la fertilité de la terre (*mu-toto*) et à la fécondité du ventre (*mooyo* - au sens propre comme au sens figuré de lignée utérine). Le second dénominateur commun découle du premier, c'est-à-dire du fait que ces quatre pouvoirs concernent plus spécifiquement les relations que l'homme entretient avec la nature en général, et qu'ils visent l'apaisement des troubles de son équilibre harmonieux parmi lesquels on peut citer les guerres, les épidémies, les inondations, etc., en bref tous types de manifestations cataclysmiques survenant dans le monde de surface (*nsi a mu-toto* ou *m'toto nsi* en ki-laari). Ainsi les différentes formes de culte qui leur sont rendus sont publiques<sup>158</sup> au sens où elles relèvent de l'intérêt de la communauté dans son entier et subsument la division entre matrilignages, entre *kaandá* distincts. Ces caractéristiques communes expliquent sans doute la judicieuse décision d'Anne Hilton de les rassembler et d'attribuer à la pensée religieuse koongo une dimension *mbumba* définie comme :

« [...] un ensemble de croyances comportant un serpent géant, l'eau, les arbres, des rites de fertilité ainsi que des esprits individuels de l'eau et de la terre. »<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> L. de Heusch, *op. cit.*, p. 64.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>158</sup> A. Hilton, *op. cit.*, p. 16.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 13.





© musée du quai Branly,  
photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

**Figure 40 : *Bumba Si Ndongo*, « Statuette rituelle au pagne bleu peint » [71.1934.28.5]**

**Figure 41 : *Bumba Maza*, « Statuette rituelle en cape bleue et ventre peint » [71.1934.28.13]**



© musée du quai Branly

Cette hypothèse de l'auteure, visant à proposer comme second pôle le plus important de cette religiosité (après le culte des aïeux et aïeules, *ba-kulu*) celui relatif à une dimension *mbumba* est à mon sens une avancée majeure dans les études se rapportant à l'ethos koongo. Au vu de ce qui a été dit, et à cause de leurs noms vernaculaires supposés, il paraît vraisemblable que les deux statuette suivantes (**figures 40 & 41**), provenant d'ailleurs très probablement du même atelier si ce n'est de la même main, relèvent de la dimension *mbumba*. Les trois cercles concentriques figurés en ocre blanc et rouge sur le tissu bleu nuit ou bleu « guinée » (*libundi* ou *bundi*) ou, dans le second cas, directement sur le bois sombre du ventre de la statuette font référence aux couleurs de l'arc-en-ciel (*ntchiaama*) et à son référent symbolique, Mbumba le python arc-en-ciel<sup>160</sup>.

<sup>160</sup> Pour la symbolique du bleu nuit ou “bleu guinée” en relation avec l'arc-en-ciel, cf. R. E. Dennett, *At the back of the black man's mind*, op. cit., pp.141-143 et F. Hagenbucher-Sacripanti, *Les fondements spirituels au royaume de Loango*, op. cit., pp. 80 et 176.

Il est une troisième puissance importante émanant de l'en deçà, à l'oeuvre dans le monde visible, *nkadi a mpémba*. La traduction en est ambivalente selon le sens attribué à *nkadi*, « mauvais génie » ou « amertume » ; et à *mpémba*, la couleur blanche ou le monde d'en deçà lui-même dont c'est la couleur emblématique. *Nkadi a mpémba* pourrait donc littéralement signifier l'amertume du monde chthonien, l'amertume originaire de l'en deçà, soit encore « le génie blanc » ou enfin le génie originaire de l'en deçà<sup>161</sup>. Il y a chez K. E. Laman une traduction de *nkadi* comme faculté négatrice<sup>162</sup>. J'aurai tendance à parler de *ki-ndoki*, positive ou négative. La dimension *nkadi a mpémba* est la source principale de l'essentiel des maux qui frappent les hommes mais aussi des remèdes à ces maux, en ce sens elle correspond à la notion de *pharmakon*<sup>163</sup>.

Je suis absolument en accord avec l'historienne Anne Hilton sur la distinction nécessaire, que je qualifie de différence d'essence, de ce qui relève de *nkadi a mpémba* par rapport aux deux autres puissances et sources de pouvoirs dans l'ethos koongo, c'est-à-dire par rapport aux aïeux, aïeules (*ba-kulu*) et à la dimension *mbumba*. Anne Hilton définit la dimension *nkadi a mpémba* comme :

« la conceptualisation d'un pouvoir de protection ou de destruction associés dans le contexte social et culturel de l'homme en tant qu'individu. »<sup>164</sup>

Cette description entre en résonance avec ce que j'ai déjà dit de l'ambivalence caractéristique du sacré ou champ *mbi*, et de la dialectique du pur et de l'impur.

Pour clore cette présentation de l'univers koongo, nécessaire afin que chacun puisse saisir l'environnement culturel dont il est question, je veux dire en somme que dans *nza* sont précisément à l'œuvre : les puissances de la dimension *nkadi a mpémba* ; celles de la dimension *mbumba* ; et de *ba-kulu* (aïeux et aïeules) ou dimension relevant de la structure *kaandá*. Ces forces sont captées ou subies par les humains et les non-humains ; ainsi que par les animaux, les végétaux et les minéraux qui forment

<sup>161</sup> R. Butaye, *op. cit.*, p. 191: « *Nkadi*: (...) sorcier, mauvais génie; - *Mpémba*, le génie blanc, le diable, satan. 3) amertume. 4) adj. Amer. (...) »

<sup>162</sup> K. Laman, *The Kongo III, op. cit.*, p. 218.

<sup>163</sup> *Pharmakon*, au sens où le sacrilège comme le venin peuvent être remèdes, c'est-à-dire sources de délivrance ; c'est sur l'irréductibilité d'une telle ambivalence que la dimension *nkadi a Mpémba* et la notion de *nkisi* qui en est un levier essentiel correspond au *pharmakon* cf. Platon, trad. L. Brisson, *Phèdre* (suivi de) J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Paris, GF Flammarion, 1989, pp. 323 et 335.

<sup>164</sup> Traduction propre, A. Hilton, *op. cit.*, p.16: « *This dimension conceptualised a power of destruction and protection associated with the social and cultural world of the individual man.* »

la matière de l'univers *nza*. Ainsi, dans le cas précis de l'ethos koongo, *nza* est un « espace d'expérience », de polarités et de lignes de forces qui agissent ou bien qui sont mises en mouvement. L'une des conséquences du travail du philosophe Jean Greish s'applique ici.

Son herméneutique critique considère « la tradition religieuse en particulier », et dans cette perspective, il affirme que :

« La notion de traditionalité se greffe directement sur celle d'espace d'expérience. Cet espace n'est pas une structure amorphe, mais un champ de forces [...] »<sup>165</sup>.

*Nza*, dans la conception de l'univers koongo, peut être appréhendé et entendu de la sorte.

---

<sup>165</sup> J. Greisch, *Le buisson ardent et les lumières de la raison. L'invention de la philosophie de la religion*, (T. III), Paris, Cerf, 2004, p. 776.

## V. ÉTAPES SIGNIFICATIVES DE LA CONSTITUTION DU CORPUS

La problématique initiale de ce projet visait à renouveler la perception et la compréhension d'une série de huit œuvres s'inscrivant dans un intervalle chronologique compris entre le XVIIe et le XXe siècle. Conseillé et orienté vers tel ou tel objet, tel ou tel numéro d'inventaire ou encore tel collecteur, en premier lieu par Hélène Joubert ainsi qu'Aurélien Gaborit qui ont une connaissance intime du fond patrimonial du musée quai Branly, le corpus est passé graduellement de huit à soixante dix-huit éléments.

La tradition orale et son exégèse étaient censées permettre une compréhension plus précise de la fonction et du sens originel de chacune des huit œuvres, selon leurs spécificités en tant que « témoignages artistiques » pour reprendre la formule d'Ezio Bassani. Elles devaient en outre faciliter leur rattachement à l'une des trois dimensions conférant autorité politique et/ou religieuse dans l'intuition du monde (*nza*) koongo: d'abord la dimension *kaandá*, avec *ba-kulu*, les ancêtres des « clans » matrilineaires (*mvila za ma-kaandá*) ayant changé de forme mais demeurant influents ; ensuite la dimension *mbumba*, avec les figures divines représentatives des puissances de la nature telles par exemple Bunzi, Lusunzi, Funza et Mbumba le python arc-en-ciel ; et enfin la dimension *nkadi a pémba*, avec les puissances ambivalentes et alternatives de l'en deçà (*mpémba*).

La plupart des oeuvres ou des objets qualifiés de *nkisi* appartiennent, sauf erreur, à cette troisième catégorie, tandis qu'une infime partie se situe précisément au carrefour de ces trois dimensions.

## V. 1. Le corpus initial : l'évidence sans nuance d'une évolution

Le corpus initial<sup>166</sup> composé de huit œuvres avait pour but de souligner les moments importants de l'évolution de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse, soit respectivement l'ethos proprement koongo, l'interaction de celui-ci avec l'ethos téké, et enfin la réappropriation koongo des apports européens. Ce sont les deux évangélisations qui servaient de balises principales pour situer les œuvres sélectionnées les unes par rapport aux autres. Toutes, y compris la « statuette masculine casquée au chien assis » (**figure 42**) malgré le caractère méconnu/incertain de son contexte d'origine, font signe en direction de la religion traditionnelle ou du christianisme koongo.

**Figure 42 : *Kí-fuití***  
« Statuette masculine casquée au chien assis »  
[71.1961.120.17]



© musée du quai Branly

Ce sont les œuvres elles-mêmes ainsi que leur identité culturelle supposée qui m'importaient alors, plutôt que le contexte socio-historique de la production ou de la collecte. La sélection était cependant trop restreinte pour faire apparaître les subtiles variations qui existent au sein de l'esthétique koongo. D'autant plus que celle-ci comprenait deux œuvres « voilées » ne laissant percevoir que peu d'éléments stylistiques : la « statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée » (**figure 43**) et la « statuette rituelle aux lanières en cuir » (**figure 44**). Cette première sélection ouvrait néanmoins déjà des perspectives intéressantes.

<sup>166</sup> Les œuvres en question sont: le « crucifix dans son écrin rituel » (**figure 48** : 70.2001.32.1) ; la « statuette rituelle à la lance et au sac » (**figure 23** : 71.1892.70.6) ; la « statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée » (**figure 43** : 71.1936.18.10) ; la « statuette rituelle aux lanières en cuir » (**figure 44** : 71.1892.70.22) ; la « statuette masculine casquée au chien assis » (**figure 42** : 71.1961.120.17) ; le « chasse-mouches rituel à la paume ouverte » (**figure 11** : 73.1985.2.1) ; la « statuette rituelle à lanières en fourrure » (**figure 46** : 73.1963.0.90) ; le « grand masque cérémoniel de danse » (**figure 47** : 71.1896.51.26).

**Figure 43: *Nkisi Kuula*,  
« Statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée »  
[71.1936.18.10]**



© musée du quai Branly,  
photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



© musée du quai Branly

**Figure 44 : *Nkisi*  
« Statuette rituelle aux lanières en cuir »  
[71.1892.70.22]**

Une première perspective, correspondant à la sélection initiale de huit objets, permettait les prémisses d'une réflexion critique à propos de la qualification « magique », attribuée à la moitié d'entre elles selon l'appellation indiquée dans les notices d'œuvres de la base informatisée des collections du musée. Cette qualification renvoie à la difficulté de traduction du terme *nkisi* qui fait référence à la fonction rituelle d'objets utilisés comme supports matériels de la religion traditionnelle. Je reviendrai également sur cette question ultérieurement (*cf.* chapitre VI).

Les quatre pièces dont l'appellation comporte la mention "magique" constituent un groupe dans lequel, mis à part la présence de matériaux importés comme le verre par exemple (**figure 46**), les univers figuratifs et les codes stylistiques relèvent proprement de l'esthétique koongo. On peut mentionner ici la présence de pigments

rouges et blancs, respectivement de la poudre de padouk appelée *tukula* et du kaolin appelé *mpémba*, qui sont utilisés afin de maquiller de lignes verticales (*bi-mpá*) les pommettes de l'une d'entre elles (**figure 45**). Ceci se vérifie aussi par la localisation de charges thérapeutiques (*bi-longo*) au niveau du ventre (*mooyo*), du bas-ventre et de la tête (*ntu*), conformément aux us et coutumes koongo.



**Figure 45 : Nkisi Nkoondi, « Statuette rituelle à la lance et au sac » [71.1892.70.6]**  
- vue de détail du visage maquillé de lignes verticales



© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

**Figure 46 : Nkisi, « Statuette rituelle à lanières en fourrure » [73.1963.0.90]**  
- vue de détail du visage avec les yeux incrustés de verre

Une deuxième perspective d'analyse du corpus d'œuvres initialement sélectionné avait trait aux contacts et interactions entre civilisation koongo et téké. Elle était suggérée par l'appartenance indubitable à la civilisation téké du *M'Buiri* ou « grand masque cérémoniel de danse » (**figure 47**) et par l'origine indistincte (et en cela intéressante) de la « statuette masculine casquée au chien assis » (**figure 42**). Partant de ces assignations – parfois confuses -, il s'agissait de souligner que les traditions orales vili et téké prônent une origine commune des ethos koongo et téké à travers Nguunu en tant qu'aïeule et territoire mythique.

**Figure 47 : *M'Buiri*,**  
**« Grand masque cérémoniel de danse »**  
**[71.1896.51.26]**



© musée du quai Branly,  
photo Patrick Griès

Une troisième perspective s'est révélée lors de l'examen du « chasse-mouches rituel à la paume ouverte » (cf. **figure 11**) dont le style naturaliste est emprunté aux canons européens tandis que, suite à l'exégèse réalisée en amont, je puis affirmer à propos de son usage qu'il est proprement koongo.





© musée du quai Branly, photo Patrick Griès

**Figure 48 : Nkisi Kuluzu, « Crucifix dans son écrin rituel »**  
**[70.2001.32.1]**

Enfin, une quatrième et dernière perspective était introduite par la sélection du « crucifix dans son écrin rituel » (**figure 48**) et de la « statuette masculine casquée au chien assis » (*cf.* **figure 42**). Ces objets correspondent respectivement à la première évangélisation (fin du *XVe* siècle au début du *XVIIIe* siècle) et à la seconde (du *XIXe* au milieu du *XXe* siècle). Ici la reprise ou la réinterprétation de l'apport européen est évident. Dans la statuette, c'est l'accumulation de symboles du pouvoir administratif et religieux occidental, depuis le costume arborant médailles ou insignes militaires jusqu'aux accessoires (casque colonial, sac à main, chien de compagnie), ainsi que l'indistinction culturelle signifiée plus haut qui avait suscité mon intérêt. À bien observer les différents éléments des costumes de deux dignitaires koongo pris en photo par le père Tastevin (**photo 8**), on se rend compte de la réalité du port du casque, couvre-chef par excellence de l'autorité coloniale, par des représentants des figures de l'autorité traditionnelle.



© musée du quai Branly

**Photo 8 : « Deux chefs Ba Kongo à Brazzaville » [12514\_PV0069192]**

S'agit-il de chefs coutumiers reconnus par l'administration coloniale comme il y en avait beaucoup ? Le personnage de droite porte un torque de facture téké probablement en cuivre ouvragé, qui est l'insigne de l'importance des fonctions qu'il occupe. Pour la photo, il a mis « chapeau bas », mais les deux hommes au second plan à gauche portent le casque.

