

BARBIER- MUELLER

ART
AS
LEGACY

6 MARS 2024

CHRISTIE'S



BARBIER- MUELLER

ART
AS
LEGACY

6 MARS 2024



BARBIER- MUELLER

ART AS LEGACY

VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 6 mars, 15h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Judi	29 février	10h - 18h
Vendredi	1 ^{er} mars	10h - 18h
Samedi	2 mars	10h - 18h
Dimanche	3 mars	10h - 18h
Lundi	4 mars	10h - 18h
Mardi	5 mars	10h - 17h
Mercredi	6 mars	10h - 15h

COMMISSAIRES-PRISEURS

Cécile Verdier & Adrien Meyer

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence
BARBIER-MUELLER - 22995

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire figurant en fin de catalogue.

Page 1 :
Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, ca. 1955
@abm - archives Barbier-Mueller
Pages 4-5 :
Josef Müller et Jean Paul Barbier-Mueller, Soleure, 1953
@abm - archives Barbier-Mueller
Pages 10-11 :
Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, ca. 1955
@abm - archives Barbier-Mueller

Crédits Photo:
Vincent Girier Dufournier
Création graphique:
Delphine Delastre & Aurélie Ebert

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2024)

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ETIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



LIONEL GOSSET
Vice Président,
Directeur des Collections,
lgosset@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président,
Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTÉE AND
TELEPHONE BIDS
bidsparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13
christies.com

ENCHÈRES EN SALLE
ROOM REGISTRATION
clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 79

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdnicolay@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

COORDINATRICE APRÈS-VENTE
POST-SALE COORDINATOR
Camille Debrus
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

REGIONAL MANAGING DIRECTOR
Valeria Severini
vseverini@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 86

ARTS D'AFRIQUE, D'Océanie ET DES AMÉRIQUES



ALEXIS MAGGIAR
International Head
amaggiar@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 56



VICTOR TEODORESCU
Directeur du département
vteodorescu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 86



RÉMY MAGUSTEIRO
Spécialiste junior
rmagusteiro@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 12



GAIA LETTERE
Spécialiste associée, New York
glettere@christies.com
Tél. : +1 212 636 2179



Elodie Duval
Catalogueuse junior
eduval@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 98



CYRIANE LEROY
Business coordinatrice
cleroy@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 24



VALERIA SEVERINI
Regional Managing Director
vseverini@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 86



BONNIE BRENNAM
President, Christie's North
and South America
bbrennam@christies.com
Tel.: +1 212 641 3629



MARIA LOS
Deputy Chairman, New York
& Head of client Advisory
mlos@christies.com
Tel.: +1 212 636 2515



ADRIEN MEYER
Global Head-Private Sales
& Co-Chairman, New York
ameyer@christies.com
Tel.: +1 212 636 2056



ALEX ROTTER
Chairman, 20th and 21st
Century Art, New York
arotter@christies.com
Tel.: +1 212 636 2101



KEVIN CHING
Chairman
Asia President's Office
kevinching@christies.com
Tel.: +852 29785379



RIDHA MOUMNI
Deputy Chairman, MENA
President EMEA's office
rmourni@christies.com
Tel.: +44 207 389 2861



EVELINE DE PROYART
Chairwoman, Switzerland
edeproart@christies.com
Tel.: +41 22 319 17 50



FRANÇOISE ADAM
Managing Director, Geneva
fadam@christies.com
Tel.: +41 22 319 1777





LES COLLECTIONS BARBIER-MUELLER. 110 ANS DE PASSION

MONIQUE BARBIER-MUELLER

Les Mueller émergent plus ou moins avec l'avènement du XX^e siècle. C'est une famille industrielle, active dans le décolletage, sûrement heureuse de sa réussite bourgeoise dans une petite ville pleine de charme, Soleure (en allemand : Solothurn), à 30 kilomètres de Berne.

Les six enfants ne seront épargnés ni par la maladie ni par la mort. Après le décès de deux garçons en bas âge, le petit Josef (mon père) reste le seul héritier mâle, avec deux sœurs aînées, Emma et Margrit. Il n'a qu'un an de plus que Gertrud, sa sœur puînée. Leur mère succombe lors de cette naissance. En 1894, le père, resté veuf, s'éteint à son tour.

L'art ne fait pas partie des préoccupations quotidiennes de la famille. D'où provient l'étincelle qui l'embrassera tout entière ? Le miracle se produit quand un condisciple de Josef l'invite chez lui. Mon père, alors âgé de quatorze ans, découvre un milieu où la recherche artistique explose sur les murs, où les paysages arborent leurs couleurs flamboyantes...

Pour l'adolescent, c'est une révélation : on peut donc orner une paroi d'autre chose que des sempiternels calendriers de la Poste ou de ternes reproductions d'images pieuses ! Cette première rencontre avec la collection d'Oscar Miller, totalement subjugué par les peintres suisses malgré son origine allemande, mais qui connaît aussi Picasso - et qui rencontrera plus tard les cubistes -, conduit Josef à faire la connaissance de Cuno Amiet. Né en 1868, ce jeune peintre soleurois a étudié les Beaux-Arts à Munich, fréquente le milieu de Pont-Aven, le cercle de Gauguin.

Il adhère au mouvement « Die Brücke » et se lie au peintre Kirchner, puis s'établit à Oschwand, son idyllique village bernois où le rejoignent certains de ses étudiants. Parmi ceux-ci, Josef Müller et sa sœur Gertrud suivent assidûment ses cours et séjournent même pendant une année à tour de rôle chez l'artiste.

Page de gauche

Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, Auxerre, ca. 1960
©abm - archives Barbier-Mueller

THE BARBIER-MUELLER COLLECTIONS. 110 YEARS OF PASSION

MONIQUE BARBIER-MUELLER

The Mueller family emerged more or less with the advent of the 20th century. They were an industrial family, active in small parts turning, surely satisfied with their bourgeois success in a small town full of charm, Solothurn (in German: Solothurn), 30 kilometres from Berne.

The six children were spared neither illness nor loss of life. After the death of two boys in infancy, little Josef (my father) remained the only male heir, with two older sisters, Emma and Margrit. He was only a year older than his younger sister Gertrud. Their mother died at childbirth. The widowed father died in 1894. Art was not part of the family's daily preoccupations. Where did the spark that would ignite the whole family come from? The miracle occurred when one of Josef's fellow students invited him to his home. My father, then aged fourteen, discovered an environment where artistic research exploded on the walls, where landscapes flashed their flamboyant colours...

For the teenager, it was a revelation: you can actually decorate a wall with something other than the same old Post Office calendars or drab reproductions of pious images! This first encounter with the collection of Oscar Miller, who was totally captivated by Swiss painters despite his German origin, but who also knew Picasso - and who would later meet the Cubists - led Josef to make the acquaintance of Cuno Amiet. Born in 1868, this young painter from Solothurn had studied fine arts in Munich, and frequented the Pont-Aven milieu, Gauguin's circle.

He joined the "Die Brücke" movement and became friends with the painter Kirchner, before settling in Oschwand, his idyllic Bernese village, where some of his students joined him. Among them were Josef Müller and his sister Gertrud, who followed his classes assiduously and even took it in turns, staying with the artist for an entire year.

Mais la vraie rencontre avec l'art a lieu lors d'une exposition à la Salle de Concert de Soleure, devant un portrait peint par Cuno Amiet de la jeune Frieda Schöni (elle est belle ! son nom de famille le dit !). Tous admirent le tableau, surtout Josef.

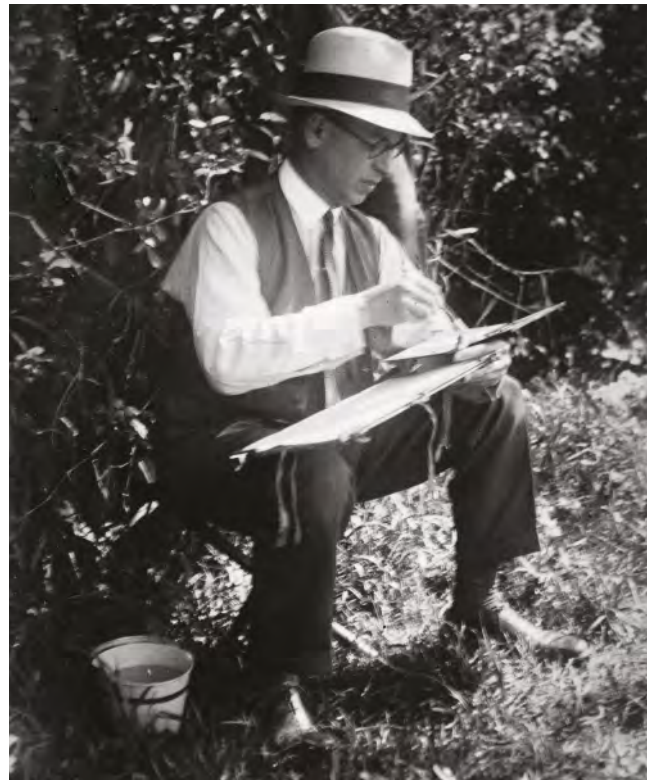
Pourtant le jeune célibataire, encore étudiant, rechigne à s'engager. Ses sœurs se liguent pour l'encourager à acquérir cette toile. C'est le premier achat de mon père, en 1907, un coup de foudre, qui ne s'inscrit dans aucun programme. Ce portrait *La Jeune Fille à la capucine* devient le premier tableau de la collection Josef Müller !

Le deuxième achat de Josef Müller n'est pas moins impressionnant : un immense triptyque de Ferdinand Hodler (145 x 390 cm), exposé à Zurich. Son sujet, *l'Amour*, concerne chacun d'entre nous : les personnages, exposés sans retenue, presque grandeur nature, animent les différentes phases de la vie dans son évolution. Le jeune homme est immédiatement conquis ! Pour l'acquérir, il offre à l'artiste une somme qui correspond à une année et demie de son revenu personnel. Est-ce acceptable ? C'est oui : mon père exulte. Contrairement à son habitude, Hodler ne produira pas d'autre version de cette œuvre basique, qui restera unique. Mais la réalité n'est pas aussi idyllique que le laisse supposer ce raccourci.

But the real encounter with art took place at an exhibition in the Solothurn Concert Hall, in front of a portrait painted by Cuno Amiet of the young Frieda Schöni (she's beautiful! her surname says it all!). Everyone admired the painting, especially Josef.

Yet the young bachelor, still a student, was reluctant to commit himself. His sisters joined forces to encourage him to buy the painting. It was my father's first purchase, in 1907, and it was love at first sight, not part of any programme. This portrait, *Young Girl with a Nasturtium*, became the first painting in the Josef Müller collection!

Josef Müller's second purchase was no less impressive: a huge triptych by Ferdinand Hodler (145 x 390 cm), exhibited in Zurich. Its subject, *Love*, concerns each and every one of us: the figures, displayed without restraint, almost life-size, bring to life the different phases of life as it evolves. The young man was immediately won over! To acquire it, he offered the artist a sum equivalent to a year and a half of his personal income. Was this acceptable? Yes: my father was ecstatic. Contrary to his custom, Hodler would not produce another version of this basic work, which remained unique. But the reality is not as idyllic as this shortcut suggests.



Josef Müller, ca. 1930
©abm - archives Barbier-Mueller



Monique Barbier-Mueller et Josef Müller, ca. 1940
©abm - archives Barbier-Mueller



Josef Müller, ca. 1910
©abm - archives Barbier-Mueller

Exposé à Genève, *L'Amour* scandalise le public. En vérité, ce sont les autorités qui se sentent agressées. L'accès au tableau est interdit : indigné, Hodler loue le Bâtiment électoral et organise une nouvelle exposition, payante, le droit d'entrée étant destiné à couvrir les frais de location. La révolution est en marche ! L'opération est un succès populaire : la nudité est reconnue chaste et artistique.

Malgré cette rencontre passionnelle avec la peinture, Josef Müller se laisse tenter par d'autres horizons : avant d'assumer la direction de l'usine familiale, il serait bon qu'il voie du pays, acquière de l'expérience dans un monde qu'il ignore. Ainsi s'impose un stage de deux ans en Amérique.

1914 : les rumeurs de guerre le contraignent à avancer son retour et à abandonner son projet de visiter le Japon. Josef regagne la Suisse par le chemin le plus court, non sans visiter auparavant Arthur Jerome Eddy, un collectionneur d'avant-garde à Chicago. Il y découvre l'œuvre de Kandinsky, dont il dira : « Je ne savais pas ce que c'était, mais je savais que c'était quelque chose. »

De retour à Soleure, il s'adresse à la galerie représentant l'artiste et demande qu'on lui envoie un échantillon de la production de Kandinsky. Il reçoit deux toiles à choix, l'une datée de 1911, l'autre de 1913 : *Composition 5* et *Improvisation 31*, qui resteront à la Schanzmühle, la maison familiale des Mueller à Soleure.

Exhibited in Geneva, *L'Amour* scandalised the public. In truth, it was the authorities who felt attacked. Access to the painting was forbidden. Outraged, Hodler rented out the Electoral building and organised a new exhibition, for which admission was charged to cover the rental costs. The revolution was underway! The operation was a popular success: nudity was recognised as chaste and artistic.

Despite this passionate encounter with painting, Josef Müller was tempted by other horizons: before taking over the management of the family factory, it seemed a good idea for him to see more of the country and gain experience in a world he knew nothing about. This led to a two-year internship in America.

1914: rumours of war forced him to advance his return and abandon his plans to visit Japan. Josef took the shortest route back to Switzerland, but not before visiting Arthur Jerome Eddy, an avant-garde collector in Chicago. There he discovered the work of Kandinsky, of whom he would say: "I didn't know what it was, but I knew it was something."

Back in Solothurn, he contacted the gallery representing the artist and asked to be sent a sample of Kandinsky's work. He received two canvases to choose from, one dated 1911, the other 1913: *Composition 5* and *Improvisation 31*, which was to remain in the Schanzmühle, the Mueller family home in Solothurn.



Rentré au bercail, son manque d'appétit pour l'aventure industrielle se confirme. Jamais il ne prendra la direction des usines Sphinx fondées par son père.

Josef choisit la vie d'artiste, en France, se cultive tous azimuts, apprend le grec moderne et ancien, l'arabe et sa calligraphie, court les expositions, mène une vie d'honnête homme et de rapin à la Grande Chaumière. En 1925, à Paris, il se sent chez lui. Il y respire aussi l'odeur de l'aventure et s'embarque pour l'Afrique avec le peintre Henri Dufaux. Il y séjournera six mois, balancé dans une chaise à porteur ou crapahutant dans la brousse du Congo, selon un itinéraire parallèle à celui suivi par André Gide à quelques mois de distance.

Sur place, malgré des annonces faites à chaque halte et en dépit d'un contact parfois spontané avec des habitants, Josef Müller ne trouve rien à acheter. A Paris, les objets d'origine exotique commencent à intriguer les esprits curieux. Des coloniaux revenus en métropole ont rapporté quelques sculptures pas trop encombrantes, qui surgissent dans des vitrines de boutiques ou sur des comptoirs de cafés.

Back home, his lack of enthusiasm for the industrial adventure was confirmed. Never would he manage the Sphinx factories founded by his father.

Josef chose the life of an artist in France, learning everything from modern and ancient Greek to Arabic and its calligraphy, visiting exhibitions, leading the life of an honest man and a hustler at the Grande Chaumière. In 1925, he felt at home in Paris. He was also tempted by adventure and set off for Africa with the painter Henri Dufaux. He spent six months there, swinging in a sedan chair or trudging through the Congo bush, following an itinerary parallel to the one borrowed by André Gide a few months later.

On the spot, despite advertisements at every stop and sometimes spontaneous contact with local people, Josef Müller found nothing to buy. However, in Paris, objects of exotic origin were beginning to intrigue curious minds. Some colonials, who had returned to France, had brought back a few sculptures that weren't too bulky, which were popping up in shop windows and on café counters.



Page de gauche

Atelier de Josef Müller, Paris, ca. 1935
 @abm - archives Barbier-Mueller,DR.

Ci-dessus

Atelier de Josef Müller, Paris, ca. 1935
 @abm - archives Barbier-Mueller,DR.

Mon père a enfin trouvé un atelier au 83 boulevard du Montparnasse, dont il se sert d'abord comme garde-meuble pour tout ce que ne saurait contenir son appartement bourgeois. Les murs sont tapissés de toiles de Chabaud, de Rouault. Pour venir se faire photographier par mon père, Rouault suit le corridor tortueux et sombre sur lequel donne le petit studio appartenant à Nicolas de Staël qui en laisse la porte ouverte pour aérer son grand chien danois. Toute cette routine assurée à Josef un approvisionnement si appréciable qu'il finira par louer secrètement un second atelier à côté du premier, quand celui-ci menace d'exploser !

N'oublions pas les visites chez des marchands spécialisés avec lesquels il fait bon discuter, tel que Charles Ratton, au goût raffiné. Chez ce dernier, il fallait toujours s'annoncer. Une fois introduit par le secrétaire, celui-ci vous présentait une pièce après l'autre, selon les indications de Ratton : mon père piétinait d'impatience.

Une fois marié, Josef jouera le jeu de la bourgeoisie du Champ-de-Mars, avec un mobilier commandé chez Leleu, entouré de tableaux de Derain, Braque, Dufy, Bonnard. Il retrouvera avec plaisir Alberto Giacometti et Alfred Vallotton, le galeriste neveu du peintre. Par goût de la belle mécanique, il acquiert même une voiture suffisamment remarquable pour gagner un prix d'élégance à Deauville : une Mercedes rouge avec une avalanche de cylindres.

Mais la crise s'installe par petites touches, la vie devient moins facile, et 1935 voit le divorce de mes parents, qui n'arrange pas grand-chose. Une fois la guerre déclarée, mon père et moi nous nous enfuirons jusqu'à Pornichet, où nous arriverons vingt-quatre heures avant les Allemands, dans des conditions branquignolesques. Puis la maladie expédie mon père en Suisse fin 1942, tandis que je reste à Paris, amoureuse de la ville que je découvre avec l'âge de raison.

My father finally found a studio at 83, Boulevard du Montparnasse, which he used primarily as a storage space for everything that his bourgeois flat couldn't hold. The walls were lined with paintings by Chabaud and Rouault. When he came to be photographed by my father, Rouault would follow the tortuous, dark corridor leading to the small studio belonging to Nicolas de Staël, who often left the door open in order for his great Dane dog to breathe some fresh air. All this routine provided Josef with such an appreciable supply that he ended up secretly renting a second studio next door when the first threatened to explode!

And let's not forget his visits to specialist dealers with whom he enjoyed chatting, such as Charles Ratton, known for his refined taste. At Ratton's, you always had to announce yourself. Once you had been allowed in by the secretary, he would show you one piece after another, according to Ratton's instructions: my father could hardly wait.

Once married, Josef played the bourgeois game on the Champ-de-Mars, with furniture made by Leleu, surrounded with paintings by Derain, Braque, Dufy and Bonnard. He was delighted to discover Alberto Giacometti and Alfred Vallotton, the gallery owner and nephew of the painter. His taste for mechanical beauty even led him to acquire an automobile remarkable enough to win a Prix d'Élégance in Deauville: a red Mercedes with an avalanche of cylinders.

But the crisis set in gradually, life became less easy, and 1935 was the year my parents divorced, which didn't help matters much. Once war was declared, my father and I fled as far as Pornichet, where we arrived twenty-four hours before the Germans, in slapstick circumstances. Then illness sent my father to Switzerland at the end of 1942, while I stayed in Paris, in love with the city I was discovering at the age of reason.



Ci-contre
Josef Müller, ca. 1960
©abm - archives Barbier-Mueller



Intérieur de la maison de Josef Müller,
Soleure, ca. 1970
©abm - archives Barbier-Mueller, ©ADAGP, Paris 2024



LES BARBIER-MUELLER OU LE COLLECTIONNISME ABSOLU

STÉPHANE MARTIN

Les collections Barbier-Mueller sont un monde à part, une galaxie de chefs-d'œuvre dont la qualité et la diversité semble renvoyer à un âge où collectionner, vivre entouré d'art, n'avait pas tout à fait le même sens qu'aujourd'hui. Sur quatre générations désormais, cette famille aura constitué des collections dans une étourdissante variété de domaines, de l'antiquité à l'extrême modernité à travers presque toutes les formes d'expression artistique sollicitées par le génie humain. Ces collections, en dépit, ou grâce à leur pluralité n'ont pourtant jamais cessé de dialoguer : quelques privilégiés ont pu le mesurer à Munich en 1999 lors de l'exposition *Kunst über Grenzen*. Cet événement fut voulu par Monique Barbier-Mueller, précisément pour rendre perceptible le dialogue des collections réunies par différents membres de la famille entre les ensembles réunis, et entre l'histoire même de leurs constitutions puisque des œuvres autrefois revendues ou entrées dans des musées y côtoyaient les acquisitions les plus récentes.

Au sein de cet univers, les collections d'arts d'Afrique et d'Océanie Barbier-Mueller ont cependant une place à part ne serait-ce que par ce qu'en dignes fils de la modernité post-impressionniste, cubiste, et surréaliste, Josef Müller et Jean Paul Barbier-Mueller voyaient dans ces « arts lointains » l'axe de leur lecture de l'histoire de l'art tout court. La chance fit aussi qu'ils s'y investirent sans lésiner, avec passion, énergie et clairvoyance : Josef Müller fut parmi les premiers acheteurs européens, Jean Paul Barbier-Mueller eut toujours un coup d'avance, collectionnant par exemple l'art d'Indonésie alors qu'il était encore « en marge », constituant des collections encyclopédiques de boucliers océaniques ou d'armes africaines quand personne n'y songeait sérieusement.

Cet ensemble, en réalité, se construisit à trois : Josef Müller constitua, sa vie durant, le socle de la collection ; Jean Paul Barbier-Mueller, qui admirait son beau-père au point d'accoler son patronyme au sien, lui donna l'ampleur que l'on sait et Monique, connue d'abord pour son goût pour la peinture contemporaine, joua aussi un rôle clé. Elle qui aimait profondément l'Afrique, l'art africain ancien comme contemporain, les bijoux traditionnels, encouragea toujours son mari à acheter les pièces les plus importantes.

Page de gauche

Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, Genève, ca. 2000
©abm - archives Barbier-Mueller

THE BARBIER-MUELLERS OR THE ABSOLUT COLLECTOR

STÉPHANE MARTIN

The Barbier-Mueller collections are a world apart, a galaxy of masterpieces whose quality and diversity seem to harken back to an era when collecting, living surrounded by art, didn't have quite the same meaning as it does today. Now spanning four generations, this family put together collections in a dizzying variety of fields - from antiquity to extreme modernity - including almost every form of artistic expression solicited by human genius. Despite, or thanks to, their versatility, these collections have never ceased to interact: a privileged few were able to appreciate their scope in Munich at the *Kunst über Grenzen* exhibition of 1999. It was Monique Barbier-Mueller's precise intention to make the dialogue between the collections assembled by different members of the Barbier-Mueller family more perceptible, and the very history of their creation, since works that had once been resold or placed in museums rubbed shoulders with the most recent acquisitions.

Within this universe, the Barbier-Mueller collections of African and Oceanic art hold a special place, if only because, as worthy heirs of post-impressionist, cubist and surrealist modernity, Josef Müller and Jean Paul Barbier saw these "distant arts" as the axis for their reading of the history of art in its entirety. Josef Müller was amongst the first European buyers, while Jean Paul Barbier-Mueller was always one step ahead, collecting for example Indonesian art when it was still "on the fringe", and building encyclopaedic collections of Oceanic shields or African weapons when no one else was giving it serious thought.

Actually, this entity was put together by a trio: Josef Müller was the keystone of the collection throughout his life; Jean Paul Barbier-Mueller, who admired his father-in-law to the point of adding his surname to his own, provided the vision we can admire today, while Monique, known primarily for her taste in contemporary painting, also played a leading role. With her deep love of Africa, her keen interest in both ancient and contemporary African art, as well as traditional jewellery, she always encouraged her husband to buy the most important pieces.

À l'occasion, elle achetait d'ailleurs elle-même, toujours des œuvres d'exception. Ainsi dans la vente de la collection Hubert Goldet, le mari fit-il l'acquisition du masque Baulé qui faisait la couverture du catalogue et l'épouse du reliquaire Mbété de Charles Ratton. Deux chefs-d'œuvre.

Jean Paul a souvent plaisanté sur le dialogue intérieur tumultueux entre le collectionneur et le directeur de musée qui, disait-il, s'efforçaient à cohabiter en lui. Pour ma part, je n'ai jamais perçu de contradiction entre ce qui exprimait bien deux facettes de sa personnalité. Car chez lui, la quête de la beauté était inséparable de celle du savoir. Autant qu'un amoureux des objets, Jean Paul Barbier-Mueller fut un homme du livre. Il s'en entourait toujours et partout, sa bibliothèque ancienne était fameuse et il constituait un véritable centre de documentation dans chacune de ses demeures. Il en publia, il créa entre autres une fondation dédiée à la publication de travaux de chercheurs. Il en écrivit aussi un grand nombre. Il n'est sans doute pas une pièce de sa collection ou de celle de son beau-père à laquelle il n'ait un jour consacré quelques lignes, quelques pages, un livre entier.

Érudit et passionné par l'érudition, il ne cessa jusqu'à son dernier jour d'écrire, livres et articles, avec un plaisir particulier dans les revues qu'il avait créées où il pouvait libérer sa plume parfois mordante. En réalité, il était un vrai et bel écrivain et tout ce qu'il publia sous son nom existe sous la forme de manuscrits couverts de son écriture qui semblent toujours se presser vers la phrase et l'idée suivante.

Occasionally, she would buy exceptional objects herself. Thus, at the sale of the Hubert Goldet collection, her husband purchased the Baulé mask that was featured on the cover of the catalogue, and his wife the Mbété reliquary by Charles Ratton. Two unique masterpieces.

Jean Paul often joked about the tumultuous inner dialogue between the collector and the museum director, both of whom, he said, were striving to cohabit within him. For my part, I never perceived any contradiction between these two facets of his personality. Indeed, his quest for beauty was inseparable from his quest for knowledge. In addition to being passionate about objects, Jean Paul Barbier-Mueller was a book lover. His personal bookshelves were famously filled with rare antique volumes and he also set up a veritable documentation center in each one of his homes. He published books as well as special editions, and set up a foundation dedicated to showcasing the work of researchers. He also wrote a great deal. There's probably not a single piece in his or his father-in-law's collection to which he hasn't devoted a few lines, a few pages, an entire book.

A scholar with a passion for erudition, he wrote books and articles right up to his last day, with particular pleasure in the magazines he had created, where he could unleash his sometimes acerbic penmanship. In reality, he was a true and fine writer, and everything he published under his own name exists in the form of manuscripts covered in his handwriting, which always seems to be hurrying towards the next sentence and idea.



Il faut aller voir le catalogue de sa collection d'auteurs du XVI^e siècle. Il ne manque pas une collation à chaque livre cité, mais chaque volume peut se lire comme un roman.

Jean Paul, comme Monique d'ailleurs, était aussi un formidable épistolier dont il faudrait un jour publier les correspondances, souvent ornées de petits dessins.

J'ai connu Jean Paul Barbier-Mueller avant le début de l'aventure du quai Branly, au moment où l'État, à l'initiative de Françoise Cachin, achetait sa collection d'art du Nigeria pour le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, à la Porte Dorée. Nous sommes rapidement devenus amis et il prit grand plaisir à suivre l'élaboration d'un projet qui le passionnait. Il fit dès le début des dons importants pour le Pavillon des Sessions, si cher au cœur du Président Jacques Chirac lequel, aimant lui aussi les érudits, appréciait beaucoup sa compagnie. La vérité m'oblige à dire que ce fut un précieux réconfort si on veut bien se souvenir du dénigrement ou du moins du scepticisme que rencontrait alors le projet présidentiel. Pendant une quinzaine d'années, nous nous sommes vus quasiment tous les mois.

Page de gauche

Jean Paul Barbier-Mueller et Stéphane Martin, Paris, 2002

@abm - archives Barbier-Mueller

Ci-dessous

Jean Paul Barbier-Mueller et Josef Müller, ca. 1970

@abm - archives Barbier-Mueller



The catalogue of his collection featuring 16th-century authors is a must-read. There's no lack of tasty details for every book cited, but each volume can be read like a novel. Jean Paul, like Monique for that matter, was also a formidable letter-writer whose correspondences, often adorned with small drawings, will certainly be published one day.

I got to know Jean Paul Barbier-Mueller before the Quai Branly adventure began, at a time when the State, on art historian Françoise Cachin's initiative, was buying its collection of Nigerian art for the Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie located in the Palais de la Porte Dorée. We quickly became friends, and he took great pleasure in following the development of a project he was highly committed to. From the outset, he made substantial donations to the Pavillon des Sessions, so dear to the heart of President Jacques Chirac, who also appreciated scholars and greatly enjoyed his company. Truth be told, this was a precious comfort, if one is willing to recall the denigration, or at least the scepticism, that the President's project met with at the time. For some fifteen years, we saw each other almost every month.

L'architecture du musée du quai Branly - Jacques Chirac le laissait, disons, partagé mais la tour de verre qui sert de pivot au bâtiment central le séduisait. L'idée qu'elle devienne une « réserve visible », beaucoup moins. Au point qu'il évoqua un jour le projet d'une considérable donation d'œuvres de sa collection sur le thème de la « forme pure » à la condition qu'elles soient installées à demeure dans le silo et qu'on ne parle plus de réserve à cet endroit. Pour diverses raisons, le projet n'aboutit pas mais l'idée était belle ! Aboutit, en revanche, l'achat par l'État de sa collection de sculptures d'Asie du Sud-Est. Cet ensemble lui tenait particulièrement à cœur : il avait effectué, parfois avec ses enfants, de nombreux voyages sur place, beaucoup écrit, par exemple sur la culture des rives du Lac Toba, au cœur de Sumatra, et édité les travaux de plusieurs chercheurs. Les collections françaises étaient particulièrement pauvres dans ce domaine. Germain Viatte, qui dirigeait le projet muséographique du futur espace permanent du musée, décida d'installer cet ensemble, largement constitué de sculptures en pierre, au centre du plateau des collections dont elle constitue toujours une partie spectaculaire.

Jean Paul veilla jusqu'au bout, de loin et souvent de près sur cette collection. Quelques jours à peine avant sa mort, il m'invita à déjeuner chez lui : il venait d'acheter pour nous un objet, un sac de divination, dont il estimait qu'il manquait à la collection qu'il avait vendue (et d'ailleurs donnée en partie) au musée du quai Branly - Jacques Chirac.

Il vendit aussi directement au musée l'une des grandes pièces de sa collection océanienne, le grand crochet féminin du Sepik, surnommé, depuis l'exposition que Philippe Peltier et Magali Melandri lui consacrèrent, « la dame du fleuve ». Bien sûr, il fut toujours pour le musée un prêteur disponible et généreux : lors de l'exposition *Forêts natales* conçue par Yves le Fur à la gloire des arts du Gabon, les trois plus belles sculptures Fang-Mabea purent être réunies grâce au prêt de celui provenant de la collection Ratton figurant dans cette vente.

Jean Paul et Monique aimaient les musées. Ils en créèrent un, furent proches d'autres, à commencer par le musée qui porte désormais le nom de Jacques Chirac et le Metropolitan Museum de New York. Ils aimaient aussi le public des musées, leurs catalogues, les efforts des institutions pour diversifier leurs publics. Mais ils aimaient aussi le monde des collectionneurs, les galeristes dont beaucoup furent leurs amis, les salles de vente. Toute leur vie, il vendirent pour acheter, parce que les œuvres doivent circuler et qu'il y a toujours un nouvel achat en vue. Sans partager l'aigreur du testament des Goncourt, ils ont toujours imaginé une destinée nouvelle pour leur collection. L'un comme l'autre laissaient rarement de place au hasard. Je suis convaincu que la vente organisée par Christie's est exactement telle qu'ils l'auraient voulue.

STÉPHANE MARTIN

Président honoraire du musée du quai Branly - Jacques Chirac

The architecture of the Musée du quai Branly - Jacques Chirac left him, shall we say, divided, but the glass tower that serves as the pivotal point of the central building appealed to him. The idea of it becoming a “visible reserve”, much less so. To such an extent, in fact, that one day he mooted the idea of a considerable donation of works from his collection on the theme of “pure form”, on condition that it be permanently installed in the silo and that there be no more talk of a “reserve” there. For various reasons, the project never came to fruition, but it was a wonderful idea! What did come to fruition, however, was the State's purchase of his collection of Southeast Asian sculptures. This collection was particularly close to his heart: he made many trips to the region, sometimes with his children, and wrote extensively, for example on the culture of the shores of Lake Toba, at the heart of Sumatra, and published the work of several researchers. French collections were particularly lacking in this field. Germain Viatte, who was in charge of the museographic project for the museum's future permanent space, decided to install this ensemble, largely made up of stone sculptures, at the center of the collections plateau, where it still forms a spectacular presentation.

Jean Paul watched over this collection from afar, and often up close. Just a few days before his death, he invited me to lunch at his home: he had recently bought an object for us, a divination bag, which he felt was missing from the collection he had sold (and indeed donated in part) to the Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

He also sold one of the great pieces of his Oceanic collection directly to the museum, the large female Sepik hook, nicknamed “the lady of the river” after Philippe Peltier and Magali Melandri gave it this name for the exhibition. Of course, he was always available and generous to the museum as a lender: during the *Forêts natales* exhibition curated by Yves le Fur to celebrate the arts of Gabon, the three finest Fang-Mabea sculptures were brought together thanks to the loan of the one from the Ratton collection featured in this sale.

Jean Paul and Monique loved museums. They created one, and were close to others, starting with the museum that now bears President Jacques Chirac's name and the Metropolitan Museum in New York. They also enjoyed museum visitors, their catalogues, and the efforts of institutions to diversify their audiences. But they also felt very close to the world of collectors, gallery owners, many of whom were their friends, and auction houses. All their lives, they sold to buy, because works must circulate and there is always a new purchase in sight. Without suffering from the same controversy as the Goncourts' legacy, they always imagined a new destiny for their collection. Both rarely left anything to happenstance. I am convinced that the sale organized by Christie's is exactly what they would have wanted.

Ci-contre

Jean Paul Barbier-Mueller, Genève, ca. 1990
©abm - archives Barbier-Mueller



Josef Müller, Soleure, ca. 1965
©abm - archives Barbier-Mueller, DR.

1

Maillet de gong *lawlé* Baulé Côte d'Ivoire

Hauteur : 25.6 cm. (10 in.)

PROVENANCE

Collection Helena Rubinstein (1872-1965), Paris/New York
Parke-Bernet Galleries Inc, New York, *The Helena Rubinstein Collection. African and Oceanic Art. Part One*, 21 avril 1966, lot 30
Harry A. Franklin (1903-1983), Beverly Hills
Valerie Franklin-Nordin (1950-2020), Beverly Hills, transmis par descendance
Sotheby's, New York, *The Harry A. Franklin Family Collection of African Art*, 21 avril 1990, lot 109
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1007-219)

PUBLICATION(S)

Los Angeles County Museum of Art, *Portraits of Madame*, Los Angeles, 1976
Baldwin, J. et al., *Perspectives. Angles on African Art*, New York, 1987, p. 152
Brincard, M.-T., *Sounding Forms. African Musical Instruments*, New York, 1989, p. 149, n° 100
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 307, n° 318 et vol. II, p. 142, n° 240
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 88
Bacquart, J.-B., *L'art tribal d'Afrique noire/The Tribal Arts of Africa*, Paris, 1998, p. 49, n° 6
Roger-Vasselín, B. et Rinçon, L., « Sculpture africaine. Les mythes d'origine », in *L'Œil*, Paris, février 2003, n° 544, p. 43
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 144-145 et 387
Boyer, A.-M., *Baule*, Milan, 2008, p. 130, n° 51
Morin, F., « L'Afrique aux mille visages/Africa of a Thousand Faces », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, p. 44, n° 41
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 131, n° 27
Boyer, A.-M., « Transmission, tradition et authenticité dans les arts africains/Transmission, Tradition and Authenticity in African Arts », in *Arts & Cultures*, Genève, 2021, n° 22, p. 93, n° 2
Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, p. 216, n° 181

EXPOSITION(S)

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Portraits of Madame*, 29 janvier - 4 mars 1976 ; Palm Springs, Palm Springs Art Museum, 26 mars - 27 avril 1976 ; Los Angeles, LACMA - Los Angeles County Museum of Art, 18 mai - 20 juin 1976
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, *Perspectives. Angles on African Art*, 21 février - 26 avril 1987 ; New York, Center for African Art, 18 septembre 1987 - 3 janvier 1988 ; Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art, 31 janvier - 27 mars 1988
Washington, D.C., National Museum of African Art, *Sounding Forms. African Musical Instruments/Afrique. Formes sonores*, 26 avril - 18 juin 1989 ; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 16 juillet - 10 septembre 1989 ; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 7 octobre - 5 décembre 1989 ; Paris, Palais de la Porte Dorée, Musée national des arts africains et océaniques, 25 janvier - 20 mars 1990
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017
Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000



2

Masque *do* Ligbi Côte d'Ivoire

Hauteur : 33.5 cm. (13¼ in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris

Alain de Monbrison, Paris

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en mars 1985 (inv. n° 1006-38)

PUBLICATION(S)

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 92, n° 32

Koloss, H.-J., *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, Berlin, 1990, p. 57, n° 51

Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 121, n° 127 et vol. II, p. 54, n° 77

Falgayrettes-Leveau, C. et al., *Masques*, Paris, 1995, p. 100

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 81

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, p. 71, pl. 17 et 248, n° 56

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 84 et 85

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Berlin, Museum für Völkerkunde, *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

RENÉ A. BRAVMANN

in Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum, 1993, vol. II, p. 54

Ce masque classique du *do* témoigne des qualités et de l'art raffiné que l'on trouve habituellement dans les masques mandingues musulmans. Il se distingue par son ample coiffure soigneusement formée reproduisant les coiffures recherchées que portaient les femmes musulmanes au *Shawwal* ; des marques finement réhaussées sur le front et les joues ; un traitement délicat des traits du visage ; il honore pleinement la beauté dont est empreinte la communauté humaine au cours des jours qui suivent la fin du Ramadan.

Les Mandé musulmans (tels les Ligbi de la région de Boudoukou) décrivent ce genre de petit masque facial comme une œuvre qui exprime la joie et qui réjouit l'œil. Avant chaque cérémonie, il aurait été embelli et apprêté, d'un point de vue purement matériel, avec des huiles, des peintures cosmétiques, des touches de henné sur les cheveux et le visage, pour éloigner les esprits perturbateurs et jaloux, et avec quelques bijoux, boucles d'oreilles ou chaînettes d'argent et d'or accrochées à la chevelure.

This classic *do* mask exhibits the qualities and refined artistry normally found in these Muslim Manding masks. Distinguished by its ample and carefully shaped coiffure, mirroring the exquisite hairstyles worn by Muslim women at *Shawwal*, finely raised markings upon the forehead and cheeks, and a delicate handling of its facial features, it honors fully the beauty that marks the human community during the days following the close of Ramadan.

Muslim Mande describe such small face masks as works of joy, things that delight the eye. Before every performance this mask would have been elaborated and prepared in purely material terms through the use of oils, cosmetic paints, touches of henna on the hair and face to ward off troubling and jealous spirits, and occasional pieces of jewelry such as earrings or fillets of silver and gold chain tied about the hair.



3

Masque-heaume Sénoufo Côte d'Ivoire

Hauteur : 104 cm. (41 in.)