Pour ce qui est du « crucifix dans son écrin rituel » (**figure 48**), il doit son originalité à la présence d'un écrin de liane, réceptacle abritant une charge thérapeutique composée d'éléments végétaux.

Je le considère comme un *nkisi* chrétien, ce qu'on peut appeler un « espace de corrélation » ou *correlation space* selon l'expression de Cécile Fromont<sup>167</sup>. L'auteure emploie ce terme dans le cadre précis de la première évangélisation, pour définir l'appropriation et la réinterprétation non imposée et volontaire d'éléments de la chrétienté par certaines franges de la population de Kongo. Avec ce crucifix, plus encore qu'avec la statuette, il s'avère que l'ethos koongo est parvenue à s'approprier l'apport étranger.

Au plan théorique, cette dialectique du propre et de l'étranger se traduit à l'échelle de la situation de contact culturel avec les Européens à Kongo, Loango, Ngoyo et Kakongo comme le

« [...] processus par lequel d'anciennes significations sont attribuées à des éléments nouveaux ou par lequel de nouvelles valeurs changent la signification

<sup>167</sup> C. Fromont, "Under the sign of the Cross. Religious conversion and visual correlation in early modern Central Africa." dans *RES: Anthropology and Aesthetics* 59/60, 2011, p. 110.

culturelle d'anciennes formes. »<sup>168</sup>.

L'ancien et le nouveau ne sont pas les seules catégories, ni celles qui correspondent le mieux aux procès de l'évolution de l'esthétique et du christianisme koongo. Aussi, je veux reformuler la définition ci-dessus comme le processus par lequel des significations propres sont attribuées à des éléments étrangers ou par lesquels des valeurs étrangères changent la signification culturelle de formes propres.<sup>169</sup>

La conséquence effectivement observable dans cette dernière perspective était l'étude de la réinterprétation de l'apport étranger dans l'esthétique koongo, c'est-à-dire la réinterprétation des matériaux, symboles et valeurs européennes (ou téké d'ailleurs !), selon ses canons formels et sa vision du monde. Ce qui m'a mû en partie est le fait que dans des travaux antérieurs, j'ai forgé la notion de « tectonique des peuples » ou tectonique des ethos ou vies éthiques<sup>170</sup>, afin de réfléchir sur les processus d'interactions culturelles en général ; et sur les conditions de possibilités et les limites du comparatisme religieux et/ou esthétique en particulier. Rapportée à la notion de Cécile Fromont, je veux non seulement prendre en considération cet espace de corrélation mais aussi les modalités selon lesquelles à diverses échelles, les traditions, civilisations et ethos mis en relation, s'interpénètrent, font failles ou subsumption lors des situations de contacts culturels. Le « crucifix dans son écrin rituel » (cf. **figure 48**), la « statuette casquée au chien assis » (cf. **figure 42**) ainsi que les « deux chefs Ba Kongo » (**photo 8**) illustrent éminemment l'espace de corrélation entre le christianisme et la religion traditionnelle koongo, mais aussi le champ des interactions entre ethos koongo et téké entre eux, et avec le monde éthique occidentale lors de la situation coloniale.

---

<sup>168</sup> D. Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, 1996, p. 55.

<sup>169</sup> J'ai souligné pour bien marquer la différence entre la définition initiale et celle que je propose. Les catégories du « propre » et de l'« étranger » se substituent à celles d'« ancien » et de « nouveau ».

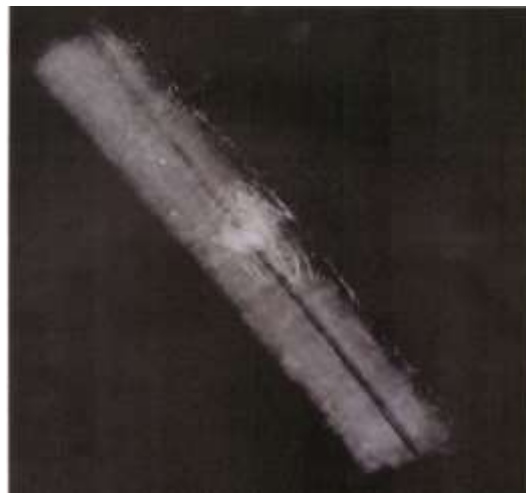
<sup>170</sup> Cette méthode s'articule comme une histoire philosophique. Une Histoire comme procès tectonique de formation culturelle prenant en compte les « déformations » et les transformations de l'ethos entendu comme civilisation ou tradition vivante ou enfouie. Le grec *tektôn* signifiant étymologiquement construire, édifier ou fabriquer. En géologie la tectonique vise à « définir sur le plan géométrique et sur le plan chronologique, les rapports originels, dits normaux des roches entre elles. » (J. Aubouin, « Tectonique » dans *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis S.A., 2008 vol. 23 p. 300). En conséquence, la tectonique comme histoire philosophique et procès de formation culturelle tente de définir au niveau géographique et sur le plan socio-historique, les rapports culturels, originaux et variables des civilisations et ethos entre eux.

## V. 2. Le corpus intermédiaire : collaboration scientifique et mise à l'épreuve des règles *a priori* d'analyse.

L'élargissement du corpus d'étude s'est effectué en étroite collaboration avec le personnel scientifique du musée quai Branly. Collaboration orchestrée par Hélène Joubert, la personne référente avec laquelle j'ai effectué plusieurs des séances de travail en muséothèque. Comment par exemple savoir *a priori* que la « statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée » (cf. **figure 43**) avait fait l'objet d'analyses permettant de contempler les qualités dont l'a doté son auteur sans dévoiler son mystère ? Impossible également, sans l'aide d'Aurélien Gaborit, de deviner que le « réceptacle rituel oblong en vannerie » (cf. **figure 21a**) collecté dans le Loango recèle le squelette d'un batracien qui se révèle grâce à la radiographie<sup>171</sup> (**figures 49 à 51**).



**Figure 49 : Radiographie, vue de dessus montrant le morceau de bois fissuré**



**Figure 50 : Radiographie, vue de face**

*Nkisi*, « Réceptacle rituel oblong » (cf. figure 21a) [71.1892.70.28]

<sup>171</sup> Archives du musée quai Branly, P. Richardin, V. Mazel, *Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593)*, *op. cit.*, pp. 9-11.



**Figure 51 : Détail de la radiographie montrant le squelette de grenouille [71.1892.70.28]**

Source des détails radiographiques : P. Richardin, V. Mazel, *Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593)*, Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, 2004, p. 9-11.

En l'occurrence, il s'agit d'une information décisive pour identifier cette œuvre et la situer dans son contexte d'origine. En effet, F. Hagenbucher-Sacripanti précise que les crapauds sont « symboles d'humidité, de fécondité et de mystère » et il décrit, photos à l'appui, le déroulement d'un rituel où des batraciens sont partie intégrante du traitement, avant d'être incorporés ainsi que d'autres médecines (*bi-longo*) à la confection matérielle du remède. C'est Mbumba qui est invoqué là<sup>172</sup> ; ainsi même si le « réceptacle rituel oblong en vannerie » du corpus n'est peut-être pas précisément consacré au python arc-en-ciel, il relève très probablement de la dimension *mbumba*.

---

<sup>172</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *Les fondements spirituels...*, *op. cit.*, pp. 116-123.

À côté de ces conseils qui ont abouti à des choix qui se sont avérés intéressants comme avec l'exemple précédent, ce sont également des règles *a priori* qui ont guidé la sélection des œuvres du corpus étudié : Il y a les noms vernaculaires des œuvres, comme je l'ai déjà dit pour *tchikunda tchi Kaluunga* la « cloche rituelle aux huit lobes-visages dédiée à Kaluunga » (cf. **figure 33**) ou les statuettes wóyo dénommées *Bumba* (cf. **figures 40 et 41**). Il y a aussi la toponymie en relation avec l'appartenance supposée à telle ou telle identité culturelle.

### V. 2. a. - De l'importance de l'association entre identité culturelle et toponymie

Dans une certaine mesure, la mise en correspondance entre identité culturelle et toponymie a été facilitée par le fait que lors de la prise de contrôle des territoires, la réorganisation administrative coloniale a souvent repris ou laissé intactes les anciennes appellations.

Les mines de cuivre de Mindouli en sont une bonne illustration. Elles sont connues pour avoir été durant de nombreux siècles un enjeu économique-politique régional extrêmement important. Des auteurs tels que Marie-Claude Dupré et Anne Hilton ont précisément analysé et démontré dans quelles mesures Mindouli et son arrière-pays furent éminemment le théâtre de situations de contacts culturels<sup>173</sup>.

La rivalité historique entre Koongo (notamment Suundi et Vili) et Téké (sous-groupe Tsayi) est perceptible sur trois pièces, parmi les cinq provenant de cette région. Non seulement parce qu'elles sont en cuivre mais surtout par leur iconographie: d'une part une « figurine de mère à l'enfant debout » (**figure 52**) représentant sans doute en plus de la figure d'une ancêtre, le lien matrilignager ; et, une « figurine féminine s'exhibant » (cf. **figure 22**) dans un geste relevant explicitement de l'ob-scène, ce sont tous deux des thèmes éminemment koongo. D'autre part, une « figurine masculine huppée » (**figure 53**) donc la coiffe, la position des bras le long de l'abdomen et dans le prolongement suivant un axe vertical, le fléchissement prononcé des jambes, les lignes anguleuses sont autant de caractéristiques sans équivoque du style téké.

---

<sup>173</sup> Voir M.-C. DUPRÉ, *Pour une histoire des productions : la métallurgie du fer chez les Téké*, Cah. O.R.S.T.O.M., série sci. Hum., vol. XVIII, no 2, 1981-1982, p. 211. Et également A. Hilton, *op. cit.*, p. 114.



© musée du quai Branly

**Figure 52 : « Figurine de mère à l'enfant debout » [71.1938.173.12]**



© musée du quai Branly

**Figure 53 : « Figurine masculine huppée » [71.1938.173.14]**

Supposées provenir de Mindouli également, il y a deux poteries identiques par leur facture exception faite que l'une d'elles, qui est à l'image ici, la « jarre trilobée au couple nu » (**figure 54**), représente deux personnages.



**Figure 54 : « Jarre trilobée au couple nu » [71.1938.173.4]**

© musée du quai Branly

Le soin pris au détail de la représentation des parties génitales évoque le champ *mbi* et la symbolique de la génération. Les lobes sont au nombre de trois pour des raisons évidentes d'équilibre, mais peut-être aussi parce que ce chiffre a une signification particulière dans l'ethos koongo. Selon Phillippe Laburthe-Tolra, les systèmes numériques clos admettent un nombre symbolique synonyme d'infini ou d'absolu<sup>174</sup>.

<sup>174</sup> Ph. Laburthe-Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun: Les mystères de la nuit. Essai sur la religion Beti*, Paris, Karthala, 1985, p. 42.

Le système des concepts du *Vocabularium* permet de vérifier l'hypothèse selon laquelle le chiffre trois est la base de ce système numérique, où le neuf est l'absolu : Selon J. Van Wing, au milieu du XVIIe siècle, un carrefour peut être défini comme un « endroit où aboutissent trois chemins » (*nzila a mavambu matatu*) ; qu'*evwa* signifie « neuvaine » et *evwa rimosi*, « trois fois trois ». Appliqué à la mesure d'« espace de temps » (*Kilambu*), *Ilambu mavwa matatu* désigne un « espace de trois fois neuf jours ». Pour conclure à propos de ces cinq pièces originaires de Mindouli, elles sont présumées relever de l'identité culturelle Laari. Une des caractéristiques de cette dernière est soulignée par la tradition orale. Lors d'un entretien à Brazzaville en 2003, Claude-Ernest Ndalla “ Graille ” m'a informé du double sens de l'adage Laari suivant :

**Me ni m'Laari wa seka nguandi...Mpúngu kua kituka Laari**

« Je suis l'illuminé [mu-Laari], qui s'est accouplé avec sa mère...et qui par *Mpúngu* en a été transformé »

Ndalla “ Graille ” a interprété ce qu'il entend comme un langage ésotérique de la sorte :

« Je suis l'illuminé qui s'est accouplé avec la mère divine »  
ou bien  
« Je suis celui qui s'est fondu avec la mère créatrice ».

Dans la version originale, le terme *Mpúngu* fait référence au changement de mode d'être qui survient lors d'une initiation. Ainsi, il est question ici du « degré d'illumination de celui qui se fond avec qui l'a créé ». Le plus souvent, il est associé à la divinité de Nzambi ou à un type particulier de pratique rituelle *nkisi* qui se situe à la croisée des trois dimensions principales de l'ethos koongo, soit des *nkisi* de la “ classe ” dite *Mpúngu* sur lesquels je reviendrai particulièrement.

Du cas particulier de l'identité culturelle laari à l'ethos koongo dans son ensemble, ce que dit la tradition orale et ce que montre l'esthétique permet de faire la part entre la réalité de la pratique rituelle et ce qui relève de la symbolique de la reproduction et de la génération. Il s'agit de considérer ici l'ob-scène comme un certain rapport, dans le sens qui lui est donné dans le contexte de *L'érotisme* de George Bataille :

« Ceci est obscène si cette personne le voit et le dit, ce n'est pas exactement un objet, mais une relation entre un objet et l'esprit d'une personne. »<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957, p. 240.



Je veux précisément illustrer cette idée avec deux formes proverbiales, provenant du même recueil et relevées au sein d'un même sous groupe koongo. Dans les deux cas, les parties génitales plus que symboliquement relèvent de l'ob-scène, de l'exhibition, elles s'offrent à la vue<sup>176</sup>. Dans le premier cas, la jeune personne à qui s'adresse la forme sentencieuse est invitée à jouir du spectacle :

**Inzitu ovo kavetamena, kengelela, nkwakalavo ku kumona diaka ko.**

« Ta belle-mère s'est penchée en ta présence, ne manque pas de regarder sous son pagne. Une pareille occasion ne se représentera plus. »<sup>177</sup>

Le commentaire de Robert Wannyn est éclairant sur l'impact d'un tel adage, il précise que « A l'approche de sa belle-mère, l'homme bien élevé détournait les yeux. », et ajoute : « Jugez de l'horreur de l'expression du proverbe. ». Les caractéristiques horribles et spectaculaires sont justement parmi les effets escomptés. Car c'est afin de marquer les esprits que l'ob-scène est employée. Élément explicite d'une scène de transgression, elle est aussi outil mnémotechnique de fixation dans la mémoire pour signifier, en l'occurrence, qu'il faut saisir les occasions inespérées lorsqu'elles se présentent.

Le second cas est tout autre et souligne bien l'idée de « relation entre un objet et l'esprit d'une personne », puisque s'il s'agit de nouveau d'un regard qui se pose sur, ou découvre par inadvertance l'intimité génitale. La personne qui a vu ce qui est normalement caché, on ne le lui interdit pas, on ne l'encourage pas non plus à rééditer l'expérience, tant la conclusion tombe sous le coup de l'évidence :

**Muana muene nzini onguandi, omeneyo mona**

« Le jeune garçon a vu le sexe de sa mère. Voilà une chose qu'il ne verra plus. »<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> On peut préciser en ajoutant que cette expérience de l'ob-scène survient dans un lieu de représentation, un « espace d'expérience » comme l'écrit J. Greisch ; véritablement troisième terme, « région de l'espace », en l'occurrence le champ *mbi* ou sacré.

<sup>177</sup> R. Wannyn, *Les proverbes anciens du Bas-Congo* (notés en 1936 dans la langue orale), Première Série, Bruxelles, édition du Vieux Planquesaule, 1983, p. 8.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 91.

Ce deuxième cas n'est pas ob-scène au même titre que le premier, même si les deux décrivent l'irruption d'une même vision qui a trait à un rapport *a priori* prohibé. *A priori* seulement, car on verra plus tard que ce qui apparaît comme une expérience douloureuse ou traumatique dans la seconde forme sentencieuse (*nkúma*) est dépassé et même transgressé dans certains symboles de la pensée mythique koongo. K. E. Laman rapporte encore que les anciens Koongo associent la vulve, les menstrues et la sécheresse, et que celle-ci peut être conjurée par le fait qu'une femme se baigne dans les eaux sous le regard de toute sa communauté<sup>179</sup>. Il signale également (ce qui va dans le même sens d'une association entre les organes génitaux féminins et la dimension *mbumba*) un lien entre la vulve, la fécondité et Bunzi qui est un des « esprits universels », avec Lusunzi, Funza et Mbumba associés dans cette pensée mythique, concourant au « grand jeu de la gynécologie qui se trouve au fondement des préoccupations rituelles des Kongo. »<sup>180</sup>. En l'occurrence, parler de génitalité plutôt que de gynécologie me semble plus approprié dans le sens où la génitalité fait signe en direction de la symbolique générale de la génération et de la corruption.

---

<sup>179</sup> K. E. Laman, *The Kongo III*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>180</sup> L. de Heusch, *op. cit.*, p. 282.

## V. 2. b. - De la primauté donnée à la céramique koongo dans la tradition orale

Sachant l'importance symbolique de la céramique dans l'ethos koongo, j'en ai sélectionnée deux. La première est un « bol décoré de marbrures » (**figure 55**) ; et l'autre, une « marmite traditionnelle » ou *tchinzu* qui est un archétype du genre (**figure 56**).

**Figure 55: *Kinzu kia mu-ghoto*,  
« Bol décoré de marbrures »  
[71.1961.120.65]**



© musée du quai Branly

La toponymie et le fait que la notice suggère qu'il avait sans doute été confectionné par des potières suundi ont attiré mon attention sur ce bol, qui provient de la région de Boko. L'existence d'un axe Mindouli-Boko très ancien est attestée<sup>181</sup>. En outre cette région a été, durant les trois derniers siècles, l'un des lieux de passage privilégiés lors des migrations successives de la remontée des Koongo, notamment des Suundi, selon un axe Sud-Nord. Certains auteurs le signalent, ajoutant qu'en définitive l'identité culturelle laari est issue de la rencontre entre les Suundi et les Téké<sup>182</sup>. Dans le domaine esthétique, notamment avec les cuivres de Mindouli (*cf. figures 22, 52 et 53*), cette idée semble plus que vraisemblable.

Pour en revenir à la technique utilisée pour obtenir ces marbrures, les hypothèses vagues formulées lors de la consultation se sont précisées : Simon Miakaluzabi N'sondé, céramiste-peintre, est le premier à m'avoir suggéré l'usage d'une décoction à base de l'écorce bouillie de l'arbre nommé *kolokoto* (*Bridelia*), qui est projetée lors de l'ultime phase de cuisson afin de produire ce motif marbré uni sur la céramique. Ce point a été confirmé par Félix Nkouka Konongo à Brazzaville. Avec les fruits de ce

<sup>181</sup> A. Hilton, *op. cit.*, p. 114.

<sup>182</sup> A. Ndinga Mbo, « Les Kongo, un peuple en quête » dans *Histoire et civilisation kongo*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 73: « [...] ce sont des éclats de kanda, des segments lignagers dispersés. Dans le Pool, ils ont été brassés au fonds originel qui est essentiellement téké. Cette "nsundisation" des Téké, strictement démographique, par phagocytose, a finalement produit l'actuel peuple laadi. »

même arbre on fait un instrument rituel, *bi-nsakalà*, sorte de maracas oblongues, utilisées dans l'intercession avec *ba-kulu*, les aïeux et aïeules défunt-e-s, et dont certaines statuettes sont parfois dotées<sup>183</sup>. Je n'ai pas de certitude sur la fonction de ce bol mais l'usage important au niveau thérapeutique de décoction de *Bridelia*, la famille de plantes servant à effectuer les marbrures, est avéré<sup>184</sup>.

À partir d'une tradition orale rapportée par Raphaël Batsîkama, on peut penser que la marmite traditionnelle *tchinzu* (ou *kinzu*) est le symbole de la fondation de Kongo, qui reposait originellement sur trois termitières. Je ne reviens pas sur la valeur symbolique du chiffre trois<sup>185</sup> dont j'ai déjà souligné l'importance dans cet ethos. Ces architectures naturelles, au sens où leur origine n'est pas humaine, étaient sans doute également considérées comme *kima kia Nzambi*, c'est-à-dire choses de Nzambi.

### **Makukwa Matatu Malâmbulu'e Kôngo**

Les 3 foyers, où l'on façonna le royaume de Kongo<sup>186</sup>

**Figure 56 : Kinzu (tchinzu),  
« Marmite traditionnelle »  
[71.1891.34.26]**



© musée du quai Branly

Il y a plusieurs interprétations sur ce que symbolisent les trois foyers en question nommés Mpanzu, Nziinga et Nsaku. Sont-ce des clans, des territoires, ou bien encore des personnages allégoriques, comme j'interprète le mythe rapporté en 2003 par Enest Ndala « Graille » :

<sup>183</sup> Voir *Nkisi* 51 (Maf 8990) dans *Minkisi. Sculpturen vom unteren Kongo*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>184</sup> A. Bouquet, *op. cit.*, p. 110.

<sup>185</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 p. 972 : « Dans toutes les traditions religieuses et presque tous les systèmes philosophiques, on trouve des ensemble ternaires, des triades, correspondant à des forces primordiales hypostasiées ou à des faces du Dieu suprême. »

<sup>186</sup> R. Batsîkama, *L'ancien royaume du Kongo et les Bakongo*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.176

« En réalité, Nguunu est la femme du dieu Kongo que l'on nomme Ne Kongo ou Nimi-Zulu ou encore Nzambi a Mpúngu, ces trois termes décrivant une seule et même entité. Ce dieu avait donc pour épouse Nguunu. Avec celle-ci, il eut trois enfants: Nziinga, Mpanzu et Nsaku. Chacun de ces trois fils était Ntootila, c'est-à-dire un rassembleur dans une matière donnée. Nziinga est le pouvoir politique, Nsaku est le pouvoir religieux et Mpanzu est le pouvoir scientifique c'est-à-dire de ce qui relève de la connaissance. »

Sur la côte de Loango à la fin XIX siècle, R. E. Dennett recueillait une variante intéressante de la sentence proverbiale citée plus haut, ne faisant pas allusion à la fondation de Kongo mais à l'idée d'ordre et d'équilibre :

**Ma Ku Ku ba tatu nzunga ku duku ka mpe**

Un pot sur trois pierres ne vacille pas<sup>187</sup>

C'est la recherche d'harmonie entre les hommes et l'âpre difficulté de sa réalisation que symbolise *tchinzu* aussi pour les contemporains, plutôt que la référence à la fondation de Kongo. C'est en ce sens que j'entends cette troisième et dernière variante rapportée par Simon Miakaluzabi N'sondé :

**Makùkù na bíndzù mbo ma botana'ka, nstùgùla ni bantùé (ki-laari)**

Les pierres et les marmites toujours vont s'entrechoquer, à l'instar des personnes.

Dans le cas précis de la seconde céramique (**figure 56**), c'est la forme stylisée de cette marmite traditionnelle qui a motivé le choix de son insertion au corpus d'étude : comme l'illustre bien les trois sentences proverbiales, et l'exégèse que j'en ai faite, la marmite traditionnelle *Kinzu* n'est symbole de fondation, d'équilibre ou de désaccord que par rapport aux trois pierres du foyer qui la soutiennent.

---

<sup>187</sup> Traduction propre, cf. R.E. Dennett, *op. cit.*, p. 73.

## V. 2. c. - De l'importance de l'identification des essences de bois

Deux œuvres ont par ailleurs été intégrées dans le corpus d'étude à cause de l'essence de bois dans laquelle elles ont été sculptées. Il s'agit d'une « statuette funéraire de mère à l'enfant » yombe (**figure 57**) et d'une statuette masculine assise téké (**figure 31**). Le bois de la première est, selon la notice, du *Ricinodendron hendociti* ; celui de la seconde, d'après le dossier d'analyse conservé aux archives, *Hymenocardi acida Tul.* (famille Euphorbiacées)<sup>188</sup>.



© musée du quai Branly

**Figure 57 : « Statuette funéraire de mère à l'enfant »**  
**[71.1977.52.4]**

Ma méthode a consisté à interroger en premier lieu le docteur Émile Kami, spécialiste en Botanique-Systématique afin de connaître les noms vernaculaires de ces bois. Ce fut aisé pour qui est de culture koongo et botaniste d'identifier la statuette yombe comme étant *mu-ngeela* (*mu-sangala* ou *nsangala* en ki-vili ou ki-yoombé)<sup>189</sup> ; et la téké comme étant *mu-ngeete* selon son appellation en ki-laari<sup>190</sup>. Parmi les « bois sacrés » locaux, ce dernier est aujourd'hui le plus tristement célèbre, et synonyme de mort. Pendant la guerre civile du Congo-Brazzaville durant les années quatre-vingt-dix, des hommes en armes dressaient des barrages linguistiques filtrants. Entres autres énigmes-devinettes (*bi-mpá*) imposées aux civils pour vérifier leur identité culturelle, la plus cruelle mettait en scène *mu-ngeete*. Que la réponse soit affirmative ou négative et la personne était prise au piège linguistique :

**Mu-ngeete mbizi za mamba wo mbizi ma nsaangi ? (ki-laari)**

Le *mu-ngeete* est-il un gibier aquatique ou forestier ?

<sup>188</sup> Archives musée du quai Branly, *Identification des bois d'objets africains, « statuette bitégué, Congo »*, D005481/54659.

<sup>189</sup> A. Bouquet, *op. cit.*, p.123.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 116.

Cet épisode est significatif de l'importance toujours actuelle de la connaissance et du rôle de la botanique dans l'ethos koongo. On perçoit aussi que cette essence de bois était relativement peu connue à l'époque contemporaine.

L'appellation « bois sacrés » vient de Félix Nkouka Konongo, auprès de qui j'ai recoupé les informations divulguées par Émile Kami, et réciproquement. Dans sa liste, le sculpteur n'a pas cité *mu-ngeela*, surtout utilisé pour la confection d'instruments de percussion ; il a énoncé trois essences principalement utilisées pour la statuaire : *mu-ngeete* (*Hymenocardi acida Tul.*), *mu-seenga*, le palétuvier (*Musanga smithii R. Br.*)<sup>191</sup>, et *mu-wala* dont le nom scientifique est encore non élucidé. En plus de la couleur sombre et de la dureté de *mu-ngeete* qui sont les qualités recherchées pour certaines oeuvres, c'est aussi la circonférence de son tronc qui est déterminante selon Émile Kami. Même quand l'arbre est centenaire, celle-ci reste comprise entre trente-cinq et quarante centimètres de diamètre. Il est plus que probable que d'autres pièces du corpus aient été sculptées dans cette essence de bois, à commencer par la « statuette rituelle masculine maculée de sciure » (cf. **figure 32**).

Bien qu'il soit difficile pour un non-spécialiste de distinguer avec certitude *mu-ngeela* (*Ricinodendron hendociti*) de *mu-seenga* (palétuvier), je formule l'hypothèse que certaines oeuvres du corpus, surtout celles provenant de Loango, sont faites dans l'une ou l'autre de ces essences de bois. Le palétuvier était largement répandu dans les mangroves de la zone côtière avant que l'impact des activités humaines ne lui soit néfaste. Aujourd'hui, la conscience écologique permet à cette espèce une reconquête progressive des espaces qu'elle occupait. La clarté vive de ses fibres ainsi que sa légèreté semblent les qualités recherchées par qui le sculpte.

Le matériau du « panneau au récit sculpté » (**figure 58**) représentant sans doute Mbumba et identifié comme « porte » dans la notice d'œuvre est probablement du *mu-seenga*. Il est possible qu'il en soit de même pour « le couteau cérémoniel à la femme et à l'oiseau » (**figure 59**), la « canne sculptée au couple nu » (**figure 60**), la

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 171.

« canne sculptée au couple habillé » (**figure 61**), ainsi que le « couteau cérémoniel au serpent » (**figure 62**).



© musée du quai Branly

**Figure 58 : « Panneau au récit sculpté »**  
[71.1951.73.15]



© musée du quai Branly, photo Patrick Griès/Valérie Torre

**Figure 59: « Couteau cérémoniel à la femme et à l'oiseau »** [71.1886.80.36]



© musée du quai Branly

**Figure 60 : Détail de « Canne sculptée au couple nu »**  
[71.1897.47.10]



© musée du quai Branly

**Figure 61 : Détail de « Canne sculptée au couple habillé »**  
[71.1897.47.13]



© musée du quai Branly

**Figure 62 : « Couteau cérémoniel au serpent »**  
[71.1886.80.35]



Ce n'est qu'au retour de mes investigations en pays Kongo que j'ai pris connaissance du livre d'Alain Bouquet intitulé *Féticheurs et médecine traditionnelle du Congo* (1969). Son intérêt principal réside dans la correspondance systématique qu'il établit entre la plante, sa désignation selon les variations dialectales des différents parlers (koongo, téké, etc.) du territoire congolais, et des exemples précis de son utilisation dans la phytothérapie traditionnelle. Avec cet outil, et beaucoup de patience, il doit être possible de réévaluer les innombrables pistes ouvertes par exemple par R. E. Dennett à la fin du XIXe siècle. Celui-ci n'hésite pas à parler de « philosophie des bois sacrés » à propos de la spiritualité vili<sup>192</sup>. Il est certain que pour préparer son voyage, le père Tastevin s'est plongé dans la lecture de Dennett<sup>193</sup>. C'est également le cas de F. Hagenbucher-Sacripanti, près de cinquante ans plus tard, qui de surcroît a su tirer profit de l'interdisciplinarité de l'O.R.S.T.O.M. En annexe de son œuvre magistrale, figure une « Identification des plantes précédemment citées sous leur dénomination vernaculaire ».

Dans l'ethos koongo, tel arbre correspond à l'emplacement d'un marché, tel autre à celui d'un sanctuaire dédié à telle ou telle divinité ou bien encore à un lieu d'habitation. On peut par ailleurs mentionner, afin d'illustrer encore un point commun entre ethos koongo et téké, que c'est également à partir des « bosquets » que Pierre Bonnafé cartographie le peuplement téké sur l'étendue d'un territoire<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> R. E. Dennett, *op. cit.*, p. 110.

<sup>193</sup> Archives musée quai Branly, *dossier Tastevin*, D000269/1293.