PROVENANCE

Père Gabriel Clamens (1907-1964) et Père Michel Convers (1919-2000), Lataha Emil Storrer (1917-1989), Zurich, acquis ca. 1950
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis en 1952
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1006-36)

PUBLICATION(S)

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 80 et 303, n° 24
Koloss, H.-J., *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, Berlin, 1990, p. 40, n° 30
Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 103, n° 85
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 53, n° 50 et vol. II, p. 14, n° 7
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 78
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 64-65 et 248, pl. 14, n° 54
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, pp. 174 et 175, n° 83
Girard, P. et Gottschalk, B., *Senoufo. Massa et les statues du poro/Senufo. Massa und die Statuen des poro*, Düsseldorf, 2002, pp. 68, 84, 90 et 92
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 170-171 et 342, n° 50
Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Sprits Speak. A Celebration of African Masks*, Munich, 2005, p. 161, pl. 28, n° 28
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 112-113 et 385
Colleyn, J.-P., Falgayrettes-Leveau, C. et al., *Femmes dans les arts d'Afrique*, Paris, 2008, pp. 126 et 127
Fischer, E. et Homberger, L., *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire/ Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 162, n° 208
Gagliardi, S., *Senufo sans frontières. La dynamique des arts et des identités en Afrique de l'ouest/Senufo Unbound. Dynamics of Art and Identity in West Africa*, Milan, 2014, p. 170, n° 123

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Berlin, Museum für Völkerkunde, *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, 16 novembre 1990 - 24 février 1991
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995
Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999
Zurich, Museum Rietberg, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste/ Magisch Afrika, Maskers en beelden uit Ivoorkust. De kunstenaar ontdekt/ Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 14 février - 1^{er} juin 2014 ; Amsterdam, De Nieuwe Kerk, 25 octobre 2014 - 15 février 2015 ; Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 14 avril 2015 - 26 juillet 2015 ; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 juin - 5 octobre 2015
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

€ 200,000-300,000
US\$220,000-330,000



“

IRIS HAHNER-HERZOG

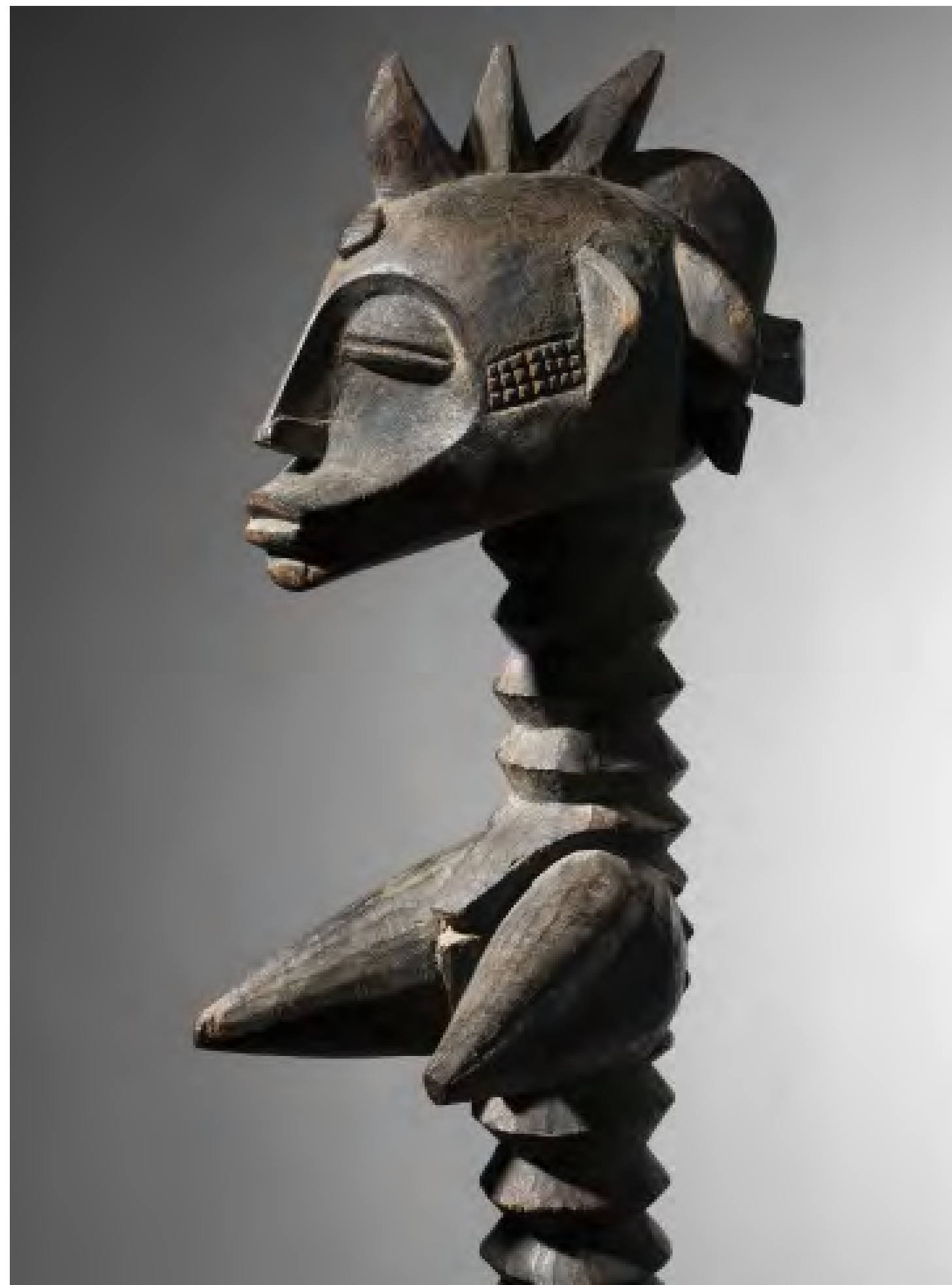
*in L'autre visage. Masques africains de la collection
Barbier-Mueller, 1997, p. 64*

Quelques masques de ce type, somme toute rare, sont venus enrichir les collections occidentales dans les années cinquante car en raison de la popularité - de courte durée - du culte de Massa, de nombreux objets sacrés ont alors été détruits ou vendus. Selon les recherches effectuées jusqu'à présent, les masques ne provenaient que de quelques villages, situés à proximité de la ville de Korhogo et habitée par des Fodonon, un groupe de population sénoufo installé dans le Sud du territoire. Une photographie prise par le père Clamens en 1951 dans le bois sacré du village de Lataha montre toute une rangée de sculptures culturelles, parmi lesquelles figurent le masque-heaume de la collection Barbier-Mueller et son pendant masculin. Les deux masques appartenaient à la société du *poro* et étaient exhibés à l'occasion de la « grande fête des morts » (*kuumo*), célébrée en hommage aux défunts les plus importants des quatre à cinq années précédentes.

Ce masque est attribué à Do Koné (décès vers 1975), sculpteur sur bois de Korhogo très connu pour ses bâtons figuratifs. Il est intéressant de noter la forme donnée à la figure féminine représentée debout au sommet du masque : comme il était de coutume pour ce type de masque, elle n'a pas de bras, les jambes ont été tronquées et les seins sont saillants et pointus. Les renflements qui apparaissent au niveau du cou, et qu'on retrouve dans d'autres sculptures sénoufo, se poursuivent sur tout le tronc, ce qui donne au corps un contour en zigzag, soulignant le contraste entre formes arrondies et formes anguleuses. D'après les dernières recherches, cet élément formel s'inspirerait du tissu qui, torsadé à la manière d'une corde, symbolise le corps du défunt au cours de la fête des morts. Ce motif, au même titre que d'autres objets sacrés, devait en outre aider à la mémorisation du savoir transmis oralement par la société du *poro*, c'est-à-dire à la mémorisation des proverbes, des vers, des textes rituels et des récits.

A few examples of this rare mask type came into Western collections in the 1950s, when the brief rise of the Massa religious movement led to the destruction or sale of numerous sacred objects. According to previous research, all of these masks originated from a few villages in the vicinity of the town of Korhogo, where a southern Senufo group lives. A photograph taken in 1951 by Pater Clamens in the sacred grove of the Fodonon village of Lataha shows the Barbier-Mueller mask and its male counterpart flanked by other sculptures. Such male and female mask pairs were owned by the *Poro* society, and appeared during the "Great Festival of the Dead" (*kuumo*), to commemorate the revered elders who had died over the past four or five years.

This mask is attributed to the wood carver Do Koné (d. circa 1975), who was active in Korhogo and was known for his figurative staffs. The design of the female figure standing on the helmet is exceptionally compelling. The short legs, pointed breasts, and lack of arms are typical for this type of figure. The rings or bulges around the neck, a motif characteristic of other Senufo sculptures, continue through the entire torso, lending the body a zigzag contour which underscores the interplay of rounded and angular shapes throughout the design. This formal element, according to recent investigations, is thought to represent the twisted cloth in which bodies of the deceased are wrapped during funeral rites. In addition, similar to certain other sacred objects, the motif has a mnemonic significance in the oral tradition of the *Poro* society. It is referred to, if obliquely, in sayings, verses, ritual texts, and stories.



4

Masque Baulé
Côte d'Ivoire

Hauteur : 45 cm. (17¾ in.)

PROVENANCE

Merton D. Simpson (1928-2013), New York
Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris, acquis auprès de ce dernier en 1979
De Ricqlès, Maison de la Chimie, Paris, *Collection Hubert Goldet*,
30 juin - 1^{er} juillet 2001, lot 205
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1007-228)

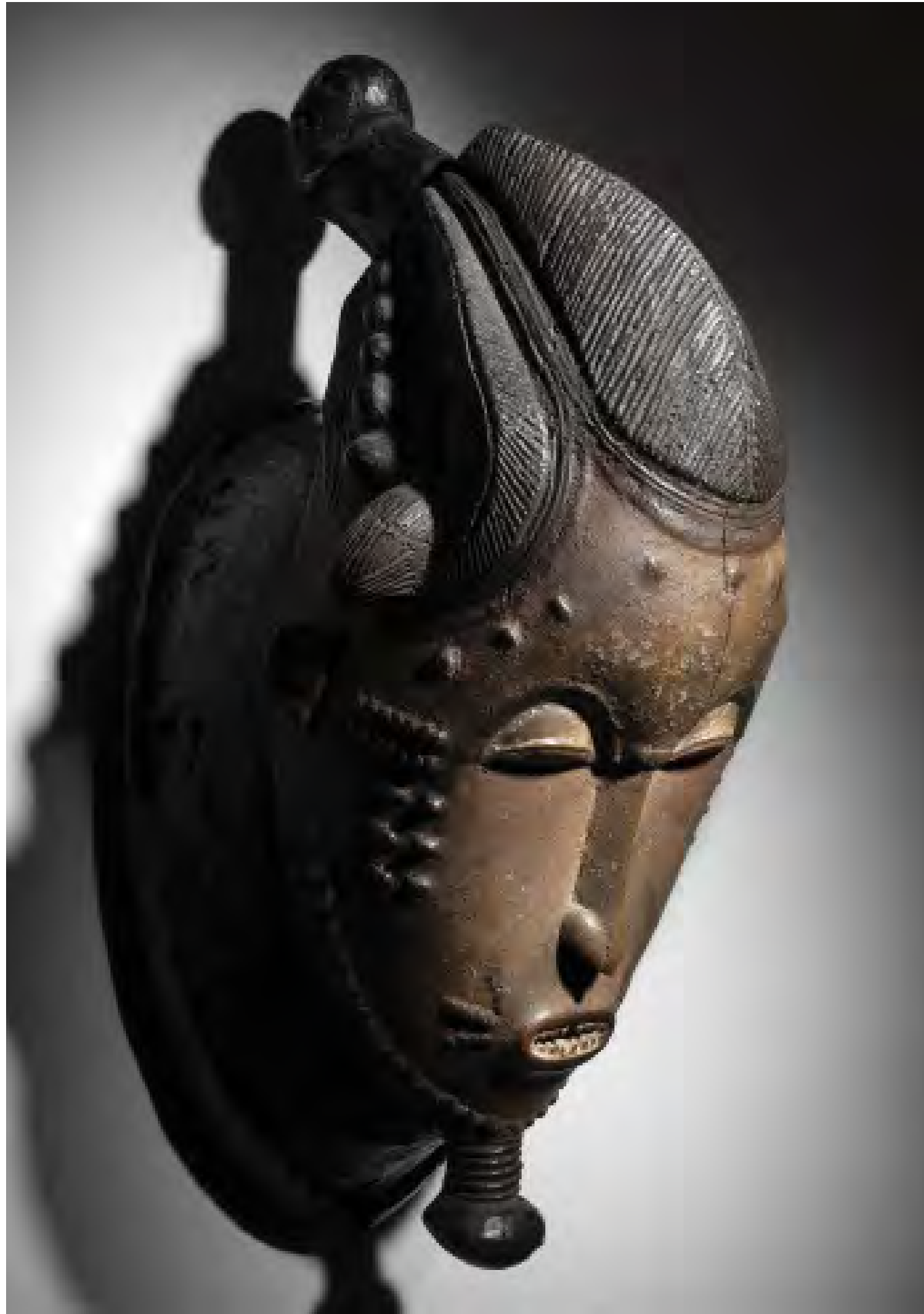
EXPOSITION(S)

Paris, Musée Dapper, *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, 10 octobre 1987 - 5 mai 1988
Paris, Musée Dapper, *Formes et couleurs*, 1^{er} avril - 15 septembre 1993
Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007
Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017
Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

PUBLICATION(S)

Lehuard, R., « La collection Hubert Goldet », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnoville, automne 1979, n° 31, p. 7
Thornton, L., « Black African art in Paris », in *The Connoisseur*, Londres, février 1981, vol. 206, n° 828, p. 116
Preston, G., *Sets, Series & Ensembles in African Art*, New York, 1985, p. 43, n° 22
Berjonneau, G. et Sonnery, J.-L., *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire/ Rediscovered Masterpieces of African Art/ Onbekende meesterwerken uit zwart Afrika*, Boulogne, 1987, p. 144, n° 99
Lehuard, R., « Formes & couleurs au musée Dapper », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnoville, été 1993, n° 86, p. 33
Falgayrettes-Leveau, C., Stéphan, L. et al., *Formes et couleurs*, Paris, 1993, p. 121
Morris, S., « Souvenirs d'Afrique », in *The Antique Collector*, Londres, octobre 1993, vol. 64, n° 6, p. 74
Bacquart, J.-B., *L'art tribal d'Afrique noire/The Tribal Arts of Africa*, Paris, 1998, p. 50, n° B
Melikian, S., « Out of Africa. Inspiration for the 20th Century », in *International Herald Tribune*, Paris, 7-8 juillet 2001, ill.
Barbier-Mueller, J. P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, n° 39
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 13, 172-173 et 342, n° 51
Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Spirits Speak. A Celebration of African Mask*, Munich, 2005, p. 161, pl. 22, n° 22
Chesi, G. et al., « Interview. Jean Paul Barbier-Mueller », in *A4 Magazin für Aussereuropäische Kunst und Kultur. Afrika, Australien, Asien, Amerikas*, Innsbruck, février 2006, p. 46
Semprün, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 178 et 179, n° 59
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/ Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 138-139 et 387
Boyer, A.-M., *Baule*, Milan, 2007, p. 90, n° 7
Boyer, A.-M., *Le sacré, le secret. Les Wan, Mona et Koyaka de Côte d'Ivoire/ The Sacred, the Secret. On the Wan, the Mona and the Koyaka of Côte d'Ivoire*, Genève, 2010, p. 57, n° 47
Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. III, n° 3
Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire. Aux sources des traditions artistiques*, Anvers, 2014, p. 220, n° 153
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 116 et 117, n° 20
Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 214 et 326, n° 176
Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 16, 124, 127 et 137, n° 14

f Estimation sur demande





Il y a exactement un siècle le pavillon de Marsan du musée du Louvre consacrait une exposition aux sculptures classiques d’Afrique, Océanie et autres « pays lointains » qui gagnaient ainsi leurs lettres de noblesse et accédaient définitivement au rang d’œuvres d’art. André Level, un des principaux artisans de cette reconnaissance et collectionneur très éclairé, choisissait pour illustrer la couverture du catalogue¹ accompagnant cet événement un « masque de la Côte d’Ivoire » appartenant au galeriste de Vuillard, Jos Hessel. Désormais conservé à l’Indiana University Museum, criante est sa parenté avec l’œuvre présentée ici, acquise par Jean Paul Barbier-Mueller - avec un discernement comparable à celui de ses prédécesseurs - lors de la dispersion de la mythique collection d’Hubert Goldet en 2001. Ce n’est en aucun cas une coïncidence si ce masque fut également retenu pour figurer sur la couverture du catalogue² de la vente mais le juste hommage rendu au grand talent d’un artiste qu’on aurait souhaité plus prolifique si l’on considère la qualité et la rareté de son art. Ces deux masques, de taille exceptionnelle, sont en effet les seuls de ce style connus à ce jour.

L’exercice de stricte attribution ethnique rencontre là ses limites tant ces superbes objets illustrent les influences réciproques qu’exercent entre eux des groupes proches.

Du masque de la collection Barbier-Mueller, les Yohouré seraient en droit de revendiquer le collier de barbe en dents de scie nouée à son extrémité alors que les Gouro pourraient être crédités de son ovale très allongé, de son fond de teint ocre et de l’arrangement de ses chéloïdes. Une attribution aux Baoulé s’impose toutefois ; bien que, lors de leur migration vers le centre de la Côte d’Ivoire au XVIII^e siècle, ils n’emportèrent pas avec eux la tradition du masque, ils eurent tôt fait de l’emprunter à leurs voisins primo-arrivants et d’appliquer leur talent d’orfèvres à cette discipline. Ici leur art s’exprime dans la précision et le classicisme avec lesquels sont sculptés les traits de ce visage, du nez long et effilé à l’arc des sourcils protégeant des paupières closes sur des yeux en demi-lune. On doit aussi à l’inclination au « maniérisme » de ces sculpteurs l’extrême sophistication de la coiffure. Son tressage complexe et élégant se terminant en cadogan atteint la perfection, enrichie toutefois d’une touche d’originalité apportée par la sorte de dentelure faisant écho à celle entourant le bas du visage.

L’extrême rareté de cette représentation rend difficile la détermination de sa fonction. Bien que sa beauté rivalise avec celle des masques-portraits, certaines de ses spécificités l’en éloignent ; les manières de cornes figurées au niveau des tempes - une caractéristique fréquente chez les Gouro - indispensable tribut au monde animal, la facture des traits du visage et la morphologie particulière de son envers augmenté d’une sorte de fraise, prêchent pour son appartenance à la famille des *kpan*.

Les *kpan* tiennent une place importante dans les performances du *Goli* encore exécutées de nos jours lors de réjouissances villageoises après avoir participé autrefois à des évènements plus tragiques comme des funérailles.

Si le grand africaniste Maurice Delafosse avait pu admirer la majesté sereine de ce masque, il y aurait sans nul doute vu les traits du pharaon Amenhotep, confortant ainsi sa thèse suggérant « des traces de civilisation égyptienne à la Côte d’Ivoire »³.

BERTRAND GOY

Exactly a century ago, the Pavillon de Marsan at the Louvre Museum devoted an exhibition to classical sculptures from Africa, Oceania and other “distant lands”, which thus won their letters of nobility and definitively gained a status as works of art. André Level, one of the main architects of this recognition and a highly enlightened collector, chose to illustrate the cover of the catalogue¹ accompanying the event with an “Ivory Coast mask” belonging to Vuillard’s exclusive dealer and gallery owner, Jos Hessel. Now housed at the Indiana University Museum, it bears a striking resemblance to the work presented here, acquired by Jean Paul Barbier-Mueller - with the same discernment as his predecessors - when Hubert Goldet’s legendary collection was sold in 2001. It is by no means a coincidence that this mask was also chosen to feature on the cover of the sale’s catalogue², but a fitting tribute to the great talent of an artist who, given the quality and rarity of his art, we would have wished to see more of. These two masks, of exceptional size, are the only ones in this style known to date.

The exercise of strict ethnic attribution has its limits here, as these superb objects illustrate the reciprocal influences exerted by closely related groups.

Of the mask in the Barbier-Mueller collection, the Yohoure would be entitled to claim the saw-tooth beard necklace tied at the end, while the Guro could be credited with its very elongated oval, its ochre foundation and the arrangement of its keloids. Although they did not take the mask-making tradition with them when they migrated to central Côte d’Ivoire in the 18th century, they soon borrowed it from their primitive neighbours and applied their goldsmithing skills to this discipline. Here, their art is expressed in the precision and classicism with which the facial features are sculpted, from the long, tapering nose to the arch of the eyebrows protecting the closed eyelids over half-moon eyes. The extreme sophistication of the hairstyle also owes much to the sculptors’ penchant for “mannerism”. Its complex, elegant braiding, ending in a cadogan pony tail is perfect, but with a touch of originality added by the sort of lacework in echo around the lower part of the face.

The extreme rarity of this representation makes it difficult to determine its function. Although its beauty rivals that of the portrait masks, some of its specific features set it apart from them. The horns at the temples - a frequent feature among the Guro - are an essential tribute to the animal world, as are the facial features and the particular morphology of the back of the face, which has been enhanced with a sort of ruff, all point to it belonging to the *kpan* family.

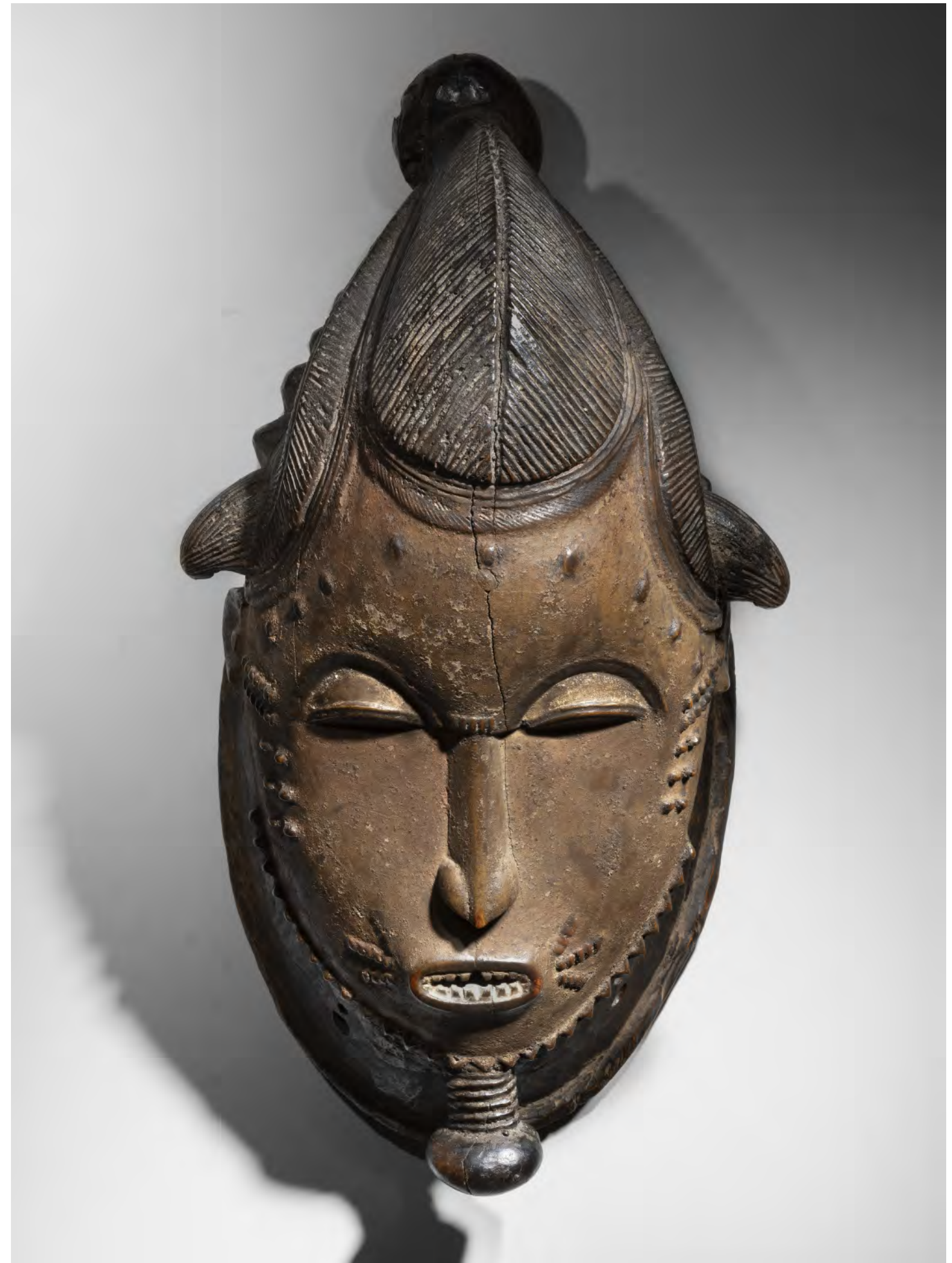
The *kpan* play an important role in *Goli* performances, which still take place today during village celebrations, after having been used in the past for more tragic events such as funerals.

If the great Africanist Maurice Delafosse had been able to admire the serene majesty of this mask, he would undoubtedly have noticed in it the features of the pharaoh Amenhotep, thus confirming his thesis suggesting “traces of Egyptian civilisation in the Ivory Coast”.³

BERTRAND GOY

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



5

Statue kulap Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 72 cm. (28¾ in.)

PROVENANCE

Fenton & Sons, Londres

Collection Pitt Rivers Museum, Farnham, acquis auprès de ce dernier en 1901

Stella Edith Lonsdale - Pitt-Rivers - (1913-1994), Londres

Mathias Komor (1909-1984), New York

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1977 (inv. n° 4317-B)

PUBLICATION(S)

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 92 et 93

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 40, n° 2

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 306 et 307

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 76 et 77, n° 6

Newton, D., « L'art de Nouvelle-Irlande/The Art of New-Ireland », in *Art tribal*, Genève, 1997, p. 25, n° 1

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 247, n° 3

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 354 et 355

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 055

King, J. et Waterfield, H., *Provenance. Twelve Collectors of Ethnographic Art in England 1760-1990*, Paris, 2006, p. 4

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 318-319 et 394

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 98, n° 28

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} Janvier - 30 septembre 1979

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

€ 50,000-70,000
US\$55,000-77,000



6

Tambour *livika*
Nouvelle-Irlande
Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 45 cm. (17¼ in.)

PROVENANCE

Arthur (Max Heinrich) Speyer II (1894-1958), Berlin
Arthur (Johannes Otto Jansen) Speyer III (1922 - 2007), Berlin, transmis
par descendance
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
acquis en 1984 (inv. n° 4342)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P. et al., *Oiseaux. Trente sculptures en bois, en métal et en
pierre, accompagnées de trente sculptures en mots*, Genève, 1984, p. 43, n° 19
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du
musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections
of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 92 et 93, n° 12

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Oiseaux. Cinq mille ans d'art animalier*, 1984
Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels
d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin
1997

€150,000-250,000
US\$170,000-270,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

Au sein du corpus flamboyant des arts de Nouvelle-Irlande trône le *livika*, un tambour à friction surnommé le violon des morts par les Allemands au début du XX^e siècle. Cet unique instrument de musique fut documenté en 1909 par Augustin Krämer de l'expédition navale allemande. « Le nom *livika* est dérivé de l'oiseau calao et habituellement sa tête est gravée à l'extrémité du tambour. La face inférieure du bec et la face inférieure du *livika* comportent trois langues, dont deux peuvent être considérées comme des pattes et la troisième comme une queue tournée vers l'intérieur. On enduit ses mains de résine, comme on traite les cordes d'un violon. On caresse le *livika* de la tête vers la queue, la main passant sur ces trois langues sculptées qui chantent trois notes distinctes. Ces sons sont si puissants et perçants qu'ils causent de la terreur dans la nuit. » Le chant du *livika* est souvent interprété comme le chant d'un oiseau des puissances chtoniennes de l'inframonde où règne l'ancêtre primordial *Moroa*.

L'aire d'utilisation couvre toute la région dont la vie rituelle était dictée par les rites *malangan*, y compris les *ulis*, du centre jusqu'au nord de la Nouvelle-Irlande, ainsi que les îles Tabar. Les *livika*, contrairement aux *malangan*, étaient préservés soigneusement au sein des clans et étaient souvent transmis à travers les générations. Ce sont des objets rares, et nous avons identifié un corpus d'une centaine de *livika* en collections privées et publiques, avec parfois des informations précises d'acquisition. Le *livika* Barbier-Mueller est proche des exemplaires acquis par Wilhelm Wostrack en 1908 sur les contreforts du plateau Lelet, et par Augustin Krämer à Lelet en 1909. Ils partagent la forme générale, avec une crête et une queue, trois langues fermant des chambres de résonance. Ils ont des yeux en opercule de turbo, avec les paupières soulignées par une rangée de triangles, une bouche aux dents pointues. La première chambre de résonance est entourée par une fine ligne. Nous n'avons trouvé ces éléments sculptés uniquement sur les *livika* acquis au centre de la Nouvelle-Irlande, la même aire dont sont originaires les *ulis*, ce qui suggère donc que le *livika* Barbier-Mueller en soit aussi originaire.

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

At the heart of the flamboyant corpus of New Ireland arts there is the *livika*, a friction drum referred to as the fiddle of the dead by the Germans in the early 20th century. This unique musical instrument was documented in 1909 by Augustin Krämer of the German naval expedition. "The name *livika* is derived from the hornbill bird, and its head is usually engraved on the end of the drum. The underside of the beak and the underside of the *livika* comprise three tongues, two of which can be thought of as legs while the third has an inward-turning tail. Hands are coated with resin, like the strings on a violin. The *livika* is caressed from head to tail, the hand passing over the three sculpted tongues, which sing out three distinct notes. These sounds are so powerful and piercing that they cause terror when heard in the night." The *livika*'s tune is often interpreted as the song of a bird from the Chtonian powers of the underworld, where the primordial ancestor *Moroa* reigns.

The area of use covers the whole region, whose ritual life was dictated by *Malangan* rites, including the *ulis* from central to northern New Ireland, as well as the Tabar Islands. The *livikas*, unlike the *malangans*, were carefully preserved within clans and often passed down through generations. They are rare objects, and we have identified a corpus of around 100 *livikas* in private and public collections, sometimes with precise acquisition information. The Barbier-Mueller *livika* is close to those acquired by Wilhelm Wostrack in 1908 at the foothills of the Lelet plateau, and by Augustin Krämer in Lelet in 1909. They share the same general shape, with a crest and a tail, its three tongues closing resonance chambers. They have turbo-lid eyes, with eyelids highlighted by a row of triangles, and a mouth with pointed teeth. The first resonance chamber is surrounded by a thin line. We found these sculptural elements only on the *livikas* acquired in central New Ireland, the same area from which the *ulis* originated, suggesting that the Barbier-Mueller *livika* also came from there.

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

Masque *lor* Tolai Nouvelle-Bretagne Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

PROVENANCE

Collection Carl Otto Czeschka (1878-1960), Hambourg

Alain Schoffel, Paris

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en avril 1974 (inv. n° 4320)

PUBLICATION(S)

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 66, 68 et 69, n° 2

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 94-95 et 328, n° 12

Semprún, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 216 et 217, n° 78

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 126 et 127, n° 25

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

ANTJE S. DENNER

in *Arts et Cultures*, 2015, p. 189

Le Musée Barbier-Mueller possède un exemple de masque *lor* originaire de Nouvelle-Irlande, que Michael Gunn attribue à l'aire linguistique du label ou du kandas sur la côte ouest. Ce masque a d'abord appartenu au peintre autrichien Carl Otto Czeschka. S'étant installé à Hambourg vers 1907, Czeschka a rencontré Julius Konietzko, voyageur, collectionneur et marchand d'objets ethnographiques, qui a stimulé son intérêt pour l'art non européen et l'a aidé à se constituer une collection. Ce masque est typique des premiers masques *lor* : visage aplati, blanc, comportant des fentes taillées pour les yeux et la bouche, décorations peintes en noir et rouge autour des yeux et motif en croissant autour de la bouche. Dans ce cas précis, la barbe est représentée par une bande de triangles rouges peints sur les bords du masque.

Richard Parkinson est le premier à avoir donné une description détaillée de ces masques. Selon lui, les Tolai avaient deux types de masques *lor*. Il ajoute qu'ils étaient utilisés dans le cadre d'échanges cérémoniels et, jadis, pour des spectacles publics au cours desquels les porteurs de masques tournaient lentement et en silence autour des danseurs.

The Barbier-Mueller Collection has an example of a *lor* mask from New Ireland, which Michael Gunn attributes to the Label or Kandas linguistic area on the west coast. This mask originally belonged to the Austrian painter and graphic artist Carl Otto Czeschka. After moving to Hamburg around 1907, Czeschka met Julius Konietzko, a traveller, collector and dealer in ethnographic objects, who stimulated his interest in non-European art and helped him to build up a collection. This piece is typical of early *lor* masks: a flattened, white face with carved slits for the eyes and mouth, black and red painted decoration around the eyes along with a crescent motif around the mouth. In this case, the beard is represented by a band of red triangles painted around the edges of the mask.

Richard Parkinson was the first to give a detailed description of these masks. According to him, the Tolai had two types of *lor* masks. He adds that they were used for ceremonial exchanges and, in the past, for public performances in which the mask-wearers slowly and silently circled around the dancers.



Statue *malangan* Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 162.5 cm. (64 in.)

PROVENANCE

Collection Albert Kornmayer, Kokopo, acquis entre 1903 et 1905

Collection Frédéric 1^{er} de Bade - Grand-Duc de Bade (1826-1907), Karlsruhe, acquis par donation le 10 juin 1905

Collection Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, acquis ca. 1919

Collection Reiss-Engelhorn-Museen, Ethnographic Museum of Mannheim, Mannheim, acquis en 1935 (inv. n° III Su 6103)

Arthur (Johannes Otto Jansen) Speyer III (1922 - 2007), Berlin, acquis le 11 décembre 1972

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en octobre 1984 (inv. n° 4344)

PUBLICATION(S)

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 315

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 126 et 127, n° 31

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 255, n° 14

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, pp. 384 et 457, n° 319

Barbier, J.P., « Confidemment votre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 257

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 326-327 et 394

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 30, n° 27

EXPOSITION(S)

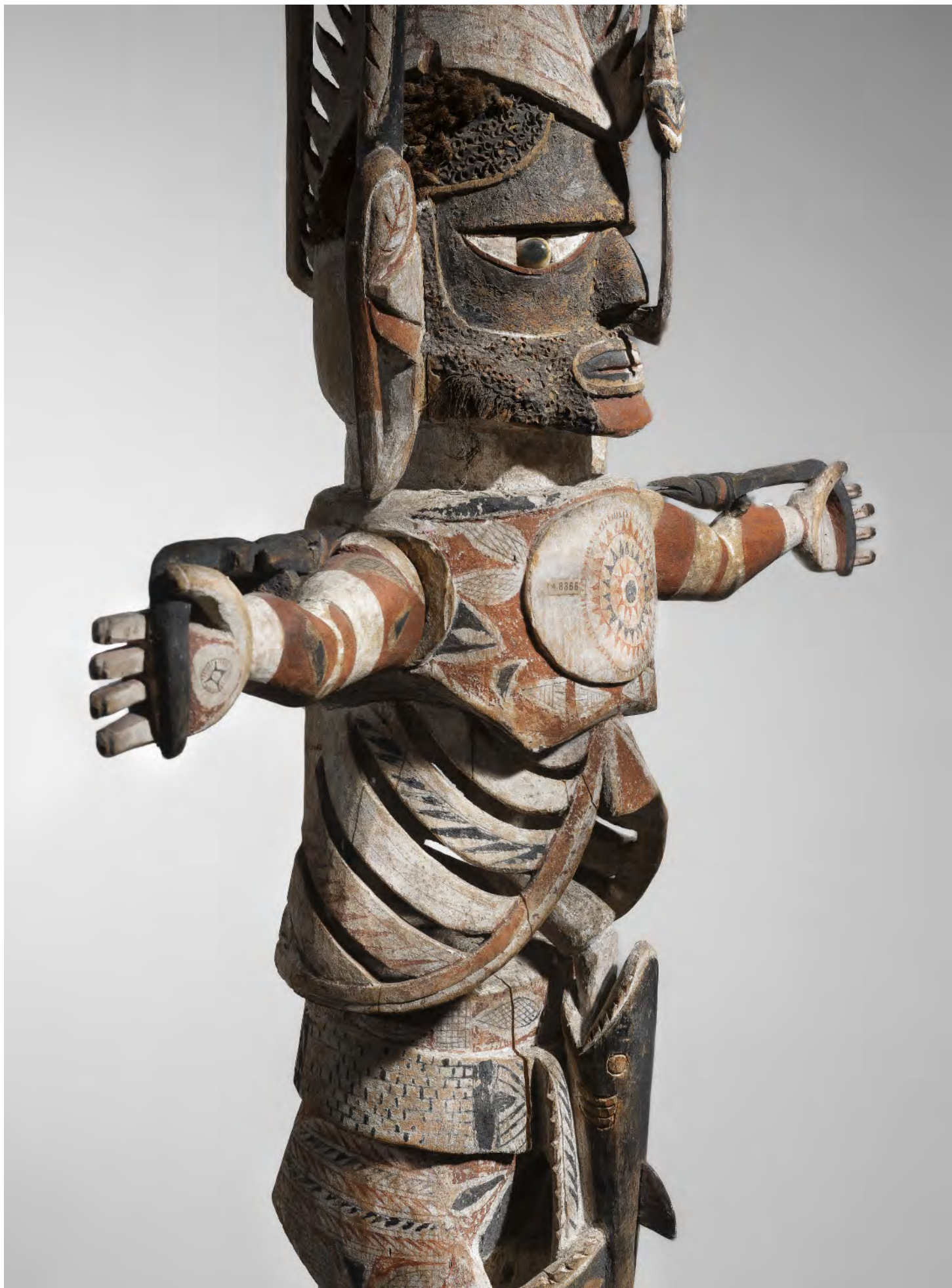
Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie*. Collections du Musée Barbier-Mueller, 5 juin - 4 octobre 1998

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €300,000-500,000
US\$330,000-550,000





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

Cette statue *malangan* a été réalisée au nord de la Nouvelle-Irlande, probablement au début du XX^e siècle.¹ À certains niveaux, elle représente la transition entre la vie (le visage) et la mort (le ventre et les côtes en décomposition).

Cette figure se distingue par l'image d'un poisson volant² dont la langue lèche un objet blanc qui émerge de la cage thoracique, ce qui est vraisemblablement un cadavre en décomposition.

Edward Salle, le célèbre sculpteur *malangan* des îles Tabar³, a déclaré que l'objet suspendu entre les deux côtés de la cage thoracique s'appelait *bots* et était le mot local pour « poumons ». Des variantes du même mot font référence au foie ou au cœur, ainsi qu'au nombril. Toutes ces références sont associées au noyau essentiel de la vie dans un corps humain, dans le sens où nous, en Occident, pensons à notre cœur comme au noyau central de notre être.

En outre, le mot « *buts-or* » est utilisé à Tabar pour désigner la séparation, après un décès, de deux clans qui étaient unis par le mariage. La cérémonie de réunification des deux clans a lieu, plusieurs années plus tard, lors de la première cérémonie *malangan* de la séquence commémorative.

Ainsi, il ne s'agit pas d'une simple image d'un poisson rongeur l'intérieur d'un homme mort. Il s'agit d'un portrait du moment où deux groupes de personnes, auparavant unis par le mariage de leur fille avec le fils d'un autre groupe, voient ce lien brisé par la mort du fils. Ce lien ne peut être réparé que dans le monde rituel du *malangan*.

MICHAEL GUNN



This figure is a *malaganized* image that was made in northern New Ireland, probably in the early 20th century¹. On some levels it depicts the transition from life (in the face) to death (the decomposing belly and ribs).

A noticeable feature of this figure is the image of a flying fish² with its tongue licking a white object that emerges from under the rib cage of what is clearly a decomposing corpse.

Edward Salle, the well-known *malagan* carver from the Tabar Islands³, said that the object hanging down between the two sides of the rib cage was called *bots* and was the local word for “lung”. Variants of the same word on Tabar refer to the liver or heart, and to the navel. All these referents are associated with the essential core of life in a human body in the sense that we in the West think of our heart as the central core of our being.

In addition, “*buts-or*” is a word used in Tabar to refer to the separation after a death of two clans who were united by marriage. The ceremony to reunify the two clans occurs several years later during the first *malagan* ceremony of the commemorative sequence.

Thus, we can see that this is not just a simple image of a fish gnawing at the interiors of a dead man. It is a portrait of the moment when two groups of people, previously united by the marriage of their daughter to the other group's son, have that bond broken by the son's death. And this bond can only be repaired in the ritual world of the *malagan*.

MICHAEL GUNN

Masque Tshokwé Angola

Hauteur : 46 cm. (18½ in.)