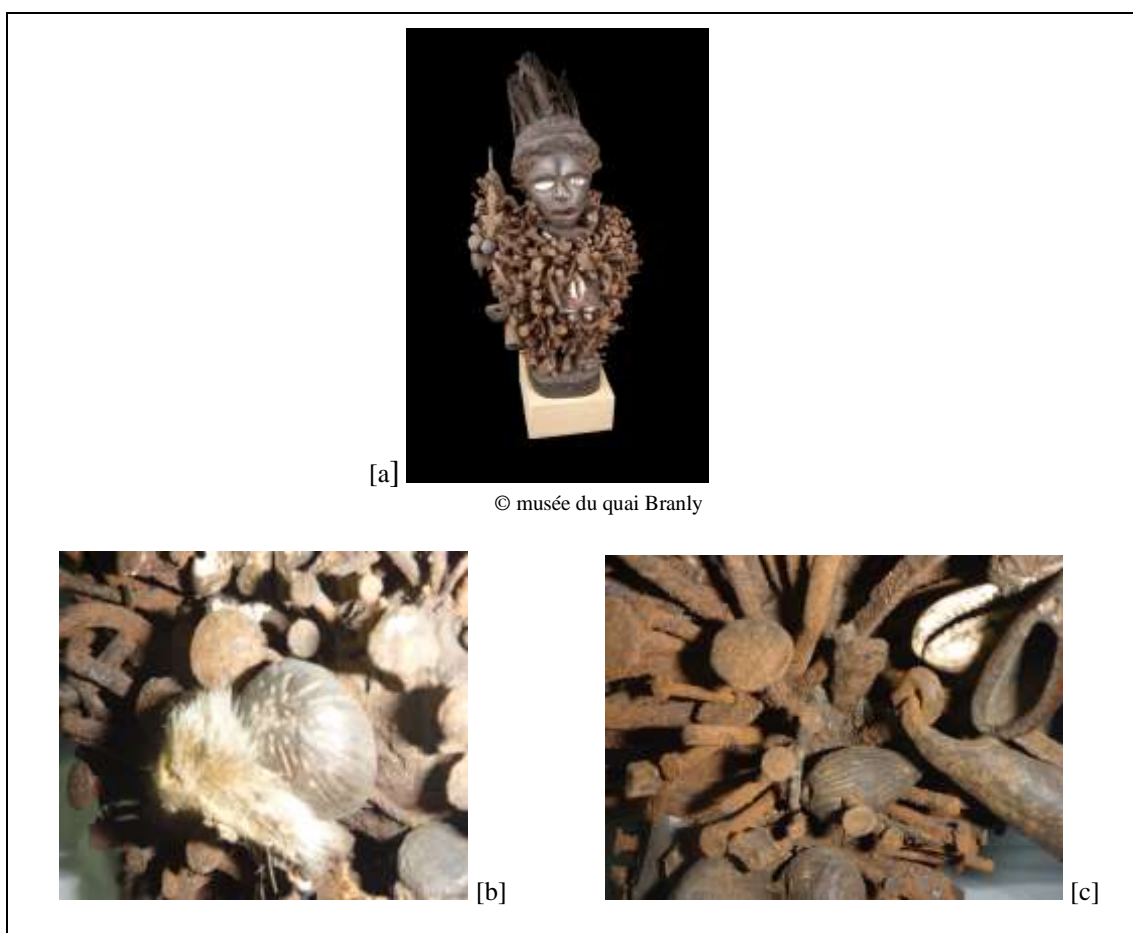
<sup>194</sup> P. Bonnafé, *Histoire sociale d'un peuple congolais*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 19, 21, 428, 438 & vol. 2, pp. 64, 65.

## V. 2. d. - De l'importance de la botanique dans l'esthétique koongo

Qu'est-ce que la tradition orale peut apporter à la prise en considération de l'importance de la botanique dans l'esthétique koongo ? Dans son étude de « l'ordre de la symbolique végétale », G. Balandier souligne à juste titre que :

« Kongo a élevé sa civilisation à l'ombre des palmiers [...], ils fécondent de leur sève les rapports humains »<sup>195</sup>.

Des fragments de *nkandi*, la noix de palmiste, sont identifiables dans la composition hétéroclite de certaines œuvres. C'est le cas, par exemple, de la « statuette rituelle à la lance effilée » (**figure 63**).



**Figure 63 : Nkisi (Nkoondi ?) « Statuette rituelle à la lance effilée »**  
**[73.1966.14.3] - Vue de face [a] et détails de palmistes [b & c]**

<sup>195</sup> G. Balandier, *Le royaume de Kongo, op. cit.*, p. 79.

Le terme *nkandi* renvoie indistinctement au palmier (*ba*) et à sa noix, dont la pulpe est comestible. Pour « délivrer » la pulpe, « briser ces noyaux (pour manger l'amande) » on dit *bula nkandi*. Cette action de *bula* peut s'identifier à *bangula*, le fait de livrer la totalité du sens de *ngána* (littérature sentencieuse ou micro-récit). Robert Butaye précise que *nkandi* que « est une nourriture de disette », une alimentation de survie.

En ki-laari, la métaphore de l'acte de *bula nkandi* est reprise pour signifier le cas rare et grave de la scission d'un rameau de la structure matrilineaire (*kaandá*). En ce cas, on dit *teta nkandi*. Dans cette sentence, la noix symbolise le *kaandá*, tandis que *teta* désigne l'action de briser la coque, préalablement déposée sur un rocher, avec un caillou. *Teta*<sup>196</sup> -plus encore que *bula*- est synonyme de *bangula* puisque ce verbe, suivant les circonstances de son emploi, signifie « ouvrir, couper, décoster, décortiquer » le fruit de légumineuses, ou « faire éclore » des oeufs. La métaphore botanique est omniprésente dans l'ethos koongo ; « l'ordre de la symbolique végétale » est un absolu qui informe des symboles primaires de la reproduction, et la symbolique générale de la corruption et de la génération. *Kaandá* est justement un symbole primaire de la permanence de la filiation car il est constitué de ses membres, qu'ils vivent en surface (*nsi a mu-toto*) ou qu'ils aient changé de forme (*ba-kulu*) et demeurent principalement dans l'en deçà de la réalité visible<sup>197</sup>.

En l'occurrence, *nkandi* fait signe en direction du champ sacré (*mbi*) du monde (*nza*). George Balandier évoque l'omniprésence absolue des « dons du palmier » dans l'ethos koongo et conclut que ce schème s'applique notamment « [...] dans le système des symboles qui lient les hommes entre eux et les hommes à leurs dieux. »<sup>198</sup>. C'est précisément la traduction esthétique de ces agencements et des jointures de ces rapports que cette enquête essaie de comprendre et d'organiser en discours.

---

<sup>196</sup> R. Butaye, *op. cit.*, p. 258.

<sup>197</sup> Pour rappel, ces aïeux et aïeules (*ba-kulu*) dotés de pouvoirs ne sont pas relégués à l'en deçà, puisqu'on invoque leur *nzambi*, leur puissance. On les loue pour s'attirer leur faveur et se prémunir de leur courroux.

<sup>198</sup> G. Balandier, *Le royaume de Kongo, op. cit.*, p. 80.

### V. 3. L'apport final au corpus : l'imagerie numérique au service de la compréhension des œuvres.

L'ultime développement de sa constitution a consisté à intégrer dans le corpus d'étude des œuvres koongo et téké ayant fait l'objet d'analyses suivant un procédé technologique innovant : le traitement d'images numériques issues de scanners d'objets<sup>199</sup>. Entre avril 2010 et septembre 2013, plus de soixante-dix objets ont été ainsi analysés. Parmi les vingt-et-une pièces relevant de l'unité patrimoniale Afrique, une seule faisait déjà partie du corpus initial, celle dont le nom vernaculaire était *Nkisi kula* (**figure 64**) d'après la notice : sans doute *kuula* qui signifie « libérer, sauver, racheter »<sup>200</sup> et souligne les vertus thérapeutiques de cette statuette.



**Figure 64: *Nkisi Kuula*, « Statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée »**  
**[71.1936.18.10]**

<sup>199</sup> Scanners effectués dans des hôpitaux (notamment la clinique de l'Alma) avec lesquels le musée du quai Branly a une convention.

<sup>200</sup> J. Nsondé, *Parlons kikôngo...*, *op. cit.*, p. 90.

Sans porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre, ce procédé permet par exemple de déterminer à quel genre elle appartient : ici un pénis a visiblement été sculpté dans le bois. Voire de préciser son assignation stylistique. La mention de deux ethnonymes - Kunyi ou Beembé – dans la notice de l'œuvre met en évidence la difficulté d'attribution à l'une ou l'autre des entités culturelles. La sculpture dévoilée grâce à cette technologie laisse apparaître des caractéristiques stylistiques, dans la forme et les traits du visage, comme la hauteur des pommettes par exemple, qui incitent à penser à une œuvre kunyi plutôt que beembé. On voit par ailleurs qu'un objet circulaire métallique a été fiché avec force à hauteur du nombril comme pour signifier le lien ombilical, dont j'ai déjà souligné l'importance symbolique en amont.

Une figurine rituelle de quadrupède que j'ai nommée « Figurine rituelle quadrupède à boucle » en référence à sa queue (**figure 65**), pour la distinguer au sein du corpus d'étude d'une autre figurine rituelle de quadrupède également nommée *Nkisi Kozo*, a bénéficié de la même analyse technologique. L'imagerie numérique souligne l'emplacement anatomique des charges actives médicamenteuses (*bi-longo*) et permet en outre de se rendre compte de la structure et de la composition de la « tour » dorsale.



[a] Cliché – vue de profil © musée du quai Branly



[b] Scanner – vue de dessus



[c] Scanner – vue de dos

© musée du quai Branly

**Figure 65 : Nkisi Kozo, « Figurine rituelle quadrupède à boucle » [73.1963.0.83]**

Dans la description d'un témoin européen du début du XXe siècle, il est fait mention d'une statuette qui pourrait tout à fait être celle-là :

« Ses fétiches ne le [Mambouque] quittent pas. Énormes, ils représentent un chien portant sur le dos une tour, et un noir armé d'une lance ; leurs yeux, leurs ventres sont incrustés de morceaux de miroir. »<sup>201</sup>

Il s'agit sans doute de la description d'un *Nkisi Kozo* et d'un *Nkisi Nkoondi* qui, selon cette source, accompagnaient les déplacements du « Mambouque » (Ma Mbuka?). Ce représentant du roi de Kakongo était chargé de superviser la traite avec les étrangers et d'en prélever l'impôt. Ces prérogatives ressemblent à celle du Ma Fuka à Loango. (Le verbe *buka* signifiant « soigner », *Mbuku* pourrait-il désigner un guérisseur ?)

Enfin, le troisième et dernier exemple de ce que l'imagerie numérique peut apporter à la connaissance des oeuvres concerne la statuaire de type *nkisi* dont le pluriel ne se dit plus *mi-nkisi* ou *zi-nkisi* mais *ba-kisi*. Il s'agit de *Bumba Si Ndongo*, la « statuette rituelle au pagne bleu peint » (**figure 40**) et de *Bumba Maza*, la « statuette rituelle en cape bleue au ventre peint » (**figure 41**). Comme son nom l'indique, la première semble un *nkisi* relié au territoire (*nsi* ou *si*) de Ndongo et relève de la dimension *mbumba*, parmi les trois qui sont à l'oeuvre dans la religiosité koongo.

**Figure 40 : *Bumba Si Ndongo*,  
« Statuette rituelle au pagne bleu peint »  
[71.1934.28.5]**



© musée du quai Branly,  
photo Thierry Olivier/Michel Urtado

La structure interne de la pièce (**figure 66 a-b**) confirme l'analogie entre la morphologie de la personne humaine et celle de la personnalité ou l'entité spirituelle dont la statuette est la re-présentation : l'entrejambe, l'abdomen et la tête sont les trois pôles principaux de cette anatomie du sacré. Ils sont reliés par *nzila ya Nzambi*, un

<sup>201</sup> J. Delcourt, *Au Congo français. Monseigneur Carrie (1842-1904)*, 193? (sans date), p. 46.

chemin relevant du champ *mbi*, selon un axe vertical invisible puisqu'il est interne, axe qui est le pendant de l'épine dorsale que signale la colonne vertébrale.



[a] - Scanner – vue de profil

© musée du quai Branly



[b] - Scanner – vue de dos

© musée du quai Branly

**Figure 66 : *Bumba Si Ndongo*, « Statuette rituelle au pagne bleu peint » [71.1934.28.5] - Scanners**



De la même façon, le nom de la seconde statuette indique qu'il s'agit d'un type de *nkisi* relié aux eaux (*maza*), au monde aquatique, et qu'elle relève également de la dimension *mbumba*, parmi les trois qui sont à l'oeuvre dans la religiosité koongo.

**Figure 41: *Bumba Maza*,  
« Statuette rituelle en cape bleue et ventre peint »  
71.1934.28.13**



© musée du quai Branly

Une image numérique d'un autre type, correspondant à un réglage différent, permet de souligner un détail qui à son tour occasionne la formulation d'une hypothèse importante par rapport au but final de cette enquête.



© musée du quai Branly

**Figure 67 : [71.1934.28.13] – Scanner : vue de face**

Ce cliché (**figure 67**), outre qu'il rend visible ce que dissimule la cape, permet de mettre en évidence ce qui fait l'essence et « la personnalité (ou l'individualité) des

objets rituels » (*The personhood of ritual objects*), pour reprendre l'expression de W. MacGaffey<sup>202</sup>, à savoir *bi-longo*, c'est-à-dire les éléments consacrés par le ou la praticien-ne *ngàngà* qui l'habitent ou la chargent. Il est significatif que ces objets aient été le plus souvent désignés comme des « fétiches » par les missionnaires spiritains de la fin du XIXe siècle alors que les autochtones pouvaient semble-t-il, les désigner communément par le terme *bi-longo*<sup>203</sup>.

Parmi les remèdes (*bi-longo*) révélés par le scanner, les trois boules situées au niveau de l'aisselle droite de la statuette se nomment *nkoko*, *mu-koko* ou *nti-a-nkoko* dans les parlers koongo des Laari, Nsuundi et Koongo. Le terme *nti-a-nkoko* signifie littéralement arbre (*nti*) à *nkoko*. Le nom scientifique de cette plante de la famille des acardiacées est *Antrocaryon nannii*, A. Bouquet précise que :

« le fruit, très caractéristique est une drupe subglobuleuse de la taille d'une petite orange, verte à pulpe acidulée, renfermant un noyau très dur, à paroi spongieuse».

Il ajoute que :

« Pour les féticheurs, les graines représentent la partie la plus intéressante de l'arbre, par les pouvoirs qui y sont concentrés. Elles sont l'ingrédient, quasi indispensable, de toute préparation médico-magique.»<sup>204</sup>

Ce sont précisément trois noyaux « traités » que l'on discerne sur l'image numérisée de la statuette. J'ai pu reconnaître ces graines parce qu'elles sont encore utilisées aujourd'hui, après avoir été consacrées selon un rituel qui m'a été expliqué dans l'intimité filiale d'un entretien avec un oncle maternel durant l'enquête à Brazzaville : Le sang d'un coq, du piment, du gingembre ainsi que de l'alcool de palme (*nsamba*) comptent parmi les ingrédients nécessaires à la consécration. Mon parent Ma Edouard Kiamesso<sup>205</sup>, ainsi que le constate également A. Bouquet, précise que cet arbre ne se rencontre pas ou plus dans la région du Pool. L'élément le plus éclairant au niveau symbolique, parmi les informations qui m'ont été révélées, est le fait que l'arbre qui produit le fruit dont on « traite » la graine serait l'habitat de nombreux serpents. Il

---

<sup>202</sup> W. MacGaffey, "The personhood of ritual objects": Kongo "Minkisi", *Ethnofoor*, 3:1, (1990), 45-61.