PROVENANCE

Collection privée, Belgique

Sotheby's, New York, 2 décembre 1983, lot 153

Collection privée, États-Unis

Sotheby's, New York, 19 mai 2000, lot 277

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1028-43)

PUBLICATION(S)

Neyt, F., *Arts traditionnels et histoire au Zaïre. Cultures forestières et royaumes de la savane/Traditional Arts and History of Zaïre. Forest Cultures and Kingdoms of the Savannah*, Louvain-la-Neuve, 1981, p. 231, n° XII.10

Rubin, W. et al., *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal/"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. II, p. 364

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre... / Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2001, n° 2, p. 198, n° 2

Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, pp. 164 et 165, n° 70

Pérez, M., « Chikwekwe. Masque calao des Tschokwé/Chikwekwe. Hornbill Mask of the Chokwe », in *Arts & Cultures*, Genève, 2004, n° 5, p. 127

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 90-91 et 328, n° 10

Wastiau, B., *Chokwe*, Milan, 2006, pp. 44 et 111, n° 60

Semprún, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 204 et 205, n° 72

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 224-225 et 390

EXPOSITION(S)

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

f €40,000-60,000
US\$44,000-66,000

“

MANUEL JORDAN

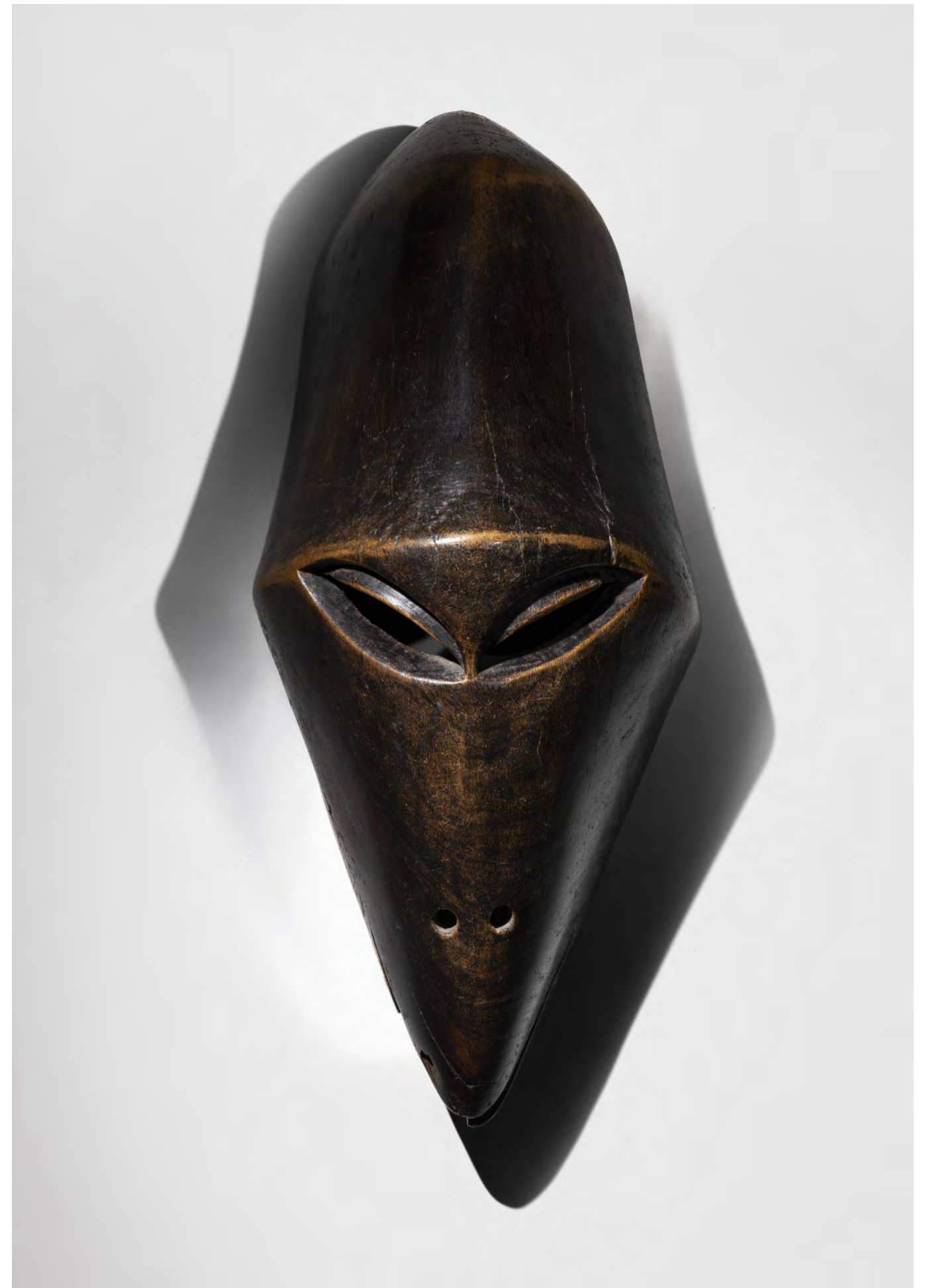
in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 224

Ce masque chokwé représente *Chikwékwé*, un esprit ancestral qui prend la forme d'un calao arboricole du même nom. Les mascarades ancestrales des Chokwé, appelées *akishi* (sing. *mukishi* en Angola ou *makish/likishi* en Zambie), se déroulent habituellement dans le cadre du *mukanda*, rite de passage des garçons vers l'âge adulte. *Chikwékwé* est l'un de ces personnages *akishi* qui, dotés de différents attributs physiques, prennent un visage public pour aider spirituellement les initiés et éduquer le public sur divers sujets allant des valeurs morales à la religion en passant par la cosmologie et la conception du monde.

Chikwékwé possède des pouvoirs extraordinaires. Le calao annonce le lever du soleil mais il est symboliquement perçu comme une créature de la nuit, accomplissant ses exploits surnaturels dans un monde auquel ont accès très peu d'humains. Les attributs ambigus de *Chikwékwé*, liés à des choses cachées et invisibles (l'obscurité qui précède le lever du soleil), renvoient à l'initiation très secrète des hommes adultes, connue sous le nom de *mungonge*.

This Chokwe mask represents *Chikwekwe*, an ancestral spirit that takes the form of an arboreal hornbill of the same name. Chokwe ancestral masquerades, called *akishi* (singular *mukishi* in Angola; or *makish/likishi* in Zambia), are normally performed in the context of *mukanda*, the initiation into adulthood for their boys. *Chikwekwe* is one of several *akishi* characters, with different physical and behavioral attributes, that perform publicly to spiritually aide the initiates and to educate audiences about matters that range from moral values to religion and cosmology or worldview.

Chikwekwe is endowed with extraordinary powers. Hornbills announce sunrise but are symbolically perceived as creatures of the night, achieving supernatural feats in a world to which very few humans have access. The more ambiguous attributes of *Chikwekwe*, linked to hidden and invisible things (darkness/ before sunrise), connect the character with a very secretive initiation of adult men known as *mungonge*.



Statue Baga Guinée

Hauteur : 65 cm. (25% in.)

PROVENANCE

Probablement Ernest Ascher (1888-1979), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis ca. 1957
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1001-5)

PUBLICATION(S)

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, pp. 108 et 109, n° 17
Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, pp. 108 et 109, n° 17

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 -
30 mars 2014
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains,
Océaniens, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-
Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

f €40,000-60,000
US\$44,000-65,000

“

DAVID BERLINER

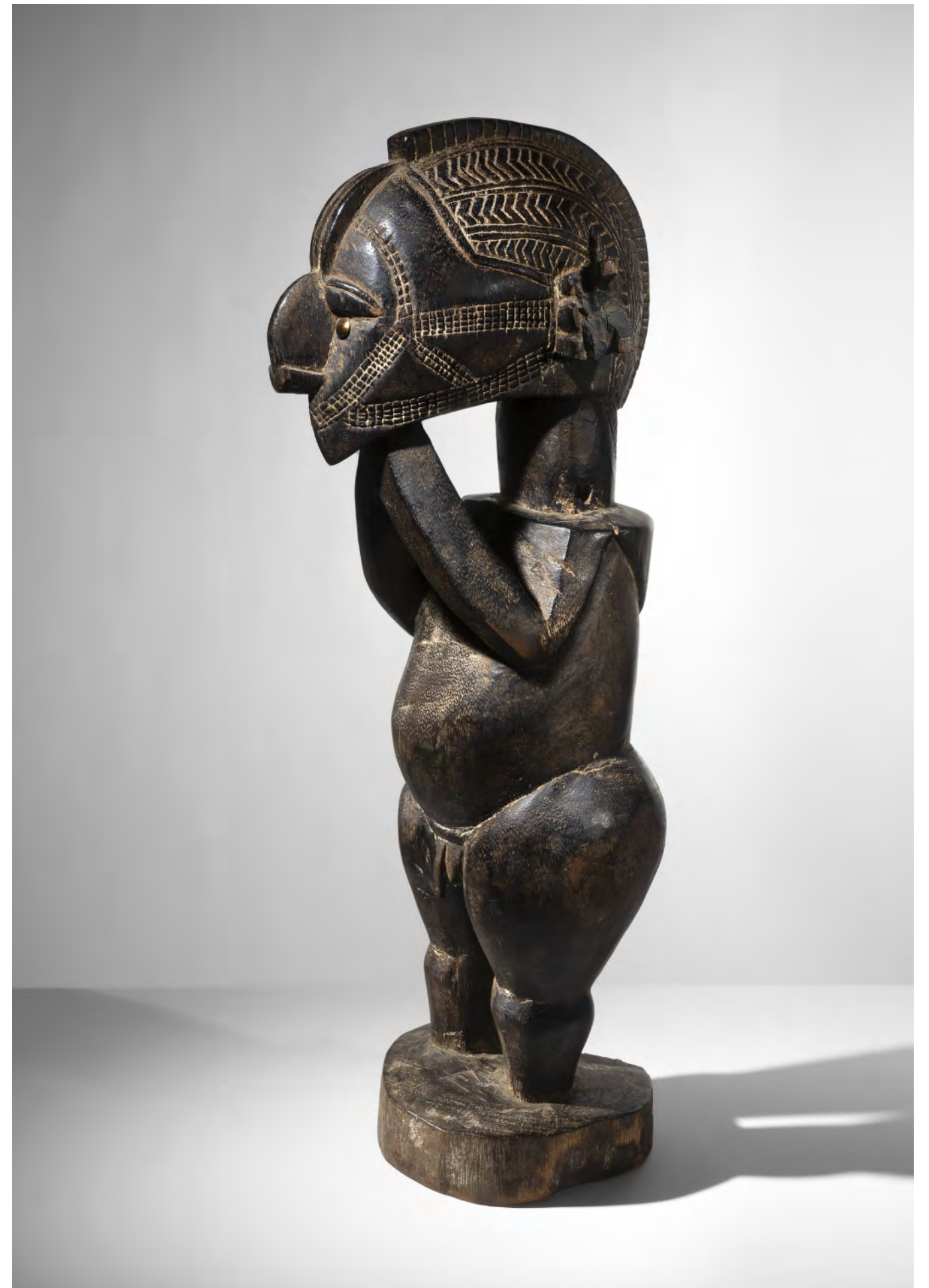
in *Baga. Mémoires religieuses*, 2013, p. 108

Les statuettes à tête de *Dimba* font partie des créations les plus remarquables mais aussi les plus énigmatiques de l'art baga. On ne peut actuellement en préciser l'origine, seulement établir une zone de diffusion dans les régions Bulongic, Pokur et Baga sitem. D'une hauteur variant de 34 à 76 cm, ces sculptures de bois allient le corps d'un homme ou d'une femme à la tête de *Dimba*.

En pays Sitem, ces statuettes portaient le nom de *kerena* (*terenka* au singulier). Chez les Pokur, ces statuettes portaient le nom de *kenga*. Elles étaient, semble-t-il, liées à la divination et à la communication avec les défunts de la famille. Intervenant dans le cadre personnel des lignages, on leur adressait des sacrifices dans les maisons sacrées. Enfin, en pays Bulongic, ces objets ont été reconnus comme faisant partie des *élékél*, des maisons sacrées. Chaque famille avait un ou plusieurs *mentshinkal* (*tenshinkal* au singulier), intimement liés au pouvoir des vieux hommes et devant lesquels l'on peut supposer que le doyen du patrilignage effectuait des jets de kola divinatoires et des sacrifices.

Dimba-headed statuettes are among the most remarkable but also the most enigmatic creations of Baga art. It is currently impossible to pinpoint their origins, only to establish an area of diffusion in the Bulongic, Pokur and Baga sitem regions. Ranging in height from 34 to 76 cm, these wooden sculptures combine the body of a man or woman with the head of a *Dimba*.

In Sitem country, these statuettes were known as *kerena* (*terenka* in the singular). Among the Pokur, these statuettes were called *kenga*. They were apparently linked to divination and communication with the deceased members of the family. They were used in the personal context of lineages, and sacrifices were made to them in sacred houses. Finally, in Bulongic country, these objects were recognised as forming part of the *elekél*, the sacred houses. Each family had one or more *mentshinkal* (*tenshinkal* in the singular), closely linked to the power of the old men and before which we can assume that the eldest of the patrilineage performed divinatory kola throwing and sacrifices.



Serpent Baga Guinée

Hauteur : 217 cm. (85% in.)

PROVENANCE

Henri Kamer (1927-1992), Paris, acquis en 1957

John J. Klejman (1906-1995), New York, acquis en 1968

Collection Dr. Robert Mandelbaum (1922-1983), New York

Merton D. Simpson (1928-2013), New York, acquis en 1978 (inv. n° 2413)

Henri Kamer (1927-1992), Paris

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1979 (inv. n° 1001-21)

PUBLICATION(S)

Cole, H. et al., *Antelopes and Elephants, Hornbills and Hyenas. Animals in African Art*, Santa Barbara, 1973, n° 85

Povey, J. et al., « Publicité Merton D. Simpson/Merton D. Simpson Advertisement », in *African Arts*, Los Angeles, janvier 1978, vol. XI, n° 2, p. 1

Rubin, W. et al., *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal/ "Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 55

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 101, n° 38

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 91, n° 69

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pl. 24, pp. 84-85 et 250, n° 67

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, p. 4

Berliner, D., « (Re)découverte des masques landuma (Boké, Guinée-Conakry)/(Re)discovering Landuma Masks (Boké, Guinea-Conakry) », in *Arts & Cultures*, Genève, 2004, n° 5, p. 137, n° 3

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 44, n° 1

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, pp. 72 et 73, n° 2

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, pp. 72 et 73, n° 2

Preston, S., « Le cosmos comme un labyrinthe dans l'art africain/Cosmos as Labyrinth in African Art », in *Arts & Cultures*, Genève, 2022, n° 23, p. 88, n° 8

Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 101, 102, 103, 107 et 124, n° 2

EXPOSITION(S)

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Antelopes and Elephants, Hornbills and Hyenas. Animals in African Art*, 4 octobre - 2 décembre 1973

New York, MoMA - Museum of Modern Art, "Primitivism" in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, 27 septembre 1984 - 15 janvier 1985

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 - 30 mars 2014

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains, Océaniens, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f Estimation sur demande





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

IRIS HAHNER-HERZOG

*in L'autre visage. Masques africains de la collection
Barbier-Mueller, 1997, p. 84*

Ce corps de serpent, représenté en train de s'élever à la verticale, est orné de motifs géométriques peints. Des fragments de miroir ont été enchâssés dans le bois pour obtenir un effet plus saisissant. Cette figure incarne l'esprit des serpents *a-mantsho-ñā-tshol* (le « Maître de la médecine »), connu dans la littérature spécialisée sous le nom soussou de *bansonyi*. Chez la plupart des sous-groupes de population baga, le secret de l'*a-mantsho-ñā-tshol* est révélé uniquement à la tranche de la population masculine entrée dans la phase d'initiation appelée *kā-bērē-tshol*, qui marque le passage au statut d'adulte. En ce qui concerne la fonction des masques *bansonyi*, toutes les sources ne concordent pas. Selon certaines, ils seraient exhibés au cours des enterrements ; selon d'autres, ils serviraient à détecter les sorciers, à soigner la stérilité ou encore à mettre fin aux périodes de sécheresse. Dans la société baga en pleine mutation, il est tout à fait possible que ces fonctions aient aujourd'hui disparu.

Selon Lamp, les masques sont exhibés dans le cadre de cérémonies d'initiation par lesquelles hommes et femmes accèdent aux diverses classes d'âge. Les classes d'âge sont déterminées par les confréries qui, dans chaque village, représentent la moitié masculine ou féminine de la population. Pour Denise Paulme, l'événement le plus important donnant lieu à une exhibition de masques *a-mantsho-ñā-tshol* est le rituel de clôture de l'initiation des garçons, à l'occasion duquel apparaissent deux danseurs masqués, parfois même plus. Les danseurs sont vêtus d'un costume en raphia ou de pièces de tissu et de feuilles de palmier. C'est vraisemblablement grâce à l'existence d'une armature tubulaire, positionnée sur la tête ou les épaules, qu'ils parviennent à porter les lourds serpents en bois, ornés de plumes, de bandeaux et de clochettes. Les figures masquées, qui représentent les deux moitiés du village, se livrent un combat qui, s'il est simulé, n'en est pas moins animé, les deux combattants étant encouragés par le public. Ce combat, par lequel débute les festivités, est censé assurer l'unité du village.

This dynamic representation of a rearing snake, its body decorated with geometric patterns accented by inset mirrors, embodies the snake-spirit *a-mantsho-ñā-tshol* ("master of medicine"), known in the literature by the Susu name of *Bansonyi*. Among most Baga subgroups, only adolescent males learn the secrets of the snake-spirit, during the *kā-bere-tshol* initiation which marks the passage to adult status. The available information about *Bansonyi* masks indicates a variety of functions. Besides appearing at funerals, they detect destructive forces, cure sterility, and end droughts. However, these functions have declined in importance as Baga society has changed.

According to Frederick Lamp, these masks now appear in the context of initiation ceremonies at various age-grades, to which females as well as males belong. The age-grades are based on the kinship units in a village, which are associated with the male or female principle and assigned to represent half of the village. Denise Paulme says that the key occasion for the appearance of *a-mantsho-ñā-tshol* masks is a ritual that marks the close of boys' initiations, at which two or sometimes more masqueraders perform. Clad in a raffia costume or in textiles and palm fronds, they carry the long wooden steles adorned with feathers, ribbons, and bells, presumably with the aid of a reed framework resting on their head. The masked figures representing the two halves of the village face each other, and, urged on by the spectators, they open the ceremony with an uproarious mock battle intended to inspire village unity.

12

Statue Baga Guinée

Hauteur : 63 cm. (24 3/4 in.)

PROVENANCE

Collection Maurice de Vlaminck (1876-1958), Paris

Bellier, Hôtel Drouot, Paris, *Sculptures africaines et océaniques. Collection de M. Maurice de Vlaminck*, 1^{er} juillet 1937, lot 8 (non ill.)

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis lors de cette vente

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1001-3)

PUBLICATION(S)

Lavachery, J. et Maes, H., *L'art nègre à l'exposition du Palais des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1930, p. 31, pl. 43

Moser, W., *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, Soleure, 1957, n° 257

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 32 et 77, n° 9

Lehuard, R., « Les expositions », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1978, n° 25, pp. 30 et 31, n° c

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 36

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 72 et 73

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 103, n° 40

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 47

Lamp, F., *Art of the Baga. A Drama of Cultural Reinvention*, New York, 1996, p. 120, n° 94

Lehuard, R., « Art of the Baga », in *Arts d'Afrique Noire*, printemps 1997, n° 101, p. 14

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 059

Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 14, n° 8

Barbier-Mueller, J. P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, p. 94

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 124-125 et 386

Berliner, D., « Tambours féminins baga/Caryatid Drums of Baga Women », in *Arts & Cultures*, Genève, 2007, n° 8, p. 214, n° 1

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, plat recto et pp. 106 et 107, n° 16

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, plat recto et pp. 106 et 107, n° 16

Morin, F., « L'Afrique aux mille visages/Africa of a Thousand Faces », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, pp. 44 et 45, n° 42

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 138 et 139, n° 32

Vial, M.-P., « Derain à l'avant-garde du primitivisme ?/André Derain. The Avant-Garde of Primitivism? », in *Arts & Cultures*, Genève, 2018, n° 19, p. 90, n° 2

EXPOSITION(S)

Bruxelles, BOZAR - Palais des Beaux-Arts, *L'art nègre*, 15 novembre - 31 décembre 1930

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

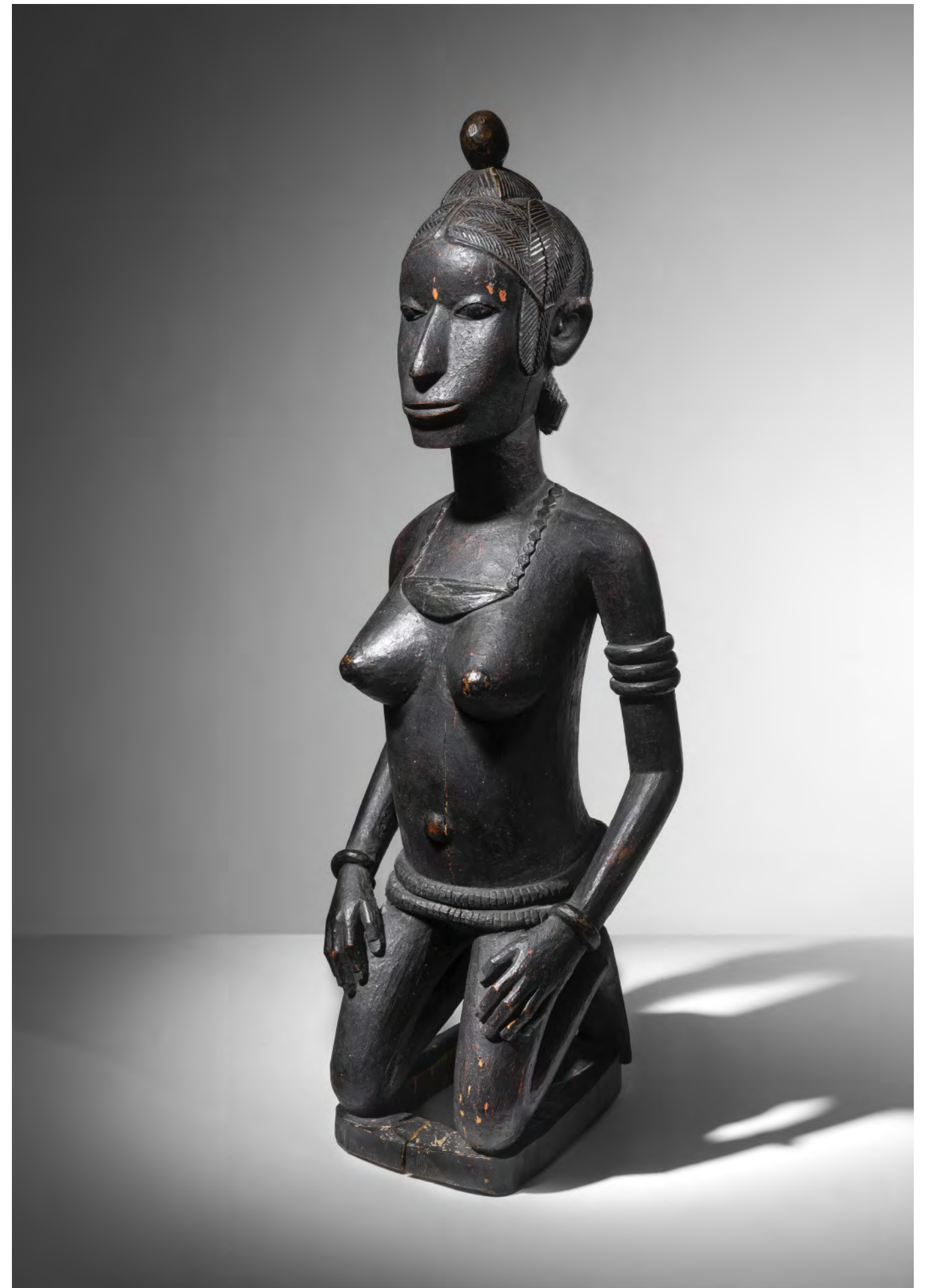
Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 - 4 mai 2014

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains, Océaniques, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

€ 100,000-150,000
US\$110,000-160,000





“

DAVID BERLINER
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 124*

Femme agenouillée à la poitrine généreuse, scarifications sur les joues, colliers autour de la poitrine et des reins, bracelets qui enserrant les poignets et les bras, une très fine coiffure, autant d'éléments qui se retrouvent dans de nombreuses statuettes féminines baba (Guinée-Conakry) et qui, toujours, symbolisent la beauté essentialisée des femmes de la région. Utilisées la plupart du temps comme caryatides de tambours, ces sculptures sont très certainement liées aux associations féminines qui florissaient jadis dans le Bagata (la région baba) et qui poursuivent jusqu'à ce jour leurs pratiques rituelles. Sans tambour, leur fonction demeure toutefois obscure.

L'existence de sociétés de femmes en Guinée maritime est très mal documentée et il est hautement délicat de se livrer à des généralisations d'un sous-groupe baba à l'autre. Dans le pays bulongic (l'un des sous-groupes), où j'ai effectué mes recherches, de nombreuses femmes se retrouvent occasionnellement dans le cadre d'une organisation rituelle portant le nom de *kèkè*. Comme c'est le cas dans de nombreuses sociétés de femmes de la sous-région, la vocation de *kèkè* est principalement anti-sorcière et repose sur des séances de danse collective au cours desquelles certaines participantes seront possédées.

A kneeling woman, full-breasted with scarifications on her cheeks and an ornate hairstyle is wearing necklaces around her neck and waist, bracelets and armbands. These recurrent elements in Baga (Guinea-Conakry) female statuettes always symbolise the essential beauty of the women of the region. These sculptures were usually used as caryatids for drums, and were certainly linked to the female associations, which once flourished in Bagata (Baga country) and where rituals continue to be practiced. Their use without a drum is still unclear.

Little is known about the female societies in coastal Guinea and one should be extremely wary of generalising about them. Among the Bulongic, the Baga subgroup that I studied, many women occasionally attend meetings of a ritual organisation called *kèkè*. Elderly women recount that previously one had to have had a child to belong to the association. As in many women's societies in this sub-region, *kèkè*'s vocation is primarily anti-sorcery, and during collective dances, some participants become possessed. *Kèkè* women meet annually for their *otonion* (sacrifices), in honour of their spirit.

Cimier Banda Guinée

Hauteur : 139 cm. (54¾ in.)

PROVENANCE

Collection André Lhote (1885-1962), Paris

Ferri-Roudillon-Beurdeley, Palais d'Orsay, Paris, *Collection André Lhote et à divers*, 17 décembre 1979, lot 212

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1001-24)

PUBLICATION(S)

Sweeney, J., *African Negro Art*, New York, 1935, p. 44, n° 305 (non. ill.)

Evans, W., *African Negro Art. A Corpus of Photographs by Walker Evans*, New York, 1935, p. 5, n° 49

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 34

Wilhelem, R., *Le guidargus de l'art primitif*, Paris, 1985, p. 37

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 48 et 49

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 87 et 250, pl. 25, n° 68

Webb, V.-L., *Perfect Documents. Walker Evans and African Art, 1935*, New York, 2000, plat recto et p. 59, n° 7

Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 29, n° 37

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, p. 85, n° 7

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, p. 85, n° 7

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 256 et 328, n° 225

EXPOSITION(S)

New York, MoMA - Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars - 19 mai 1935 ; Manchester, Currier gallery of art, 10 juin - 8 juillet 1935 ; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 23 juillet - 2 septembre 1935 ; Cleveland, Cleveland Museum of Art, 28 septembre - 27 octobre 1935

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 - 30 mars 2014

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains, Océaniens, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

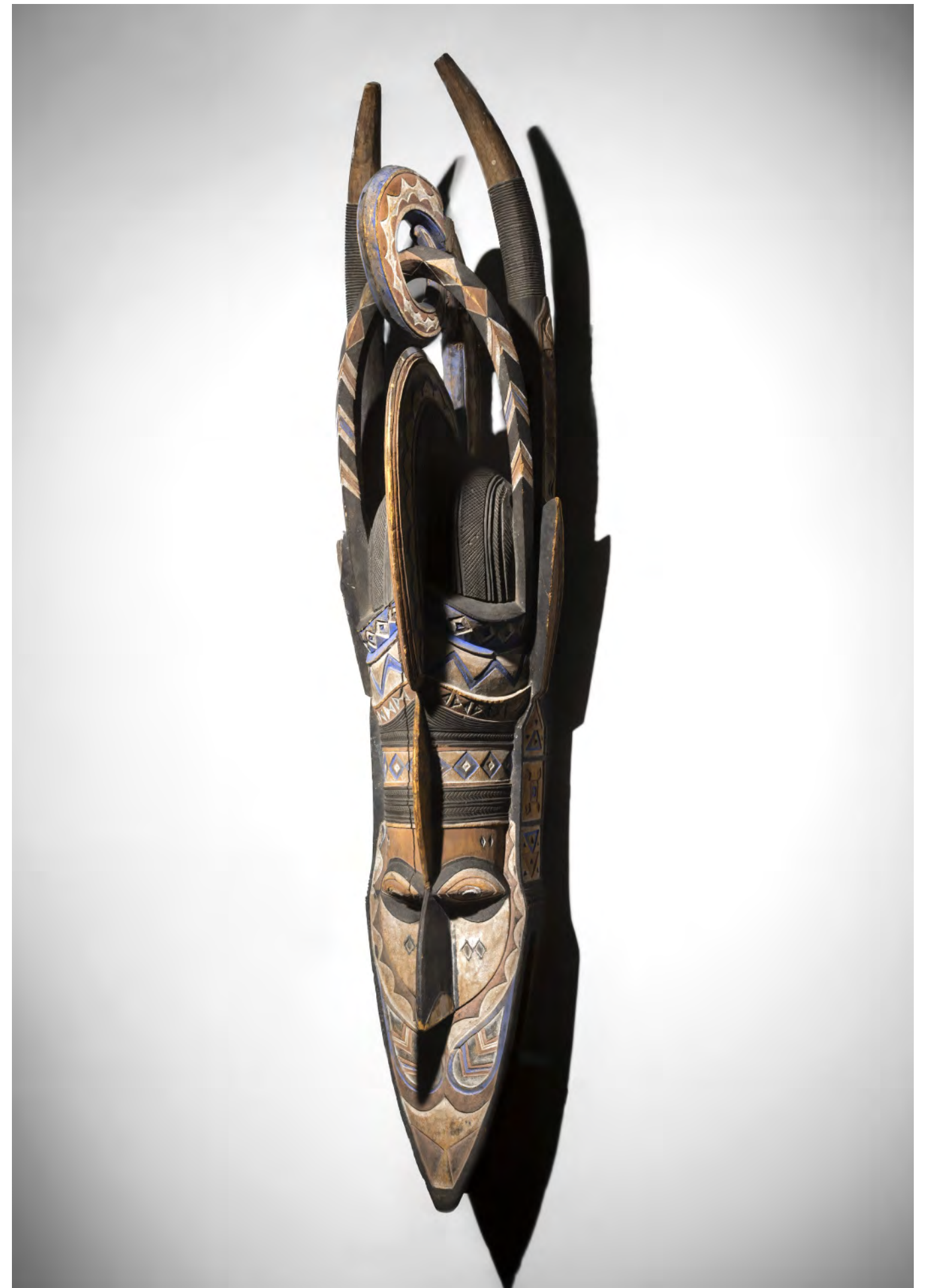
“

IRIS HAHNER-HERZOG

in L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, 1997, p. 86

Les Nalou sont implantés dans les mangroves de la côte nord de la Guinée, au climat chaud et humide. Ils vivent de la culture du riz comme leurs voisins du sud, les Baga, qui leur sont culturellement proches. Il semblerait que les deux groupes de population aient eu une société masculine appelée *simo*, qui utilisait divers masques, dont les masques banda, alors également connus chez quelques groupes baga sous le nom de *kumbaruba*. À l'origine, la figure masquée banda passait pour être une créature extrêmement dangereuse, qui apparaissait en période de crise pour offrir aux hommes sa protection. Les masques banda étaient cependant aussi exhibés à l'occasion de la fête des moissons, des mariages, des rituels initiatiques ou de funérailles importantes. Actuellement, ces danses masquées, devenues rares, ne sont exécutées qu'à des fins récréatives.

The mangrove swamps of the hot, humid northern coastal region of Guinea are home to the Nalu. Like their southern neighbors, the culturally related Baga, the Nalu cultivate rice as their main source of subsistence. Among both groups there is said to have once flourished a male society called *Simo*, which used various masks including Banda, also known in some Baga groups as *Kumbaruba*. Originally Banda mask was considered a very dangerous being, who appeared in times of crisis to protect human lives. Beyond this, harvest festivals, marriages, adolescent initiations, and the funerals of important persons, provided opportunities for Banda mask dances. Today these dances are performed only rarely, and solely for entertainment purposes.



Tête de reliquaire Tsogho Gabon

Hauteur : 23.5 cm. (9¼ in.)

PROVENANCE

Collection Baron Sander Rand des Adrets, Mbigou, acquis entre 1927 et 1936
Collection Jacqueline (1913-1993) et François (1904-1973) Sommer, Paris, transmis par héritage
Couturier-Nicolay, Hôtel Drouot, Paris, 27 mai 1982, lot 31
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-53)

PUBLICATION(S)

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 116-117 et 201, pl. 18, n° 30
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, pp. 216 et 307, n° 134
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 150 et 151
Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 79, n° 38
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 208-209 et 389
Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, pp. 15 et 22
LaGamma, A., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 285, n° 100
Goy, B. et Dulon, B., *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, Paris, 2016, pp. 140 et 141, n° 112 et 113
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 135, 328 et 366, n° 287

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000





“

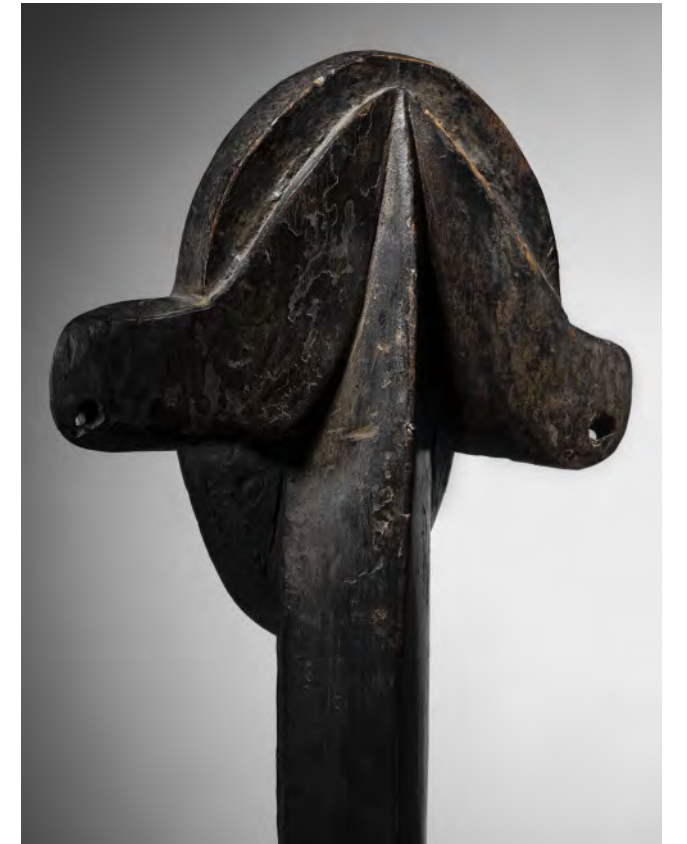
LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller, 1985, p. 201*

Les populations du Centre-Gabon (Masango, Adouma et Mitsogho) de Fougamou sur la Ngounié jusqu'à Lastoursville et au sud vers Mbigou, ont façonné des figurines commémoratives qui étaient liées au culte des ancêtres soit des lignages soit des confréries. C'est le *Mbumba Bwiti*. Il s'agit d'une tête stylisée qui peut être de style tsogho ou sango, avec un cou plus ou moins long.

Chez les Mitsogho, le culte des ancêtres, pratiqué au niveau de la famille, se nomme *Mombé*. La tête de ce reliquaire, plus ou moins ovoïde, comporte des sourcils arqués très marqués, en relief, constituant un oméga renversé, de part et d'autre du nez, triangulaire et souvent juste esquissé en « nasal » comme ici. Le front bombé est souvent divisé en deux parties par une plaque médiane métallique, décorée de lignes de points piquetés (comme c'est le cas ici). La coiffure et les oreilles, très écartées sur les côtés, se confondent. Les yeux tubulaires sont énormes ainsi que la bouche lippue, ouverte sur quelques dents pointues en bois.

Cette tête est à rapprocher de celle conservée au Musée de Libreville acquise auprès d'un médecin-guérisseur de la région Fougamou. Le décor métallique du front est tout à fait analogue, ainsi que la couleur du bois, frotté de kaolin, *pemba*, et de sciure rouge de bois de padouk, *tsingo*.



The populations of central Gabon - Masango, Aduma and Mitsogho from Fugamu on the Ngunie up to Lastoursville and in the south towards Mbigou - fashioned commemorative figures that were connected to the ancestor cult either through lineages or associations. This *Mbumba Bwiti* is a stylized head of either Tsogho or Sango style with a longish neck.

Among the Mitsogho, the ancestor cult is called *Mombe* and is practiced at the family level. This more or less ovoid reliquary head has eyebrows that are strongly arched and in relief, creating the image of an inverted omega from both sides. The nose is triangular and only lightly carved. The protruding forehead is often ornamented with a centrally positioned metal plate with dotted lines. The coiffure and well separated ears are carved as one piece. The tubular eyes are enormous. The thick-lipped mouth opens over pointed, wooden teeth.

This head brings to mind another one preserved in the Museum of Libreville, acquired by a "fetisher" from the Fougamou region. The metal ornament on the forehead is the same color as the wood rubbed with Kaolin, *pemba*, and padouk wood powder, *tsingo*.

Figure de reliquaire Fang Gabon

Hauteur : 22 cm. (8½ in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 21 octobre 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-7)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 47 et 48, n° 35

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, p. 216, n° 66

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

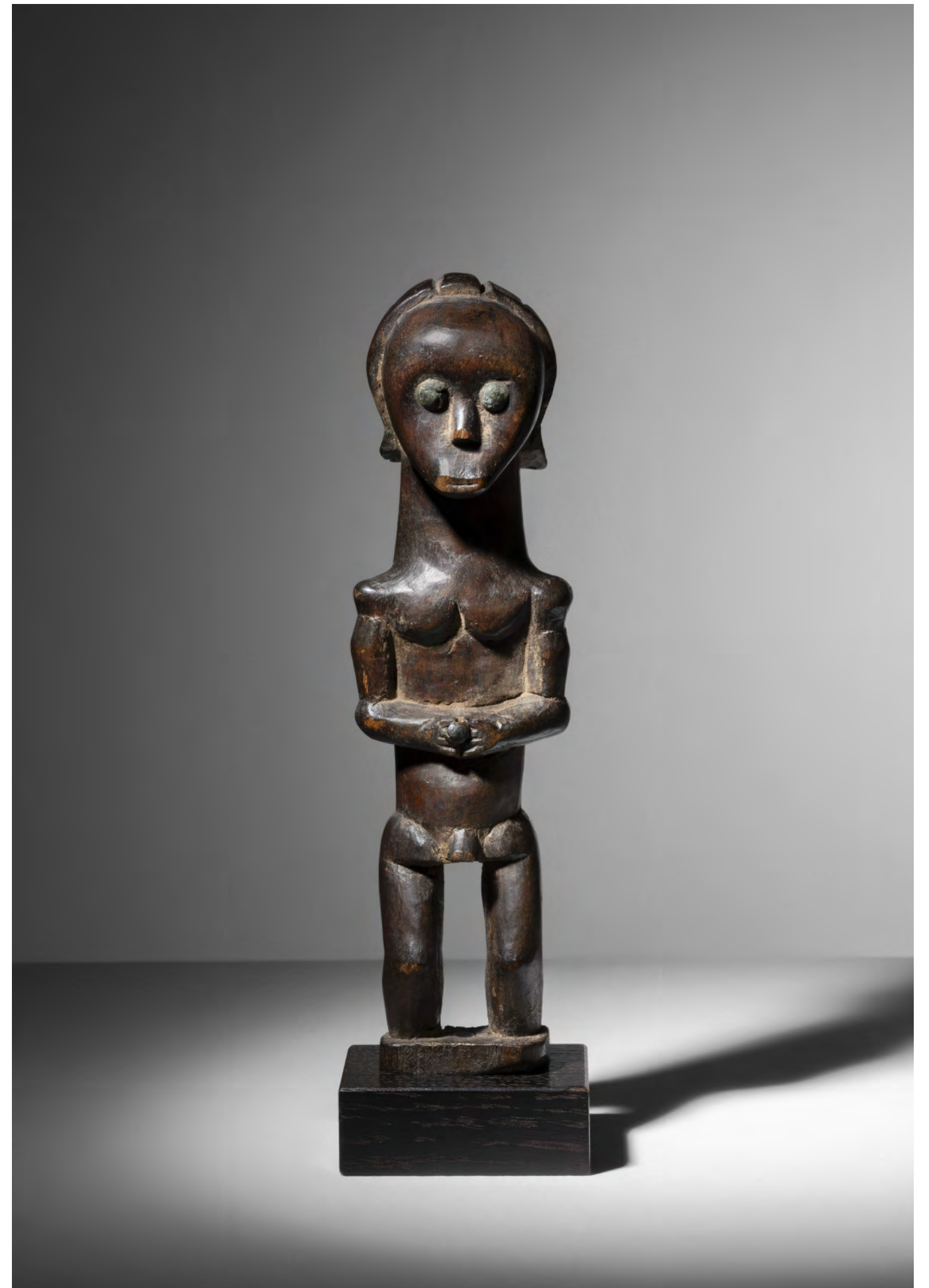
“

LOUIS PERROIS

in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller, 1985, p. 216

Cette statue miniature du *Byéri*, masculine, a une très belle facture tant au niveau de la sculpture que de la patine. De structure générale longiforme avec un tronc allongé par le cou de même diamètre, les épaules et les bras rejetés vers l'avant, mais collés au tronc, ce petit personnage en méditation exprime une tension contenue, surtout sensible au niveau des jambes courtes et puissantes, solidement plantées dans un socle faisant corps avec l'objet. Peu de décor. Par contre, la tête, très réussie tant de face que de profil, semble avoir inspiré le sculpteur qui a su trouver un équilibre entre le visage au profil sinusoidal et le casque de la coiffe pourvu d'un cache-nuque légèrement arrondi. La face elle-même, très sobre, est typiquement ntoumou avec un grand front, des orbites concaves déterminant le coeur des joues et de la bouche, large et située au niveau du menton existant. Le dos est également bien fini comme dans les styles du Sud-Cameroun (ngoumba, mabéa).

This is a miniature male *Byeri* figure. It can be appreciated for both its carving and patina. A generally "longiform" structure: an elongated trunk of the same diameter as the neck, and the shoulders and arms thrust forward but still attached to the trunk. The meditating personage expresses controlled tension, especially in the short, powerful legs solidly planted in the base. There is little decoration. The head, frontally and in profile, is particularly well carved. The carver seemed to know how to find the right balance between the face from the sinusoidal profile and the helmet headdress provided with a slightly curved neck cover. The sober face is typically Ntumu in its large forehead and concave eye sockets defining the heart-shape of the cheeks and mouth. The mouth is wide and placed where the chin should be. The back is also well carved like Ngumba and Mabea figures of southern Cameroon.



Masque Punu Gabon

Hauteur : 32.5 cm. (12¾ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis avant 1938

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-31)

PUBLICATION(S)

Moser, W., *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, Soleure, 1957, n° 142

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, n° 121

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 101, 126-127 et 206, pl. 23, n° 41 et 55

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 221, n° 138

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 186-187 et 270, pl. 75 et n° 192

Perrois, L., « Le soufflet de forge au Gabon. Objet technique, objet rituel, objet d'art/Forge Bellows in Gabon. A Technical Object, a Ritual Object, and an *Objet d'art* », in *Arts & Cultures*, Genève, 2002, n° 3, p. 139, n° 10

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 108 et 109

Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 6, n° 8

EXPOSITION(S)

Soleure, *Kunstmuseum Solothurn, Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

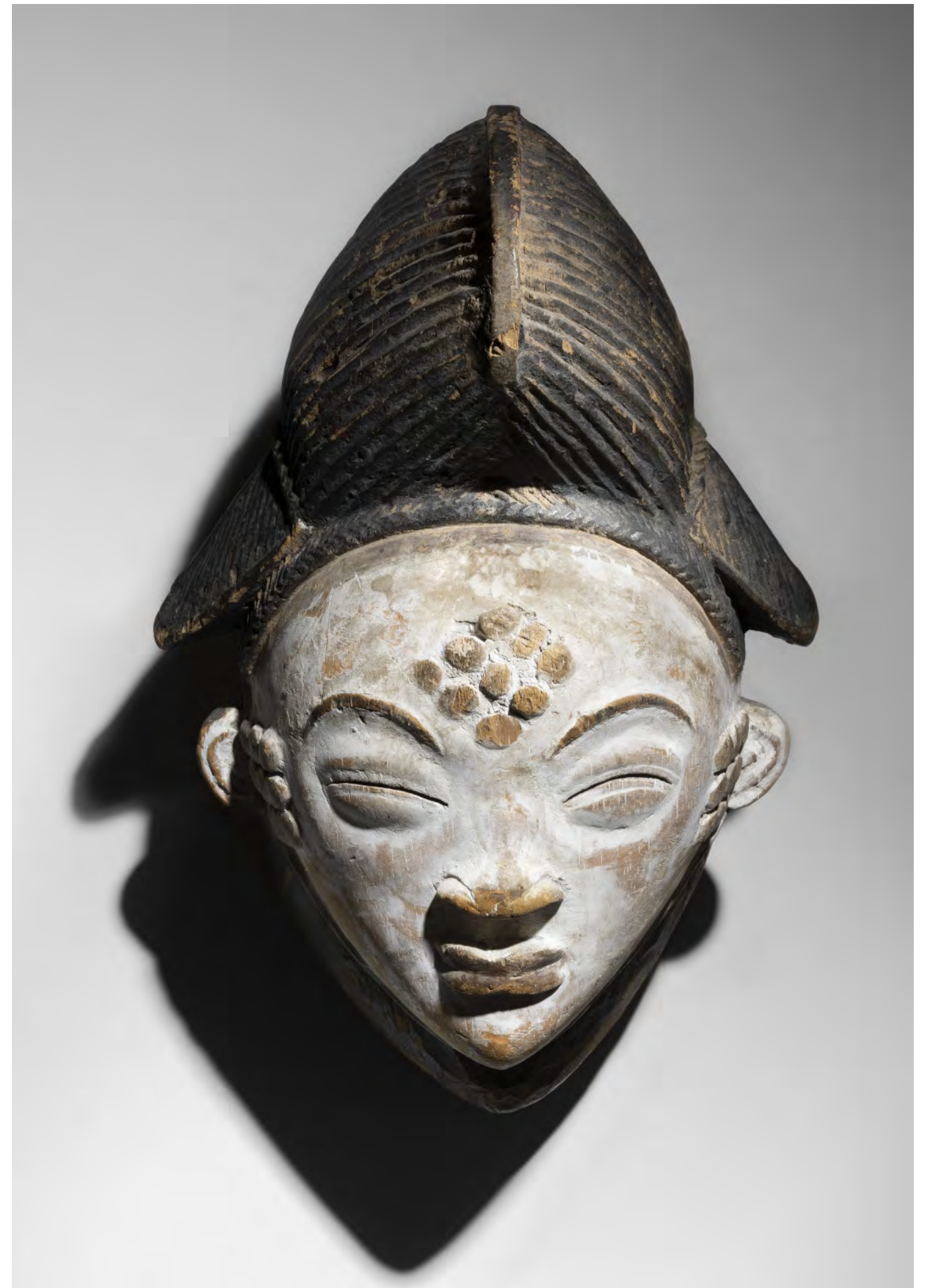
Dallas, Dallas Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 26 janvier - 15 juin 1986

Los Angeles, LACMA - Los Angeles County Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 28 août 1986 - 22 mars 1987

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

f €150,000-250,000
US\$170,000-280,000





“

LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller, 1985, p. 206*

Ce très beau masque *okuyi* relève de la variante stylistique la plus courante, les masques à coque centrale flanquée de tresses latérales, le visage portant des scarifications en écailles. Il est possible, mais non établi avec certitude par les enquêtes de terrain, que ces scarifications aient une signification de sexe et que ces masques soient des représentations féminines, alors que les autres, sans décor particulier, soient masculins (encore que la danse soit exclusivement l'apanage des hommes au niveau de l'exécution). Les scarifications présentent toujours neuf écailles en losange. Au Gabon, le chiffre neuf, multiple de trois, revient souvent dans les rituels et a une signification symbolique importante. Il semble à première vue que les coiffures soient féminines, bien que nous ne connaissions rien des coiffures masculines de parades anciennes qui pouvaient être aussi compliquées que celles des femmes (comme chez les Fang où les belles coiffures étaient plutôt masculines).

D'une très grande finesse de sculpture, ce masque est remarquable par l'élégance de la coiffure, la coque centrale très gonflée et les petites tresses faisant contraste de volume. De profil la coiffe surplombe le front, d'autant plus qu'en position d'utilisation, le masque était penché en avant, le danseur évoluant à trois ou quatre mètres de haut. Le visage est posé sur un support postérieur, teinté de noir, servant à fixer l'habit du danseur ; le front séparé de la coiffe par une natte transverse délicatement taillée. Les détails du visage montrent à l'évidence une grande maîtrise dans la sculpture : yeux en grains de café fendu (les paupières sont soulignées par un double trait arqué parallèle à la fente palpébrale elle-même) ; nez aux ailes habilement modelées ; bouche aux lèvres rouges ourlées en forme de huit dans un mouvement immobile de moue, motif très répandu dans toute l'aire de l'Ogooué.

This beautiful *okuyi* mask is an example of the most commonly represented variation of this style: a central hair "shell" flanked by short braids and fish scale scarification on the face. It is possible, but not fully supported by field research, that this scarification has a sexual meaning and that these masks are female representations. The others without this particular scarification pattern would therefore be male despite the fact that the dancing of the mask is the exclusive prerogative of men. The scarification consistently groups nine fish scales into a lozenge. In Gabon, the number nine as a multiple of three often recurs in rituals and has important symbolic meaning. The coiffure seems to be primarily feminine, although nothing is known about any former ornamental masculine coiffure which could have been as elaborate as those of women (as among the Fang where the coiffures were rather masculine).

This mask is a fine carving, remarkable for the elegance of the coiffure, the large, central "shell" of hair, and the small braids providing a contrast of volume. In profile, the headdress hangs over the forehead and much more so when actually used. The mask is tilted forward, the dancer moving at a height of three or four meters. The dancer's face is placed against the black posterior base of the mask that also serves to hold the costume in place. The forehead is separated from the headdress by a delicate transverse braid. The details of the face show a mastery of carving: split coffee bean eyes (the eyelids are underlined by two arching lines parallel to the crevice); a well-modelled nose; and a mouth with red lips tucked into an impassive, figure-eight pout. This expression is prevalent in the Ogoewe area.



MONIQUE ET JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, UN COUPLE DE LA RENAISSANCE

PIERRE AMROUCHE

Quels collectionneurs de notre époque pourraient rivaliser en érudition avec eux ? Leur soif de savoir en tous domaines demeure rare à un tel niveau. Aux quatre vents, ils ont exploré, *urbi et orbi*, Jean Paul le calviniste et Monique la catholique, les cultures du monde, avec curiosité et empathie. Certes, ils furent privilégiés et initiés par leur père et beau-père Josef Müller, un précurseur absolu selon les possibilités de son époque : on voyageait moins de par le monde. Même si ce dernier avait entrepris, à l'instar d'André Gide et Marc Allégret dans les années vingt un voyage de six mois au Congo et en Oubangui-Chari à la recherche d'objets ethnographiques, qu'il ne trouva d'ailleurs pas, c'était méritoire et témoignait d'une passion qu'il sut transmettre à sa fille et à son gendre. L'histoire démontre qu'ils en firent admirablement usage. La liste des champs de recherche que ce couple presque mythique a sillonnés serait fastidieuse, Amériques, Asie, Inde, Océanie, Afrique, Europe où chaque parcelle sera explorée avec minutie et gourmandise. De chaque site le meilleur sera acquis chez les grands antiquaires de l'époque, dont Charles Ratton en premier lieu, véritable *Primus inter pares* dont la curiosité égalait la leur. Ainsi lors d'un de leurs voyages en Suisse ils préférèrent acheter un bronze étrusque plutôt qu'un studio à Venise. Tout cela était dans la lignée des intérêts de Josef Müller, leur esprit tutélaire.

Cependant, limiter les Barbier au seul rang d'héritiers serait réducteur. Certes, ils furent ses dignes enfants et continuèrent à collectionner dans les mêmes champs, mais surent très vite s'émanciper de ces cadres : Jean Paul dans la bibliophilie, en poésie et histoire de la Réforme, Monique dans l'art contemporain sous ses plus ultimes formes avec l'audace qui la caractérisait. L'un explorait les bibliothèques et les archives, l'autre courait les galeries et les ateliers d'artiste, de Warhol à Tinguely et Jeff Koons. Chacun avait son pré carré, encore que parfois ils empiétaient sur le terrain de l'autre : Monique acheta à la vente Goldet l'admirable statue reliquaire Ambété d'Aristide Courtois et Charles Ratton, Jean Paul de son côté acquit une importante peinture de Lucio Fontana !

Page de gauche

Monique Barbier-Mueller photographiée
par Malick Sidibé, Mali, 2007, DR.
©abm - archives Barbier-Mueller

MONIQUE AND JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, A RENAISSANCE COUPLE

PIERRE AMROUCHE

What collector of our time could compete with them when it comes to erudition? Their thirst for knowledge in all fields remains rare at such a level. To the four winds, they explored with curiosity and empathy the cultures of the world, *urbi et orbi*, Jean Paul the Calvinist and Monique the Catholic. Of course, they were privileged and initiated by their father and father-in-law Josef Müller, an absolute precursor in terms of the possibilities of his time when there was far less far-flung world travel. Even if, like André Gide and Marc Allégret in the 1920s, he undertook a six-month trip to the Congo and Oubangui-Chari in search of ethnographic artefacts, which he never found—it was meritorious and bore witness to a passion that he was able to pass on to his daughter and son-in-law. History shows that they made admirable use of it. The list of research fields that this almost mythical couple criss-crossed would be tedious: the Americas, Asia, India, Oceania, Africa, Europe, where each plot of land was explored with meticulousness and glee. The quintessence of each venue was acquired thanks to the best antique dealers of the time, including Charles Ratton, in the first instance, a true *Primus inter pares* whose curiosity matched their own. For example, on one of their trips to Lugano, they preferred to buy an Etruscan bronze rather than a studio in Venice. All this was in keeping with the motivations of Josef Müller, their guiding spirit.

However, to limit the Barbier-Mueller couple to the rank of mere heirs would be reductive. Of course, they were his worthy children and continued to collect in the same areas of interest, but they were quick to free themselves from these frameworks: Jean Paul in bibliophily, poetry and the history of the Reformation, Monique in the ultimate forms of contemporary art with the audacity that characterized her. One explored libraries and archives, the other went to galleries and artists' studios, from Warhol to Tinguely as well as Jeff Koons. Each had their own domaine, although sometimes they encroached on each other's territory. Monique purchased an admirable Ambété reliquary statue by Aristide Courtois and Charles Ratton at the Goldet sale, while Jean Paul acquired a major painting by Lucio Fontana!

Diane Barbier-Mueller écrit en 2017 dans *Inventaire de la bibliothèque poétique* de Jean Paul Barbier-Mueller, parlant de son grand-père que : « Sa soif de connaissance était insatiable, et sa mémoire hors du commun lui permettait d’enregistrer des histoires portant aussi bien sur des populations différentes comme les Kwélé du Gabon, les Batak de Sumatra, ou les peuples cycladiques, leurs origines et leur culture ; que sur la littérature au fil des siècles ».

Collectionneurs pour la vie ils furent, mais pas seulement. Mécènes aussi ils seront, comme les grands seigneurs de la Renaissance auxquels il y a lieu de les comparer. Leur musée à Genève en est le premier exemple, ouvert 365 jours par an, il offre un ensemble d’œuvres de choix, renouvelé régulièrement, où sont exposés des objets anciens souvent confrontés à des créations contemporaines ; chaque exposition donnant lieu à une publication de qualité. De même la Fondation Culturelle Musée Barbier-Mueller délivre des bourses de recherche à des ethnologues, suivies de publications de monographies sur des peuples méconnus, réunies dans sa collection. Généreusement ils ont cédé de grands ensembles à des musées, au musée du quai Branly - Jacques Chirac à Paris en particulier, offrant gracieusement à chaque fois une œuvre majeure. Ou encore une collection de plus de 600 ouvrages donnés au Musée International de la Réforme, le MIR de Genève. Monique a construit au Togo en pays Tamberma-Bétamaribé une école pour 150 élèves, qui en accueille aujourd’hui plus de 400 ! Elle a organisé au Mali un concours de chant pour motiver la lutte contre le sida parrainé par Ali Farka Touré, elle a aussi soutenu le travail du photographe malien Malick Sidibé et obtenu pour lui le Lion d’or de la biennale de Venise. La liste exhaustive de leurs actions serait encore plus longue.

À la demande de Jean Paul, j’avais reçu Monique à Libreville pour l’inauguration du CICIBA, le Centre des Civilisations Bantu, grande organisation culturelle regroupant tous les pays de langue bantu soit les pays de la Centre Afrique jusqu’à l’Afrique du Sud. Pour cette inauguration j’avais prévu avec les responsables d’organiser en brousse un *bwiti* nocturne, retrait de deuil, avec les montagnards Mitsoghos. Il fallait leur apporter des vivres afin que tous soient bien nourris de même que la soixantaine d’invités venue des musées des quatre coins du monde. J’ai donc proposé à Monique de m’accompagner pour ces préparatifs. Cette expédition fut son premier raid en brousse profonde. À cette occasion je lui fis déguster un ragoût de crocodile, après Lambaréné, dont elle se souvint fort longtemps.

Cette expédition gabonaise sera notre premier voyage commun en Afrique. D’autres nombreux suivirent comme ce long circuit que nous fîmes d’Abidjan à Gao au nord Mali, avec un passage au pays Dogon où nous rencontrâmes, aux pieds de la falaise de Sangha, le peintre catalan Miquel Barcelò qui devint un ami proche de Monique et dont elle acquit de nombreuses œuvres.

In *Inventaire de la bibliothèque poétique* by Jean Paul Barbier-Mueller, Diane Barbier-Mueller wrote about her grandfather in 2017: “His thirst for knowledge was insatiable, and his uncommon memory enabled him to record stories about different populations, such as the Kwélé of Gabon, the Batak of Sumatra, or the Cycladic people, their origins and culture; as well as literature over the centuries.”

Collectors for life they were, but not only. Like the great aristocratic mentors of the Renaissance, they were also patrons of the arts. Their museum in Geneva is a prime example: open 365 days a year, it offers a regularly renewed collection of choice works, where antique objects are often displayed alongside contemporary creations; each exhibition offers a high-quality presentation. The Barbier-Mueller Museum Cultural Foundation also awards research grants to ethnologists, followed by the publication of monographs on little-known populations in its collection. They have generously donated large groups of works to museums, in particular the Musée du quai Branly - Jacques Chirac in Paris, each time graciously including a major piece. As well as a collection of over 600 works donated to the Musée International de la Réforme (MIR) in Geneva. In the Tamberma-Bétamaribé region of Togo, Monique built a school for 150 pupils, which now welcomes over 400! In Mali, she organized a singing competition to motivate the fight against AIDS, sponsored by Ali Farka Touré, and supported the work of Malian photographer Malick Sidibé, for whom she obtained the Golden Lion at the Venice Biennale. The exhaustive list of their actions could be even longer.

At Jean Paul's request, I hosted Monique in Libreville for the inauguration of CICIBA, the Centre des Civilisations Bantu, a major cultural organization bringing together all Bantu-speaking countries from Central Africa to South Africa. For this inauguration, I had planned with those in charge to organize a nocturnal *bwiti* (mourning retreat) in the bush with the Mitsoghos mountain people. We had to bring them food so that they would all be well fed, as well as the sixty or so guests who had come from museums all over the world. So, I asked Monique to join me in the preparations. This expedition was her first deep bush raid. After Lambaréné, I treated her to a crocodile stew, which she remembered for a very long time.

The Gabonese expedition was our first joint trip to Africa. Many others followed, such as a long tour we took from Abidjan to Gao in northern Mali, with a stopover in Dogon country where, at the foot of the Sangha cliff, we encountered the Catalan painter Miquel Barcelò, who became a close friend of Monique's and from whom she acquired many of his works.



Ci-contre
Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, ca. 1955
©abm - archives Barbier-Mueller

Le Mali et la Côte d’Ivoire furent ses lieux de prédilection, elle fut séduite par l’art de ces pays, mais plus encore par les créations de leurs artisans, bijoutiers et tisserands, entre tradition et modernité. Toujours elle eut à cœur d’aider ces artisans à vivre et à développer leur clientèle, comme de recommander les bijoutiers de Mopti à la maison Hermès. Le Togo sera aussi pour elle un port d’attache pendant plusieurs années, avec son école construite au Nord, et le soutien constant qu’elle lui accorda. Occasion encore en ce pays, de rencontrer de grands artistes ignorés en Occident tel Paul Ahyi, artiste génial pluridisciplinaire.

Ces pérégrinations africaines ne furent, quel que soit leur importance, qu’une infime partie de ses nombreux périple autour du monde. Lors d’un voyage chez les Dogons Monique m’avait qualifié de burlingueur, je crois qu’elle aussi mérita ce titre !

Monique et Jean Paul sont l’archétype du couple, avec ses accords et désaccords, mais soudés par une indestructible passion commune : la recherche de la beauté rare et pure en toutes choses. Cette passion de collectionner et de rechercher la beauté et le rare est de nos jours perpétuée par leur descendance. En Suisse et au Texas, les enfants et petits-enfants poursuivent avec brio l’œuvre pour l’art et la culture avec autant de vigueur et d’acuité que Josef, Monique et Jean Paul.

Mali and Côte d’Ivoire were her favourite places, and she was seduced by the art of these countries, but even more so by the creations of their craftsmen, jewellers and weavers, between tradition and modernity. She was always keen to help these craftsmen make a living and develop their clientele, as when she recommended the Mopti jewellery to Hermès. Togo was also a home port for her during several years, with the school she built in the north, and the constant support she provided. Togo gave her the opportunity to meet some of the great artists unknown in the Western world, such as Paul Ahyi, a brilliant and versatile artist.

However important, these African peregrinations were only a small part of her many journeys around the world. During a trip to the Dogons, Monique described me as a “burlingueur” - an adventurous globe trotter - but I think she was one also!

Monique and Jean Paul are the archetypal couple, with their agreements and disagreements, yet united by an indestructible common passion: the search for rarity and pure beauty in all things. This passion for collecting and the pursuit of beauty and singularity is perpetuated today by their descendants. In Switzerland and Texas, their children and grandchildren continue to support their work in the fields of art and culture with the same vigour and perceptivity as Josef, Monique and Jean Paul.

Statue Fang-Mabea Cameroun

Hauteur : 68 cm. (26¾ in.)

PROVENANCE

Probablement Emil Storrer (1917-1989), Zurich
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 18 juillet 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-5)

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Paris, Musée Dapper, *Fang*, 21 novembre 1991 - 15 avril 1992
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains, Océaniens, Américains, *Byeri Fang. Sculptures d'ancêtres en Afrique*, 6 juin - 6 septembre 1992
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts royaux du Cameroun*, 14 avril - 30 août 1994
Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000
Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009
Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f Estimation sur demande

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, plat recto et p. 109, n° 33
Lehuard, R., « Collection Barbier-Müller », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1978, n° 25, p. 22
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 97
Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 160-161, 213 et 214, pl. 28, n° 61
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 198, n° 119
Falgayrettes-Leveau, C. et Laburthe-Tolra, P., *Fang*, Paris, 1991, p. 130
Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 122, n° 108
Perrois, L., *Byeri Fang. Sculptures d'ancêtres en Afrique*, Marseille, 1992, pp. 71, 110 et 111
Perrois, L. et al., *Arts royaux du Cameroun*, Genève, 1994, p. 19, n° 14
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 145
Kan, M. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, plat recto
Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 340, n° 270
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 037
Cole, H., Poynor, R. et Visonà, M., *A History of Art in Africa*, New York, 2001, p. 357, n° 10-33
Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2005, n° 6, p. 257, n° 4
Perrois, L., et al., « Faszination Fang », in *A4 Magazin für Ausereuropäische Kunst und Kultur. Afrika, Australien, Asien, Amerikas*, Innsbruck, février 2006, p. 31
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 188-189, 388 et 389
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, n° A
Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. V, n° 1
Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 17
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, n° 12
Morin, F., « L'Afrique aux mille visages/Africa of a Thousand Faces », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, p. 42, n° 38
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 52, 187 et 359, n° 17
Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 39, 126, 128, 133 et 138, n° 23





« Notre compréhension de l'art de l'Afrique [...] s'est dégagée de l'esthétisme des années 1935 auquel l'universelle et dévorante curiosité de Monsieur Müller restait indifférente. »

Charles Ratton, 6 septembre 1966, à propos de cette statue Fang-Mabea.

De Paris à New York, entre 1915 et le milieu des années 1920, une décennie avait suffi à ériger la sculpture Fang au rang des arts emblématiques d'Afrique. Ses œuvres consacrées émanaient alors indistinctement des groupes Fang répartis entre les actuels sud du Cameroun, Guinée équatoriale et nord du Gabon. La décennie qui suivit fixa la hiérarchie de ses esthétiques. Avec l'affluence sur le marché des témoins provenant majoritairement du Gabon et selon le goût des années 30, les promoteurs des arts d'Afrique instituèrent, au sommet de l'art Fang, le naturalisme idéalisé des styles aujourd'hui attribués aux Ntumu et Betsi (Fang du Gabon). Le talent des sculpteurs se contemplait dans la tension de la musculature et de la face incurvée « en cœur », qu'accentuait une patine sombre, parfois suintante. Quant aux styles Fang de la région autrefois sous domination allemande du Sud-Cameroun (Mabea et Ngumba), leur singularité les projetait désormais à la périphérie de la cartographie canonique.

Entre janvier et juillet 1939, Josef Müller acquit douze figures de reliquaire Fang - statues et têtes autonomes. De cet ensemble d'une grande cohérence stylistique émergeait, à contre-courant du classicisme en vogue, ce chef-d'œuvre des arts d'Afrique. En cette veille de la Seconde Guerre mondiale, la dizaine d'effigies d'ancêtres Fang-Mabea - qui composent encore aujourd'hui le corpus le plus restreint et le plus singulier de la statuaire Fang - était déjà parvenue en Europe. Ces œuvres les plus prodigieuses se répartirent aussitôt entre les musées allemands (Museum für Völkerkunde de Hambourg, avant 1881 ; inv. n° C677) et les collectionneurs célèbres pour l'audace de leur goût : Frank Burty Haviland (avant 1913 ; musée du quai Branly - Jacques Chirac, inv. n° 71.1977.52.1), Felix Fénéon (avant 1930 ; Sotheby's, Paris, 18 juin 2014, n° 36), et Josef Müller.

L'étroit corpus Fang-Mabea distingue à l'évidence trois prodigieux maîtres-sculpteurs, ayant chacun inspiré une école autonome. L'individualité de ces artistes semble traduire le fractionnement des Mabea dont, au XVIII^e siècle, les clans se sont parsemés le long de la côte atlantique, sous la poussée des migrations Fang. Les trois œuvres archétypales sont les effigies - toutes féminines - des collections Haviland, Fénéon et Josef Müller. A cette dernière, deux effigies masculines sont étroitement apparentées : celle de Hambourg (cf. supra) et la figure de reliquaire probablement acquise lors de la Mission de l'Ouest africain (1885-1900)¹. Comme sur celle de Fénéon, l'absence de tenon postérieur semble indiquer que les statues Mabea - les plus hautes du corpus Fang (entre 50 et 80 cm) - étaient parfois conçues pour être disposées, non pas au-dessus mais à côté du coffre-reliquaire qu'elles étaient appelées à protéger².

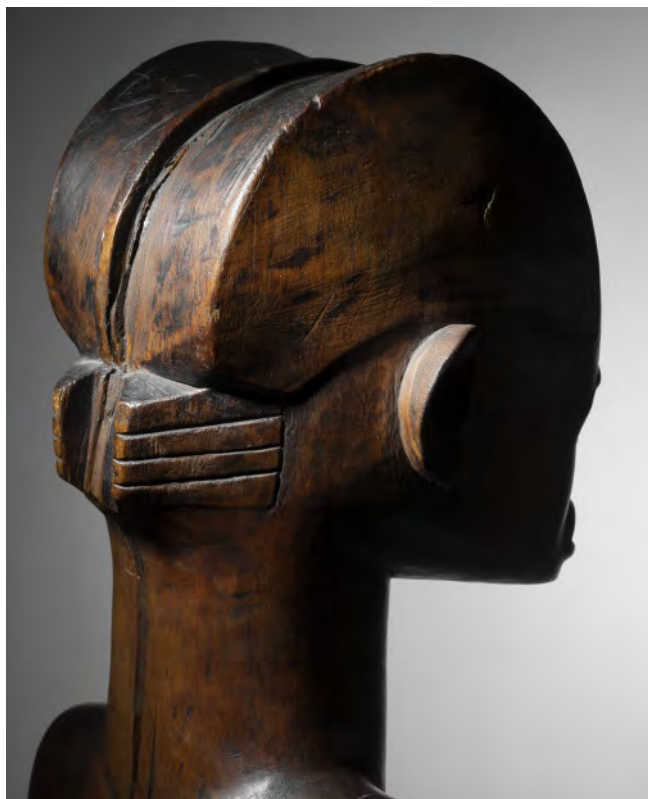
“Our understanding of African art [...] has been freed from the aestheticism of the 1935s, to which Mr Müller's universal and devouring curiosity remained indifferent.”

Charles Ratton, 6 September 1966, about this Fang-Mabea statue.

From Paris to New York, between 1915 and the mid-1920s, a decade was enough to establish Fang sculpture as one of the emblematic arts of Africa. At the time, its hallowed works came indiscriminately from Fang groups spread across what is now southern Cameroon, Equatorial Guinea and northern Gabon. The decade that followed established the hierarchy of its aesthetics. With the influx of witnesses, mainly from Gabon, onto the market in the style of the 1930s, the promoters of African art established the idealised naturalism of the styles now attributed to the Ntumu and Betsi (Fang of Gabon) as the pinnacle of Fang art. The talent of the sculptors could be seen in the tension of the musculature and the “heart-shaped” curved face, accentuated by a dark, sometimes oozing patina. As for the Fang styles of the formerly German-dominated region of southern Cameroon (Mabea and Ngumba), their singularity now placed them on the periphery of standard cartography.

Between January and July 1939, Josef Müller acquired twelve Fang reliquary figures - statues and independent heads. From this stylistically coherent group emerged this masterpiece of African art, in stark contrast to the classicism in vogue. On the eve of the Second World War, the ten or so effigies of Fang-Mabea ancestors - which still make up the smallest and most singular body of Fang statuary - had already reached Europe. The most outstanding works were immediately distributed between German museums (Museum für Völkerkunde, Hamburg, before 1881; inv. no. C677) and collectors renowned for their daring taste: Frank Burty Haviland (before 1913; musée du quai Branly - Jacques Chirac, inv. no. 71.1977.52.1), Felix Fénéon (before 1930; Sotheby's, Paris, 18 June 2014, no. 36), and Josef Müller.

The narrow Fang-Mabea corpus clearly distinguishes three prodigious master-sculptors, each of whom inspired an autonomous school. The individuality of these artists seems to reflect the fragmentation of the Mabea, whose clans were scattered along the Atlantic coast in the 18th century under the pressure of the Fang migrations. The three archetypal works are effigies - all female - from the Haviland, Fénéon and Josef Müller collections. Two male effigies are closely related to the latter: the Hamburg effigy (see above) and the reliquary figure probably acquired during the West African Mission (1885-1900)¹. As with the Fénéon figure, the absence of a posterior tenon seems to indicate that Mabea statues - the tallest in the Fang corpus (between 50 and 80 cm) - were sometimes designed to be placed, not above, but beside the reliquary chest that they were intended to protect².



Acquise auprès de Charles Ratton, cette statue exalte les qualités du style, porté à son apogée par le maître-sculpteur. Dans cette œuvre dont chaque perspective suggère le mouvement, l'équilibre s'impose dans la tension de la tête au port altier, où s'accordent la force expressionniste du visage et celle du profil confinant à l'épure. Selon la même dynamique des contrastes, la souplesse de la pose, insufflée par l'allongement du torse et les membres déliés, s'ajuste dans la musculature des épaules et dans la clarté des lignes contractant les cambrures et les plis. Elle se contient enfin dans les tenons unissant les mains aux cuisses - clôturant l'espace libéré par la gestuelle. Enfin, l'impression de naturalisme, accentuée par les nuances de la patine rougeâtre et les signes de beauté (coiffe à coques latérales et chignon occipital, bracelets et chevillières en cuivre), s'évanouit dans l'invention des avant-bras démesurés et dans le soudain réalisme des détails choisis, caractéristiques du style : creux claviculaire, légère pomme d'Adam et dents limées en pointe.

Ignorant les normes et transcendant les canons, Josef Müller la faisait siéger en regard de toiles - pareillement prodigieuses - de Fernand Léger. Jean Paul Barbier Mueller la choisit pour illustrer la couverture d'un des ouvrages inauguraux du musée Barbier-Mueller. En 2017, elle introduisait l'exposition dédiée aux 110 ans d'une passion familiale dédiée au dialogue entre les chefs-d'œuvre de l'histoire universelle de l'art.

MARGUERITE DE SABRAN

Acquired from Charles Ratton, this statue conveys the qualities of the style, brought to its apogee by the master sculptor. In this work, where each and every perspective suggests movement, balance prevails in the tension of the head with its haughty bearing, where the expressionist strength of the face and the profile, bordering on purity, are in harmony. Following the same dynamic of contrasts, the suppleness of the pose, inspired by the elongation of the torso and the loose limbs, is adjusted in the muscularity of the shoulders and in the clarity of the lines contracting the arches and folds. Finally, it is contained in the tenons joining the hands to the thighs - enclosing the space freed up by the gestures. Finally, the impression of naturalism, accentuated by the nuances of the reddish patina and the signs of beauty (headdress with side shells and occipital bun, bracelets and copper anklets), fades away in the invention of the oversized forearms and the sudden realism of the chosen details, characteristic of the style: clavicular hollow, slight Adam's apple and teeth filed to a point.

Ignoring the norms and transcending the standards, Josef Müller placed it next to canvases - equally prodigious - by Fernand Léger. Jean Paul Barbier-Mueller chose this work to illustrate the cover of one of the Barbier-Mueller museum's inaugural works. In 2017, it introduced the exhibition dedicated to 110 years of a family passion for dialogue between the masterpieces of the universal history of art.

MARGUERITE DE SABRAN



18

Pendentif *hei tiki* Maori Nouvelle-Zélande

Hauteur : 9.5 cm. (3¾ in.)

PROVENANCE

Collection Alain Schoffel, Paris

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en avril 1987 (inv. n° 5107-E)

PUBLICATION(S)

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 134 et 135, n° 29

Butor, M. et al., *Parure*, Paris, 1994, pp. 209 et 240

Geoffroy-Schneiter, B., « De la Polynésie à la Mélanésie. Des civilisations sans métal », in *L'Objet d'art*, Dijon, 1994, p. 36

Geoffroy-Schneiter, B., « Sous le signe de l'itinérance. De l'Afrique noire à l'Inde, en passant par le Proche-Orient, l'Océanie et le Sud-Est asiatique. Le parcours de *Parure* », in *Connaissance des arts*, Paris, 1994, Hors-série n° 60, pp. 36 et 37, n° 40

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 354, n° 9

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, p. 307

Neich, R., « Boîtes à trésor *wakahuia* et *papahou* chez les Maoris/*Wakahuia* and *Papahou*. Maori Treasure Boxes », in *Arts & Cultures*, Genève, 2002, n° 3, p. 245

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 372-373 et 397

Caprini, R. et al., *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre. Collections du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2010, pp. 110-111 et 125, n° 43

Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 146-147, 198 et 199, n° 119 et 181

EXPOSITION(S)

Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, *Parure. Les bijoux ethniques du musée Barbier-Mueller*, 14 septembre - 20 novembre 1994

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Parure. Une sélection de bijoux ethniques*, 2 février - 1^{er} septembre 1995

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre*, 1^{er} décembre 2009 - 15 septembre 2010

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

€ 30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

ROGER NEICH

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 373

L'expression la plus aboutie des talents des artisans maoris du jade est le *hei tiki*, qui représente une figure humaine contorsionnée. Les *hei tiki* firent l'objet d'un commerce intense dans toute la Nouvelle-Zélande, car certaines tribus souhaitaient à tout prix se procurer cette pierre précieuse. Un *hei tiki* pouvait devenir un héritage familial, gagnant en valeur à mesure qu'il était transmis aux générations suivantes, car il gardait le mana des ancêtres illustres, aussi bien hommes que femmes, qui l'avaient porté sur leur corps. Le spécimen de la collection Barbier-Mueller est si ancien que les traits du visage sont estompés et que la cordelette en chanvre a, par deux fois, usé le trou dans lequel elle passait. Comme beaucoup de *hei tiki* pré-européens, il est petit et fin dans ses détails, et son poli est à la fois riche et profond. Les exemplaires produits après l'arrivée des Européens sont généralement plus grands et plus grossiers, et leur poli brillant manque de profondeur.

The highest expression of the Maori jade-worker's skill was the *hei tiki*, representing a contorted human figure. *Hei tiki* were traded widely through the length of New Zealand, to tribes eager to obtain this most highly valued gemstone. With its own personal name, a *hei tiki* became a family heirloom, gaining in fame as it passed down the generations, taking on the mana of the illustrious ancestors, both male and female, who had worn it close to their body. The Barbier-Mueller *hei tiki* is so ancient that the facial features have been worn smooth and the flax suspension cord has twice worn right through its hole. As an ancient pre-European *hei tiki*, this one tends to be smaller and finely detailed, with a deep rich polish. Later post-European *hei tiki* are usually much larger and have coarse features, often with a high-gloss shallow polish.

19

Collier *lei niho palaoa* Hawai'i

Largeur : 35 cm. (13¾ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis auprès de « Garnier » le 6 juillet 1941

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 5454)

PUBLICATION(S)

Butor, M. et al., *Parure*, Paris, 1994, pp. 207 et 240

Geoffroy-Schneiter, B., « Sous le signe de l'itinérance. De l'Afrique noire à l'Inde, en passant par le Proche-Orient, l'Océanie et le Sud-Est asiatique. Le parcours de *Parure* », in *Connaissance des arts*, Paris, 1994, Hors-série n° 60, pp. 32 et 35, n° 37

Caprini, R. et al., *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre. Collections du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2009, p. 106, n° 41

Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 140 et 198, n° 114 et 180

EXPOSITION(S)

Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, *Parure. Les bijoux ethniques du musée Barbier-Mueller*, 14 septembre - 20 novembre 1994

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Parure. Une sélection de bijoux ethniques*, 2 février - 1^{er} septembre 1995

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre*, 1^{er} décembre 2009 - 15 septembre 2010

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

-f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000

“

ANNE VANDERSTRAETE

in *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 2016, p. 198

Emblème de l'aristocratie à qui son port était exclusivement réservé, ce spectaculaire ornement hawaïen n'a pas livré tous ses secrets. On ignore encore en effet la symbolique du pendentif ; elle donna cependant lieu à différentes interprétations, langue ou crochet ? Lors du troisième voyage de Cook, on acquit de petits éléments similaires en pierre, en bois, en coquillage, en os et en ivoire. Au XIX^e siècle, pour pallier la rareté sur les lieux de cet or blanc, les baleiniers occidentaux procurèrent de l'ivoire de cétacé et de morse aux insulaires, ce dernier animal n'apparaissant pas dans les eaux baignant l'archipel. Les artisans donnèrent alors plus d'ampleur au collier.

This spectacular Hawaiian ornament, an emblem worn exclusively by members of the nobility, has yet to reveal all its secrets. While the symbolism of the pendant is still unknown, it has given rise to various interpretations: tongue or hook? During Cook's third voyage, similar small items were acquired in stone, wood, shell, bone and ivory. In the 19th century, to compensate for the scarcity of this white gold in the area, Western whalers supplied the islanders with cetacean and walrus ivory, as there were no walrus specimens in the waters around the archipelago. The craftsmen then gave the necklace a more substantial appearance.



Repose-pied Maori Nouvelle-Zélande

Hauteur : 15.5 cm. (6¼ in.)

PROVENANCE

Collection James Thomas Hooper (1897-1971), Arundel

Christie's, Londres, *Hawaiian and Maori Art from the James Hooper Collection*, 21 juin 1977, lot 49

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 5104)

PUBLICATION(S)

Hooper, J. et Burland, C., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, 1953, p. 86, n° 6(b)

Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Hooper Collection*, Londres, 1976, p. 34, pl. 2, n° 10

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 98 et 99

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 350, n° 4

EXPOSITION(S)

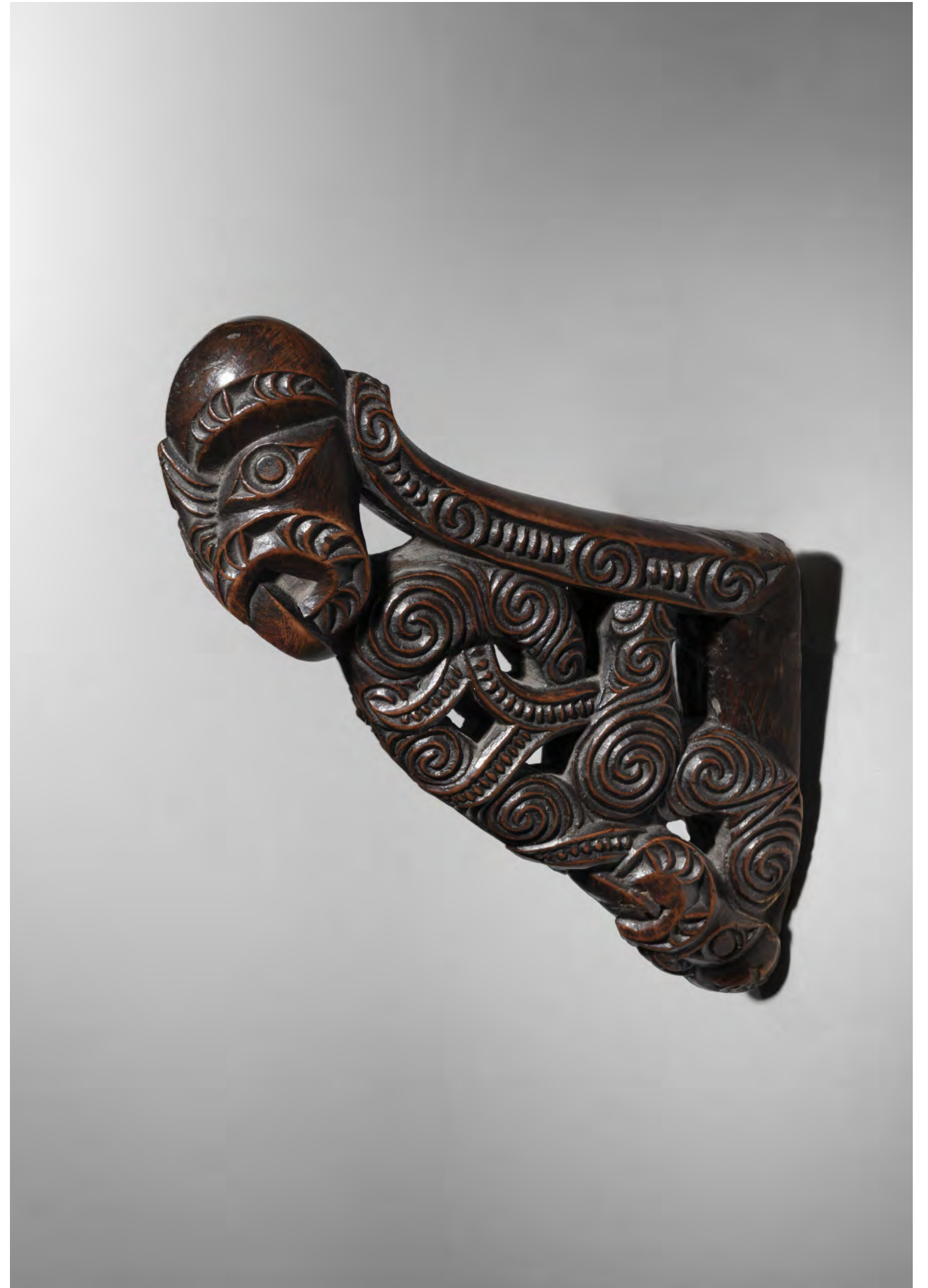
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1er Janvier - 30 septembre 1979

Marseille, Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

f €15,000-25,000
US\$17,000-27,000

Les repose-pieds sculptés, appelés *teka*, étaient attachés à de longs outils (*ko*) utilisés pour piocher la terre. Tandis que pour beaucoup de *teka* la décoration était réduite au minimum, les plus rares étaient ornés d'une figure humaine sculptée en volume, somptueusement décorée, incarnant un ancêtre important qui favorisait la culture agricole. Ces *teka* étaient des objets cérémoniels essentiels, utilisés par les *tohungas* (prêtres) pour invoquer l'aide des dieux, *Rongo*, le dieu de l'agriculture, et *Pani*, la déesse qui amena le *kumara* (patate douce) dans ce monde.