<sup>203</sup> J. Delcourt, pp., 30, 47 et 191.

<sup>204</sup> A. Bouquet, *op. cit.*, p. 54.

<sup>205</sup> Ma Édouard Kiesa Meso est décédé à Brazzaville en ce mois d'octobre 2014.

reste encore à vérifier cela et à déterminer de quelles espèces de reptiles il s'agit, si cela est démontré. Dans les collections du musée Grassi de Leipzig, une statuette *nkisi* également nommée *Bumba* possède trois noyaux de *nkoko* traités, à l'instar de la « statuette rituelle en cape bleue peint et ventre peint »<sup>206</sup>. Aujourd'hui, à l'exception de la composition de la décoction dans laquelle les graines sont préparées, c'est la couleur rouge de l'étoffe dans laquelle on enveloppe ces remèdes (*bi-longo*) visant à se prémunir de la *ki-ndoki* négative, qui importe.

À partir de cette analyse, ce qui est important pour l'enquête, c'est la constatation du fait que dans l'évolution actuelle de la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse, la représentation elle-même semble disparaître de la pratique rituelle. Je montrerai en conclusion comment à l'époque contemporaine, parallèlement au christianisme koongo qui évoque encore, même négativement, *Nkoondi* et *bi-fuiti* par exemple, l'art et l'artisanat participent eux aussi à la mise en scène, à la représentation des figures de la religion traditionnelle.

Dès l'introduction de cette enquête, il a été question de malentendu et de mécompréhension. Certaines interrogations ont été levées, mais la question de la signification de la notion de *nkisi* reste posée. Depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, dans la catéchèse en ki-koongo et les documents linguistiques européens, *nkisi* désigne nombre de manifestations de la religion traditionnelle tout autant que du christianisme koongo. Pourtant, comme on l'a vu avec la statuaire et comme le souligne John Thornton dans un article récent, il est certain que dans la pensée koongo du XVI<sup>e</sup> siècle et sans doute antérieurement, *nkisi* n'est pas conçu comme objet ou support matériel, mais bien comme une entité spirituelle.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Voir *nkisi* 47 (Maf 8973) dans *Minkisi. Sculpturen vom unteren Kongo*, op. cit., p. 148.

<sup>207</sup> J. Thornton, "Afro-christian syncretism in the kingdom of Kongo" dans *Journal of African History*, n°54, 2013, p.73-75.

## VI. ÉVOLUTION DE LA PERCEPTION DE LA NOTION DE *NKISI* : SAINTETÉ, FÉTICHISME, MAGIE ou SACRALITÉ

Pourtant, dans les notices, c'est sous l'appellation de *nkisi* que sont qualifiés - *a priori* d'après leur nom vernaculaire - nombre d'œuvres et d'objets du corpus : qu'il s'agisse d'une statuette, du « paquet rituel à la douille » (cf. **figure 20**) ou d'un accessoire confectionné par un-e *ngàngà* tel ce « bracelet rituel au miroir » (**figure 68**). Réfléchir à l'évolution de la signification du terme, en Europe occidentale comme en Afrique centrale, de la première à la seconde évangélisation, s'avère intéressant. Ensuite, ainsi que je procède depuis le début, il s'agira d'entendre ce qu'en dit la tradition orale.

Figure 68 : *Nkisi*,  
« Bracelet rituel au miroir »  
[71.1892.70.24]



© musée du quai Branly

### VI. 1. *Nkisi* c'est-à-dire « sainteté »

Lors de la première évangélisation, la notion de *nkisi* est absolument incontournable pour traduire ce qui a trait à la sainteté et/ou au sacré. Le terme apparaît dans les documents du XVIIe siècle, non seulement pour dénigrer les croyances autochtones mais aussi pour valoriser ce qu'il y a de plus précieux dans la doctrine chrétienne. Lors de la première évangélisation, *nkisi* est pour ainsi dire « en odeur de sainteté ». En effet, le *Vocabularium* fait donner pour le latin *sanctus* le terme *quiauquissi* réinterprété par J. Van Wing « *Ukisi* » ou « sainteté, divinité, volonté divine »<sup>208</sup>, à *templum* la formule *nzoauquissi* « *Nzo a mukissi* » soit « temple, église »<sup>209</sup> ; et enfin à *baptismus* soit le baptême, la périphrase *lusuculu luauquissi* retranscrite « *sukula ya nkisi* » signifiant littéralement « laver avec *nkisi* »<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> J. Van Wing, *Le plus ancien dictionnaire...*, op. cit., p. 319.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, op. cit., p. 346

J'ai montré ailleurs comment la seconde évangélisation, dans sa tentative de réinterprétation de la religiosité en général et du christianisme koongo en particulier, procède à la dissociation entre *Nzambi* et *Mpúngu* dans la formulation *Nzambi a Mpúngu* et à l'éradication de toute conception positive de *nkisi*<sup>211</sup>. Il faut souligner aussi que dès la première évangélisation certains supports matériels de la religion traditionnelle sont détruits. L'anthropologie de L. de Heusch et la sociologie de G. Balandier ont interprété différemment ce fait. Le premier ironise : « On ne comprend néanmoins pas pourquoi, aussitôt baptisés, ces nouveaux chrétiens ordonnèrent de brûler toutes les "idoles" auxquelles leurs pères étaient attachés. »<sup>212</sup>. Le second considère qu'il y a là « un mécanisme de substitution », c'est-à-dire l'idée que « Les *nkisi* chrétiens, reconnus plus efficaces, remplacent certains des fétiches anciens »<sup>213</sup>. Il ne s'agit pas de revenir sur ce qui a été dit en amont de ce symbole absolu de la première évangélisation et du christianisme koongo qu'est *Nkisi Kuluzu* ou le « Crucifix dans son écrin rituel » (cf. **figure 48**). Mais, de préciser que l'interprétation de la coexistence entre la religion traditionnelle et le christianisme koongo a été renouvelée grâce à un détail important, relevé par Cécile Fromont, des armoiries du royaume de Kongo à l'époque de Ndo Mfunso (Alfonso Ier, 1507-1542). On distingue deux *Nkoondi* brisés, coupés en deux au niveau de la ceinture abdominale, mais néanmoins représentés distinctement dans leur pose archétypique, main gauche vers le bas et main droite levée bien que désarmée<sup>214</sup>.

## **VI. 2. *Nkisi*, c'est-à-dire « fétichisme » ou « nkisiisme »**

Le terme « fétiche » provient sans doute du portugais *feitiço* via le latin *facticus* signifiant « artificiel ». Si l'on peut considérer « Le *nkisi* comme objet clé de l'élaboration de la notion de " fétiche " » avec N. J. Snoep (2005) qui retrace la structuration de cette notion dans le discours occidental, l'auteure souligne à juste titre que « ceux-ci [les fétiches] existèrent bel et bien dans l'imaginaire européen avant

---

<sup>211</sup> S. R. N'Sondé, *Du sens originel de Nzambi a Mpúngu. Herméneutique de la catéchèse et de la tradition orale koongo: le champ mbi du sacré ou de l'intime*, op. cit., pp. 258-266.

<sup>212</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>213</sup> G. Balandier, *Le royaume de Kongo...*, op. cit., p. 41.

<sup>214</sup> C. Fromont, "Dance, Image, Myth and Conversion in the kingdom of Kongo" dans *African arts*, winter 2011, p. 61.

même d'entrer, physiquement, dans les collections européennes. »<sup>215</sup>. La conception du « fétichisme » n'a cessé d'évoluer depuis la publication en 1760 *Du culte des dieux fétiches* par Charles de Brosses, où apparaît pour la première fois la notion de « fétichisme », jusqu'à celle du livre intitulé *Le fétiche : généalogie d'un problème* (2005) de William Pietz. Dans les sciences sociales en général (et l'anthropologie en particulier), le discours majoritaire jusqu'à la seconde guerre mondiale considère les religions traditionnelles africaines, et donc a *fortiori* la religiosité koongo et les supports matériels de celle-ci, comme du « fétichisme ».

Ensuite, dans les années soixante, notamment avec les colloques d'Abidjan (1961) et de Bouaké (1962)<sup>216</sup>, les expressions de fétichisme, d'animisme, de « manisme » et de totémisme sont récusées. Il y a changement de paradigme. Ces outils conceptuels, reflets de la vision de l'ethnographie et de l'anthropologie de la période coloniale, s'imposaient dans le discours sur les manifestations religieuses d'Afrique noire. Précisément à propos de la notion de *nkisi*, la conception de R. E. Dennett est suffisamment originale pour être soulignée. Au début du XXe siècle, il est l'un des rares témoins européens, depuis la fin de la première évangélisation, à considérer positivement cette notion de *nkisi*. Il parle précisément de *nkici-ism* en un sens positif<sup>217</sup>. Au milieu du XXe, le père Van Wing reprend le terme « nkisiisme » mais en le dévalorisant, puisqu'il l'assimile purement et simplement au fétichisme et à la magie, qui semblent également abominables à ces yeux<sup>218</sup>.

En réalité, la figure du « féticheur » - soit l'utilisateur et/ou l'opérateur de l'objet - ne restitue pas l'ambivalence effective entre la bienfaisance et la malfaisance, inhérente à la pratique rituelle que suppose *nkisi*. Cette figure correspond dans l'imaginaire occidental, et dans une moindre mesure dans celui des Koongo, au jeteur de sorts, à celui ou celle qui ensorcelle : c'est le « féticheur » ou *ndoki* mû par une « volition néfaste », sa pratique rituelle est la *ki-ndoki* négative. Aussi, il a fallu placer en face la figure complémentaire, plutôt qu'opposée, du guérisseur ou de la guérisseuse. Il peut s'agir d'un-e praticien-ne *ngàngà* qui est également parfois *mfumù*, c'est-à-dire une

---

<sup>215</sup> N. J. SNOEP, « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des *minkisi* à la fin du XIXe », *op. cit.*, p. 100.

<sup>216</sup> Rencontres internationales de Bouaké, *Les religions africaines traditionnelles*, Paris, Seuil, 1965.

<sup>217</sup> R.E. Dennett, *At the back of the black man's mind*, *op. cit.*, pp.96-100.

<sup>218</sup> J. Van Wing, *Etudes Bakongo*, *op. cit.*, pp. 71, 119, 421 et 424.

personne investie d'autorité au niveau clanique (*kaandá*) ou territorial (*nsi*). *Ngàngà* et *mfumù* ont recours aux *nkisi* et à la *ki-ndoki* positive. Ils mettent, *a priori*, leur sagesse (*lu-zayu*), leur savoir (*ngangu*) et leur pouvoir (*ngolo*) au service de plaignants particuliers ou de la communauté dans son entier.

### **VI. 3. *Nkisi*, du « magico-religieux » vers le champ du sacré (*mbi*)**

La conception selon laquelle la notion de *nkisi* ainsi que sa fonction relèvent de la magie date du début du XXe siècle. C'est Marcel Mauss qui aurait initié cette qualification afin de remplacer le fétiche et l'idée de fétichisme qui renvoyaient à une image dévalorisante des religions traditionnelles africaines. Il faudrait encore préciser si tel ou tel objet relève de la magie noire ou blanche pour couper l'herbe sous le pied aux malentendus. Sans cela, le fait de présenter *nkisi* comme « objet magique » plutôt que comme « fétiche » n'apporte que peu de changement.

#### VI. 3.a. *Nkisi* c'est-à-dire « magico-religieux »

Luc de Heusch entend sans doute régler la question en parlant de pratiques magico-religieuses. Il tente de se démarquer de la conception dont il attribue l'origine à Émile Durkheim postulant que « l'opposition du profane et du sacré est au fondement de toute société »<sup>219</sup>. Ceci l'amène ainsi à souligner la distinction entre *sacer*, *sanctus*, interdit et souillure afin de s'émanciper de « l'idéologie du sacré » ou de la « dialectique de la "sacralisation" ou de la "désacralisation" »<sup>220</sup>:

« Il s'agira donc de ne pas tomber dans le piège tendu par des mots qui n'ont de sens précis que dans des contextes symboliques particuliers : romain en ce qui concerne le sacré et le sacrifice ; chrétien en ce qui concerne la transgression des interdits. »

Pourtant, même s'il opte pour l'adjectif « magico-religieux »<sup>221</sup> pour qualifier des phénomènes complexes relevant de « comportements rituels », L. de Heusch réutilise lui-même le terme « sacré » en faisant d'ailleurs référence à l'étymologie latine du

---

<sup>219</sup> L. de Heusch, *Le sacrifice dans les religions africaines*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 18-19 et 21.

<sup>221</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo*, *op. cit.*, p. 246.

terme *sacer*<sup>222</sup>. Il précise ainsi que certains « comportements rituels » de l'ethos koongo, notamment ceux qui sont relatifs à *Nzambi a Mpúngu*, agencent les trois catégories de puissances émanant de l'en deçà de la réalité : il y a articulation entre pratiques publiques et pratiques privées ; intérêt collectif ou trans-kaandá (c'est-à-dire dimension *mbumba*) ; intérêt privé (c'est-à-dire dimension *nkadi a mpémba*), sans oublier les ancêtres lignagers (*ba-kulu*) ou dimension relevant de la structure *kaandá*.

Ainsi, le magico-religieux signale que « les deux définitions, apparemment contradictoires de la religion et de la magie, proposées respectivement par Mauss et par Frazer, se complètent admirablement. »<sup>223</sup>. Or dans l'ethos koongo, le discours anthropologique pressent justement qu'une certaine classe de *nkisi*, dite *nkisi Mpungu*, se situe au point d'articulation de la religion et de la magie<sup>224</sup>. Même le très critique père Van Wing, à propos de ces énigmatiques *nkisi Mpungu*, parle de situations inédites où il semblerait paradoxalement que « fétichisme et culte des ancêtres se rejoignent parfaitement »<sup>225</sup>. Ce paradoxe apparent est précisément le signe du sacré.

### VI. 3.b. *Nkisi* c'est-à-dire « sacré » dans l'ethos koongo

La notion de *nkisi* renvoyant à une bipolarité irréductible, alternative et équivoque, j'opte pour l'inscription de cette notion dans la bipolarité du sacré et veux la considérer sous l'angle d'une « géographie sociale du pur et de l'impur »<sup>226</sup>; conformément d'ailleurs à ce qu'en dit la tradition orale.

Il est rapporté qu'à la fin du XIXe siècle, en temps de guerre, le rite concluant les tests auxquels *ngàngà* soumet les futurs combattants a lieu dans la maison de réclusion des femmes durant les menstrues (*nzo kitsundi*<sup>227</sup> ou *nzo fuma*<sup>228</sup>) et consiste dans le fait que de vieilles femmes nues leur tournent le dos et exhibent leur intimité en même temps qu'elles prononcent un discours faisant explicitement référence à leurs qualités

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>224</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo...*, *op.cit.*, p. 252.

<sup>225</sup> J. Van Wing, *Études bakongo*, p. 405.