Carved footrests for digging, called *teka*, were lashed to long paddle-shaped cultivating implements called *ko* for use in actual planting and ceremonies connected to planting-related labor. While on many *teka* decoration was kept to a minimum, some are elaborate with the human figure neatly carved in full volume and with lavish surface decoration. In these cases the carving on the step, which identifies the clan of the owner, embodies an important ancestor who assists with the agricultural work. These *teka* were significant ceremonial items used by the *tohungas* (priests) when turning the first piece of ground and planting a special plot invoking the aid of the gods, *Rongo*, the god of agriculture, and *Pani*, the goddess who brought the *kumara* to this world.



21

Ornement de proue de pirogue *nguzu nguzu* Îles Salomon

Hauteur : 30 cm. (11¼ in.)

PROVENANCE

Collection comte Rodolphe Festetics de Tolna (1865-1933), Paris, acquis ca. 1895
Collection Stephen-Charles Chauvet (1885-1950), Paris, acquis ca. 1914
Ernest Ascher (1888-1979), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 4 mars 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4501-C)

PUBLICATION(S)

Festetics de Tolna, R., *Chez les cannibales. Huit ans de croisière dans l'océan Pacifique à bord du yacht « Le Tolna »*, Paris, 1903, p. 351
Moser, W., *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, Soleure, 1957, p. 13, n° 80
Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 91 et 115
Waite, D., *Art des Îles Salomon dans les collections du musée Barbier-Müller/ Art of the Solomon Islands from the Collections of the Barbier-Müller Museum*, Genève, 1983, pp. 40-41, 120 et 121, pl. 6, n° 10
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/ Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 56, n° 1
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 324
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 280, n° 18
Geoffroy-Schneider, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 340 et 341
Boulay, R., « Rêves d'Océanie. La croisière du comte Festetics de Tolna dans les mers du Sud (1893 à 1900) », in *Arts & Cultures*, Genève, 2007, n° 8, p. 227, n° 1
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 340-341 et 395
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 104-105 et 123, n° 31

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Kunst der Salomon-Inseln*, 4 avril - 29 décembre 1991
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

-f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

DEBORAH WAITE

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 341

Cet ornement de proue de pirogue a été acquis par le comte hongrois Rodolphe Festetics de Tolna lors de son voyage de lune de miel dans le Pacifique qui débuta en 1893. À Roviana, de tels objets, appelés *nguzu nguzu*, étaient arrimés aux proues de guerre et remplissaient soi-disant la seule fonction d'éviter les esprits embarrassants et dangereux. Les principaux traits de cet ornement de proue sont emblématiques : une tête pointue avec un prolongement du bas du visage, visage peint en noir hormis la bouche rouge.

Comparé à celui d'un chien, le prolongement du bas du visage, caractéristique de nombreuses figures à l'image de celle de la collection Barbier-Mueller, tire peut-être cette similitude d'une association avec *Tiola*, un esprit dont la présence apparaît aujourd'hui dans un lieu saint à Botu, dans le fort de la colline Nusa Roviana, sous la forme d'une statue de chien en pierre cassée.

The canoe prow figurehead was obtained by Hungarian Count Rudolph Festetics de Tolna who sailed to the Pacific on a honeymoon voyage that began in 1893. Figureheads like this one, termed *nguzu nguzu* on Roviana, were lashed to the bows of war canoes and allegedly performed just this type of function, to ward off troublesome or dangerous spirits. This figurehead is typical of so many in its principal features: a pointed head with extended lower face painted black except for the red mouth.

The projecting lower faces of many figures such as the one in the Barbier-Mueller collection have been described as “doglike” in appearance and may owe this feature to an association with *Tiola*, a spirit whose presence remains today in the form of a broken stone dog statue at a shrine at Botu in the Nusa Roviana hill fort.



Bouclier de prestige Îles Salomon

Hauteur : 81.5 cm. (32 1/4 in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis auprès de « Delcourt » le 1^{er} juillet 1939

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4514-A)

PUBLICATION(S)

Waite, D., *Art des Îles Salomon dans les collections du musée Barbier-Müller/ Art of the Solomon Islands from the Collections of the Barbier-Müller Museum*, Genève, 1983, pp. 44-45 et 125, n° 16

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 56 et 57

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 281, n° 19

Sourrieu, M. et al., *Jack London dans les mers du sud*, Bordeaux, 2017, pp. 154 et 155

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art des Îles Salomon dans les collections du musée Barbier-Müller*, 27 janvier - 1^{er} février 1983

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Kunst der Salomon-Inseln*, 4 avril - 29 décembre 1991

~f €500,000-700,000
US\$550,000-760,000





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

“

DEBORAH WAITE

*in Art des Îles Salomon dans les collections du musée
Barbier-Müller, 1983, p. 125*

Des boucliers de combat en osier de forme elliptique étaient utilisés autrefois par les habitants des îles de Guadalcanal, Florida, Santa Isabel et du groupe de la Nouvelle-Géorgie. Cet exemplaire appartient à un groupe de boucliers en osier à la décoration élaborée, dont une face, teintée en noir et rouge, est richement ornée de rangées de petits morceaux de coquille de nautilus, incrustés dans un enduit de noix de parinarium. On ne connaît plus que vingt de ces boucliers dans les collections privées et dans les musées.

Le bouclier Barbier-Muller est d'un format et d'une forme caractéristiques. De petits morceaux carrés de coquille de bécotier délimitent une grande figure anthropomorphe avec les bras levés, au centre du bouclier. Tout autour de cette figure, des rangées de coquillages suivent l'orientation des torsades d'osier qui constituent le corps du bouclier. Un détail remarquable (et, à ce qu'il semble, unique) est la petite figure en position accroupie ou étalée, délimitée par des morceaux de coquillage, au centre de la partie inférieure du bouclier.

On ne sait comment étaient utilisés ces objets raffinés, mais leur beauté et leur fragilité suggèrent qu'ils n'avaient qu'une fonction cérémonielle et non de combat. Chaque bouclier incrusté a sa propre décoration, remarquable par la présence ou l'absence de petites têtes détachées (elles sont ici absentes) ou par quelques autres détails - une particularité qui pourrait suggérer ou refléter le fait que c'était la propriété exclusive d'un « big man » ou d'autres chefs de communauté importants.



Elliptical wicker battle shields were once used by the inhabitants of the islands of Guadalcanal, Florida, Santa Isabel and the New Georgia group. This piece belongs to a group of elaborately decorated wicker shields. Stained in black and red, one side is richly decorated with rows of small pieces of nautilus shell inlaid in a coating of parinarium nut. Today, only twenty of these shields remain in private collections and museums.

The Barbier-Muller shield has a distinctive size and shape. Small square pieces of giant clam shell outline a large anthropomorphic figure with its arms raised in the centre of the shield. Around this figure, rows of seashells follow the orientation of the wicker twists that make up the body of the shield. A remarkable (and apparently unique) detail is the small figure in a crouched or sprawled position, outlined by pieces of seashell, in the centre of the lower part of the shield.

It is not known how these refined objects were used, but their beauty and fragility suggest that they had a ceremonial purpose rather than a combat function. Each inlaid shield has its own decoration, notable regarding the presence or absence of small detached heads (they are absent here) or for some other detail - a feature that might suggest or reflect the fact that it was the exclusive property of a "big man" or other important community leaders.

Cimier Ejagham Nigeria

Hauteur : 71 cm. (28 in.)

PROVENANCE

Ousmane Abdoulaye, Bruxelles

Pierre Loos, Bruxelles

Lin et Emile (1929-2021) Deletaille, Bruxelles

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis le 20 juin 2002 (inv. n° 1012-38)

PUBLICATION(S)

Mattet, L., « Publicité Deletaille/Deletaille Advertisement », in *Arts & Cultures*, Genève, 2000, n° 1, p. 8

Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, pp. 134 et 135, n° 55

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 174-175 et 388

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 68 et 69, n° 13

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 124 et 125, n° 49

Barley, N. et al., *Arts du Nigeria revisités/Nigerian Arts Revisited*, Genève, 2015, pp. 41 et 94, n° 52

Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, p. 70, n° 20

EXPOSITION(S)

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f €40,000-60,000
US\$44,000-66,000

“

CLAIRE BOULLIER

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 174

Le cimier de la collection Barbier-Mueller - qu'il est préférable de désigner comme Ejagham plutôt que Ekoï, appellation probablement péjorative - fait partie des œuvres les plus spectaculaires de la Cross-River. Le personnage porte une coiffure monumentale composée de cinq grandes nattes enroulées d'une ampleur inattendue dans la statuaire africaine, et qui témoignent d'une réelle prouesse technique dans la perfection et la symétrie des enroulements. Des récits ethnographiques rapportent que cette coiffure était portée par les jeunes filles pendant l'initiation et la période de réclusion précédant le mariage. Les tresses étaient obtenues grâce à une armature rigide et à un surmodelage de terre qui maintenaient les cheveux et les mèches rapportées.

The head crest in the Barbier-Mueller collection, which one should call Ejagham rather than Ekoï (probably a pejorative appellation), is one of the most spectacular works from the Cross River region. The monumental hairstyle is composed of five coiled plaits or braids, unusually large in African statuary and masterful in the perfection and symmetry of their coils. Ethnographic accounts report that this hairstyle was worn by young women during initiation and the period of reclusion prior to marriage. The plaits were supported by a rigid armature and modelled with clay, which maintained the hair and added locks in place.



Siège à cariatide Songyé République démocratique du Congo

Hauteur : 69.5 cm. (27½ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis auprès de « Mme Le Véral » le 7 mars 1938

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. 1025-16)

PUBLICATION(S)

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 121

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 160

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 266, n° 172

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 180

Daix, P., *Picasso l'Africain*, Genève, 1998, n° 7 (non ill.)

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 96, n° 48

Hersak, D., « Popularité et puissance de la créativité songye/On the Popular and Powerful in Songye Creativity », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, pp. 128 et 129, n° 11a

Benitez-Johannot, P. et al., *Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, Milan, 2003, pp. 176 et 229

Benitez-Johannot, P., « Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller », in *African Arts*, Los Angeles, printemps 2004, vol. 37, n° 1, p. 73, n° 16

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 234-235 et 390

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 154, n° 41

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

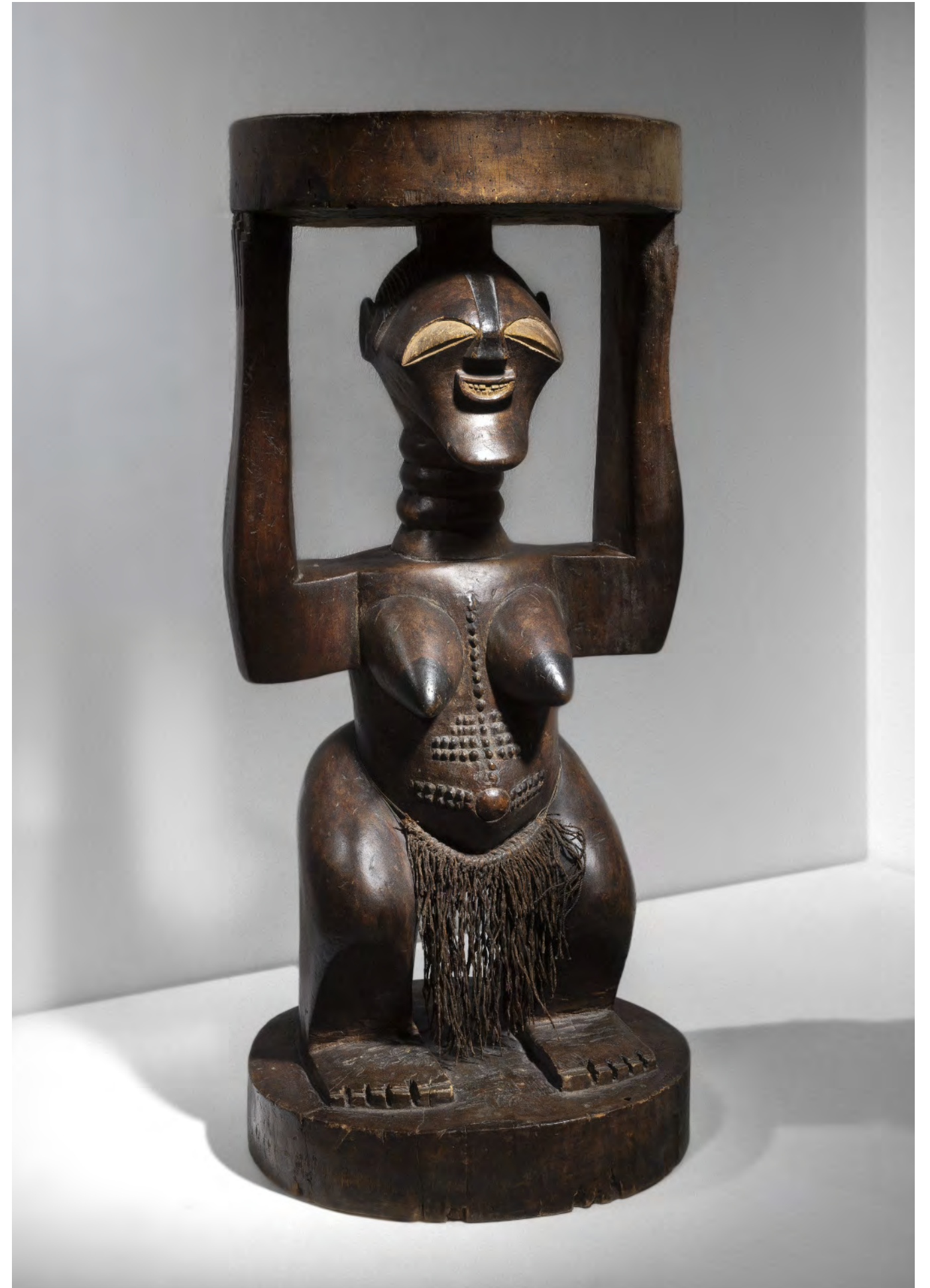
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Picasso l'Africain*, 7 mai - 15 septembre 1998

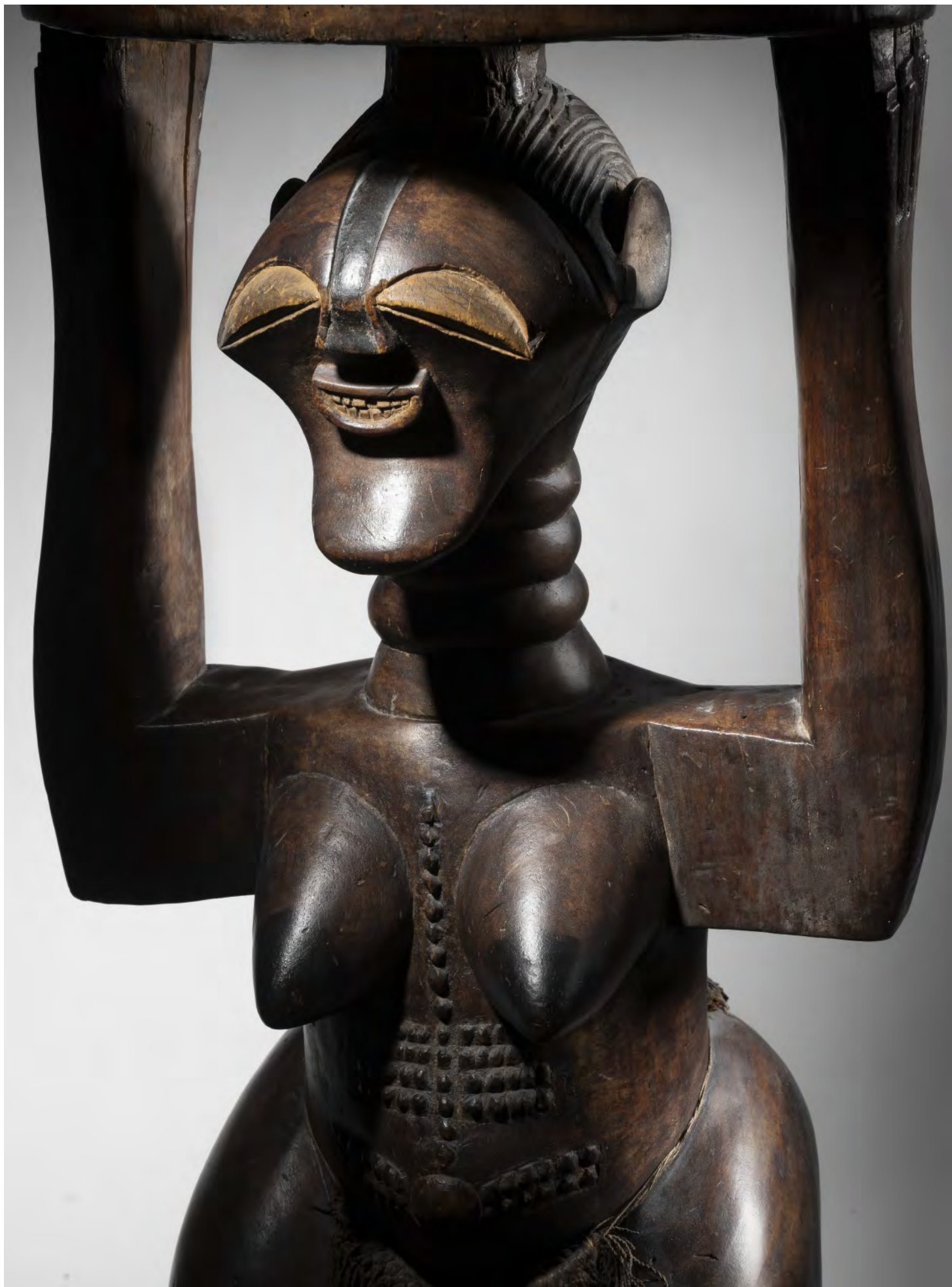
Toulouse, Ensemble conventuel des Jacobins, *Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, 30 novembre 2003 - 22 mars 2004

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €150,000-250,000
US\$170,000-270,000





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

“

BORIS WASTIAU
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
 Barbier-Mueller, 2007, p. 234*

Le siège monoxyde à caryatide songyé s'appelle *luhuna*. Les sièges à caryatides féminines ont été communs à la plupart des cultures du sud-ouest du Congo et des régions avoisinantes de Zambie et d'Angola. Chaque chef de village possédait un siège qui représentait son autorité, en principe hérité d'un oncle maternel en même temps que le titre et les fonctions de chef. Une hiérarchie dans la qualité et les dimensions de ces objets, du petit chef agriculteur au souverain d'une des grandes ethnies que formaient les Chokwé, les Luba ou les Songyé, pour n'en citer que trois. Un tel siège à caryatide n'était pas un simple tabouret. C'était pour le chef un symbole de pouvoir mais aussi le fondement, la base, l'objet reliant son auguste corps au sol, résidence des ancêtres qui prodiguent fécondité aux femmes, fertilité aux champs ainsi qu'abondance à la chasse.

C'était la représentation matérielle du lien qui existait entre les parents issus d'une même souche maternelle, la filiation matrilineaire constituant l'essence de l'organisation sociale du village. Cette caryatide était d'ailleurs presque toujours féminine, explicitant l'idée de filiation et de fertilité par des formes rondes et des parties génitales particulièrement mises en valeur par la sculpture. Hermione Waterfield a déterminé que cette sculpture-ci faisait partie d'un corpus stylistique de neuf pièces que l'on peut attribuer à un même sculpteur, dont le nom n'a malheureusement pas été retenu, et dont les dates d'acquisition feraient remonter la création de l'œuvre entre 1900 et 1920.

This Songye caryatid stool is called a *luhuna*. Female caryatid seats were common to most cultures in southwest Congo and neighboring regions of Zambia and Angola. Each village chief had a seat representing his authority, in principle inherited from a maternal uncle at the same time as the title and duties of chief. There is a hierarchy in the quality and dimensions of these objects, from the minor chief of a farming community to the sovereign of a major ethnic group such as the Chokwe, Luba or Songye. These caryatid stools were much more than mere seats. They symbolized the chief's power and were also the base and foundation of his august body in the ground, residence of the ancestors who bestow fertility on women and the fields and provide abundant game. It was a materialization of the link between parents descending from the same maternal root, the matrilineal filiation that was the essence of the village's social organization.

Caryatids were almost always female and explicitly conveyed the notions of filiation and fertility with rounded forms and emphasised genitals. Hermione Waterfield has established that this sculpture was part of a stylistic corpus of nine pieces, attributable to the same sculptor, whose name is no longer known, and whose acquisition dates would place the work's creation sometime between 1900 and 1920.

Chambre de Josef Müller, Soleure
 ©abm - archives Barbier-Mueller, DR.



25

Masque kifwébé Songyé République démocratique du Congo

Hauteur : 32.2 cm. (12½ in.)

PROVENANCE

Collection Laurie L. (1920-1994) et Hilbert H. (1920-1999) DeLawter, Bloomfield Hills, acquis avant 1967

Christie's, New York, 14 juin 1979, lot 435

Christie's, New York, 7 mai 1980, lot 67

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1026-110)

PUBLICATION(S)

Sieber, R., *African Sculpture from the Collection of Dr. and Mrs. Hilbert H. DeLawter*, Bloomfield Hills, 1967, plat recto, n° 49

Hodge, S., *The Art of Black Africa. A Survey of Traditional African Sculpture Organized by the Flint Institute of Arts*, Flint, 1970, n° 135

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 142

Lehuard, R., « Les expositions », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1981, n° 37, p. 35

Hersak, D., *Songye masks and figure sculpture*, Londres, 1986, p. 61

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 265, n° 171

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 178

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 212-213 et 275, pl. 88, n° 224

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 104 et 106

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 96, n° 48

Hersak, D., « Popularité et puissance de la créativité songye/On the Popular and Powerful in Songye Creativity », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 134, n° 19

Petridis, C., « Au-delà du Kifwebe. Masques attribués aux Songye-Tempa et aux Tetela-Sungu/Beyond Kifwebe. Masks Attributed to the Songye-Tempa and Tetela-Sungu », in *Arts & Cultures*, Genève, 2021, n° 22, p. 102, n° 1

EXPOSITION(S)

Bloomfield Hills, CAA - Cranbrook Academy of Art, *African Sculpture from the Collection of Dr. and Mrs. Hilbert H. DeLawter*, 9 avril - 7 mai 1967

Flint, Flint Institute of Arts, *The Art of Black Africa. A Survey of African Sculpture from Collections in the Midwest*, 8 février - 5 avril 1970

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

IRIS HAHNER-HERZOG

*in L'autre visage. Masques africains de la collection
Barbier-Mueller, 1997, p. 212*

Les masques *bifwebe* (*kifwébé*) font partie des objets d'une société éponyme qui bénéficie encore aujourd'hui d'un grand respect chez les Songyé de l'est. Cette société dispose d'individus aux pouvoirs surnaturels (*basha masende*) qui auraient la capacité de manipuler les esprits au moyen de techniques magiques.

Les masques, complétés par un costume tissé et une longue barbe de raphia, dansent lors de diverses cérémonies. Ils sont portés par des hommes qui font office de « police » à la demande d'un souverain, ou dans le but d'intimider l'ennemi en cas de guerre.

Ce rare masque est du type féminin des *kifwébé* (connu sous le nom de *kikashi* ; *bikashi*), qui, contrairement au type masculin (*kilume* ; *bilume*), n'a pas de peigne sur le centre de la tête.

Les masques féminins se caractérisent par un fin motif rainuré sur le visage, dans lequel de la peinture blanche a été frottée.

Le rouge a été utilisé pour accentuer les yeux bien délimités entre des paupières en demi-lune, le nez triangulaire en saillie et la bouche anguleuse, dont l'ouverture peut être comparée à un sablier couché sur le côté.

Les masques, les couleurs et les costumes ont tous une signification symbolique. Les éléments du visage sont associés à certains animaux tels que les lions, les zèbres, les potamochères, les crocodiles et les porcs-épics, dont les comportements particuliers sont considérés comme intrinsèques au masque. L'utilisation du blanc sur le masque symbolise des concepts positifs tels que la pureté et la paix, la lune et la lumière. Le rouge est associé au sang et au feu, au courage et à la force d'âme, mais aussi au danger et au mal. Les masques féminins reflètent essentiellement des forces positives et apparaissent principalement dans les danses nocturnes, comme lors de cérémonies lunaires, ou lors de l'investiture ou de la mort d'un souverain.

Bifwebe (sing. *Kifwebe*) masks belong to the accoutrements of a society of the same name that to this day enjoys extreme respect among the eastern Songye. The society includes individuals with supernatural power (*basha masende*) who are believed to manipulate spirits by means of magical techniques. The masks, supplemented by a woven costume and a long beard of raffia, dance at various ceremonies. They are worn by men who act as police at the behest of a ruler, or to intimidate the enemy in case of war.

The mask shown here embodies the rarer female type of *Kifwebe* (known as *kikashi*, pl. *bikashi*), which, in contrast to the male type (*kilume*, pl. *bilume*), lacks a high comb extending over the center of the head. Also characteristic of female masks is the fine, grooved pattern on the face into which white paint has been rubbed. Red has been used to accentuate the sharply delineated eyes between half-moon-shaped lids, the jutting triangular nose, and the angular mouth, whose opening might be compared to an hourglass lying on its side.

Mask, colors, and costume all have symbolic meaning. Facial elements are associated with certain animals such as lions, zebras, bushbucks, crocodiles, and porcupines, whose particular behaviors are considered intrinsic to the mask. The use of white on the mask symbolizes positive concepts such as purity and peace, the moon and light. Red is associated with blood and fire, courage and fortitude, but also with danger and evil. Female masks essentially reflect positive forces and appear principally in dances held at night, such as during lunar ceremonies and at the investiture or death of a ruler.

Statue *nkisi* Songyé République démocratique du Congo

Hauteur : 63 cm. (24¾ in.)

PROVENANCE

Collection Maurice de Vlaminck (1876-1958), Paris

Bellier, Hôtel Drouot, Paris, *Sculptures africaines et océaniques. Collection de M. Maurice de Vlaminck*, 1^{er} juillet 1937, lot 44 (non ill.)

Jean Roudillon (1923-2020), Paris

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 28 novembre 1937

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1026-14)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L., *La sculpture africaine. Tradition et création*, Genève, 1977, p. 8, n° 1

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller*, Genève, *Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 14, 61, 62 et 139, n° 1 et 61

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 122 et 123

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 263 et 308, n° 169

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 178 et 179

Kan, M. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, plat recto

Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 27, n° 34

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 1

Hersak, D., « Popularité et puissance de la créativité songyé/On the Popular and Powerful in Songye Creativity », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 137, n° 23

Neyt, F., *Songyé. La Redoutable Statuaire Songyé d'Afrique Centrale/Songye. the Formidable Statuary of Central Africa*, Anvers, 2004, pp. 62 et 384, n° 20

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 232-233 et 390

Jakobi, M., « Vlaminck inventeur de l'art nègre ? », in *L'Estampille*, Paris, Hors-série n° 35, février 2008, pp. 52 et 55

Mboko, M. et al., *Nudités insolites*, Paris, 2014, pp. 27 et 53

Neyt, F., « L'univers songyé de Maurice de Vlaminck au musée Barbier-Mueller/ The Songye World of Maurice de Vlaminck at the Barbier-Mueller Museum », in *Arts & Cultures*, Genève, 2015, n° 16, pp. 143-144 et 147, n° 1, 2 et 7

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Nudités insolites*, 23 mai 2014 - 28 février 2015

f €300,000-500,000
US\$330,000-540,000





Cette somptueuse princesse Songyé fait partie d'un minuscule corpus de trois oeuvres sculptées par un artiste de très grand talent. Elle fut acquise par Josef Müller dans la vente de la collection Vlamincq en 1937.¹ Une seconde statue de la même main, également féminine, appartient aux collections du British Museum et fut probablement achetée par William Oldman au marchand anversois Henri Pareyn entre les années 1920 et 1928.² La troisième statue fut acquise au Congo par le Lieutenant Willy-Eugène Claes entre 1907 et 1918.³ Des représentations de femmes sont extrêmement rares dans la statuaire Songyé. En effet, sur les deux cent soixante-douze statues recensées par Neyt dans son ouvrage de 2004, je n'ai comptabilisé que huit statues féminines soit moins de 4% du corpus.⁴

Les caractéristiques pertinentes de ce sculpteur au travail soigné et raffiné sont les suivantes : une bouche largement ouverte montrant les deux rangées de dents et des commissures des lèvres remontant vers le haut, une coiffure finement gaufrée faite de rangées parallèles de micro-tresses, de larges pieds en immenses raquettes modelés de manière souple avec des ongles indiqués et une patine sombre imprégnée d'huile de palme.

Cet artiste que je nommerai « le Maître de Vlamincq » appartient à une large zone stylistique de grands sculpteurs résidant à la limite du pays Luba chez les populations Belande et Milembwe. L'influence de la culture Luba sur les trois œuvres du « Maître de Vlamincq » se ressent dans le type de scarifications caractéristiques sur les seins, le nombril et le bas-ventre ainsi qu'une coiffure évoquant celles du « Maître de la coiffure en Cascade » chez les Luba-Shankadi.⁵

Les trois statues présentent toutes les signes éminemment visibles d'un usage et d'une fonction rituelle car toutes sont dotées de profonds orifices au sommet de la tête ainsi que dans le haut de la cuisse droite, remplis de substances mystérieuses. Il faut dès lors les comprendre comme trois portraits d'une ancêtre puissante et crainte, cheffe fondatrice et grande notable défunte encourageant la fertilité et la naissance de nombreux enfants dont l'esprit communiquait par le biais de ces trois magnifiques statues. Els De Palmenaer avait déjà suggéré que la célèbre statuette Songyé à cou annelé dans les collections du musée d'Anvers pourrait être le portrait d'une ancêtre Songyé.⁶

Les dates anciennes d'acquisition de ces trois œuvres permettent de conclure que le « Maître de Vlamincq » a dû être actif entre 1850 et 1900 et peut être rattaché aux ateliers résidants près des rives de la Lubengule, affluent du Lomani comme le « Maître de Muyemba », un autre remarquable sculpteur que j'ai identifié dans l'exposition sur la statuaire Songyé organisée en collaboration avec Gigi Pezzoli à la Chapelle Palatine de Naples en 2023.⁷

En conclusion, le « Maître de Vlamincq » fut un artiste d'une exceptionnelle créativité qui a pu imaginer une riche variété de styles malgré le canon d'un type de formes relativement limité.

BERNARD DE GRUNNE

This admirable Songye princess is part of a tiny corpus of three works sculpted by a very talented artist. It was acquired by Josef Müller at the sale of the Vlamincq collection in 1937.¹ A second statue by the same hand, also feminine, is part of the British Museum collections and was probably bought by William Oldman from the Antwerp dealer Henri Pareyn between 1920 and 1928.² The third statue was acquired in the Congo by Lieutenant Willy-Eugène Claes between 1907 and 1918.³ Representations of women are extremely rare in Songye statuary. Indeed, of the 272 statues listed by Neyt in his 2004 opus, I have counted only eight female examples, less than 4% of the corpus.⁴

The relevant characteristics of this sculptor, whose work is meticulous and refined, are as follows: a wide-open mouth showing two rows of teeth and the corners of the mouth turned upwards, a finely embossed hairstyle made up of parallel rows of micro-braids, large feet in the form of immense snowshoes modelled in a supple manner with nails indicated, and a dark patina impregnated with palm oil.

This artist, whom I shall refer to as the "Master of Vlamincq", belongs to a broad stylistic zone of great sculptors living on the edge of Luba country among the Belande and Milembwe populations. The influence of Luba culture on the three works by the "Master of Vlamincq", can be seen in the characteristic scarification marks on the breasts, navel and lower abdomen, as well as a hairstyle reminiscent of those of the "Master of the Cascade hairstyle" of the Luba-Shankadi.⁵

These three statues feature highly visible signs of ritual use and function, as they all have deep orifices at the top of the head and at the top of the right thigh, filled with mysterious substances. They should therefore be perceived as three portraits of a powerful and feared ancestor, a founding woman leader and great notable who died encouraging fertility and the birth of many children, whose spirit communicated through these three magnificent statues.

Art historian Els De Palmenaer had already suggested that the famous ring-necked Songye statuette in the collections of the Antwerp Museum might be the portrait of a Songye ancestor.⁶

The early dates of acquisition of these three works lead to the conclusion that the "Master of Vlamincq" must have been active between 1850 and 1900 and can be linked to the workshops installed near the embankments of the Lubengule, a tributary of the Loman river, like the "Master of Muyemba", another remarkable sculptor whom I identified in the exhibition on Songye statuary organised in collaboration with Gigi Pezzoli at the Palatine Chapel in Naples in 2023.⁷

In conclusion, the "Master of Vlamincq" was an exceptionally creative artist who was able to imagine a rich variety of styles despite the canon of a relatively limited type of form.

BERNARD DE GRUNNE

Masque Kopar Province Sepik oriental Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 31 cm. (12¼ in.)

PROVENANCE

Collection W. Eckert, Bâle
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis ca. 1945
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4067)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 67 et 110
Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, Genève, 1985, n° 1 (non ill.)
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 200, n° 16
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 116-117 et 332
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 128 et 413, n° 65

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, 1^{er} avril 1985
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

FLORIANE MORIN
in L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller, 2005, p. 332

Ce masque au profil étiré comporte l'élément caractéristique des figures du Bas Sepik, le long nez en forme de bec pointu ou de trompe dont la terminaison s'enroule en un crochet discret. Cette forme dynamique structure la face entière du masque par son arête saillante incisée d'encoches décoratives naissant au sommet du front. Un graphisme remarquable unit dans un même ensemble les yeux étroits à la « trompe » par le mouvement continu des lignes structurant le nez en deux facettes latérales. Ainsi, cette figure mystérieuse mêle aux traits zoomorphes des caractéristiques propres à la figuration humaine, dans un genre non identifiable.

D'après Christian Kaufmann, ces objets à la plausible sacralité se présentaient par paire (le frère et la sœur) et pouvaient être fixés à la cagoule de vannerie d'un danseur. D'autres étaient suspendus aux parois des maisons des hommes ou à la proue des canots.

With its stretched profile, this mask features the characteristic element of the Lower Sepik with its long nose in the shape of a pointed beak or trunk, the end of which curls into a discreet hook. This dynamic shape structures the entire face of the mask with its protruding ridge inlaid with decorative notches rising from the top of the forehead. A remarkable graphic design unites the narrow eyes with the “trunk” through the continuous movement of the lines structuring the nose into two lateral facets. Hence, this mysterious figure combines zoomorphic features with those of a human figure in an unidentifiable style.

According to Christian Kaufmann, these plausibly sacred objects came in pairs (brother and sister) and could be attached to a dancer's wickerwork snood bonnet. Others were hung on the walls of men's houses or on the prow of canoes.



Statue *kandimboang* Province Sepik oriental Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 56 cm. (22 in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis avant 1938
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 4074)

PUBLICATION(S)

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 125 et 413, n° 63

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €50,000-70,000
US\$55,000-76,000

Les figures masculines de ce type étaient utilisées lors de rituels d'initiations destinés aux jeunes hommes. Considérées comme l'incarnation d'un puissant esprit, elles étaient décorées de nombreux ornements. Une perruque était attachée à la tête conique, une barbe, des brassards et un pagne venaient compléter la décoration de la figurine pour rendre son aspect le plus réaliste possible et le rapprocher de celui des guerriers du clan. Débarrassées de leurs agréments, ces figures nous frappent encore par leur esthétique d'un autre monde et intemporelle. La statue de la collection Barbier-Mueller, bien que légèrement plus grande que la moyenne rencontrée, en est un exemple classique, impressionnante par la sobriété de ses volumes et la pureté de ses lignes.

Male figures of this type were used in initiation rituals of young men. Considered the proper embodiment of a powerful spirit they were decorated with numerous ornaments. A wig was attached to the conical head, a beard, armlets and a loin cloth would further add to the figure's decoration making its aspect as realistic as possible and similar to that of the clan warriors. With their ornaments gone, such figures still strike us with their otherworldly and timeless aesthetics. The figure from the Barbier-Mueller collection, although slightly larger than the encountered average, is a classic example, impressive in its restrained volumes and pure lines.



Bouclier Île de Manam Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 119,5 cm. (47 in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 21 novembre 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4083)

PUBLICATION(S)

Benitez-Johannot, P. et Boyer, A.-M., *Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, pp. 184 et 185, n° 74
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 365 et 445, n° 182

EXPOSITION(S)

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER
in Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du musée Barbier-Mueller, 1998, p. 184

Culturellement et stylistiquement, il existe de nombreuses similitudes entre les régions du Bas Sepik et celle du Bas Ramu, qui inclut l'île de Manam, située à faible distance de la côte.

E.W. Schmidt, dans son étude consacrée aux boucliers du Sepik, recensait deux grandes catégories : les « boucliers-planches » (*brettschilde*) et les « boucliers-creux » (*hohl-schilde*). L'objet appartient à la deuxième catégorie. Il appartenait avant 1934 au marchand-collectionneur Moris, de Montmartre.

En réalité, le petit masque central, avec son nez recourbé typique de la côte entre les embouchures du Sepik et du Ramu, les motifs en spirales et les croix qui ornent sa surface, se retrouvent sur plusieurs boucliers acquis sur l'île de Manam. Un bouclier identique a été acquis vers 1900 par le musée de Cologne. Il a été décrit et reproduit par Stöhr (1971, n° 63).

In terms of culture and style, there are many similarities between the Lower Sepik and Lower Ramu regions, which include Manam Island, located a short distance from the coast.

In his study of Sepik shields, E.W. Schmidt, identified two main categories: “plank shields” (*brettschilde*) and “hollow shields” (*hohl-schilde*). This object is part of the second category. Before 1934, it belonged to the dealer-collector Moris of Montmartre.

In fact, the small central mask, with its curved nose, typical of the coast between the mouths of the Sepik and Ramu rivers, and the spiral motifs as well as the crosses decorating its surface, can be found on several shields acquired on Manam Island. An identical shield was acquired by the Cologne Museum around 1900. It was described and reproduced by Stöhr (1971, no. 63).





LES EXPOSITIONS COMME MARQUEURS DE L'HISTOIRE DU GOÛT

YAËLLE BIRO

Les œuvres de la collection Barbier-Mueller en disent long sur l'histoire du goût pour les arts d'Afrique et d'Océanie et ont marqué de leur présence nombre d'expositions clés dans la définition et la promotion de ces arts tout au long du XX^e siècle.

Un puissant vecteur de popularisation des goûts et des savoirs, les expositions ont le pouvoir de rendre visible, d'émouvoir, de surprendre, d'approfondir, de scandaliser. Ces moments privilégiés de découverte, de recherche et de « donner à voir », se sont trouvés au cœur de la mission de la collection Barbier-Mueller. À l'origine de la collection, se trouvait pourtant un homme très discret, Josef Müller, qui dans ses jeunes années accordait des prêts avec parcimonie et ne montrait sa collection qu'en de rares occasions. Cette attitude changea progressivement après la Seconde Guerre mondiale. Installé à Solothurn en Suisse, il prit la fonction de conservateur bénévole du musée d'art, et en 1957 organisa une première exposition de sa propre collection, *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*.¹ Cette sélection de plusieurs centaines d'œuvres de sa collection fut la première démonstration publique de quarante années d'acquisition. L'évènement marqua aussi sa première collaboration - même si modeste - avec Jean Paul Barbier-Mueller, celui-ci fournissant alors quelques dessins des œuvres illustrées dans le catalogue d'exposition. Leur passion commune mena à la création du musée Barbier-Mueller à Genève en 1977, où les expositions jouent encore aujourd'hui une fonction centrale d'approfondissement des connaissances sur la collection et de diffusion des savoirs.

En plus de ces activités propres au musée, les expositions ont joué un rôle essentiel dans la constitution même de la collection. En effet, nombre d'œuvres avaient déjà été mises en valeur à l'occasion d'expositions importantes bien avant leur entrée dans la collection. Ces acquisitions contribuèrent au caractère historique de la collection qui s'inscrit ainsi fermement dans une généalogie plus que centenaire qui s'exprime dans un jeu d'appel, de références, et de distinction.

Josef Müller et William Rubin, ca. 1970
©abm - archives Barbier-Mueller

EXHIBITIONS AS MARKERS OF THE HISTORY OF TASTE

YAËLLE BIRO

The works in the Barbier-Mueller collection tell us a great deal about the historic interest for the arts of Africa and Oceania and have left their imprint on a number of key exhibitions in the definition and promotion of these arts throughout the 20th century.

A dynamic vehicle for popularising tastes and knowledge, exhibitions have the power to make things visible, to move, to surprise, to deepen, to scandalise. These privileged moments of discovery, research and "making accessible" are at the heart of Monique and Jean Paul Barbier-Mueller's mission. At the origin of the collection, however, was a very discreet man, Josef Müller, who in his early years granted loans sparingly and only showed his collection on rare occasions. This attitude gradually changed after World War II. Having moved to Solothurn in Switzerland, he took on the role of voluntary curator of the art museum, and in 1957 organised the first exhibition of his own collection, *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*.¹ This selection of several hundred works from his collection was the first public demonstration spanning 40 years of acquisitions. The event also marked his first collaboration - albeit modest - with Jean Paul Barbier-Mueller, who provided some of the drawings for the works illustrated in the exhibition catalogue. Their shared passion led to the creation of the Barbier-Mueller Museum in Geneva in 1977, where exhibitions still play a central role today in deepening knowledge of the collection and highlighting knowledge.

In addition to these activities specific to the museum, the exhibitions played an essential role in the very constitution of the collection. Indeed, many of the works had already been featured in major exhibitions long before they entered the collection. These acquisitions contributed to the historic character of the collection as an entity, which is now firmly rooted in a genealogy stretching back over more than a century, expressed in a play of references and distinctions.

Premier point de repère : l'Exposition d'art indigène des colonies françaises et belges organisée par l'Union des Arts Décoratifs d'octobre 1923 à janvier 1924 au pavillon de Marsan du musée des Arts Décoratifs. Son emplacement dans un espace dépendant du musée du Louvre lui donne une valeur symbolique forte, positionnant ces œuvres « des colonies » dans ce temple de l'art. Il s'agit d'un tournant majeur qui marque l'institutionnalisation des arts d'Afrique et d'Océanie, et d'une certaine manière leur entrée officielle dans le monde de l'art. Les quelques 400 œuvres sont présentées dans une installation strictement géographique et proviennent toutes de la France et de la Belgique coloniales. Elles reflètent des préférences esthétiques qui suivent celles promues par le jeune marchand Paul Guillaume qui se positionne alors comme le faiseur de « classiques » de ce qu'il caractérisa comme une « nouvelle esthétique ».² Il est un collaborateur régulier des critiques d'art André Level et Henri Clouzot, les conseillers scientifiques de l'exposition du Pavillon de Marsan. Leur article de 1925 résume les tendances de l'époque : ils y louent « le caractère hiératique, non dépourvu de grandeur » des œuvres du Soudan français, « la richesse et la diversité » des masques de Côte d'Ivoire, « l'art d'expression » des Fang et, enfin, « l'exploration de la décoration géométrique sans monotonie ni désordre » des sculpteurs et tisserandes Kuba.

The first point of reference was the *Exhibition of Indigenous Art from the French and Belgian Colonies*, organised by the Union des Arts Décoratifs from October 1923 to January 1924 in the Marsan Pavilion of the Musée des Arts Décoratifs. Its location in a space belonging to the Louvre Museum conveyed a strong symbolic value, positioning these works “from the colonies” in this temple of art. This was a major turning point, marking the institutionalisation of the arts of Africa and Oceania, and in a way their official entry into the art world. The 400 or so works were presented in a strictly geographical installation, and all came from colonial France and Belgium. They reflected aesthetic preferences that followed those showcased by the young dealer Paul Guillaume, who positioned himself as the maker of the “classics” of what he described as a “new aesthetic.”² He was a regular collaborator of art critics André Level and Henri Clouzot, the scientific advisors to the exhibition at the Pavillon de Marsan. Their 1925 article summed up the trends of the time, praising the “hieratic character, not devoid of grandeur” of works from the French Sudan, the “richness and diversity” of masks from the Ivory Coast, the “expressive art” of the Fang and, finally, the “exploration of geometric decoration without monotony or disorder” of Kuba sculptors and weavers.

Coiffure Banda, Baga/Nalu, Evans Walker
©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art
Photo ©The Metropolitan Museum of Art,
Dist. RMN-Grand Palais/image of the MMA



Vue de l'installation de l'exposition,
Primitivism in 20th Century Art, MoMA, NY, 1984
©Digital image, The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence

Un masque de Côte d'Ivoire, provenant de la collection Guillaume et mis en avant à plusieurs reprises dans le robuste ensemble d'articles de presse publiés à l'occasion de l'exposition, fut l'une des dernières acquisitions de Monique Barbier-Mueller en 2017 et montre son intérêt persistant pour des œuvres historiques et classiques.

A mask from Côte d'Ivoire, from the Guillaume Collection and highlighted several times in the robust slew of press articles published on the occasion of the exhibition, was one of Monique Barbier-Mueller's last acquisitions in 2017 and demonstrates her continuing interest in historical and classical works.

L'exposition *d'art africain et océanien* à la Galerie du Théâtre Pigalle en 1930 est le deuxième point de repère. D'ampleur comparable à celle du Pavillon de Marsan, tant en nombre d'œuvres qu'en nombre de prêteurs, les organisateurs Charles Rattou, Tristan Tzara et Pierre Loeb, se distinguent néanmoins dans leurs choix scénographiques et les genres d'œuvres sélectionnées. Ils prennent le parti de juxtapositions étonnantes, d'une organisation éloignée de toute typologie, pour ne laisser parler que la forme et mettre l'accent sur les caractéristiques artistiques spécifiques de chaque œuvre. Alors que les « classiques » ont toujours une place de choix et que les organisateurs piochent dans des œuvres préalablement publiées et exposées, nombreuses sont les pièces présentées pour la première fois, à l'esthétique décalée par rapport au goût confirmé. Un groupe important de masques illustre le tournant alors à l'œuvre : visages hypertrophiés, des formes animales (becs et museaux proéminents), ou encore coiffures, barbes de fibre et de tissus aux volumes variés sont mis en avant. L'effet est délibérément cumulatif et fort en expressivité.³

The exhibition *African and Oceanic art* at the Galerie du Théâtre Pigalle in 1930 was the second landmark. On a scale comparable to the one at the Pavillon de Marsan, both in terms of the number of works and the number of lenders, the organisers - Charles Rattou, Tristan Tzara and Pierre Loeb - nevertheless differed in their scenographic choices and the types of works selected. They opted for surprising juxtapositions and an organisation that was far removed from any typology, allowing only the shape to speak for itself and emphasising the specific artistic characteristics of each work. While the “classics” still had a place of choice, and the organisers drew on previously published and exhibited works, many of the pieces were presented for the first time, with an aesthetic approach that was out of step with established taste. A large group of masks illustrated the shift that was taking place at the time: hypertrophied faces, animal shapes (prominent beaks and snouts), hairstyles and beards made of fibre as well as fabric of varying volumes were all featured. The effect was deliberately cumulative and highly expressive.³

African Negro Art en 1935 scelle l'influence de Charles Ratton qui sert de conseiller au conservateur du MoMA James J. Sweeney. Il n'est donc pas étonnant que l'on y retrouve nombre d'œuvres largement publiées et exposées auparavant, telles les deux masques illustrés ici précédemment, et que de nouvelles formes continuent à faire surface, comme le masque Nalu de la collection Lhote caractérisé par une certaine extravagance des formes : polychromie, formes animales hybrides, monumentalité, tous soulignent la fonction de ce masque destiné à être vu en hauteur et en mouvement. L'installation cependant est d'une grande sobriété, la présentation s'approchant des expositions d'art moderne propres au MoMA que des modes d'exposition diffusés jusque-là pour les arts d'Afrique.

Enfin, art moderne et arts d'Afrique et d'Océanie sont de nouveau liés au MoMA à l'occasion de la célèbre exposition organisée en 1984 par William Rubin "*Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*". Si l'exposition est suivie d'une vague de débats houleux, ses détracteurs prônant pour une redéfinition de la place des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques dans l'histoire de l'art occidental au centre et non pas en périphérie de l'art moderne, son impact visuel est immense. Les témoins s'accordent pour dire que malgré la présence de fleurons de l'art moderne, ce sont en fait les chefs-d'œuvre d'Afrique, d'Océanie, et des Amériques sélectionnés par Rubin qui sortent du lot et marquent les esprits. Le grand masque Toussian *Kinta-Ioniake*, dans un mélange sidérant de forme épurée et d'accumulation, semble planer comme un grand oiseau décharné sur la couverture du catalogue. Acquis dès 1968 par Barbier-Mueller, il est révélé à l'occasion de l'exposition de 1984 et atteste de l'évolution du goût, de l'expansion du canon, qui s'est opéré au cours des décennies précédentes.

Les œuvres de la collection, de par leur publication et leur présentation, continuent de contribuer à la manière dont ces arts sont perçus et appréciés. Entre prise de risques esthétiques, appréciation des classiques, promotion de la recherche, et reconnaissance de l'histoire de la formation du goût pour les arts d'Afrique et d'Océanie, la collection Barbier-Mueller est devenue, elle aussi, un acteur incontournable de cette histoire.

African Negro Art in 1935 sealed the influence of Charles Ratton, who served as an adviser to MoMA curator James J. Sweeney. It is not surprising, therefore, that a number of works widely published and previously exhibited can be found here, such as the two masks illustrated here, and that new forms continue to emerge, such as the Nalu mask from the Lhote collection, characterised by a certain extravagance of form: polychromy, hybrid animal forms, monumentality, all underline the function of this mask intended to be seen high up and in motion. The installation, however, was extremely restrained, and the presentation is closer to MoMA's own modern art exhibitions than to the exhibition methods previously used for African art.

Finally, modern art and the arts of Africa and Oceania were once again linked at MoMA with the famous exhibition "*Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*", organised in 1984 by William Rubin. Although the exhibition was followed by a wave of stormy debates, with its detractors advocating a redefinition of the place of the arts of Africa, Oceania and the Americas in the history of Western art at the centre rather than on the periphery of modern art, its visual impact was immense. Witnesses agree that, despite the presence of these jewels of modern art, it was in fact the masterpieces from Africa, Oceania and the Americas selected by Rubin that stood out and made a lasting impression. In a breathtaking combination of purity of form and accumulation, the large Toussian *Kinta-Ioniake* mask seems to hover like a great emaciated bird on the cover of the catalogue. Acquired by Barbier-Mueller in 1968, it was revealed at the 1984 exhibition and bears witness to the evolution of taste and the expansion of the standard that had taken place over the previous decades.

Through their publication and presentation, the works in the collection continue to contribute to the way in which these arts are perceived and appreciated. Between taking aesthetic risks, appreciating the classics, promoting research and recognising the history of the formation of a taste for the arts of Africa and Oceania, the Barbier-Mueller collection has also become a key player in this fascinating history.

Andy Warhol photographant Monique
et Jean Paul Barbier-Mueller, Genève, 1980
© Egon von Fürstenberg. DR ABM



30

Statue Wosera, Abelam Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 136 cm. (53½ in.)

PROVENANCE

Hélène Leloup (1927-2023) et Henri Kamer (1927-1992), New York, acquis avant 1969

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en mai 1982 (inv. n° 4080-7)

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

Quand il vit la statue, William Rubin resta fasciné (été 1982). Il déclara qu'il la préférerait « à tout ce qu'il avait vu chez nous, et qu'il avait entendu résonner dans sa tête la petite cloche qui tintait en face d'un chef-d'œuvre. »

When he saw the statue, William Rubin was mesmerized (Summer 1982). He declared that he preferred it “to anything he had seen of ours, and that he suddenly heard the little bell that would ring in his head when faced with a masterpiece.”

PUBLICATION(S)

Rubin, W. et al., *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal/“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 42

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 268 et 269

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 193, n° 6

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 018

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 79 et 401, n° 22

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 280-281 et 392

Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 39, 126, 133 et 143, n° 54

EXPOSITION(S)

New York, MoMA - Museum of Modern Art, *“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 27 septembre 1984 - 15 janvier 1985

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

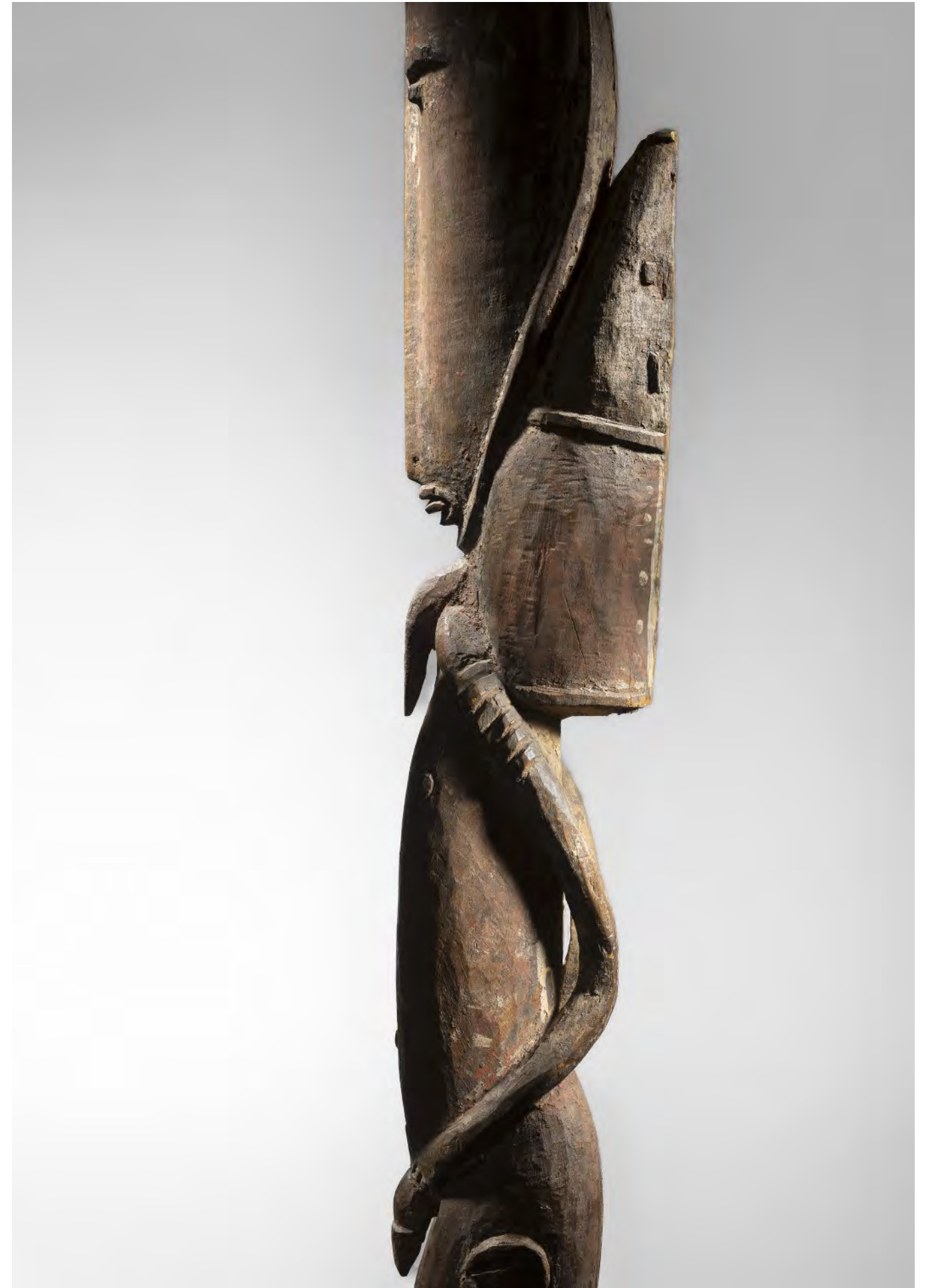
Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs*, 23 mars - 31 décembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f €80,000-120,000
US\$88,000-130,000





BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

Les Abelam vivent dans des hameaux dispersés sur les collines qui séparent la côte nord de la Nouvelle-Guinée de la vallée du Sepik. Ils furent officiellement « découverts » en 1913 par l'anthropologue allemand Richard Thurnwald.

La majeure partie des œuvres que l'on admire de nos jours dans les grandes collections furent produites à l'occasion des initiations des jeunes garçons. Ces derniers passaient autrefois plusieurs mois en réclusion dans un enclos érigé à l'arrière des *korumbu* avant de pouvoir y pénétrer. Là, répartis entre plusieurs loges, ils découvraient des alignements de sculptures chatoyantes et majestueuses. Pour les initiés ce moment de découverte était un temps paroxystique, inoubliable. Car ce qu'ils voyaient-là n'était rien d'autre que la matérialisation du monde spirituel dont les couleurs vibrantes exprimaient toute l'énergie fécondante. Chaque sculpture n'était effectivement pas la représentation d'un ancêtre particulier, mais la figure, démultipliée à l'infini, d'un ancêtre mythique fondateur désigné sous le nom de *nGwaalndu*. Ces *nGwaalndu* servaient donc de réceptacle aux esprits des morts d'un même village, chaque figure portant la représentation d'une entité totémique liée à un clan spécifique sous la forme d'un poisson, d'un oiseau ou d'un animal. Elles ne portaient pas de nom (pour une analyse de cet objet, voir Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2006, p. 401, n° 22).

C'est probablement à l'un de ces ensembles qu'appartient cette exceptionnelle sculpture. Les traits allongés de son visage permettent de le rattacher au sous-groupe Wosera. Dans le corpus des sculptures de cette région, nous ne connaissons pas d'autres exemples où la figure, réduite à ses formes essentielles, s'étire au point d'apparaître, vu de face, comme une lame ou une étrave. De profil, les trois parties - la tête, le torse et les jambes - s'équilibrent dans une concordance remarquable de volumes qui se détachent et s'affirment en des blocs impeccables. Quelques rares éléments en ponctuent le rythme. Ainsi la barre verticale qui, dans un trait appuyé surmonte le visage, est sans doute l'évocation d'une plume et, la forme ovale sous le menton, celle d'un probable d'un collier de coquillage.

Quoi qu'il en soit, l'art abelam atteint rarement, malgré la variété infinie de ses formes, cette synthèse assumée d'équilibre et de simplicité. Une telle réussite valut à cet objet d'être admiré non seulement par Douglas Newton alors directeur du département Afrique, Océanie, Amériques au Metropolitan Museum of Art mais aussi par William Rubin alors conservateur du département des peintures et sculptures au Museum of Moderne Art de New-York. Elle figura en compagnie de pièces soigneusement sélectionnées par ce dernier, dans la mythique exposition *"Primitivism" in 20th Century Art* (voir, Rubin, W. et al., *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 42).

PHILIPPE PELTIER

The Abelam people live in hamlets scattered along the hills between New Guinea's north coast and the Sepik Valley. They were officially "discovered" in 1913 by German anthropologist Richard Thurnwald.

Most of the works we admire today in major collections were produced for the initiation of young boys. In the past, these boys spent several months secluded in an enclosure at the rear of the *korumbu* before being allowed to enter. There, divided among several lodges, they would discover alignments of shimmering, majestic sculptures. For the initiated, this moment of initiative discovery was paroxysmal, unforgettable. For what they saw was nothing less than the materialization of the spiritual world, whose vibrant colours expressed all its fecund energy. Each sculpture was in fact not the representation of a particular ancestor, but the figure, multiplied ad infinitum, of a founding mythical ancestor known as *nGwaalndu*. Thus, these *nGwaalndu* served as receptacles for the spirits of the dead within the same village, each figure bearing the representation of a totemic entity linked to a specific clan in the form of a fish, bird or animal. None of these had a given name (for an analysis of this object, see Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2006, p. 401, no. 22).

This exceptional sculpture probably belongs to one of these groups. Its elongated facial features suggest that it can be attributed to the Wosera sub-group. In the corpus of sculptures from this region, we know of no other examples where the figure, reduced to its essential forms, stretches to the point of appearing, seen from the front, like a blade or a bow. In profile, the three parts - head, torso and legs - are balanced in a remarkable concordance of volumes that stand out and assert themselves in impeccable blocks. A few rare elements punctuate the rhythm. Thus, the vertical bar at the top of the face is probably a feather, while the oval shape under the chin is probably a shell necklace.

In any case, despite the infinite variety of its forms, Abelam art rarely achieves such a synthesis of balance and simplicity. Such success earned this object the admiration not only of Douglas Newton, then Director of the Africa, Oceania and Americas Department at the Metropolitan Museum of Art, but also of William Rubin, then Curator of Paintings and Sculpture at the Museum of Modern Art in New York. Together with pieces carefully selected by the latter, it was featured in the legendary exhibition *"Primitivism" in 20th Century Art* (see, Rubin, W. et al., *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 42).

Masque *kavat* Baining Nouvelle-Bretagne Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 100 cm. (39 $\frac{3}{8}$ in.)

PROVENANCE

Collection Richard Heinrich Robert Parkinson (1844-1909), Kokopo
Collection Phebe Clothilde Parkinson (1863-1944), Namatanai, transmis par héritage
Collection GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Leipzig, acquis en 1913 (inv. Me n° 11000)
Everett Rassiga (1921-2003), New York, acquis par échange en 1986
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4461)

PUBLICATION(S)

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 128 et 129, n° 26

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 302 et 303

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, p. 23, n° 22

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 257, n° 2

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, p. 349

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2004, n° 5, p. 257, n° 9

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 180-181, 343 et 344, n° 55

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 310-311 et 393

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 62, n° 12

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €40,000-60,000
US\$44,000-66,000

“

INGRID HEERMANN

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 310

Les groupes baining occupent l'intérieur montagneux de la péninsule de la Gazelle, où ils se sont sans doute retirés sous la pression des Tolai voisins venus de Nouvelle-Irlande. Les Baining sont réputés pour leurs masques en tissu d'écorce, utilisés lors de cérémonies diurnes marquant le début d'un nouveau cycle de plantation, mais aussi lors de spectaculaires danses nocturnes au cours desquelles prennent vie les nombreux esprits de la brousse.

Traditionnellement, les masques étaient fabriqués et utilisés lors des danses par des hommes initiés, dans le respect des usages rituels. Dans des « ateliers de brousse », on confectionnait, à l'aide de rotin et de bambou fendu, une ossature correspondant à la morphologie du danseur.

Ce masque *kavat*, porté lors des danses nocturnes exécutées autour d'un feu de bois au-dessus duquel les danseurs sautaient, est un magnifique spécimen. Les yeux en saillie sont ici quelque peu éclipsés par la large bouche ouverte, qui, avec ses deux rangées de dents, évoque la force et l'agressivité. Le visage est surmonté d'un élément ovale plat, orné d'une grille de traits rouges qui semble tracée sur un fond en damier blanc et noir.

The Baining groups inhabit the mountainous interior of the Gazelle Peninsula, to where they may have retreated under the impact of the neighboring Tolai people immigrating from New Ireland. While their everyday implements lack some of the decorative finesse of their neighbors, the Baining are renowned for their bark cloth masks, which are employed at day forming - that mark the beginning of a new planting cycle - and in spectacular night dances, in which the many bush spirits come alive on the ceremonial ground.

Traditionally all masks were fashioned and danced by initiated men only, since ritual caution had to be applied to the making as well as to the dance. In "bush workshops" a skeleton was prepared from rotang and bamboo splits, its size adapted to the dancer.

The present *kavat* mask, used in night dances lit by blazing fires, into and over which the dancers would jump, is a superb example. In this case the bold eyes are somewhat paled by the wide-open mouth with its two rows of teeth, suggesting aggressiveness and strength. The face is over-towered by a flat oval structure, which shows a grid of red lines which seems to override a checkered background of black-and-white squares.





32

Tambour *warup* Détroit de Torrès

Longueur : 100 cm. (39½ in.)

PROVENANCE

Collection Henry Moore Dauncey (1863-1932), Bournemouth
Collection Walsall Council, Walsall, transmis par donation en janvier 1932
Sotheby & Co., Londres, 26 juin 1967, lot 117
Simone de Monbrison (1922-2015), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis ca. 1968 (inv. n° 4240)

~f €300,000-500,000
US\$330,000-550,000

PUBLICATION(S)

Monbrison de, S., *Catalogue*, Paris, avril 1968, n.p., ill.
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 292 et 293
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 237, n° 5
Abramovic, N., « Art du détroit de Torrès dans les collections Barbier-Mueller/ Art of the Torres Strait in the Barbier-Mueller Collection », in *Arts & Cultures*, Genève, 2002, n° 3, p. 236, n° 19
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 231, 348 et 426, n° 120
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 298-299 et 393

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 26 avril - 30 septembre 2007
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 20 novembre 2007 - 31 mars 2008
Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs*, 23 mars - 31 décembre 2017



“

INGRID HEERMANN
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
 Barbier-Mueller, 2007, p. 299*

Ce grand tambour *warup* de la région Daudai ou de l'île Saibai possède une forme prononcée de sablier, avec un fort étranglement en son milieu. Si le bois utilisé pour le *warup* venait de la Nouvelle-Guinée, on ne sait toujours pas, en revanche, dans quelle mesure ces tambours étaient transformés et ornés dans le détroit de Torrès. Un certain nombre d'entre eux ont été acquis à Saibai, qui entretenait des liens étroits avec la côte de la Nouvelle-Guinée toute proche. Les tambours étaient des objets de grande valeur, dotés d'un pouvoir exceptionnel. Certains, transmis au sein des familles, portent des noms personnels.

Les tambours *warup* sont rarement présents dans les collections privées, et celui de la collection Barbier-Mueller est un exemple magnifique et particulièrement élaboré de ce type. Des pièces d'une élégance comparable, acquises dès les années 1870-1880, sont actuellement conservées dans la collection du British Museum. Un exemple très similaire se trouve également dans la collection du Museum für Völkerkunde Dresden, publié dans Tiesler, F., *Die Kunst Neuguineas*, Bâle, 2023, vol. 1, p. 295, n° 142. La présente œuvre a d'abord appartenu à Henry M. Dauncey, qui a fait partie de la London Missionary Society dans les îles du détroit de Torres à partir de 1888. Dauncey a vraisemblablement acquis ce tambour dans la période qui a suivi son installation dans la région. À la mort de Dauncey, en janvier 1932, sa collection a été léguée à la Walsall Public Library, dont les administrateurs ont décidé de vendre l'ensemble en avril 1967.



This elegantly proportioned *warup* drum from the Daudai or Saibai Island region has a pronounced hourglass shape with a bulbous top, constricted waist. The wood for the drums came from New Guinea, although there is some debate about the extent to which these drums were refashioned in the Torres Strait. A number of *warup* have been acquired on Saibai, which maintained close links with the nearby coast of New Guinea. Drums were extremely valuable and powerful objects. Some are given personal names and their custodianship is passed down through families.

Warup drums are rarely encountered in private collections, and the Barbier-Mueller one is a magnificent and particularly elaborate example of its type. Comparably elegant works, acquired as early as the 1870s to 1880s are currently preserved in the collection of the British Museum. A very similar example can be found also in the collection of the Museum für Völkerkunde Dresden, published in Tiesler, F., *Die Kunst Neuguineas*, Basel, 2023, vol. 1, p. 295, no. 142. The present work was initially owned by Henry M. Dauncey, who served for the London Missionary Society in the Torres Strait islands starting with 1888. Dauncey most likely acquired the present drum in the period following his settling in the region. At the time of Dauncey's death in January 1932 his collection was bequeathed to the Walsall Public Library, whose trustees decided to sell the collection in April 1967.

Masque Île Saibai Déroit de Torrès

Hauteur : 67 cm. (26¼ in.)

PROVENANCE

Collection Melbourne Aquarium - Royal Exhibition Building, Melbourne, acquis avant 1900

Collection Frederick Cooper Smith, Mont Dandenong, acquis ca. 1933

Roberta et Lance Entwistle - Anthony Plowright, Londres, acquis en 1972

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en août 1973 (inv. n° 4241)

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977

Washington, D.C., National Gallery of Art, *The Art of the Pacific Islands*, 1^{er} juillet 1979 - 7 février 1980

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006 ; Genève, Musée Barbier-Mueller, 20 novembre 2007 - 31 mars 2008

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f Estimation sur demande

PUBLICATION(S)

Melbourne Aquarium - Royal Exhibition Building, *Catalogue de l'ouverture du musée*, Melbourne, 1900, plat recto

Gifford, P., *The Iconology of the Uli Figure of Central New Ireland*, New York, 1974, pp. 234 et 365, n° 127

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 60 et 109, n° 14

Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 63 et 109, n° 39

Gathercole, P., Kaeppler, A. et Newton, D., *The Art of the Pacific Islands*, Washington, D.C., 1979, pp. 354 et 355

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 150 et 151

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 34, n° 1

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 294 et 295

Govignon, B. et al., *La petite encyclopédie de l'art*, Paris, 1995, p. 110, n° 6

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, pp. 236 et 237, n° 5

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, pp. 380 et 457, n° 314

Abramovic, N., « Art du déroit de Torrès dans les collections Barbier-Mueller/ Art of the Torres Strait in the Barbier-Mueller Collection », in *Arts & Cultures*, Genève, 2002, n° 3, p. 234, n° 16

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 255

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 190-191 et 345, n° 60

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 228, 425 et 426, n° 118

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 302-303 et 393

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 94 et 95, n° 26

Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. XIV, n° 1

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 220-221 et 262, n° 97

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 148, n° 37





“

NORMAN ABRAMOVIC

in Arts & Cultures, 2002, pp. 234-237

L'île Saibai, d'une surface considérable par rapport aux autres îles du détroit, est située à proximité de la côte sud-est de Nouvelle-Guinée, en face de la région dite Daudai. On n'y confectionnait pas de masques en écaille de tortue et le travail du bois, abondant, était une source de revenu importante car les canots, les tambours et même certains masques ou autres sculptures sacrées s'exportaient vers le sud. Il est possible d'ailleurs qu'une partie de ces sculptures ait elle-même été importée de la vaste région Daudai.

Pour en revenir aux masques, il semble que le seul à avoir été utilisé à Saibai soit celui qui porte le nom du rite de fertilité *mawa*, une cérémonie qui avait lieu en automne, après les récoltes du fruit de l'arbre *ubar* (une prune sauvage). Une vingtaine de ces masques en bois sont connus. Tous ont été acquis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et tous ont des caractéristiques stylistiques qui les apparentent à l'art de la région Daudai, sans ressemblance avec les visages humains en écaille de tortue des régions plus au sud du détroit de Torrès.

La date d'acquisition du masque *mawa* des collections Barbier-Mueller est inconnue. Cet objet a été reproduit pour la première fois, entouré de sagaies comme un centre de panoplie, sur la couverture d'un petit catalogue édité en 1900 par l'Aquarium de Melbourne pour l'inauguration de l'exposition de sa collection « d'œuvres de sauvages ». L'Aquarium ayant été victime d'un terrible incendie dans les années 30, sa collection fut vendue. Le masque devint la propriété de Frederick Cooper Smith (Mount Dandenong, Melbourne) dont les héritiers se séparèrent. Il fut acquis à Londres par Jean Paul Barbier-Mueller en 1973.

Au sein du corpus déjà très restreint, le masque de la collection Barbier-Mueller occupe une place parmi les exemplaires les plus imposants connus. On remarque notamment l'extraordinaire complexité graphique et sculpturale qui le caractérisent, tout en faisant le chef-d'œuvre du genre, exceptionnel et pratiquement hors pair. Pour des œuvres similaires, on peut citer l'exemplaire du British Museum acquis par MacFarlane en 1885 et ceux du Museum für Völkerkunde Dresden, reproduits dans Tiesler, F., *Die Kunst Neuguineas*, Dresde, 2023, vol. 1, pp. 292 et 293, n° 138 et 139.

Saibai Island, which spans a considerable area compared to the other islands in the Torres Strait, is located close to the southeast coast of New Guinea, opposite the Daudai region. No tortoiseshell masks were made here, however abundant woodworking was an important source of income, as canoes, drums and even certain masks and other sacred sculptures were exported to the south. Some of these carvings may even have been imported from the vast Daudai region.

Returning to the masks, it seems that the only one to have been used at Saibai is the one named after the *mawa* fertility rite, a ceremony that took place in autumn, after the harvest of the fruit of the *ubar* tree (a wild plum). Some twenty of these wooden masks are known. All of them were acquired in the second half of the 19th century, and all have stylistic characteristics that link them to the art of the Daudai region, with no resemblance to the tortoiseshell human faces of the regions further south of the Torres Strait.

The date of acquisition of the *mawa* mask from the Barbier-Mueller collections is unknown. This object was reproduced for the first time, surrounded by assegais like the centerpiece of a panoply, on the cover of a small catalogue published in 1900 by the Melbourne Aquarium for the inauguration of the exhibition of its collection of "works of savages". After the Aquarium suffered a terrible fire in the 1930s, the collection was dispersed. The mask became the property of Frederick Cooper Smith (Mount Dandenong, Melbourne), and then sold by his heirs. It was acquired in London by Jean Paul Barbier-Mueller in 1973.

Within the already limited corpus, the Barbier-Mueller mask is one of the most imposing examples known. In particular, its extraordinary graphic and sculptural complexity make it a masterpiece of its kind, exceptional and virtually unrivalled. Similar works include the British Museum copy acquired by MacFarlane in 1885 and those in the Museum für Völkerkunde Dresden, reproduced in Tiesler, F., *Die Kunst Neuguineas*, Dresden, 2023, vol. 1, pp. 292 and 293, nos. 138 and 139.



34

Statue *bulul* Ifugao Île de Luçon République des Philippines

Hauteur : 74 cm. (29¼ in.)

PROVENANCE

Collection Keiko Yamanaka, Paris

Collection Colette Ghysels, Lasne

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1982 (inv. n° 3532)

PUBLICATION(S)

Beday-Brandicourt, R., « Les Buhlul Ifugao du nord Luzon », in *Connaissance des arts tribaux*, Genève, 1984, n° 23

Newton, D., *Islands and Ancestors. Indigenous Styles of Southeast Asia*, New York, 1988, pp. 332 et 333, n° 70

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 258 et 259

Kan, M. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, plat recto

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 156, n° 14

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiellement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 257

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 274-275 et 392

EXPOSITION(S)

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000

“

PURISSIMA BENITEZ-JOHANNOT

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 274

Depuis les années 1990, les Ifugao du nord de Luzon ont fait l'objet de plus de cent soixante thèses, ouvrages et articles divers traitant de leur vie sociale et rituelle. En ce sens, c'est le groupe indigène philippin le plus étudié. Les premiers spécialistes avaient découvert dans leur système de croyance plus de mille cinq cents divinités, démons et esprits ancestraux. Le *bulul* (*bulul*) est un terme générique qui regroupe au moins vingt-cinq divinités correspondant chacune à une réalité concrète : le brûlé, la seconde récolte, le gaucher, le dieu attelé, pour ne donner que quelques exemples.

Ce *binullul* est peut-être un élément d'une paire, le spécimen représenté étant probablement une femme. Il a été sculpté dans un seul morceau de bois dur, debout, les mains posées à plat sur les cuisses. Il est placé sur un piédestal qui ressemble à un petit sablier ou à un mortier pour concasser le riz, élément central de la vie sociale, politique, religieuse et économique des Ifugao. La majorité des rites célébrés périodiquement étaient associés à cette céréale.

Since the 1990s, the Ifugao of northern Luzon have been the subject of over 160 dissertation theses, books and articles focusing on their community and ritual life, representing the most studied indigenous group in the Philippines. Early scholars had noted over fifteen hundred deities, demons and ancestor spirits in their belief system, with the generic *bulul* (*bulul*) regarded as a single class. This class included at least twenty-five named deities: the burnt one, the second harvest, the left-handed, and the yoked one, among others. Interest in the Ifugao was intense because their belief system was earlier regarded as one of the most extensive and pervasive religions outside of India.

The Barbier-Mueller *binullul* was possibly one of a pair, the featured example, female. It was carved from one piece of hardwood, standing with hands on its side, and positioned on a pedestal shaped like a stunted hourglass or mortar upon which rice would be pounded. Rice was once central to the Ifugao social, political, religious and economic life. The majority of their periodically celebrated rituals were associated with this grain. These images are carved and activated using two kinds of ceremonies that serve two different purposes: to increase rice while in storage and to help cure the illness of a family member.



Masque Yauré Côte d'Ivoire

Hauteur : 40 cm. (15½ in.)

PROVENANCE

Collection Hans Himmelheber (1908-2003), Heidelberg, acquis ca. 1935
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis avant 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1007-8)

PUBLICATION(S)

Himmelheber, H., *Negerkünstler. Ethnographische Studien über den Schnitzkünstler bei den Stämmen der Atutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste*, Stuttgart, 1935, pl. XII, n° 26
Schmalenbach, W., *L'art nègre/Die Kunst Afrikas/ African Art*, Bâle, 1953, p. 39, n° 36
Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 60
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 265, n° 273 et vol. II, p. 110, n° 184
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, p. 258, n° 119
Himmelheber, H. et al., *Die Kultur der Baule. Fotodokumentation an der Elfenbeinküste 1933+34/35 von Hans Himmelheber mit Martin Lippmann*, Zurich, 1997, p. 9
Fischer, E. et Homberger, L., *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire/ Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, pp. 13, 15 et 16, n° III.2 et 3
Boyer, A.-M., *Les Yohouré de Côte d'Ivoire. Faire danser les dieux*, Genève, 2016, p. 145, n° 100
Martinez-Jacquet, E., « Actualités musées/Museum News », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, hiver 2016, n° 82, p. 48
Boyer, A.-M., « L'Afrique et la pérennité de l'immatériel/Africa and the Permanence of the Immaterial », in *Arts & Cultures*, Genève, 2017, n° 18, pp. 112 et 113, n° 10 et 12
Hertault, É et al., *Yauré. « Visages, du sacré »*, Paris, 2019, p. 3, n° III.1

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Zurich, Museum Rietberg, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste/ Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 14 février - 1^{er} juin 2014 ; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 juin - 5 octobre 2015 ; Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 14 avril 2015 - 26 juillet 2015
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

ALAIN-MICHEL BOYER

in *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1993, vol. 2, p. 110

Il est étonnant de constater que les masques yohouré, généralement admirés pour leur modelé délicat, pour leur grâce, leur équilibre, pour la manière surtout dont a été créée une illusion de ressemblance avec un hypothétique modèle humain, appartiennent à l'« appareil » d'un « être-force » redoutable, qu'il convient de rendre favorable par des rites, des offrandes, des sacrifices.