<sup>226</sup> R. Caillois, *op. cit.*, pp. 58-59

<sup>227</sup> M. Soret, *op. cit.*, p. 57

<sup>228</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, *op. cit.*, pp. 197-198.



et leurs pouvoirs passés de génitrices<sup>229</sup>. Voici une bonne illustration d'exhibition rituelle de la nudité. Cette même exhibition rituelle est figurée sur bon nombre de statuettes et de figurines anthropomorphes du corpus et de la statuaire koongo en général. L'autre exemple, qui recoupe le premier, provient des travaux du père Van Wing. Il semble que si la femme durant ses périodes devait vivre recluse, c'est suivant l'idée que « sa présence viole et tue les *nkisi* »<sup>230</sup>. Ces exemples complémentaires et les situations qu'ils décrivent légitiment la compréhension de *nkisi* dans la perspective de la bipolarité du sacré dans l'ethos koongo puisque : « le souverain et le cadavre, comme le guerrier et la femme ensanglantée par son indisposition, incarnent au suprême degré les forces hostiles du pur et de l'impur.<sup>231</sup> » Dans le contexte de l'ethos koongo, il ne manque à cette liste que la figure du chasseur dont l'importance absolue est bien représentée par la puissance que dégage la statuaire de type *nkoondi*, et le forgeron (*ngangula*).

La figure du forgeron est peu représentée elle-même, et c'est un paradoxe si l'on considère l'importance effective et symbolique du clou (*nsonso*) entre autres objets métalliques dans nombre d'oeuvres. Une recherche récente intitulée *On the origin of the royal Kongo title ngangula*<sup>232</sup> tente pour la première fois de dresser le bilan des connaissances sur cette notion. La figure de *ngangula* est primordiale dans les mythes de fondation de Kongo et de Loango, et plus précisément dans l'agencement du pouvoir politique avec la symbolique de la reproduction et de la génération. En effet, l'ensemble des métiers de la métallurgie bien qu'étant exclusivement réservé au genre masculin, est considéré par la pensée traditionnelle koongo comme possédant effectivement un pouvoir génésique identique à celui du genre féminin. Une sentence proverbiale permet justement d'agencer l'idée de fécondité du ventre et celle de fertilité du sol avec la figure du forgeron mise en parallèle avec celle de la divinité créatrice de Nzambi:

La houe vient du forgeron	<b>Nseengo kwa Ngaangula</b>
L'enfant vient de dieu	<b>Baala kwa Nzaambi</b> <sup>233</sup>

<sup>229</sup> K. Laman, *The Kongo III*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>230</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>231</sup> R. Caillois, *op. cit.*, pp. 60.

<sup>232</sup> K. Bostoen, O. Ndonda Tshiyayi, G.-M. De Schryver, « Of the origin of the royal Kongo title *ngangula* » dans *Africana Linguistica*, vol. 19, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 2013, pp. 53-83.

<sup>233</sup> A. Miabeto, *op. cit.*, pp. 3 et 131.

Par ailleurs, les traditions orales de la côte comme celles de l'intérieur concordent dans l'interprétation de l'origine des *nkisi*, en les mettant en relation avec *Nzambi a Mpungu*.

**Go Nzambi katugene nkisi ko, nga tufwidi beto kulu** (ki-laari)  
Si Nzambi ne nous avait donné des *nkisi*, nous serions tous morts<sup>234</sup>.

**Nzambi vandji liyilu i si uvanga Bakisi i Bantu lu monio**<sup>235</sup> (ki-vîli)  
Nzambi créateur du ciel et de la terre, a créé les *Bakisi* et les humains vivants.

Ces deux maximes, collectées dans le dernier tiers du XXe siècle dans la région du Kouilou et dans celle du Pool, font de *Nzambi* la source du pouvoir des *nkisi*. De façon incontestable, le rôle des *nkisi* est éminemment positif dans la première sentence, puisqu'ils sont un rempart au désastre de la mort. Dans le contexte de la seconde, ce sont les entités non humaines, trans-humaines, liées à un territoire (*nsi*) qui sont désignées par *Ba-kisi*, ainsi que les cérémonies ou pratiques rituelles (réclusion, chant, danse, invocation et musique) qui les invoquent. Avec *ba-kisi*, comme je l'ai précisé en amont, le préfixe *ba-* indique la personnalité (ou l'individualité) de ces objets rituels qui sont des « esprits tutélaires » représentés. Une autre particularité, en plus de cette « personnalité », est le fait que les rites qui se rapportent à eux sont censés s'inscrire dans un territoire (*nsi*) et donc être collectifs, c'est-à-dire qu'ils relèvent de la dimension *mbumba*.

La question sur la validité de la distinction entre *ba-kisi* et *mi-kisi* ou *minkisi* n'est pas encore tranchée du point de vue de l'interprétation grammaticale<sup>236</sup>, cependant il y a consensus quant à la validité sémantique de la distinction. Par-delà ces conjectures, il y a là un réel enjeu dans le cadre de cette enquête puisqu'il semble par exemple qu'on ait affaire à un tel objet rituel, ayant une personnalité ou une individualité, avec *Bumba Si Ndongo*, la « Statuette rituelle au pagne bleu peint » (cf. **figure 40**). Comme son nom l'indique, la pratique rituelle dite *nkisi* est reliée à un territoire (*nsi*), celui de

---

<sup>234</sup> J. Van Wing, *Études Bakongo, op. cit.*, p. 346.

<sup>235</sup> F. Hagenbucher-Sacripanti, *op. cit.*, p. 29

<sup>236</sup> Sur ce débat, voir L. de Heusch dans *Le roi de Kongo...*, *op. cit.* p. 230 ou J. Van Wing qui des années auparavant niait jusqu'à l'emploi du terme *bakisi* par les anciens Kongo, cf. *Études Bakongo, op. cit.*, p. 384. Anne Hilton semble trancher la question en définissant deux types de *nkisi*, ceux relevant de la dimension *mbumba* et ceux de la dimension *nkadi Mpemba*. Fidèle à sa logique, elle définit sans nuancer la spécificité des premiers comme étant des « réceptacles » humains, végétaux ou minéraux ; par opposition aux seconds qui seraient des objets manufacturés, cf. *The Kingdom of Kongo, op. cit.*, p. 17.

*Ndongo*. Et comme son nom l'indique également, elle relève de la dimension *mbumba*.

Pour une autre œuvre, la « Statuette rituelle au pied bot et clous » (**figure 8**), un doute subsiste, d'autant que la notice indique seulement *nkisi* en guise de nom vernaculaire. J'avais fait en amont l'hypothèse qu'il puisse s'agir de la représentation d'un *nthomi* (ou *ki-tomi*) ou d'une entité *nkita*. Dans les deux cas, la pratique rituelle est liée à un territoire, comme dans le cas de *Bumba Si Ndongo*. Cependant, seule la divinité *Nkita* permet de faire directement le lien entre pratique rituelle *nkisi* et une certaine conception de *Nzambi*.

**Figure 8 : *Nkisi*,**  
**« Statuette rituelle au pied bot et clous »**  
**[71.1892.52.22]**



© musée du quai Branly,  
photo Patrick Griès

C'est Raymond Bouana qui permet de renseigner la signification intrinsèque de *nkita*, sur laquelle il y a peu d'informations si ce n'est en tant que synonyme de la transe ou en relation avec la grande cérémonie rituelle du *Kimpasi*. Seule celle-ci est très intéressante puisqu'elle associe ce terme à *Nzambi*:

« Il se peut que *Ngankita* ait été un autre nom de *Nzambi*. *Ngankita* est un nom composé du préfixe “*nga*” qui indique la possession et “*nkita*” qui désigne le mystère, l'inexplicable. *Nkita* se dit aussi en parlant de monstres humains. Il paraît s'appliquer également aux êtres spirituels dont l'origine n'est pas humaine. Enfin *nkita* désigne l'extase qui provient de *Nzambi*. “*Kitswe ni bunkita buasa Nzambi*” (= l'extase est le mystère créé par Dieu). *Nzambi* est donc l'inexplicable par excellence, le possesseur de tous les mystères. »<sup>237</sup>

Cette statuette me permet de revenir sur l'idée de Luc de Heusch et de Jan Van Wing selon laquelle il y aurait une classe particulière de *nkisi* dite « *nkisi* de la classe des *Mpungu* » selon le père missionnaire. La particularité de cette pratique rituelle dans

---

<sup>237</sup> R. Bouana, *op. cit.*, p. 50

l'ethos koongo est qu'elle se situe à la croisée des trois dimensions principales de la religion traditionnelle et les subsume. Or, chez un sous-groupe koongo (Mbata) la conception d'une divinité nommée *Nkita Nzinga*, dans laquelle « Nzinga est considéré comme l'aîné de tous les *nkita* »<sup>238</sup>, permet précisément d'agencer dimension *mbumba* et dimension de la structure *kaandá* puisque Nziinga est le symbole absolu du développement des matriclans (*mvila za ma-kaandá*).

Durant l'un de nos entretiens à Brazzaville, Auguste Miabeto auscultant le détail du visage de la « statuette au pied bot et clous » (**figure 69**) s'exclama « Ah ! Le Christ à clous... ». Il n'y a pas là que de l'ironie, mais comme le rappel de l'un des plus grands malentendus dans la compréhension de la notion de *nkisi* : réduire à un objet appelé « fétiche à clous » ce qui est sans doute « une entité spirituelle »<sup>239</sup>, et, assurément, une scène rituelle ou une pratique rituelle à la mise en scène complexe.



© musée du quai Branly,  
photo Patrick Griès

**Figure 69 : *Nkisi*, « Statuette rituelle au pied bot et clous » [71.1892.52.22] - Détail du visage**

<sup>238</sup> L. de Heusch, *Le roi de Kongo*, op. cit., p. 212.

<sup>239</sup> J. Thornton, « Afro-Christian syncretism in the kingdom of Kongo », op. cit., p. 73: « The spiritual entity is the *nkisi* and the object, just a material item until it is possessed. »

## CONCLUSION

**Figure 70 : *Nkita*,**  
**« Planche rituelle rectangulaire peinte »**  
**[73.1999.1.3]**



© musée du quai Branly

Dès les prémisses de l'enquête, le choix d'intégrer au corpus d'étude la « Planche rituelle rectangulaire peinte » *Nkita*, selon le nom vernaculaire figurant sur la notice, a été précisément déterminé par ce nom ; cette œuvre semblait idéale en guise de conclusion. En effet, la personne qui l'a réalisée est un Tsayi, sous-groupe relevant de l'ethos téké : dans ce contexte particulier *Nkita* désigne soit « un rite de guérison » soit précisément la « jeune fille élue choisie qui fait fonction d'oracle »<sup>240</sup>. Durant la cérémonie, en état de transe, elle est assise sur un lit à la proue duquel il y a une « planche rituelle peinte » dans le style de celle ci-dessus (**figure 70**) mais avec des motifs différents, figuratifs ou non. La représentation de ces symboles cosmologiques est l'invocation d'une puissance de l'en deçà censée garantir l'efficacité de la scène rituelle. Cette puissance Michael Griesser suppose « selon la légende » qu'elle émane d'un esprit de l'eau nommé « *moukissi* » (en kikoongo) ou « *N'kita* » (en ki-téké)<sup>241</sup>. Or, je viens précisément de donner un aperçu de la signification de *Nkita* du point de vue de l'ethos koongo. J'ai tâché au cours de cette enquête de souligner l'intimité et la profondeur de l'interpénétration entre ces deux ethnos. Il s'avère que ce qu'indique la notice à propos du sens de *nkisi* ou *nkita*, à savoir « un esprit de la nature », entre en résonance avec la considération de *nkisi* comme « entité spirituelle ». Au terme de l'évolution de cette enquête sur la représentation des figures de l'autorité politique et religieuse, l'abstraction ou bien plutôt la non-figuration explicite de cette planche semblait un aboutissement approprié.

<sup>240</sup> M. Griesser, « N'KITA » dans *Södergren Collection. African Art*, MGA-Eingenverlag, 2008, p.100.

<sup>241</sup> *Ibid.*

La figuration n'a pourtant pas disparu de l'expression artistique qui représente l'ethos koongo, le rond-point de Bifouti en est un exemple concret dans l'espace brazzavillois. Cependant les artistes plasticiens contemporains sont *a priori* soupçonnés d'être ces « fabricateurs d'idoles » comme dans le Livre d'Isaïe, s'ils ne choisissent soigneusement leur thème :

**Na bio beri sikidila nkondi mu kuizi ku m'bvunisa, nsoni zi ba bakidi, ba bokekele m'tu.** (Is., XLV.16.)

Ils sont tous honteux et confus, ils s'en vont tous avec ignominie, les fabricateurs d'idoles. (Es., 45.16.).

Certains artistes ont décidé de représenter les scènes rituelles, à défaut des figures d'une autorité traditionnelle soit en déliquescence, soit n'ayant plus ni vocation à être représentée, ni la volonté de l'être. Ce faisant, ces artistes participent-ils à créer « les monuments de la création plastique de leur peuple »<sup>242</sup> selon la formule d'Ezio Bassani ?

Pour ce qui est de conclure cette enquête, le témoignage de l'un d'entre eux permet tout du moins de représenter, de mettre en scène, les pratiques rituelles dont il a été question depuis le début (**figure 71**).

L'artiste Simon Miakaluzabi N'sondé nomme *nzò a ba-ntsita* (kikoongo-laari) la hutte où un visage blanchâtre apparaît (en haut à droite cf. **figure 71**). *Nzo a ba-ntsita* ou *nzò a ba-nkita* signifie littéralement “demeure” des *ntsita* ou *nkita*. Les trois personnages longilignes arborent des traits de kaolin (*bi-mpá*) sur le visage. Les deux femmes dansent, les yeux rivés vers l'apparition à laquelle l'une d'elles offre en libation le sang sacrificiel d'une volaille tandis que l'autre mène le chant. Au pied du grand tambour (*ngoma*) qui fait se mouvoir les danseuses, on distingue face au feu, afin que ses flammes se reflètent en son miroir abdominal et son oeil qui brillent, une statuette qui participe à la scène rituelle *nkisi*. C'est le feu de *mboongi* qui a déjà tendu la peau du tambour, qui fait rougeoyer le joueur et la statuette *ki-téki*, signe qu'ils sont désormais reliés à l'en deçà (*mpémba*). De représentation, la statuette koongo en vient à devenir elle-même représentée (à l'angle, en bas à gauche).

---

<sup>242</sup> E. Bassani, “Le grand héritage”, *op. cit.*, p. 20.



Cliché Steve-Régis N'Sondé

**Figure 71 : *Mu-kisi*, « Scène rituelle »  
Simon Miakaluzabi N'sondé, 1996.**

## Annexe 1 : Table des figures (dimensions et matériaux)

---

- **Figure 1** (71.1892.52.8) : *Nkisi*, « Récipient rituel ceint de vannerie » ..... 15  
Matériaux : Terre, kaolin, pigment (*tukula*, padouk), charbon, fibres végétales  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 20,6 x 33 x 34 cm, 4175 g
- **Figure 2** (71.1892.52.32) : *Nkisi*, « Boule rituelle tressée » ..... 15  
Matériaux : Fibres végétales, matière organique  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 11,7 x 7 x 7 cm, 52 g
- **Figure 3** (71.1892.52.37.1-2) : *Nkisi*, « Grelots rituels tressés » ..... 15  
Matériaux : Fibres végétales, matière organique, terre  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 15,4 x 16 x 11,5 cm, 314 g
- **Figure 4** (71.1892.52.1) : *Nkisi*, « Statuette rituelle rouge » ..... 16  
Matériaux : Bois, miroir, fibres végétales, dents, pigment (*tukula*, padouk)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 33,5 x 11,9 x 11 cm, 841 g
- **Figure 5** : Armoiries du FLEC (Front de libération de l'État du Cabinda) ..... 19
- **Figure 6** (73.1963.0.752) : *Mvwala*, « Sceptre cérémoniel à frise sculptée » -  
Détail..... 23  
Matériaux : Bois dur à patine brun-rouge  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 125,6 x 5,6 x 3 cm,  
685 g
- **Figure 7** (71.1886.80.10) : *Nkisi*, « Figurine rituelle féminine au grelot »..... 24  
Matériaux : Bois, verre, pigments, métal  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 23,7 x 11 x 9,1 cm, 260 g
- **Figure 8** (71.1892.52.22) : *Nkisi* (*Nkita* ?) « Statuette rituelle au pied bot et  
clous »..... 24  
Matériaux : Bois, fer, cordes, plumes, miroir, coton  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 61 x 22 x 19,5 cm, 2046 g
- **Figure 9** (71.1886.79.18) : « Statuette cérémonielle de la femme au félin » ..... 26  
Matériaux : Bois, faïence, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 39 x 23,5 x 16 cm, 675 g
- **Figure 10** (71.1934.28.43) : « Couronne d'intronisation » [Hors corpus d'étude] ..... 28  
Matériaux : Métaux (cuivre, fer)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 21 x 74 x 107 cm, 21828 g
- **Figure 11** (71.1934.28.22) : *Kuala mioko*, « Chasse-mouches rituel à la paume ouverte » ... 30  
Matériaux : Bois léger, poils (buffle), pigment (kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 59 x 17 x 5 cm, 195 g
- **Figure 12** (71.1886.79.18) : « Statuette cérémonielle de la femme au félin » - Vue de  
détail du dos ..... 32  
Matériaux : Bois, faïence, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 39 x 23,5 x 16 cm, 675 g



- **Figure 13** (71.1934.82.29) : *Ma Ziri*, « Figurine rituelle féminine aux paumes ouvertes » ..... **33**  
Matériaux : Bois, faïence  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 13,8 x 5 x 3,4 cm, 54 g
- **Figure 14** (70.2003.3.9) : *Mvwala*, « Canne cérémonielle » - vue de détail des paumes ouvertes ..... **33**  
Matériaux : Bois  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 69,5 x 7 x 8,2 cm, 770 g
- **Figure 15** : (70.2003.3.9) *Mvwala*, « Canne cérémonielle » - détail des coquilles. .... **34**
- **Figure 16** (73.1963.0.508.1-2) : « Coffre sculpté » - vue de détail du couple de pythons ..... **34**  
Matériaux : Bois clair et léger (palétuvier ?), pigments, pyrogravure  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 86 x 29,5 x 28,5 cm, 2899 g
- **Figure 17** (71.1892.52.5) : *Nkisi (Nkoondi ?)*, « Statuette rituelle simiesque huppée » ..... **36**  
Matériaux : Bois, verre, plume, pigments (ocre, kaolin), coquillage, fibre végétale  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 45,5 x 13 x 17,5 cm, 437 g
- **Figure 18** (71.1886.79.18) : « Statuette cérémonielle de la femme au félin » -Vue de détail du ventre ..... **37**  
Matériaux : Bois, faïence, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 39 x 23,5 x 16 cm, 675 g
- **Figure 19** (71.1892.52.22) : *Nkisi*, « Statuette rituelle au pied bot et clous » - Vue de détail de la jambe ..... **40**  
Matériaux : Bois, fer, cordes, plumes, miroir, coton  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 61 x 22 x 19,5 cm, 2046 g
- **Figure 20** (71.1892.70.23) : *Nkisi*, « Paquet rituel à la douille blanche » ..... **41**  
Matériaux : Peau, cordes, cornes, matières organique, fibres végétales, métal, miroir, sonnailles, pigment (kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 66 x 11 x 6 cm, 166 g
- **Figure 21a** (71.1892.70.28) : *Nkisi*, « Réceptacle oblong en vannerie » ..... **42**  
Matériaux : Bois, fibres végétales, plumes, matière organique (toile d'araignée, squelette de grenouille), pigments (*tukula*/padouk, charbon, kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 47 x 8 x 8 cm, 681 g
- **Figure 21b-c** (71.1892.70.28) : détails à la loupe binoculaire ..... **42**
- **Figure 21d-e** (71.1892.70.28°) : détails à la loupe binoculaire ..... **43**
- **Figure 22** (71.1938.173.11) : « Figurine rituelle féminine s'exhibant » ..... **44**  
Matériaux : cuivre, minerai (chalcosine) traité à la méthode dite « catalane »  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 3,9 x 11,4 x 3,2 cm, 403,9 g
- **Figure 23** (71.1892.70.6) : *Nkisi Nkoondi*, « Statuette rituelle à la lance et au sac » ..... **46**  
Matériaux : Bois, alliages ferreux, alliages cuivreux, verre, textiles, fibres végétales, pigments, résine, matières organiques.  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 63,5 x 38 x 34 cm, 11451 g

- **Figure 24** (73.1963.0.175) : *Nkisi Nkoondi Mangaaka*, « Statuette rituelle à la ceinture tressée »..... 47  
Matériaux : Bois, métal, tôle émaillée, résine, cordelette de fibres végétales, pigments, matières organiques  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 110 x 50 x 32 cm, 18500 g
- **Figure 25** (70.2010.19.10) : « Statuette rituelle féminine tenant calebasse » ..... 50  
Matériaux : Bois, faïence  
Précédente collection : Louis Laporte // 22 x 8 x 8 cm
- **Figure 26** (70.2010.19.9) : « Statuette rituelle masculine au bâton et couteau » ..... 50  
Matériaux : Bois, faïence  
Précédente collection : Louis Laporte // 21 x 7 x 6 cm
- **Figure 27** (71.1932.89.4) : « Statuette rituelle danseuse rouge et noire »..... 51  
Matériaux : Bois clair et léger, polychrome rouge, jaune et noir  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 33,5 x 8 x 7,5 cm, 334 g
- **Figure 28** (71.1932.89.6) : « Statuette rituelle danseuse noire et blanche » ..... 51  
Matériaux : Bois clair et léger, polychrome, brun, rouge foncé et noir, traces de sable  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 25,5 x 6,6 x 6 cm, 185 g
- **Figure 29** (71.1934.82.13) : *Konde*, « Statuette rituelle masculine à la calebasse »..... 52  
Matériaux : Bois, textile et faïence  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 67 x 20,5 x 15,4 cm, 3882 g
- **Figure 30** (71.1934.82.14) : « Statuette rituelle masculine à charge sombre » ..... 55  
Matériaux : Bois, résine, fibres végétales  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 46 x 9,8 x 10,5 cm, 938 g
- **Figure 31** (70.1998.7.1) : *Tégué*, « Statuette rituelle masculine assise » ..... 55  
Matériaux : Bois, clous de laiton, boutons de nacre, tissu, cordelettes, éléments organiques  
Précédente collection : Robert Lehuard // 38,4 x 13,5 x 11,5 cm
- **Figure 32** (73.1963.0.85) : *Buti*, « Statuette rituelle masculine maculée de sciure »..... 58  
Matériaux : Bois, sciure de bois, pigments, bois, plumes, peau, terre, coton  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 38 x 13 x 13 cm, 993 g
- **Figure 33** (71.1934.28.38) : *Tchikunda chi Kaluunga*, « Cloche rituelle à huit lobes-visages dédiée à Kaluunga » - cliché et croquis ..... 60  
Matériaux : Bois, pigment (kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 28 x 9,4 x 9,4 cm, 376 g
- **Figure 34** (71.1886.80.10) : « Figurine rituelle féminine au grelot » - Détail du ventre..... 62  
Matériaux : Bois, verre, pigments, métal  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 23,7 x 11 x 9,1 cm, 260 g
- **Figure 35** (71.1886.80.10) : « Figurine rituelle féminine au grelot » - Détail du dos ..... 63
- **Figure 36a** : « Kalunga » (dessin)..... 64
- **Figure 36b** : « Croquis du monde vu par le mukôngo et les signes qui l'expliquent » .... 65
- **Figures 37a et 37b** : « Configurations géométriques de l'habitat de dignitaires de Kongo » (dessins)..... 68

- **Figure 38** (73.1963.0.508.1-2) : « Coffre sculpté » - vue de détail ..... **69**  
Matériaux : Bois clair et léger (palétuvier ?), pigments, pyrogravure  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 86 x 29,5 x 28,5 cm, 2899 g
- **Figure 39** (71.1886.79.19) : « Tambour cérémoniel de l'homme au singe » ..... **69**  
Matériaux : Bois, peau, polychrome jaune et noir  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Ethnomusicologie) // 99 x 26 x 23 cm, 3059 g
- **Figure 40** (71.1934.28.5) : *Bumba Si Ndongo*, « Statuette rituelle au pagne bleu peint » ..... **72**  
Matériaux : Bois, coton, fer, coquillage, dent, résine, miroir, pigments, crin et peau d'antilope  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 40 x 14 x 15,5 cm, 1862 g
- **Figure 41** (71.1934.28.13) : *Bumba maza*, « Statuette rituelle en cape bleue au ventre peint » ..... **72**  
Matériaux : Bois, coton, coquillage, corne, métal, miroir, coquille d'escargot, graines, noix, fruits, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 38,7 x 27,2 x 30 cm, 2569 g
- **Figure 42** (71.1961.120.17) : « Statuette masculine casquée au chien assis » ..... **76**  
Matériaux : Bois clair et léger, faïence, plastique  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 45 x 10 x 8,5 cm, 912 g
- **Figure 43** (71.1936.18.10) : *Nkisi Kuula*, « Statuette rituelle anthropomorphe emmaillottée » ..... **77**  
Matériaux : Bois, textile, fibres végétales, métal  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 42 x 12,8 x 8,9 cm, 1347 g
- **Figure 44** (71.1892.70.22) : *Nkisi*, « Statuette rituelle aux lanières en cuir » ..... **77**  
Matériaux : Bois, cuir, cordelette, fibres tissées, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 58 x 32 x 32 cm
- **Figure 45** (71.1892.70.6) : *Nkisi Nkoondi* « Statuette rituelle à la lance et au sac » - Détail du visage ..... **78**  
Matériaux : Bois, alliages ferreux, alliages cuivreux, verre, textiles, fibres végétales, pigments, résine, matières organiques.  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 63,5 x 38 x 34 cm, 11451 g
- **Figure 46** (73.1963.0.90) : *Nkisi*, « Statuette rituelle à lanières en fourrure » (détail) ..... **78**  
Matériaux : Bois, miroir, plumes, verre, fourrure, textile  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 29,5 x 40 x 36 cm, 438 g
- **Figure 47** (71.1896.51.26) : *M'Buiri*, « Grand masque de cérémoniel de danse » ..... **79**  
Matériaux : bois, matières composites (dont argile), cauris, textile, raphia tissé  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 310 x 45 x 45 cm, 2005 g
- **Figure 48** (70.2001.32.1) : *Nkisi Kuluzu*, « Crucifix dans son écrin rituel » ..... **80**  
Matériaux : Bois, matières organiques et végétales diverses, pigment rouge (*tukula*/padouk)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 53,5 x 18 x 13,5 cm, 4048 g
- **Figure 49** (71.1892.70.28) : *Nkisi*, « Réceptacle oblong en vannerie » - Radiographie (vue de dessus) montrant le morceau de bois fissuré » ..... **83**  
Matériaux : Bois, fibres végétales, plumes, matière organique (toile d'araignée, squelette de grenouille), pigments (*tukula*/padouk, charbon, kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 47 x 8 x 8 cm, 681 g
- **Figure 50** (71.1892.70.28) : *Nkisi*, « Réceptacle oblong en vannerie » - Radiographie (vue de face) ..... **83**

- **Figure 51** (71.1892.70.28) : *Nkisi*, « Réceptacle oblong en vannerie » - Détail de la radiographie montrant le squelette de grenouille..... **84**
- **Figure 52** (71.1938.173.12) : « Figurine de mère à l'enfant debout » ..... **86**  
Matériaux : cuivre, minerai (chalcosine) traité à la méthode dite « catalane »  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 6,1 x 14,6 x 3,1 cm, 664,6 g
- **Figure 53** (71.1938.173.14) : « Figurine masculine huppée » ..... **86**  
Matériaux : cuivre, minerai (chalcosine) traité à la méthode dite « catalane »  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 5 x 17,5 x 4 cm, 753 g
- **Figure 54** (71.1938.173.4) : « Jarre trilobée au couple nu »..... **86**  
Matériaux : Terre cuite beige et patine végétale  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 25 x 23,5 x 23,5 cm, 1540 g
- **Figure 55** (71.1961.120.65) : *Kinzu kia mughoto*, « Bol décoré de marbrures »..... **90**  
Matériaux : Terre cuite et marbrure réalisée à partir d'une décoction végétale  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 13,5 x 15,6 x 15,6 cm, 526 g
- **Figure 56** (71.1891.34.26) : *Kinzu (tchinzu)*, « Marmite traditionnelle » ..... **91**  
Matériaux : Terre cuite et motifs réalisés à partir d'une décoction végétale  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 19,5 x 29,7 x 29,7 cm, 2003 g
- **Figure 57** (71.1977.52.4) : « Statuette funéraire de mère à l'enfant »..... **93**  
Matériaux : Bois clair et léger, pigments (rouge, kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 66,5 x 20,5 x 24,5 cm, 2389 g
- **Figure 58** (71.1951.73.15) : « Panneau au récit sculpté »..... **95**  
Matériaux : Bois clair et léger, pigment (kaolin)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 70,5 x 31,5 x 6,5 cm, 794 g
- **Figure 59** (71.1886.80.36) : « Couteau cérémoniel à la femme et à l'oiseau »..... **95**  
Matériaux : Bois clair et léger, pigment (vert résiduel), pyrogravure  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 42,5 x 15 x 2,8 cm, 193 g
- **Figure 60** (71.1897.47.10) : « Canne sculptée au couple nu » - Détail ..... **95**  
Matériaux : Bois clair et léger  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 88 x 3,4 x 3,3 cm, 868 g
- **Figure 61** (71.1897.47.13) : « Canne sculptée au couple habillé » - Détail ..... **95**  
Matériaux : Bois clair et léger  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 82,4 x 3,8 x 3,2 cm, g
- **Figure 62** (71.1886.80.35) : « Couteau cérémoniel au serpent »..... **95**  
Matériaux : Bois clair et léger, pigment (vert résiduel), métal (sic !)  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 38,5 x 7,5 x 4 cm, 47 g
- **Figure 63 a-b-c** (73.1966.14.3) : *Nkisi (Nkoondi ?)*, « Statuette rituelle à la lance effilée »..... **97**  
Matériaux : bois, métal, coquillage, résine, plumes, peau, tissu, fruits, verre, matières organiques  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 37 x 18,5 x 16,5 cm, 3663 g
- **Figure 64** (71.1936.18.10c) : *Nkisi Kuula*, « Statuette rituelle anthropomorphe emmaillotée » - Cliché et scanner vue de face ..... **99**  
Matériaux : Bois, textile, fibres végétales, métal  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 42 x 12,8 x 8,9 cm, 1347 g
- **Figure 65 a-b-c** (73.1963.0.83) : *Nkisi Kozo*, « Figurine rituelle quadrupède à boucle »  
Cliché et scanner vue de face ..... **101**  
Matériaux : Bois, miroir, coton, résine, fibres végétales, faïence, matière organique  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 12 x 11,1 x 33 cm, 644 g