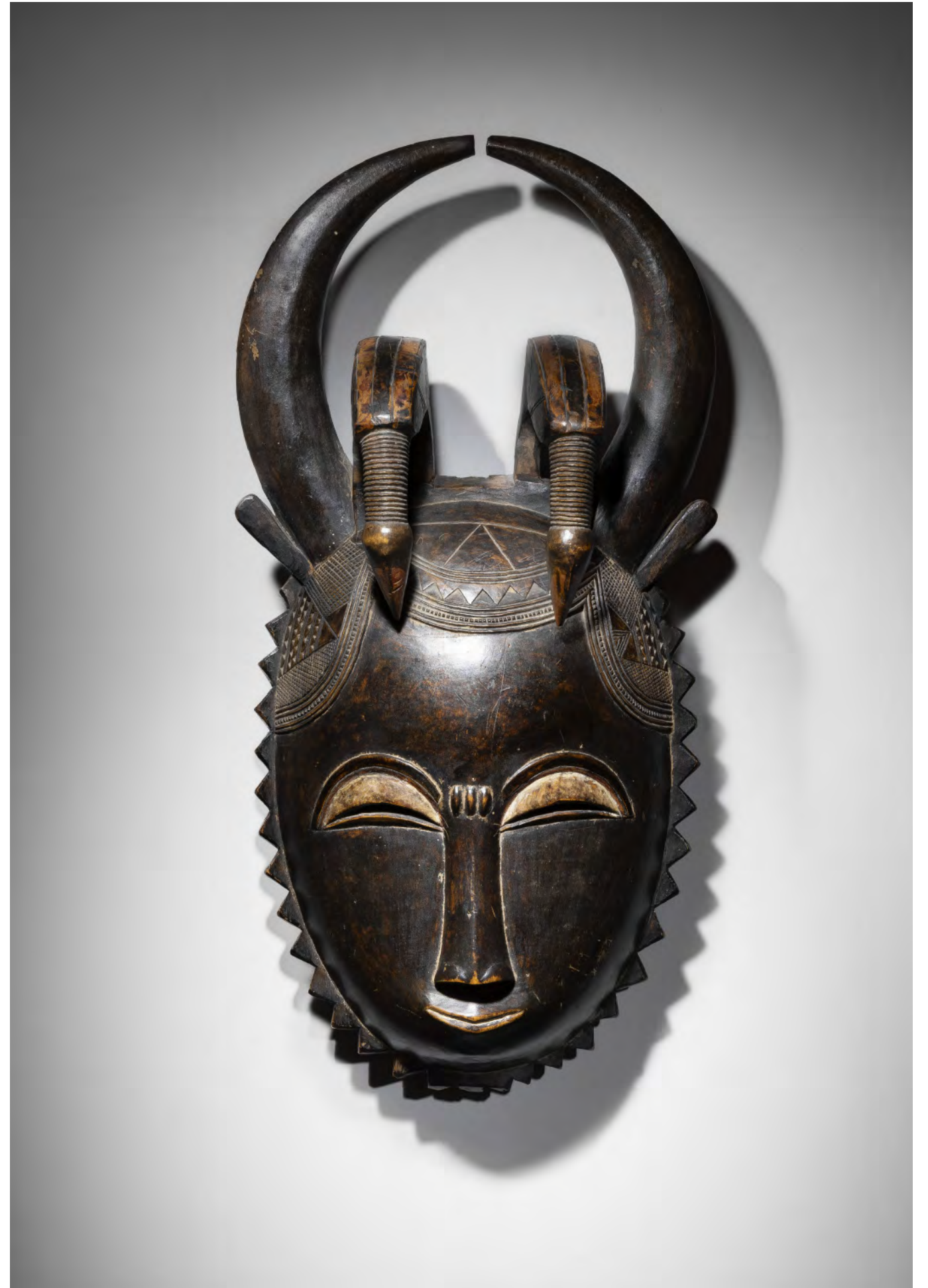
Les deux oiseaux ont été parfois considérés comme des calaos (*pesan ne*) mais, le plus souvent, comme des pique-bœufs, petits échassiers qui se perchent sur les buffles et les bœufs pour consommer les insectes, les tiques, les divers parasites qui prolifèrent sur leur peau.

Cette œuvre, avec son système ornemental d'une éblouissante virtuosité, est d'un modelé charmant : l'exécution caressée n'a rien de simplifié ni d'abstrait. Les traits fins et menus, les volumes pleins, délicatement arrondis, la qualité raffinée des surfaces qui s'épanouissent à l'intérieur d'un ovale subtil et contenu, tout témoigne de l'habileté technique du sculpteur, tout contribue au naturalisme qui caractérise les masques yohouré de la première moitié de ce siècle.

Yohure masks, generally admired for their delicate contours, their grace and balance, and especially for their illusion of resemblance to a hypothetical human model, are part of the regalia used to gain the favor of a formidable “spirit power” through rites, offerings and sacrifices.

The two birds have been identified as hornbills (*pesan ne*), but are more frequently thought to be cattle egrets, the small waders which perch on bush-cows and cattle to feed off the insects, ticks and other parasites that fester on their hides.

The contours of this mask, whose decorative scheme shows great virtuosity, are delightful and their meticulous execution is not simplified or abstract in the least. The fine, slender features, the full, delicately rounded volumes and the refined quality of the surfaces, worked within the subtle containment of the oval face, all attest to the sculptor's technical skill, all contribute to the naturalism which is so characteristic of the Yohure masks made in the first half of this century.



Statue Nuna Burkina Faso

Hauteur : 83 cm. (32% in.)

PROVENANCE

Henri Kamer (1927-1992), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1974 (inv. n° 1005-4)

PUBLICATION(S)

Kamer, H., *Haute-Volta*, Bruxelles, 1973, pp. 136 et 137, n° 89
Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller*, Genève. *Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 30 et 73, n° 6
Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, p. 50, n° 3
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 67
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 39
Roy, C., *Art of the Upper Volta Rivers*, Meudon, 1987, pp. 252 et 253, n° 214
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 76, n° 21
Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain/Art of Africa*, Paris, 1988, p. 372, n° 313
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 70
Phillips, T. et al., *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 520, n° 6.36
Kan, M. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, plat recto
Daix, P., *Picasso l'Africain*, Genève, 1998, p. 32, n° 5 (non ill.)
Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 331, n° 259
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 073
Barbier-Mueller, J.P., *1977-2007. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, plat recto
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 104-105 et 385
Groux, R., « Mes années Kamer (1969-1972)/My Kamer Years (1969-1972) », in *Arts & Cultures*, Genève, 2008, n° 9, p. 179, n° 1
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 54, n° 6
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 158 et 159, n° 44
Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, p. 44, n° 12

EXPOSITION(S)

Bruxelles, Studio Passage 44, *Haute-Volta*, 5 - 23 septembre 1973
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995
Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Picasso l'Africain*, 7 mai - 15 septembre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009
Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

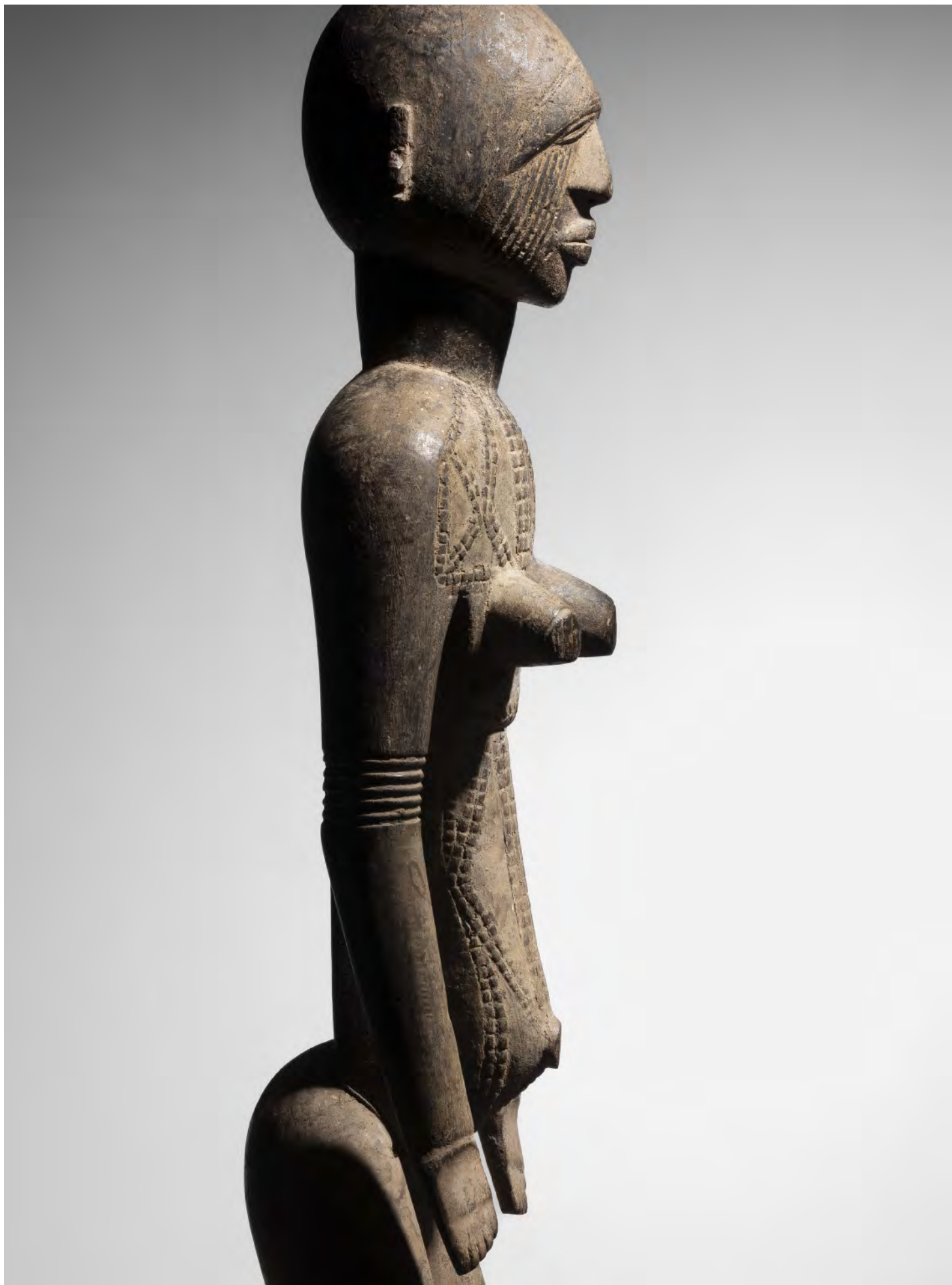
“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

Je pense sincèrement que nous avons là une des plus émouvantes, des plus pures créations de l'art africain qui soit dans notre collection.

I sincerely believe we have here, one of the most moving, one of the purest creations of African art.





“

DANIELA BAGNOLO
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 104*

Connus généralement par leurs masques zoomorphes, supports emblématiques de cultes collectifs lignagers et villageois, les Nuna possèdent aussi de rares statuettes anthropomorphes étroitement associées à des cultes individuels. Elles seraient détenues notamment par les hommes appelés *vùrù*, un type de devin qui, d'après Christopher D. Roy, est aussi présent parmi les populations proches des Nuna. Or, par le terme de *vùrù* ou de *vùria*, on désigne en réalité les adeptes de *Vuuro*, entité conférant des facultés oraculaires et objet d'une puissante institution initiatique qui, née chez les Pwa, a fini par gagner, de proche en proche, une vaste région. Tous les cinq ans, des fêtes imposantes célébrées en l'honneur de cette entité réunissent, chez les Pwa, un nombre impressionnant d'adeptes provenant des pays voisins nuna, winyé, kasena et sisala.

Chez les Nuna, comme ailleurs, *Vuuro* est réputé se manifester à travers la possession. Il n'existerait qu'un seul support de l'entité par village : une grande statue féminine détenue par le doyen des adeptes, et associée à son rôle d'initiateur. Emblématique d'une puissance commune provenant de l'extérieur, elle serait censée attirer l'influence de *Vuuro* afin que le nouvel affilié s'en nourrisse et soit soumis à son inspiration.

Évoquant l'image de la féminité, le corps et le visage ornés de scarifications profondes, la poitrine saillante, l'allure austère et pourtant si douce, ces statues au gabarit imposant, aussi rares qu'exceptionnelles, traduisent majestueusement le concept d'une puissance nourricière, génératrice d'une forme de pouvoir autant exclusif qu'énormément ramifié.

The Nuna people are generally known for the zoomorphic masks they use in lineage and village rituals. They also possess rare anthropomorphic statuettes associated with individual worship, particularly the *vùrù*, a type of soothsayer who, according to Christopher D. Roy, is also found in neighboring peoples. But the term *vùrù* or *vùria* in fact designates worshippers of *Vuuro*, an entity conferring oracular faculties and the center of a powerful initiatory institution created by the Pwa people and which spread throughout the region. Every five years, the Pwa organise impressive festivals in honour of this entity, which are attended by followers from the neighbouring Nuna, Winye, Kasena and Sisala peoples.

In Nuna belief, as elsewhere, *Vuuro* is reputed for manifesting itself through possession. Each village has only one materialization of this entity, a large female statue in the possession of the eldest of its followers and associated with his role as initiator. It is emblematic of a shared power coming from elsewhere, and is supposed to attract the influence of *Vuuro* so that the new initiate can draw sustenance and be subjected to its inspiration.

These imposing, full-breasted images of femininity, their body and face decorated with deep striations, are both rare and exceptional. They majestically convey the concept of a nourishing force capable of generating a form of power that is both exclusive and extremely diversified.

Tête Akan Ghana

Hauteur : 25 cm. (9 $\frac{1}{8}$ in.)

PROVENANCE

Aaron Furman, New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis le 29 octobre 1977 (inv. n° 1009-6)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 37 et 85, n° 18
Lehuard, R., « Les expositions », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1978, n° 25, p. 31, n° a
Preston, G., « An Akan Terracotta Head in the Barbier-Mueller Collection », in *Connaissance des arts tribaux*, Genève, 1979, plat recto, n° 6
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 80 et 81
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, pp. 134 et 135, n° 72
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 99
Coquet, M., *Arts de cour en Afrique noire*, Paris, 1996, p. 65, n° 57
Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 53, n° 24
Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, p. 106
Falgayrettes-Leveau, C., Owusu-Sarpong, C. et al., *Ghana, hier et aujourd'hui - Ghana, Yesterday and Today*, Paris, 2003, p. 95
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 152-153 et 387
Wastiau, B., Morin, F. et al., *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire. Collections du musée Barbier-Mueller/African Terra Cottas. A Millenary Heritage. Barbier-Mueller Museum Collections*, Paris, 2008, pp. 158 et 159, n° 68
Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire. Aux sources des traditions artistiques*, Anvers, 2014, p. 304, n° 218
Kaufmann, J., Lobe, M. et al., *Écarts et correspondances. Le musée Barbier-Mueller et Jacques Kaufmann, artiste céramiste*, Paris, 2022, pp. 76-77 et 116, n° 70

EXPOSITION(S)

Los Angeles, University of California, Frederick S. Wight Gallery, *The Arts of Ghana*, 11 octobre - 11 décembre 1977 ; Minneapolis, Walker Art Center, 11 février - 26 mars 1978 ; Dallas, Dallas Museum of Art, 3 mai - 2 juillet 1978
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Luxembourg, Kirchberg, BGL BNP Paribas, *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire. Collections du musée Barbier-Mueller*, 18 novembre 2009 - 8 janvier 2010 ; Toulouse, Ensemble conventuel des Jacobins, 4 juin - 16 août 2010
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Écarts et correspondances. Le musée Barbier-Mueller et Jacques Kaufmann, artiste céramiste*, 30 mars - 2 octobre 2022
Clermont-Ferrand, MARQ - Musée d'Art Roger-Quilliot, *Sur les pas de Jean Dubuffet en Auvergne*, 8 juillet - 30 octobre 2022

f €50,000-70,000
US\$55,000-77,000



38

Statue Sénufo Côte d'Ivoire

Hauteur : 27 cm. (10½ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis avant 1938
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1006-2)

PUBLICATION(S)

Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 41, n° 36 et vol. II, p. 29, n° 28

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993

f €15,000-25,000
US\$17,000-27,000

“

ANITA GLAZE

in Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller, vol. 2, 1993, p. 29

Cette figurine de divination est une des rares pièces dans lesquelles le style du sculpteur semble exprimer parfaitement leur fonction primordiale dans leur contexte culturel. Placée à côté d'un autel dans la petite chambre de consultation, ou « maison », de la devineresse (qui fait en général partie de la société du *sandogo*), cette figure est visuellement le point focal de la communication surnaturelle que la devineresse établit avec les esprits pour le compte de son client.

Acquise avant 1939, cette figurine est un particulièrement bel exemple d'un style sénufo septentrional et se rattache plus ou moins à plusieurs styles de figures de la région où se rencontrent le Burkina Faso, le Mali et la Côte d'Ivoire. Cette figure viendrait de la région frontalière du Mali et de la Côte d'Ivoire, près de Tengréla, et, de façon plus spécifique, du quartier historique *kuleo* de San.

Une autre figure étroitement apparentée à celle-ci, faisait autrefois partie de la Collection Tristan Tzara à Paris.

This divination figure is one of a select number of pieces in which the sculptor's style seems to express perfectly the primary purpose of the figure in its cultural setting. Placed by an altar in the small consulting chamber or "house" of the diviner (usually a female member of the *sandogo* society), the figure is visually the central focus of the supernaturally charged communication between diviner and spirits on behalf of her client.

Acquired before 1939, this figure is an exceptionally fine example of a northern Senufo style and broadly relates to a number of figure styles in the "three-corner" region where Burkina Faso, Mali and Côte d'Ivoire meet. This particular figure is said to come from the Mali/Côte d'Ivoire frontier region near Tengéla, and specifically from the historic *kuleo* quarter at San.

A very closely related figure was formerly in the Tristan Tzara collection, Paris.



Masque-double *nda* Baulé Côte d'Ivoire

Hauteur : 29 cm. (11½ in.)

PROVENANCE

Roger Bédiat (1897-1958), Abidjan

Henri Kamer (1927-1992), Cannes, acquis en 1955

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis le 23 novembre 1978 (inv. n° 1007-65)

PUBLICATION(S)

Delange, J., *L'art de l'Afrique Noire*, Besançon, 1958, p. 28, pl. XVI, n° 114

Laude, J., *Les arts de l'Afrique Noire*, Paris, 1966, p. 219, n° 115

Meauzé, P., *L'art nègre. Sculpture*, Paris, 1967, pp. 64 et 65

Lehuard, R., « Publicité Kamer & Cie/Kamer & Cie Advertisement », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1976, n° 18, p. 5

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, plat recto, pp. 62 et 63

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 42

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 131, n° 64

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain/Art of Africa*, Paris, 1988, p. 526, n° 888

Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 341, n° 347 et vol. II p. 118, n° 196

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 90 et 91

Montañés, E. et al., *Historia del arte. El arte en América, África y Oceanía*, Barcelone, 1996, p. 2617

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 118-119 et 259, pl. 41, n° 122

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, plat recto, pp. 246 et 247

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, pp. 199 et 256, n° 21

Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, p. 164

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 302-303 et 364, n° 116

Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Spirits Speak. A Celebration of African Mask*, Munich, 2005, p. 162, n° 23

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 140-141 et 387

Boyer, A.-M., *Baule*, Milan, 2007, p. 101, n° 18

Barbier-Mueller, J.P., *1977-2007. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, p. 7

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 62 et 63, n° 10

Listri, M., *African Art - Art africain - Afrikanische kunst - Arte africano - Arte africana - Afrikaanse kunst*, Florence, 2011, p. 104

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 30 et 31, n° 2

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 112 et 113, n° 18

Boyer, A.-M., « L'Afrique et la pérennité de l'immatériel/Africa and the Permanence of the Immaterial », in *Arts et Cultures*, Genève, 2017, n° 18, p. 114, n° 13

Morin, F., « L'Afrique aux mille visages/Africa of a Thousand Faces », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, pp. 40 et 41, n° 36

Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 108, 110, 114, 119 et 137, n° 15

EXPOSITION(S)

Besançon, Palais Granvelle, *Art de l'Afrique noire*, 17 juillet - 5 octobre 1958

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023





Les masques *nda* (jumeaux), relativement rares, sont considérés comme des portraits idéalisés de jeunes filles ou de jeunes hommes du village. Ces masques appartenant au groupe Mblo ou Gbagba, sont destinés à divertir et sont donc amenés à être vus de tous. Bien qu'ils n'aient pas de fonction rituelle, ils sont liés à la naissance de jumeaux, considérée comme un événement heureux nécessitant d'être célébrée par des cérémonies.

Véritable merveille de l'art Baoulé, ce chef-d'œuvre est lié aux noms de Roger Bédiat et d'Henri Kamer. Nous devons au premier plusieurs trésors de Côte d'Ivoire, aujourd'hui conservés dans les plus grandes institutions ou collections privées du monde. Bédiat s'installe dès les années 1920 en Abidjan, à Anyama plus exactement, où il se concentre sur son activité de forestier. Par la suite, cet amateur de première heure développe son goût pour les cultures et l'art des régions qu'il parcourt. Il collabore par la suite avec Charles Ratton dans la période de l'entre-deux-guerres. Ce n'est qu'au milieu des années 1950, quelques temps avant sa mort, qu'il vend une grande partie de sa collection à Hélène Leloup et Henri Kamer. De cet exceptionnel ensemble, Henri Kamer cède ce masque en 1978, comptant parmi les bijoux de la collection Barbier-Mueller.

Ce masque accède d'emblée au statut de *magnum opus*. Il sera l'œuvre-phare de plusieurs expositions d'art d'Afrique organisées de 1958 à nos jours. Apparaissant en couverture de *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller* (Fagg, W., Paris, 1980), ce chef-d'œuvre révèle tout le génie d'un grand maître tant sur le plan formel - fascinante qualité sculpturale - que sur le plan conceptuel - conjuguant gémellité et unicité.

Le masque-jumeau de Monique et Jean Paul Barbier-Mueller présente deux visages parfaitement sculptés et quasi-symétriques puisqu'ils se distinguent uniquement par des éléments ornementaux. L'artiste, en suivant les canons d'excellence de beauté chez les Baoulé, a pris le plus grand soin d'individualiser les coiffures et les scarifications du front, des joues et des commissures des lèvres. Seules les marques *ngole* - tempes et arête nasale - sont identiques. Bien que les visages d'un masque *nda* soient généralement du même sexe, la différence de couleur indique une distinction sexuelle. Les couleurs utilisées par les Baoulé reflètent leur conception philosophique de l'organisation dualiste de l'univers dans laquelle l'harmonie est obtenue par l'union de principes complémentaires.

Finalement, ce double-masque est une ode à l'Homme et au dualisme qui nous façonne. La peau craquelée à vif du premier visage, laisse apparaître le rouge qui coule dans notre enveloppe charnelle, et répond à son double animique préservé des affres de la vie. Ce masque est une injonction à accepter notre nature-même : celle de l'éternelle co-résidence de l'âme et du corps. Ce chef-d'œuvre nous rappelle que l'apprentissage passe par l'opposition, que notre individualité est construite des tiraillements de la raison à la passion, de la liberté à la nécessité, de la certitude au doute ou encore du devoir à la sensibilité. Ce masque-double se révèle être l'image même du dualisme cartésien qui a sans doute trouvé ici, sa plus belle représentation artistique.

RÉMY MAGUSTEIRO

Relatively rare *nda* (twin) masks are considered to be idealised portraits of young girls or young men from local villages. These masks, which belong to the Mblo or Gbagba sub-groups, are intended to entertain during dances or ceremonies and can therefore be seen by everyone. Although they have no ritual function, they are linked to the birth of twins, considered a happy event that is to be celebrated during ceremonies.

A true marvel of Baule art, this masterpiece is linked to the names of Roger Bédiat and Henri Kamer. The former is responsible for a number of treasures from the Ivory Coast, now housed in the world's leading institutions and private collections. In the 1920s, Bédiat settled in Abidjan - in Anyama to be precise - where he concentrated on his work as a forest ranger. Subsequently, this early amateur collector developed his taste for the culture and art of the regions he travelled through. During the inter-war period, he went on to collaborate with Charles Ratton. It was not until the mid-1950s, shortly before his death, that he sold a large part of his collection to Hélène Leloup and Henri Kamer. Amongst this exceptional ensemble, Henri Kamer parted with this mask in 1978, making it one of the jewels in the Barbier-Mueller collection.

This mask immediately achieved the status of *magnum opus*. It was the star piece of several African art exhibitions organised between 1958 and the present day. Appearing on the cover of *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller* (Fagg, W., Paris, 1980), this masterpiece reveals the genius of a great master, both in terms of shape - with its fascinating sculptural quality - and in terms of concept - combining twinship and uniqueness.

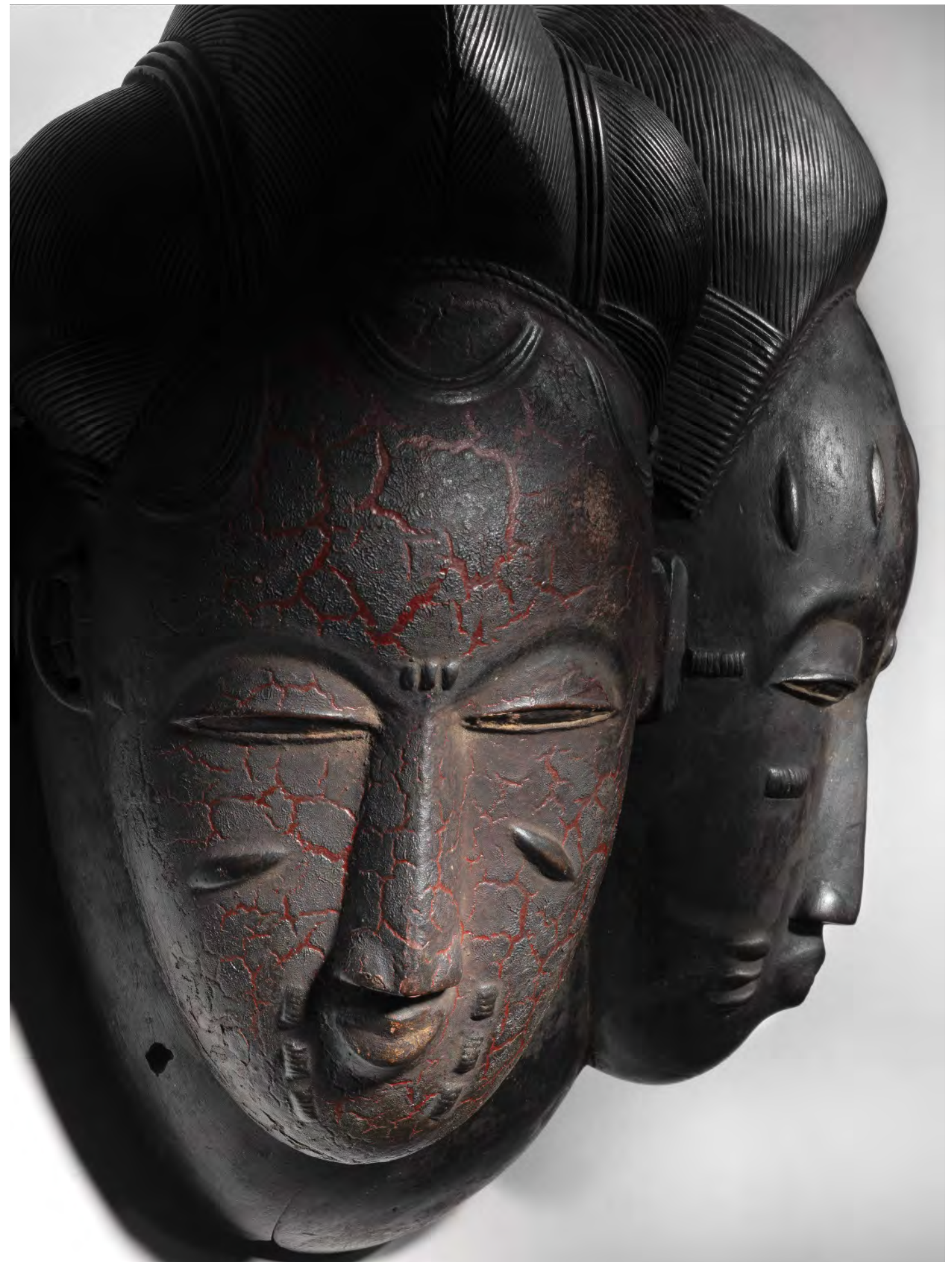
Monique and Jean Paul Barbier-Mueller's twin masks features two perfectly sculpted, almost symmetrical faces, distinguished only by ornamental elements. The artist, following the Baule canons of perfected beauty, has taken great care to individualise the hairstyles and scarification marks on the forehead, cheeks and corners of the mouth. Only the *ngole* marks - temples and nasal bridge - are identical. Although the faces in a *nda* mask are generally of the same sex, the difference in colour indicates a gender distinction. The colours used by the Baule reflect their philosophical conception of the dualistic organisation of the universe, in which harmony is achieved through the union of complementary principles.

Ultimately, this double mask is an ode to Man and the dualism that shapes us. The raw, cracked skin of the first face reveals the red hue that flows through our carnal envelope, and responds to its animic double, preserved from the torments of life. This mask is an injunction to accept our very nature: that of the eternal co-existence of soul and body. Thus, this masterpiece reminds us that learning occurs through opposition, that our individuality is constructed from the tug-of-war between reason and passion, freedom and necessity, certainty and doubt, as well as duty and sensitivity. This double mask is the very image of Cartesian dualism, which has undoubtedly found its finest artistic representation here.

RÉMY MAGUSTEIRO

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



40

Statue Ébrié-Attié Côte d'Ivoire

Hauteur : 24.5 cm. (9 7/8 in.)

PROVENANCE

Pierre Vérité (1900-1993), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 16 novembre 1938
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1007-12)

PUBLICATION(S)

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 133 et 305, n° 71
Lehuard, R., « Arts de la Côte d'Ivoire au musée Barbier-Mueller », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1993, n° 86, p. 12
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 371, n° 371 et vol. II, p. 170, n° 287
Phillips, T. et al., *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 447, n° 5.110
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 94 et 95
Caprini, R. et al., *De Cézanne à « l'art nègre ». Parcours d'un collectionneur*, Genève, 1997, plat recto
Caprini, R., « De Cézanne à "l'art nègre"/From Cézanne to "Negro Art" », in *Art tribal*, Genève, 1997, p. 35, n° 1
Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 337, n° 267
Geoffroy-Schneider, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, plat recto
Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 110, n° 137
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, pp. 42 et 43, n° 017
Cole, H., Poyner, R. et Visonà, M., *A History of Art in Africa*, New York, 2001, p. 215, n° 7-28
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 150-151 et 387
Fischer, E. et Homberger, L., *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire/Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 67, n° III.68
Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire. Aux sources des traditions artistiques*, Anvers, 2014, p. 301, n° 216
Goy, B., « William Wade Harris, un bon prophète/William Wade Harris, a Good Prophet », in *Arts & Cultures*, Genève, 2015, p. 101, n° 11

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996
Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001
Zurich, Museum Rietberg, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, 14 février - 1^{er} juin 2014 ; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 juin - 5 octobre 2015
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000



Masque Luluwa République démocratique du Congo

Hauteur : 40 cm. (15½ in.)

PROVENANCE

Collection André Lhote (1885-1962), Paris, en 1928

Lhote-Vérité, Paris, Hôtel Drouot, 22 novembre 1943

Olivier Le Corneur (1906-1991), Paris

Henri Kamer (1927-1992), Paris, acquis auprès de ce dernier par échange

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis le 3 novembre 1977 (inv. n° 1026-30)

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie du Théâtre Pigalle, *Exposition d'art africain, d'art océanien*, 28 février - 1^{er} avril 1930

New York, MoMA - Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars - 19 mai 1935

Paris, Musée de l'Homme, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, 27 avril - 30 septembre 1967

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} Janvier - 30 septembre 1979

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Picasso l'Africain*, 7 mai - 15 septembre 1998

MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

PUBLICATION(S)

Tzara, T. et al., « Note sur la poésie nègre », in *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, Bruxelles, 15 novembre 1928, n° 7, pp. 354 et 355

Marquetty, M., *Exposition d'art africain, d'art océanien. Galerie Pigalle*, Paris, 1930, p. 17, n° 206 (non ill.)

Ratton, C., *Masques africains*, Paris, 1931, p. 10, pl. 18

Laude, J. et Picon, G., *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967, n° 96

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 66-67

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, pp. 136-137

Barbier, J.P., « Objet du mois », in *La Tribune des arts*, Genève, octobre 1986, p. 11

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 40, n° 1

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, p. 258, n° 164

Ciolkowska, M.-A. et al., *La collection Aubier. Une collection pendant la guerre*, Rome, 1990, p. 36

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 176 et 177

Paudrat, J.-L., « Les arts sauvages à Paris au seuil des années trente », in *Art tribal*, Genève, 1996, p. 53, n° 10

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 204-205 et 273, pl. 84, n° 214

Daix, P., *Picasso l'Africain*, Genève, 1998, p. 34, n° 47

Petridis, C., « Luluwa Masks », in *African Arts*, Los Angeles, automne 1999, vol. XXXII, n° 3, p. 41, n° 13

Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 28, n° 36

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 160-161 et 340, n° 45

Semprün, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 196 et 197, n° 68

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 238-239 et 390

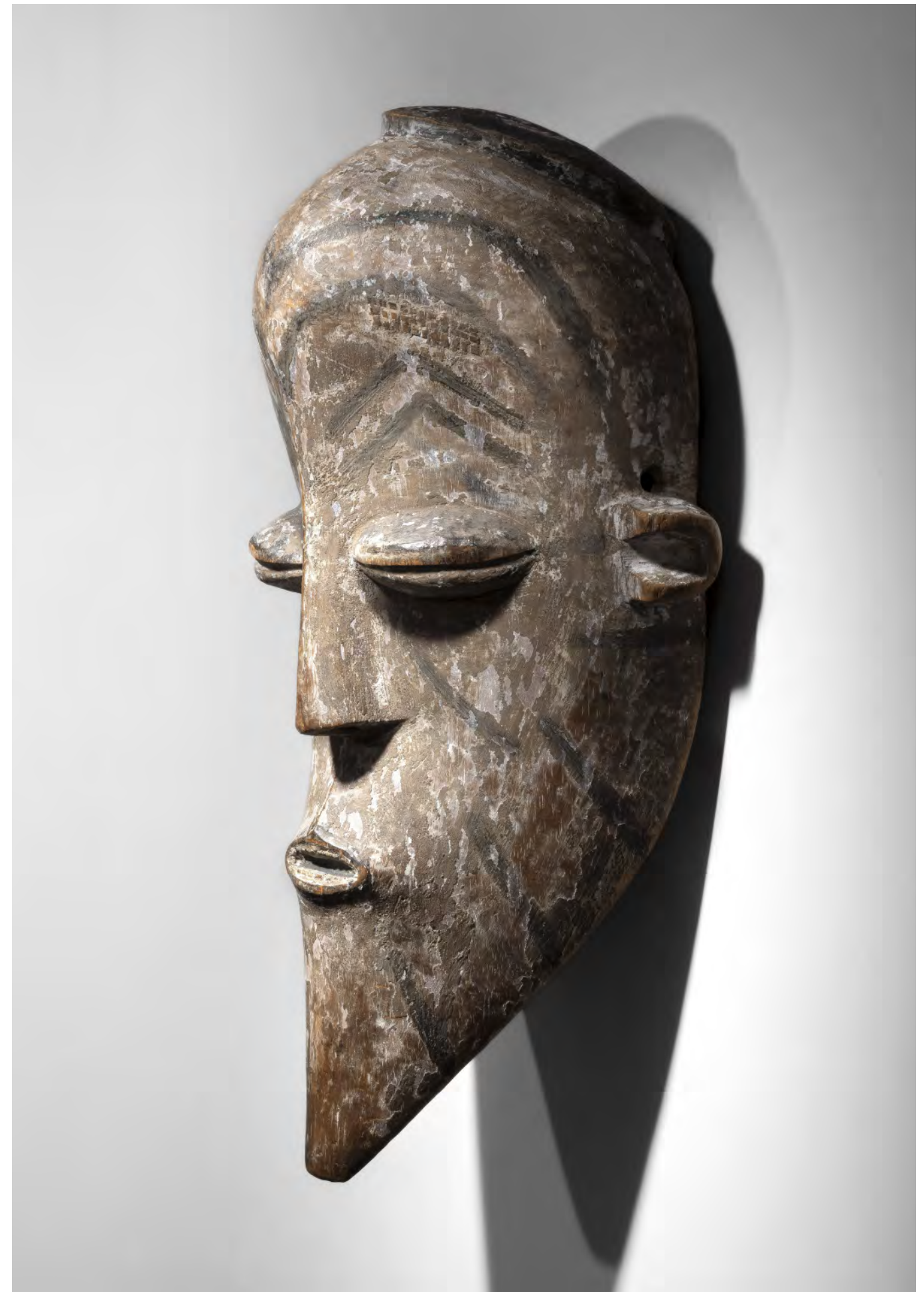
Petridis, C., « Dans l'ombre des Chokwe. Masques des Beena Byombo, des Bakwa Kasaanzu et autres sous-groupes Luluwa/In the Shadow of the Chokwe. Masks of the Beena Byombo, Bakwa Kasaanzu and Other Luluwa Subgroups », in *Arts & Cultures*, Genève, 2010, n° 11, p. 155, n° 1

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 136, n° 30

Petridis, C., *Luluwa. Art d'Afrique entre ciel et terre/Luluwa. Central African Art Between Heaven and Earth*, Anvers, 2018, p. 208, n° 186

Bolz, F., *African Art - Art africain - Afrikanische kunst - Arte africano - Arte africana - Afrikaanse kunst*, Paris, 2018, p. 230

Hourdé, C.-W. et Rolland, N., *Galerie Pigalle. Afrique, Océanie*, Paris, 2018, pp. 20 et 248, n° 206





“

BORIS WASTIAU
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 238*

Les masques luluwa, tout comme ceux des Kété qui leur sont proches, ont été utilisés lors des rituels d'initiation masculine du type *mukanda*. Comme cela se passe dans une vaste région du sud-ouest de l'Afrique centrale, les initiés sont de jeunes garçons que leurs parents masculins séparent symboliquement et physiquement de l'emprise de leur mère en les soumettant à un processus d'initiation rituelle plus ou moins long dans un camp de brousse, le *mukanda*. Ils sont tout d'abord circoncis afin que leur transition vers la catégorie d'initié soit marquée irréversiblement dans leur corps et aussi par mesure d'hygiène symbolique, le prépuce étant considéré comme une partie féminine et impure dans le corps des jeunes garçons. Le temps passé en réclusion est employé à l'apprentissage des activités pour adultes, parmi lesquelles on notera les danses, la musique et le port des masques, ces derniers n'étant autres que des représentations d'un certain type d'esprits ancestraux que l'on appelle *bakisi*.

Le radical de ce terme est le même qui désigne les masques du *mukanda* dans un grand nombre de formations socioculturelles de cette région, dont les Chokwé, qui sont souvent tenus pour inventeurs et diffuseurs de ces pratiques. Ces similitudes ne se notent pas seulement au niveau du concept, mais aussi au niveau de la forme et du style des objets rituels. Par exemple, Frobenius notait déjà la ressemblance de certains masques chokwé et luluwa. On remarque par ailleurs des affinités considérables entre la culture matérielle et rituelle luluwa et celle des Kété du Sud-Est. Les masques *makisi* (ou *bakisi*) sont portés sur la tête par un danseur habillé d'un costume en mailles végétales tressées, généralement décoré de motifs géométriques bicolores ou tricolores. Pour ce qui est de l'usage, on note aussi que les masques luluwa ou kété, tout comme les masques chokwé, lualé ou lunda, sont employés dans le camp de circoncision ainsi que dans le village d'origine des initiés, où ils se produisent avec les mères lors de danses spécifiques.

Luluwa masks, like similar Kete ones, were used during male, *mukanda*-type initiation rituals. Over a vast region of southwest central Africa, parents symbolically and physically separate young male initiates from their mothers by subjecting them to a process of ritual initiation of variable duration in a camp in the bush, the *mukanda*. They are first circumcised so that their transition to the category of initiate should be irreversibly marked on their body and also as a measure of symbolic hygiene - the foreskin is considered female and impure in the bodies of young men. The time spent in reclusion is spent learning adult activities, particularly dances, music and the wearing of masks, the latter being representations of a type of ancestral spirit called *bakisi*.

The root of this term is the word designating *mukanda* masks in a great many socio-cultural structures in this region, including the Chokwe, who are often thought to be the inventors and disseminators of these practices. These similarities are to be noted not only in the concept but also the form and style of ritual objects. For example, Frobenius noted the resemblance of certain Chokwe and Luluwa masks. There are also considerable affinities between the material and ritual cultures of the Luluwa and the Southeast Kete. *Makisi* (or *bakisi*) masks are worn by a dancer dressed in a costume woven out of plaited vegetable fibre, usually decorated with bicolour or tricolour geometric motifs. The Luluwa and Kete masks, like Chokwe, Luvale and Lunda masks, are used in the circumcision camp as well as in the initiates' home village, where they perform with their mothers in specific dances.

Statue Luluwa République démocratique du Congo

Hauteur : 31 cm. (12¼ in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 18 décembre 1940
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1026-16)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier-Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 59-60 et 133, n° 57
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 114 et 115
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 144, n° 1
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, pp. 256 et 257, n° 163
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 086
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 240-241 et 390
Petridis, C., *Luluwa. Art d'Afrique entre ciel et terre/Luluwa. Central African Art Between Heaven and Earth*, Anvers, 2018, p. 120, n° 102

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000





“

ANNE-MARIE BOUTTIAUX
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 240*

Une grande partie de la statuaire luluwa est centrée sur la fécondité de la femme ainsi que sur la santé de la mère (ou de la future mère) et de son enfant. Au sein de cette production, les *lupingu lwa lwimpe* occupent une place de choix. Ces figurines présentent toujours un personnage debout tenant une petite coupe dans une de ses mains alors que l'autre est posée sur le ventre dans une attitude liée aux préoccupations visées plus haut. Les objets de ce type doivent porter chance et veiller sur le bien-être des nouveau-nés. Ils sont le réceptacle des esprits des ancêtres et leur qualité plastique est combinée à leur efficacité. En effet, la beauté est garante de réussite et de santé. C'est pourquoi les Luluwa pratiquaient autrefois de nombreuses scarifications qui étaient censées à la fois embellir le corps et fournir, par le contenu symbolique des formes adoptées, un contexte aussi puissant intellectuellement qu'élégant formellement. L'enfant et la statuette qui lui était dévolue bénéficiaient des mêmes soins rituels. Enduits de terre et de poudre de bois rouge (*ngula*), parfois d'huile de palme, ils étaient ensuite rincés avec de l'eau de pluie. Durant les premiers mois qui suivaient la naissance, la mère aussi était régulièrement ointe de ces substances.