- **Figure 66** (71.1934.28.5) : Scanners de *Bumba Si Ndongo*, “Statuette rituelle au pagne bleu peint” ..... **103**  
Matériaux : Bois, coton, fer, coquillage, dent, résine, miroir, pigments, crin et peau d'antilope  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 40 x 14 x 15,5 cm, 1862 g
- **Figure 67** (71.1934.28.13) : Scanner de *Bumba Maza*, « Statuette rituelle en cape bleue et ventre peint » ..... **104**  
Matériaux : Bois, coton, coquillage, corne, métal, miroir, coquille d'escargot, graines, noix, fruits, pigments  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 38,7 x 27,2 x 30 cm, 2569 g
- **Figure 68** (71.1892.70.24) : *Nkisi*, « Bracelet rituel au miroir » ..... **107**  
Matériaux : Textile, verre, fibres végétales, matière organique  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 27,5 x 15 x 3,3 cm, 56 g
- **Figure 69** (71.1892.52.22) : *Nkisi*, « Statuette rituelle au pied bot et clous » - détail du visage ..... **115**  
Matériaux : Bois, miroir, fer, cordes, plumes, coton  
Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) // 61 x 22 x 19,5 cm, 2046 g
- **Figure 70** (73.1999.1.3) : *Nkita*, « Plaque rituelle rectangulaire peinte » ..... **116**  
Matériaux : Bois tendre, pigments  
Précédente collection : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Afrique) // 147 x 37 x 5 cm, 2282 g
- **Figure 71**: *Mu-kisi*, « Scène rituelle », Simon Miakaluzabi N'sondé, 1996 ..... **118**  
Matériaux : Gouache sous vernis (sur toile)  
Collection privé // 69,5 x 59,5 cm

## Annexe 2: Table des cartes et des photographies

---

### CARTES

- **Carte 1** : Les parlers koongo de nos jours et les identités culturelles correspondantes ..... **8**
- **Carte 2** : Les parlers koongo vers la fin du XVIIIème siècle ..... **9**
- **Carte 3** : Localisation des états et provinces des Koongo ..... **10**
- **Carte 4** : Les trois États principaux : Kongo, Loango, Tio ..... **22**

### PHOTOGRAPHIES (Source : Iconothèque du musée du quai Branly)

- **Photo 1** (PP018394) : Estampe intitulée « Le voyage de M. de Brazza dans le Congo. Marche du voyageur dans le plateau des Asceicuvus » (au dos : d'après un croquis de M. Chegaray fait sous la direction de M. Brazza) // auteur : Chegaray ..... **13**
- **Photo 2** (PP0196054) : « Portait de Savorgnan de Brazza assis sur un rocher entouré de deux laptots dans un studio-photo » (anonyme) ..... **14**
- **Photo 3** (PV0069205): « Le Révérend Père Tastevin et son informateur » ..... **17**
- **Photo 4** (PV0069190) : « Le Ma Loango et sa cour » // auteur : R. P. Tastevin ..... **18**
- **Photo 5** (PV0069212) : « Le Man'goro, 1<sup>er</sup> officier des rois de Ngoyo » // auteur : R. P. Tastevin ..... **19**
- **Photo 6** (PV0069186) : « l'abbé Lorenzo Nambuco et son élève à côté de quelques-uns que le 1<sup>er</sup> a ramassés » // auteur : R. P. Tastevin ..... **60**
- **Photo 7** (PV0003354) : « Groupe de femmes » // auteur: François Romain Thollen..... **62**
- **Photo 8** (PV0069192) : Deux chefs Ba kongo à Brazzaville // auteur : R. P. Tastevin ..... **80**

## Bibliographie

---

- ARCHIVES musée du quai Branly, dossier Tastevin, D000269/1296.
- ARCHIVES musée du quai Branly, Identification des bois d'objets africains, « statuette bitégué, Congo », D005481/54659.
- ARCHIVES TV Congo. Document télévisuel réalisé par le « Projet Développement Culturel au Congo » et intitulé le royaume de Loango et la traite négrière, 198 ?, (sans date).
- AUBOUIN Jean, « Tectonique » dans *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis S.A., vol. 23, 2008.
- BALANDIER Georges, *Le royaume de Kongo du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2009.
- BASSANI Ezio & FAGG William Buller, *Africa and the renaissance: art in ivory*, New York, Pretel Pub, 1988.
- BASSANI Ezio, « Le grand héritage » dans *Le grand héritage. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Dapper, 1992.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.
- BATANTU Barthélémy (direction de la commission de catéchèse), *Emmanuel, Nzambi kwe beto. Bibila dia Nkuma*, Ibadan (Nigeria), Archidiocèse de Brazzaville, Imprimatur de Mgr Théophile Mbemba, Claverianum Press, 1967.
- BATSÏKAMA Raphaël (ba Mampouya), *L'ancien royaume du Kongo et les Bakongo*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BIDIMA Jean Godefroy, *La philosophie négro-africaine*, Paris, collection « Que sais-je? » (PUF), 1995.
- BONNAFÉ Pierre, *Histoire sociale d'un peuple congolais*, éditions de l'O.R.S.T.O.M., vol. 2, 1988.
- BONNAFÉ Pierre, *Histoire sociale d'un peuple congolais*, éditions de l'O.R.S.T.O.M., vol. 1, 1987.
- BONTINCK François, NDEMBE NSASI Daniel, *Le catéchisme kikongo de 1624 ou la doctrine chrétienne du P. Cardoso*, Bruxelles, Académie royale des sciences d'outre-mer, 1978.
- BOSTOEN Koen, NDONDA TSHIYAYA Odjas, SCHRYVER (de) Gilles-Maurice, « On the origin of the royal Kongo title *ngangula* » dans *Africana Linguistica*, vol. 19, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 2013.
- BOUANA Raymond, *La notion de Dieu chez les ancêtres Bakongo*, Montpellier, mémoire de licence, Faculté libre de théologie protestante, 1961.
- BOUQUET Alain, *Féticheurs et médecines traditionnelles du Congo*, O.R.S.T.O.M., 1969.
- BUTAYE Robert, *Dictionnaire kikongo-français et français-kikongo*. Roulers (Belgique) : Jules de Meester, 1909.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Seuil, 1950.
- CERBELAUD-SALAGNAC Georges, *Savorgnan de Brazza, le père des esclaves*, Paris, Letouzey et Ané, 1960.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- COOSEMANS Marthe, *Biographie coloniale belge*, Tome V, Institut Royal Colonial Belge, 1958.
- CUCHE Denis, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, 1996.
- DELCOURT Jean, *Au Congo français. Monseigneur Carrie (1842-1904)*, 193? (sans date).
- DENNETT Richard Edward, *Seven years among the Fjort*, London, Gilbert & Rivington, 1887.

- DENNETT Richard Edward, *At the back of the black man's mind*, London, Macmillan & Co, 1907.
- DUPRÉ Marie-Claude, *Pour une histoire des productions : la métallurgie du fer chez les Têke*, Cah. O.R.S.T.O.M., série sci. Hum., vol. XVIII, no 2, 1981-1982.
- FARRIS THOMPSON Robert, « La gestuelle kôngo » dans *Le geste kôngo*, Paris, Dapper, 2002.
- FROMONT Cécile, "Dance, Image, Myth and Conversion in the kingdom of Kongo" dans *African arts*, winter 2011.
- FROMONT Cécile, "Under the sign of the Cross. Religious conversion and visual correlation in early modern Central Africa." dans *RES: Anthropology and Aesthetic* 59/60, 2011.
- FU KIAU BUNZEKI Andelle, *N'kongo ye nza yakun'zungidila : Nza-Kôngo. Le Mukongo et le monde qui l'entourait: Cosmogonie-Kôngo*, trad. C. Zamenga-Batukezanga, Kinshasa, Office national de la recherche et du développement, 1969.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- GHEEL Georges (de), *Vocabularium latinum hispanicum e congensis*, Bibliothèque nationale de Rome, 1652.
- GREISCH Jean, *Le buisson ardent et les lumières de la raison. L'invention de la philosophie de la religion*, (T. III), Paris, Cerf, 2004.
- GRISSER Michael, *Södergren collection. African art*, MGA-Eingenverlag, 2008.
- HAGENBUCHER-SACRIPANTI Franck, *Les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango*, ORSTOM, 1973.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- HEUSCH Luc (de), *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Paris, Gallipard, 2000.
- HEUSCH Luc (de), *Le sacrifice dans les religions africaines*, Paris, Gallimard, 1986.
- HILDEBRAND, Le martyr Georges de Geel et les débuts de la mission du Congo (1645-1652), Anvers, Archives des Capucins, 1940.
- HILTON Anne, *The kingdom of Kongo*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- JACQUOT Alain, *Etudes Beembe. Esquisse linguistique, devinettes et proverbes*, ORSTOM, 1981.
- JANZEN John M., *Lemba, 1650-1930. A drum of affliction in Africa and the New World*, Garland publishing, NY & London, 1982.
- JUNG Carl Gustav dans *Les sept sermons aux morts et autres textes*, trad. Y. Le Lay, Paris, L'Herne, 2006.
- KIMFOKO MADOUNGOU Joseph, *Le guide du musée*, Pointe-Noire (Congo), musée regional "Ma Loango", 1986.
- KUBIK Gehrard « Tusona/Sona – An ideographic script found among the Lucazi and Cokwe of Eastern Angola and adjacent areas » dans *Les peuples bantous, migration, expansion et identité culturelle*, Actes du colloque internationale du CICIBA, t.II, Paris, L'Harmattan, 1985.
- LABURTHE-TOLRA Philippe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun: Les mystères de la nuit. Essai sur la religion Beti*, Paris, Karthala, 1985.
- LAMAN Karl Edvard, *Dictionnaire kikongo-français, avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*, Bruxelles, Institut Royal Colonial Belge (section des sciences morales et politiques), 1936.
- LAMAN Karl Edvard, *The Kongo II*, Uppsala, Studia ethnographica upsaliensia, Almqvist et Wilsells, 1957.
- LAMAN Karl Edvard, *The Kongo III*, Studia ethnographica upsaliensia, Almqvist et Wilsells 1962.
- LEHUARD Raoul, Archives du musée du quai Branly, notice documentaire (document de travail), D005481/54649.
- LORAUX Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993.



- MACGAFFEY Wyatt, "Minkisi on the Loango coast" dans *Minkisi*, Leipzig, Deutsche Kunstverlag, 2012.
- MACGAFFEY Wyatt, "The personhood of ritual objects": Kongo "Minkisi", *Ethnofoor*, 3:1, 1990, 45-61.
- MACGAFFEY Wyatt, *Kongo political culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- MAQUET Emma, KAKÉ Ibrahima Baba, SURET-CANALE Jean, *Histoire de l'Afrique Centrale, des origines au milieu du 20e siècle*, Présence africaine, Paris, 1971.
- MIABETO Auguste, *Les rapports sociaux de l'enfant d'après les contes Koongo*, Thèse de D.E.S. (vol.1), Brazzaville, Université Marien Ngouabi, 1985.
- N'SONDE Steve Régis, *Du sens originel de Nzambi a Mpúngu. Herméneutique de la catéchèse et de la tradition orale koongo : le champ mbi du sacré ou de l'intime*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2012.
- NDINGA MBO Abraham, « Les Kongo, un peuple en quête » dans *Histoire et civilisation kongo*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- NGOÏE-NGALLA Dominique, *Les sociétés et les civilisations de la vallée du Niari dans le complexe ethnique Koongo; XVIe et XVIIIe siècles : formes et niveaux d'intégration*, Thèse de doctorat, Histoire, Paris I, 1990.
- NSONDE Jean de dieu, "Guerriers et chasseurs Béembé" dans *Chasseurs et guerriers*, Paris, Dapper, 1998.
- NSONDE Jean de dieu, *Parlons kikôngo, le lâri de Brazzaville et sa culture*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- NSONDE Jean de dieu, « l'art kôngo: une vision du monde complexe » dans *Le geste kôngo*, Paris, Dapper, 2002.
- NSONDE Jean de dieu, *Langues, culture et histoire koongo aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, L'harmattan, 1995.
- PLATON, trad. L. Brisson, *Phèdre* (suivi de) DERRIDA Jacques, *La pharmacie de Platon*, Paris, GF Flammarion, 1989.
- RICHARDIN P., MAZEL V., Compte-rendu d'étude C2RMF (FZ 33593), Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, 2004.
- RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes de traduire*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, *Herméneutique*, Paris, Les éditions du Cerf/P.U.L., 1987.
- SEGOND Louis, *La Sainte Bible*, Leewerden (Pays-Bas) : Les sociétés bibliques belges, 1968.
- SNOEP Nanette Jacomin, « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du XIXe » dans *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art*, Biro éditeur, 2005.
- SNOEP Nanette Jacomin, *Recette des dieux: Esthétique du fétiche*, Paris, Actes sud, 2009.
- SORET Marcel, *Les Kongo Nord-occidentaux*, Paris, PUF, 1959.
- STENSTRÖM Oscar, *Proverbes des Bakongo*, Uppsala/Kimpese, Presses de l'Université protestante de Kimpese, 1999.
- SWARTENBROCKX Pierre, *Dictionnaire kikongo et kituba-français : vocabulaire comparé des langages kongo traditionnels et véhiculaires*, Zaire : CEEBA, Centre d'études ethnologiques, 1973.
- THORNTON John Kelly, "Afro-christian syncretism in the kingdom of Kongo" dans *Journal of African History*, n°54, 2013.
- THORNTON John Kelly, *The kongolese Saint Anthony : Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian movement, 1684-1706*, Cambridge University Press, 1998.

- VAN WING Jan, *Etudes Bakongo ; sociologie – religion et magie*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1959, (2e édition).
- VAN WING Jan, *Le plus ancien dictionnaire bantu. Vocabularium P. Georgii Gelensis*, Louvain, Uitgegeven door, 1928.
- VANSINA Jan, *De la tradition orale, essai de méthode historique*, Tervuren, musée royal de l'Afrique centrale, 1961.
- VANSINA Jan, *Kingdoms of the Savanna*, Madison, Milwaukee and London, University of Wisconsin Press, 1968.
- VANSINA Jan, *Paths in the rain forests: toward a history of political tradition in equatorial Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- VOLAVKA Zdenka, *Crown and Ritual. The royal insignia of Ngoyo*, University of Toronto Press, 1998.
- WANNYN Robert, *Les proverbes anciens du Bas-Congo* (notés en 1936 dans la langue orale), Bruxelles, édition du Vieux Planquesaule, 1988, (Deuxième Série).
- WANNYN Robert, *Les proverbes anciens du Bas-Congo* (notés en 1936 dans la langue orale), Première Série, Bruxelles, édition du Vieux Planquesaule, 1983.
- YOULOU Fulbert, *L'art noir ou les croyances en Afrique centrale*, Brazzaville, Imprimerie nouvelle d'A.E.F., 195? (sans date).