Par ailleurs, les *lupingu lwa lwimpe* affichent les mêmes caractéristiques stylistiques que les autres créations luluwa : tête proportionnellement très volumineuse par rapport au reste du corps, coiffure en pointe, cou long aux scarifications gaufrées, bras placés à angle droit de part et d'autre du torse, ceinture prolongée par un tablier et grands pieds assurant la stabilité de l'œuvre. L'excroissance ombilicale est souvent présentée dans la littérature anthropologique comme le siège de la fertilité (ou la préfiguration d'une grossesse tant désirée quand il s'agit de femmes). Elle est mise en valeur par la position des mains de part et d'autre de l'avancée qu'elle produit tout en insistant sur la cambrure des reins. De profil, elle contrebalance la saillie des fesses dans un équilibre de volumes aux courbes délicates.

Much of Luluwa statuary is centred around female fertility and the health of the mother (or future mother) and child. The *lupingu lwa lwimpe* have a special place within this output. These figurines always depict a standing figure, one hand holding a small bowl, the other on the stomach in a pose directly linked to the above-mentioned concerns. This type of object brings good fortune and watches over the well-being of newborns. They are the receptacles of the spirits of the ancestors and their formal qualities are an integral part of their effectiveness since beauty ensures success and good health. This is why the Luluwa used to practice scarification: to decorate the body with forms whose intellectual symbolism was as powerful as their formal elegance. The child and the statuette allotted to it were given the same ritual care. They were coated with clay, red wood powder (*ngula*) and sometimes palm oil, then rinsed with rain water. During the first months after birth, the mother was also regularly anointed with these substances.

The *lupingu wa lwimpe* also have the same stylistic characteristics as other Luluwa creations: unnaturally large head, pointed hairstyle, long neck with ribbed scarifications, arms at right angles to the torso, apron hanging from the belt, and large feet for stability. The umbilical outgrowth is often presented in anthropological literature as the seat of fertility (or with women, the prefiguration of a longed-for pregnancy). It is emphasised by the position of the hands on either side of the protuberance, and also by the pronounced hollow of the back. In profile, it counterbalances the jutting buttocks in a delicately curved balance of volumes.

Appui-tête Luba-Shankadi République démocratique du Congo

Hauteur : 16.5 cm. (6½ in.)

PROVENANCE

Collection privée, Belgique, acquis en 1907
Transmis par descendance
Sotheby's, New York, 4 mai 1995, lot 108
Collection Leonore (1923-2013) et Rudolf (1919-2009), Zumikon
Christie's, Paris, *Art Africain. Œuvres provenant de la collection Rudolf et Leonore Blum*, 19 juin 2014, lot 58
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1026-493)

PUBLICATION(S)

Volper, J., « Un appui-nuque du maître de la coiffure à grande cascade/A Headrest by the Master of the Large Cascade Coiffure », in *Arts & Cultures*, Genève, 2017, n° 18, plat recto et p. 99, pl. 26, n° 2
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 155, n° 42
Pirat, C.-H., *Sur la piste de l'éléphant... et celle d'Abou Ballas. De l'usage des repose-tête en Afrique, de la préhistoire jusqu'à nos jours. On the Trail of the Elephant... and that of Abu Ballas. The use of Headrests in Africa, from Prehistory to the Present*, Bornival, 2021, p. 248

EXPOSITION(S)

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f €400,000-600,000
US\$440,000-660,000





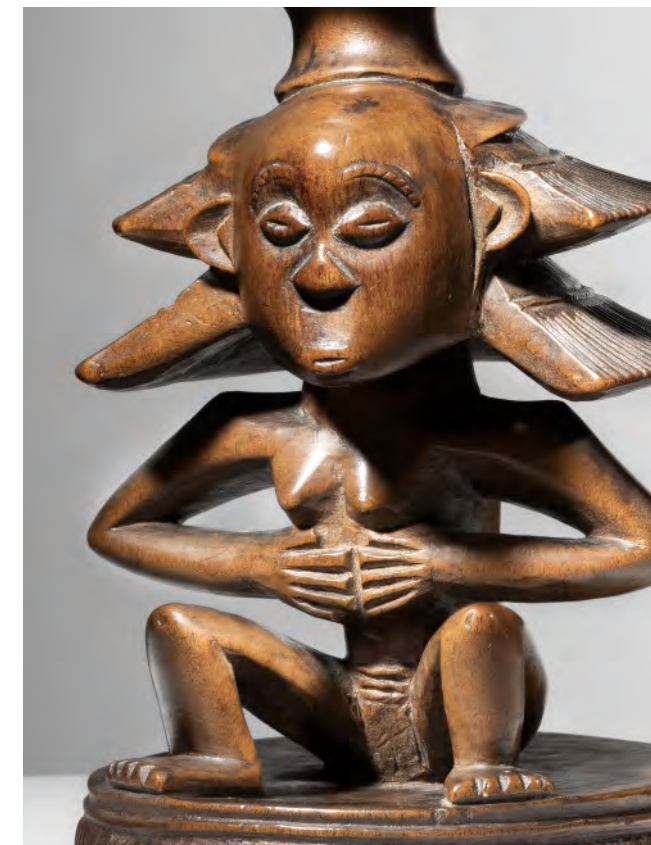
BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

L'appui-tête de la collection Blum [Barbier-Mueller] fait partie d'un petit corpus d'œuvres que William Fagg et Margaret Plass, en étudiant l'une d'entre elles en 1964, nommèrent « Maître de la coiffure en cascade », en raison des coiffures monumentales - deux énormes ailes extrêmement élégantes - ornant ces personnages. Cet élément, d'apparence incroyable, et exalté ici à des fins expressives, a été observé sur des personnages humains par des explorateurs européens ayant voyagé au XIX^e siècle dans les régions à l'ouest du Congo.

Cet exemplaire a été acquis en 1907, année qui situe cette pièce dans la période d'acquisition des autres appui-tête référencés : Florence 1901, Berlin 1904, Philadelphie 1908, Bulawayo 1910, Londres 1913. Une étiquette fixée sous le socle de la sculpture mentionne : « Repose nuque - pour préserver la coiffure identique à celle de l'objet - pièce rare ». D'un point de vue de la créativité formelle, l'appui-tête de la collection Blum [Barbier-Mueller] partage avec les autres sculptures de ce groupe la même pertinence des volumes, y compris l'absence de musculature des bras et des jambes qui exalte, par contraste, les autres parties du corps. L'élément distinctif qui justifie le nom conventionnel du « Maître de la coiffure en cascade » est, en vue frontale, tel un « crescendo » musical des obliques, avec les volumes descendants des cheveux, bloqués par la ligne horizontale péremptoire des longs bras tendus vers l'avant. Ce virtuose a créé un mobilier raffiné à la perfection et destiné à soutenir et protéger la coiffure précieuse d'une princesse africaine.

EZIO BASSANI in *Christie's*, 19 juin 2014, n° 58



The offered Blum [Barbier-Mueller] headrest is part of a small group of works to whom William Fagg and Margaret Plass, when studying one of these headrests in 1964, gave the name of "Master of the Cascade Coiffures", justified by the monumental coiffure with two enormous wings of supreme elegance, which enrich and crown each of its figures. This element, apparently spectacular when seen in reality, was well-noted by the European explorers who travelled the Western Congolese regions in the nineteenth-century.

This work was acquired, according to the information supplied by the owner, by his father in 1907, a year which places the piece in the period of acquisition of the group of documented headrests: Florence 1901, Berlin 1904, Philadelphia 1908, Bulawayo 1910, London 1913. A legend under the base of the carving reads: "Headrest - to save the hairdress identical to that of the object - rare piece." From the viewpoint of formal creativity, the Blum [Barbier-Mueller] headrest shares with the others from this corpus the congruity of the volumes, among which the absence of musculature of the arms and the legs which exalts, by contrast, the other parts of the body. The distinguishing element that justifies the conventional name of "Master of the Cascade Coiffure" is the flow in a musical 'crescendo' of the oblique, descending volume of the hair, blocked in the frontal view through the peremptory line of the outstretched arms, and given further vitality through the bent knees in front. This true master who created objects of perfection intended to hold and protect the precious hair of a Luba princess.

EZIO BASSANI in *Christie's*, 19 June 2014, n° 58

Masque Hemba République démocratique du Congo

Hauteur : 23 cm. (9 in.)

PROVENANCE

Probablement Charles Ratton (1895-1986), Paris

Morris Pinto (1925-2009), Genève

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en juillet 1979 (inv. n° 1025-7)

PUBLICATION(S)

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 145

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 221 et 275, pl. 92, n° 229

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 134 et 135, n° 54

Barley, N., « Oscar Wilde et la pensée sauvage/Wilde Goose Chase », in *Arts & Cultures*, Genève, 2021, n° 22, p. 191, n° 6

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 266 et 329, n° 238

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

IRIS HAHNER-HERZOG

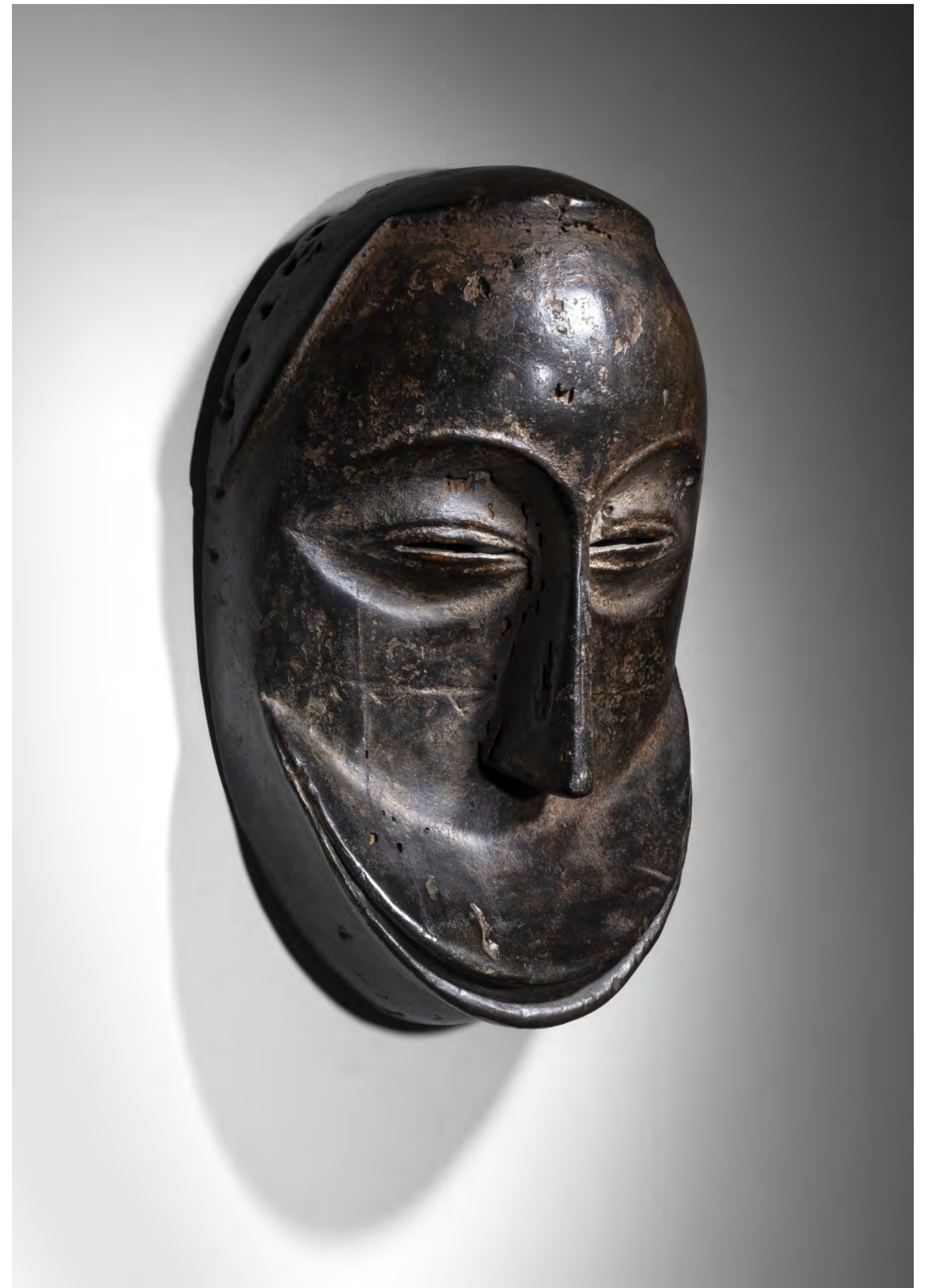
in *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 1997, p. 220

Les Hemba établis dans le Sud-Est du Zaïre sont connus surtout pour leurs majestueuses statues représentant les ancêtres. Leurs masques de chimpanzés pour partie très stylisés et aux noms fort divers ont eu beaucoup moins d'écho. Une étude récente les nomme *mwisi gwa so'o*, un concept évoquant un esprit de chimpanzé ressemblant à l'homme et qui habiterait ce masque.

Les caractéristiques de ce masque sont les paupières bombées, la mince fente des yeux un peu proéminents dans un léger creux sous les sourcils, de même qu'un nez mince et souvent pointu nettement détaché de la surface du visage. L'impression d'étrangeté que donne ce visage est soulignée par l'étroite ouverture d'une bouche étirée en une sorte de ricanement. Tandis que beaucoup de ces masques permettent à peine d'identifier la représentation d'un chimpanzé, la pièce qui nous intéresse présente une bouche aussi proéminente qu'une gueule animale à la lèvre supérieure plate. Un motif triangulaire est gravé horizontalement sous les yeux ; la surface plate et en relief qui descend du sommet du crâne jusqu'aux oreilles représente la coiffure.

The Hemba, who live in the southeastern region of the Democratic Republic of Congo, are known particularly for their noble figurative sculptures of ancestors. Their often extremely stylized chimpanzee masks, which are known in the literature by various designations, have attracted much less interest. According to a more recent study, they are called *mwisi gwa so'o*, a term that alludes to the “spirit-invested object of the chimpanzee-human” that inhabits such masks.

Their characteristic features include convex eyelids with narrow slits emerging from shallow sockets beneath arched brows, and a thin, sometimes pointed nose strongly set off from the face area. The occasionally bizarre look of these masks is underscored by a broad, narrow-mouthed opening, which gives them the appearance of grinning. While some masks are hardly recognizable as depictions of chimpanzees, this mask's protruding, snout like mouth and flat upper lip give away its identity. A horizontal row of triangles is incised beneath the eyes and a raised plate on the skull runs down to the temples, evoking the hairline.



Statue *nkisi n'kondi* Kongo République démocratique du Congo

Hauteur : 96 cm. (37¼ in.)

PROVENANCE

Collection Sodalité Saint-Pierre Claver, Fribourg, acquis avant 1914

Collection Eduard Hess (1921-2009), Oberwil

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 17 octobre 1959

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1021-5)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 55 et 119, n° 50

Lehuard, R., *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Arnouville, 1980, pp. 88 et 89, n° 46

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 104 et 105

Barbier, J.P., *Magie en Afrique noire/Magische Kunst aus Afrika*, Genève, 1986, pp. 8 et 14, n° 5 et 17

Thompson, R., « Zinkondi. Moral Philosophy coded in Blades and Nails », in *Bulletin publié par l'association des amis du musée Barbier-Müller*, Genève, juin 1986, n° 31, n° 1

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 75

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, pp. 19, 238 et 307, n° 8 et 148

Barbier, J.P. et al., *La vie et les passions d'un collectionneur. Josef Müller, 1887-1977*, Genève, 1989, p. 116, n° 78

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 143, n° 133

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 160 et 161

Barbier-Mueller, M., « Entretien avec Arman », in *Art tribal*, Genève, 1996, p. 39, n° 4

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, pp. 345 et 456, n° 276

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 72

Blanc, D., « Au pays des fétiches à clous », in *Connaissance des arts*, Paris, septembre 2002, p. 109

Chirac, J., Elsen, J. et al., *De fer et de fierté. Armes blanches d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, Milan, 2003, p. 14, n° 2

Bargna, I., *L'arte africana*, Milan, 2003, n° 45

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 220-221 et 390

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 61, n° 5

pourrissant

Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. VI, n° 1

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 80, n° 19

Neyt, F., « L'univers songyé de Maurice de Vlaminck au musée Barbier-Mueller/ The Songye World of Maurice de Vlaminck at the Barbier-Mueller Museum », in *Arts & Cultures*, Genève, 2015, n° 16, p. 144, n° 2

Lecomte, A., Lehuard, R. et al., *Bakongo. « Les fétiches » mi-nkondi, mi-nkisi*, Paris, 2016, p. 383

Martinez-Jacquet, E., « Aux origines du musée. L'aventure de la collection Barbier-Mueller/ The Origins of the Museum. The Story of the Barbier-Mueller Collection », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, p. 21, n° 11

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 160, n° 45

Bolz, F., *African Art - Art africain - Afrikanische kunst - Arte africano - Arte africana - Afrikaanse kunst*, Cologne, 2018, p. 266

McCurry, S., *Steve McCurry & Musée Barbier-Mueller. Wabi-sabi, la beauté dans l'imperfection. Wabi-sabi, Beauty in Imperfection*, Genève, 2021, p. 62, n° 82

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 301 et 332, n° 276

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Magische Kunst aus Afrika*, 1^{er} juillet 1986 - 29 mars 1987

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Magie en Afrique noire*, avril 1987

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

Paris, Musée Jacquemart-André, *Afrique, Océanie. Les chefs-d'œuvre de la collection Barbier-Mueller*, 19 mars - 24 août 2008

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009

Genève, MIR - Musée International de la Réforme, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs*, 12 janvier - 31 décembre 2017

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Steve McCurry & Musée Barbier-Mueller. Wabi-sabi, la beauté dans l'imperfection. Wabi-sabi, Beauty in Imperfection*, 15 décembre 2020 - 29 août 2021

f Estimation sur demande







« Ces hurleurs ont une harmonie. Ils font tout le ciel sonore. »¹

Apanage de certains groupes Kongo les *nkisi nkonde* étaient, d'après Wyatt MacGaffey, des « résidences locales et des incarnations de personnalités du pays des morts au travers desquels les pouvoirs de ces esprits se mettent à la disposition des vivants ». ²

Un ensemble de pratiques magiques, orchestrées par un praticien traditionnel, ou *nganga*, permettait de conférer à ces figures de bois une existence et une force spirituelle considérable. Mis au service de leur communauté, ils intervenaient dans la traque des malfaiteurs et des sorciers, la lutte contre les maladies et en toutes circonstances nécessaires à une ordalie.

Certains *nkisi* eurent une réputation telle que leurs services pouvaient être loués à une autre communauté n'en possédant pas afin d'y prodiguer bienfaits, justice et protection. À cette fin, le fétiche voyageait comme un important notable, en chaise à porteurs ou *tipoy*, et était accompagné d'un orchestre et d'une Cour. Ainsi la possession d'un tel trésor, si onéreux à fabriquer et si complexe à manipuler, pouvait asseoir la réputation et le pouvoir d'un village et de son chef ou *mfumu* sur toute une région.

Le fétiche à clous a toujours été objet de convoitise pour le collectionneur occidental qu'il renvoie sans doute à un temps où la sorcellerie était chose courante ou bien à de troublantes images du martyr de Saint Sébastien. Il s'impose au regard avec brutalité, exhibe son *pathos* et appelle au fantôme de l'autre. Son impressionnant attirail de clous, de lames et de charges magiques est un ancrage tangible au monde de l'occulte. Le fétiche à clous certes n'est pas discret !

Le *nkisi nkonde* de la collection Barbier-Mueller est hérissé depuis la taille de centaines de clous témoins de son efficacité thérapeutique. Sa posture royale encore bien visible, dite *telama lwimbanganga*³, impose un respect immédiat et non négociable. Du magma de métal némergeant que son bras droit levé qui jadis brandissait une lance et son impressionnant visage aux traits réalistes et soigneusement dessinés. L'œil se porte naturellement vers sa bouche immense, ouverte sur un interminable cri.

Les spécialistes du monde Kongo lui ont toujours conféré une position prépondérante dans le corpus restreint des effigies monumentales élaborées dans cette région comme l'attestent les très nombreuses publications dont il a été l'objet. Avec plus de génie encore dans l'agencement asymétrique des clous de son visage, il y côtoie d'autres chefs-d'œuvre comme le *nkisi* de l'Afrika Museum de Berg en Dal ou ceux des musées portugais de Lisbonne et de Faro.

Jadis dépositaire de pratiques magiques, le *nkisi* s'est figé pour l'éternité en l'image d'un hurleur dont la voix venue d'outre-tombe renforce la redoutable efficacité.

« Ce sont les objets qui nous choisissent et non le contraire. Il suffit de tendre l'oreille, ils nous appellent de toutes leurs forces », confiait un jour Jean Paul Barbier-Mueller à la journaliste Bérénice Geoffroy-Schneiter. Gageons que dans le cas de notre *nkisi nkonde* il aurait fallu être bien sourd pour ne pas en percevoir le cri.

BERNARD DULON

“These howlers have a harmony. They make the whole sky resound.”¹

According to Wyatt MacGaffey, the *nkisi nkonde*, which were the prerogative of certain Kongo groups, were “local residences and incarnations of personalities from the land of the dead, through which the powers of these spirits are made available to the living.”²

Through a series of magical practices orchestrated by a traditional practitioner, or *nganga*, these wooden figures were given existence and considerable spiritual power. Placed at the service of their community, they were used to track down criminals and sorcerers, to fight disease and in all circumstances necessary for an ordination.

Some *nkisi* had such a reputation that their services could be hired out to another community that did not have one, in order to lavish goodness, justice and protection on it. To this end, the fetish travelled like an important person, in a sedan chair or *tipoy*, accompanied by an orchestra and a Court. Thus, the possession of such a treasure, so expensive to make and so complex to handle, could establish the reputation and power of a village and its chief or *mfumu* over an entire region.

The nail fetish has always been an object coveted by Western collectors, no doubt harking back to a time when witchcraft was commonplace, or to disturbing images of the martyrdom of Saint Sebastian. It imposes itself on the eye with brutality, displaying its *pathos* and appealing to the fantasy of the other. Its impressive paraphernalia of nails, blades and magical charges is a tangible anchor to the world of the occult. The nail fetish is certainly not discreet!

The *nkisi nkonde* from the Barbier-Mueller collection bristles from the waist down with hundreds of nails, testimony to its therapeutic effectiveness. Its clearly visible royal posture, known as *telama lwimbanganga*³, commands immediate and non-negotiable respect. The only thing that emerges from the magma of metal is his raised right arm, which once brandished a spear, and an impressive face with its realistic, carefully drawn features. The eye naturally wanders to the huge mouth, open to an interminable scream.

Specialists of the Kongo world have always considered it to be one of the most important monumental effigies from this region, as the numerous publications about it attest. The asymmetrical arrangement of the nails on its face is even more ingenious, and it stands alongside other masterpieces such as the *nkisi* in the Afrika Museum in Berg (Dal) and those in the Portuguese museums of Lisbon and Faro.

The *nkisi* has been eternally frozen in the image of a howler whose voice from beyond the grave reinforces its fearsome effectiveness.

“Objects choose us, not the other way round. All you have to do is listen, and they call out to us with all their might”, Jean Paul Barbier-Mueller once confided to journalist Bérénice Geoffroy-Schneiter. Let's bet that in the case of our *nkisi nkonde*, you'd have to be pretty deaf not to hear the cry.

BERNARD DULON

Masque Makondé Tanzanie

Hauteur : 20 cm. (7 $\frac{7}{8}$ in.)

PROVENANCE

Collection Egon Seyfried, Lindi, acquis en 1906
Collection Linden-Museum, Stuttgart (inv. n° 48191)
Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich
Collection Elliot Pickett
Sotheby's, Londres, 12 juillet 1976, lot 159
Roberta et Lance Entwistle, New York, acquis lors de cette vente
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, acquis le 1^{er} janvier 1978 (inv. n° 1027-2)

PUBLICATION(S)

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 68 et 69
Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 155
Zimmermann, J.-L., *Art tribal et art antique*, Genève, 1983, p. 5
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 295, n° 196
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, p. 235, pl. 99, n° 238
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 80-81 et 326, n° 5
Semprún, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 208 et 209, n° 74
Wastiau, B., Morin, F. et al., *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire. Collections du musée Barbier-Mueller/African Terra Cottas. A Millenary Heritage. Barbier-Mueller Museum Collections*, Paris, 2008, p. 386, n° III.7
Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. III, n° 38
Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 36 et 37, n° 5

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} janvier - 30 septembre 1979
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art tribal et art antique*, 1983
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999
Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021
Genève, Musée Barbier-Mueller, Steve McCurry & Musée Barbier-Mueller. *Wabi-sabi, la beauté dans l'imperfection. Wabi-sabi, Beauty in Imperfection*, 15 décembre 2020 - 29 août 2021

f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000





47

Plat Îles Tami Papouasie-Nouvelle-Guinée

Longueur : 63.5 cm. (25 in.)

PROVENANCE

Collection James Thomas Hooper (1897-1971), Arundel

Ralph Nash (1928-2014), Londres

Hélène Leloup (1927-2023) et Henri Kamer (1927-1992), Paris

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1971 (inv. n° 4110-A)

f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

PUBLICATION(S)

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 286 et 287

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 209, n° 7

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 259-260 et 261

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 170-171 et 478, n° 88

King, J. et Waterfield, H., *Provenance. Twelve Collectors of Ethnographic Art in England 1760-1990*, Paris, 2006, plat verso

Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 112-113 et 188, n° 90 et 139

Butor, M., *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, Lausanne, 2017, pp. 110-111 et 217, n° 54

EXPOSITION(S)

Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

Genève, Musée Barbier-Mueller, *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, 17 mai 2017 - 25 février 2018

Manche de chasse-mouches *tahiri ra'a* Îles Australes

Hauteur : 32.5 cm. (12¾ in.)

PROVENANCE

Collection Arthur Baessler (1857-1907), Eberswalde
Collection Museum für Völkerkunde Dresden, Dresde (inv. n° 18562)
Maureen Zarembler, New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis auprès de cette dernière en 1986 (inv. n° 5453)

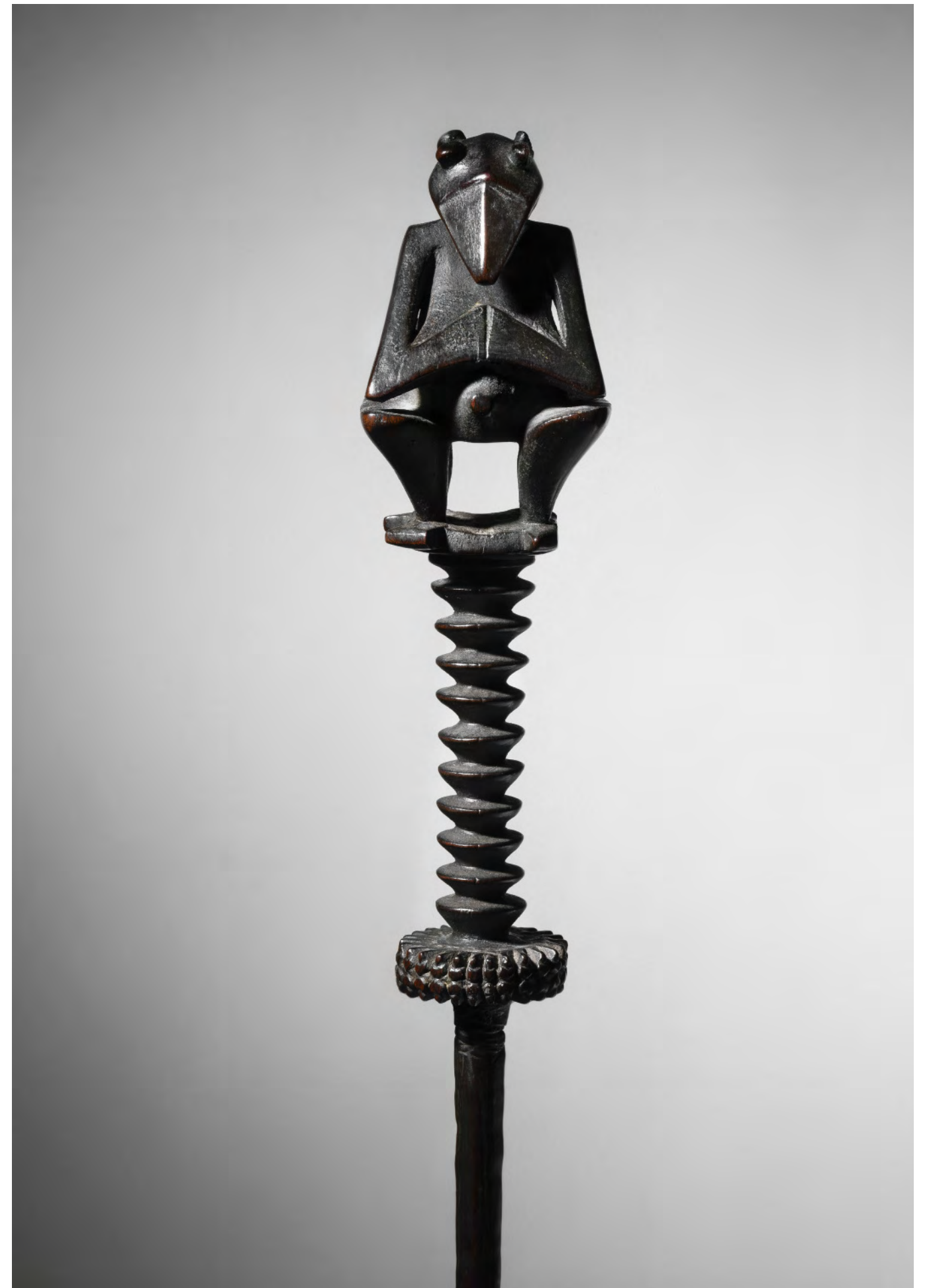
PUBLICATION(S)

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 136 et 137, n° 30
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 326 et 327
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 331, n° 12
Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 308 et 309
Hooper, S., « Manches de chasse-mouches des Îles Australes/Double-Figure Fly Whisk Handles from the Austral Islands », in *Arts & Cultures*, Genève, 2001, n° 2, plat recto et p. 180, n° 1
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 356-357 et 396
Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 197 et 198, n° 178

EXPOSITION(S)

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

f €150,000-250,000
US\$170,000-270,000





“

STEVEN HOOPER

*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 356*

Les élégants chasse-mouches aux manches terminés par des doubles figures ont été acquis par les voyageurs européens dès le XVIII^e siècle, mais il fallut attendre une étude approfondie de Roger Rose, publiée en 1979, pour que l'on comprenne mieux l'origine et le sens de ces objets. Jusque-là, on pensait que les chasse-mouches provenaient d'Otaheite (Tahiti) ou des îles de la Société, mais Rose a montré qu'ils étaient presque certainement fabriqués à Rurutu ou à Tubuai, dans les îles Australes, ou, éventuellement, par d'anciens habitants des îles Australes installés dans les îles de la Société. La forme des figures, avec les éléments en saillie sur la tête et les doubles têtes encerclant le plateau inférieur, se retrouvent dans d'autres objets originaires, sans le moindre doute, des îles Australes. Le fait que certains manches semblent avoir été acquis dans les îles de la Société laisse penser que ces objets délicatement ouvragés étaient importés par des chefs puissants, qui les achetaient à leurs voisins des îles Australes, situées plus au sud. De même, ils importaient des pirogues et des coquillages nacrés des îles Tuamotu.

Nous n'avons aucun témoignage direct concernant l'utilisation de ces objets, mais il est probable qu'ils donnaient lieu à des échanges et qu'ils étaient utilisés par des personnes de haut rang lors de cérémonies rituelles. La représentation de visages ou de figures adossées - que l'on retrouve sur des effigies de dieux polynésiens ou sur des armes et des bâtons de toutes sortes - était peut-être liée aux vertus protectrices que l'on attribuait à ces objets.

Elegant fly whisks with handles terminating in double-figures were first acquired by European voyagers in the eighteenth century. However, it was not until a study by Roger Rose, published in 1979, that any serious investigation was made into their origins and forms. Prior to this, whisks were usually assigned to Otaheite (Tahiti) or the Society Islands, but Rose demonstrated that they were almost certainly made on Rurutu or Tubuai in the Austral Islands or perhaps by Austral Islanders resident in the Society Islands. The form of the figures, with projections on their heads, and of the paired heads encircling the lower roundel, has parallels in other objects of undoubted Australs provenance. The fact that some whisks appear to have been acquired in the Society Islands indicates that such finely made products were imported by those powerful chiefdoms from their Austral Island neighbours to the south. In a similar way, canoes and pearl shells were imported from the Tuamotu Islands.

Although we have no eyewitness accounts of their use, it is likely that whisks were valuable exchange items and were used by those of high status on ritual occasions. The presentation of faces or figures *adossé*, notable on Polynesian god images, weapons and batons of various kinds, may have been connected to a protective, all-seeing attribute of such images.

Statue *moai miro* Île de Pâques

Hauteur : 20 cm. (7 $\frac{7}{8}$ in.)

PROVENANCE

Collection Jacob Epstein (1880-1959), Londres
Christie's, Londres, 15 décembre 1961, lot 164 (non ill.)
Kenneth John Hewett (1919-1994), Bog Farm
Aaron Furman, New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 5701)

PUBLICATION(S)

Fagg, W. et White, G., *The Epstein Collection of Primitive and Exotic Sculpture*, Londres, 1960, p. 33, n° 216

Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 72 et 73, n° 62

Bassani, E. et Malcolm, D., *Jacob Epstein Collector*, Milan, 1989, pp. 49 et 153, n° 63 et n° 585

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 344

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 346, n° 2

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 014

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 255

Orliac, C. et M., « Dans l'intimité d'un moai miro, statuette de l'île de Pâques/ On Intimate Terms with a Moai Miro from Easter Island », in *Arts & Cultures*, Genève, 2006, n° 7, pp. 274, 280 et 281, n° 1, 7, 8 et 9

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 376-377 et 397

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 62, n° 11

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 114 et 115, n° 36

Andiran, G. d', Barras, V. et al., *La médecine ancienne, du corps aux étoiles*, Bâle, 2010, pp. 386 et 569, n° 151

Mboko, M. et al., *Nudités insolites*, Paris, 2014, pp. 36-37 et 56, n° XV

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 118 et 119, n° 21

Godin, C., « Sir Jacob Epstein, "mercenaire primitif dans le monde moderne"/ Sir Jacob Epstein, "Primitive Mercenary in the Modern World" », in *Arts & Cultures*, Genève, 2019, n° 20, p. 239, n° 5

McCurry, S., *Steve McCurry & Musée Barbier-Mueller. Wabi-sabi, la beauté dans l'imperfection. Wabi-sabi, Beauty in Imperfection*, Genève, 2021, pp. 22 et 76

EXPOSITION(S)

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Cognac, Fondation Martin Bodmer, *La médecine ancienne, du corps aux étoiles*, 30 octobre 2010 - 30 janvier 2011

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Nudités insolites*, 23 mai 2014 - 28 février 2015

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Steve McCurry & Musée Barbier-Mueller. Wabi-sabi, la beauté dans l'imperfection. Wabi-sabi, Beauty in Imperfection*, 15 décembre 2020 - 29 août 2021

f €150,000-250,000
US\$170,000-270,000





“

CATHERINE ET MICHEL ORLIAC
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 376*

Ce personnage *moai miro* appartient à une nombreuse famille de petites statuettes aux postures variées, produites par des prêtres-sculpteurs jusque vers 1870 ; l'état de surface de celle-ci (effacement de la teinture originelle, usures, fractures) indique une vie rituelle mouvementée, longue de plusieurs générations.

L'hypertrophie de la tête exprime sa prééminence symbolique ; en effet, la tête des garçons ne perdait son caractère sacré qu'à l'âge du mariage, entre 17 et 20 ans ; la faible dimension du lobe de l'oreille confirme cet âge. Ce jeune homme est affecté d'un priapisme évident, caractère exceptionnel dans la statuaire *rapanui* : toutefois, la démesure de son pénis n'exclut pas une grande précision dans les détails.

Mais la singularité du personnage ne réside pas seulement dans cet excès. Son dos est déformé par une bosse bilatérale ; tout le côté droit du buste est paralysé : l'épaule s'efface, la clavicule disparaît, et, trait encore plus dramatique, la moitié du visage perd toute expression ; la joue tombe sur le cou, un rictus tord la bouche, l'œil distendu s'éteint.

Le sculpteur *rapanui*, qui donnait une cohérence plastique aux êtres hybrides les plus fantastiques, décrit ici un être réel, différent de ses semblables par la volonté des dieux. Cette créature sacrée inspira la crainte ou l'étonnement, et fut, à ce titre, digne d'une représentation.

This *moai miro* figure belongs to a large family of small statuettes with varied poses produced by priest-sculptors until around 1870. This one's state (the effacement of the original brown dye, wear and fractures) suggests it was used intensively during rituals for several generations.

The hypertrophied head symbolizes its pre-eminence: a boy's head did not lose its sacredness until the age of marriage, between 17 and 20 years old. The small ear lobe confirms his age. But this young man is clearly suffering from priapism, an exceptional depiction in *Rapanui* statuary. His oversized penis was probably circumcised, and its arousal is especially inexplicable since he has no scrotum...

But the figure has other singular features: the back is deformed by a bilateral hump, the whole right side of the torso is paralyzed and the shoulder is sunken with the shoulder blade, even more dramatic is the complete lack of expression on one side of his face: the cheek has become one with the neck, the mouth is twisted into a rictus and the distended eye is glazed.

The affliction was probably a congenital deformity aggravated by a hemiplegia. The *Rapanui* sculptor, capable of coherently portraying the most fantastic hybrid beings, was describing a real person here, one whom the gods had willed different from others and thus sacred, a person capable of causing fear and surprise, and therefore worthy of depiction.

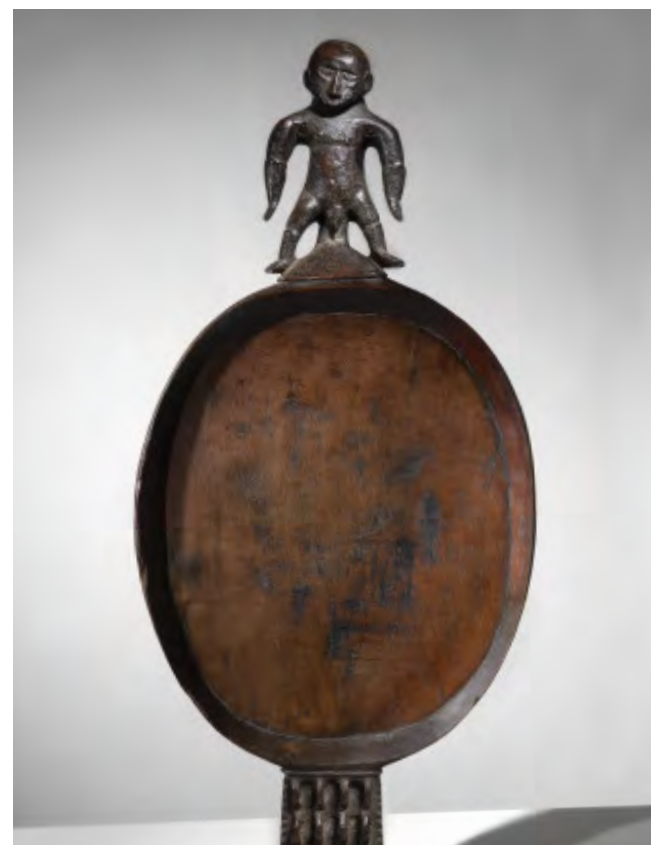
50

Plat rova
Espiritu Santo
Archipel du Vanuatu

Hauteur : 88 cm. (34½ in.)

PROVENANCE

Collection Révérend Yates, Teverin, acquis ca. 1903
Collection privée, Royaume-Uni
Ralph Nash (1928-2014), Londres
John J. Klejman (1906-1995), New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1969 (inv. n° 4600-A)



PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 95 et 116
Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 68-69 et 123, n° 53
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 161
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 36, n° 2
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 332 et 333
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 294, n° 16
Huffman, K., « Les rova. Plats et assiettes en bois du Vanuatu/Rova Plates, Turtles, Kava, Pigs, and Men. Wooden Plates and Platters from Vanuatu », in *Arts & Cultures*, Genève, 2005, n° 6, p. 215, n° 1
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 352-353 et 396
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 108, n° 33
Caprini, R. et al., *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre. Collections du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2010, p. 16, n° 11
Butor, M., *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, Lausanne, 2017, pp. 138-139, 221 et 222, n° 68

EXPOSITION(S)

Neuchâtel, MEN - Musée d'ethnographie de Neuchâtel, *Art océanien*, 27 juin - 31 décembre 1970
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre*, 1^{er} décembre 2009 - 15 septembre 2010
Genève, Musée Barbier-Mueller, *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, 17 mai 2017 - 25 février 2018

f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000



51

Statue *telum* Île Bil Bil Baie de l'Astrolabe Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 135 cm. (53 1/8 in.)

PROVENANCE

Collection Dr Hugo Schauinsland (1857-1937), Brême
Collection de l'Überseemuseum, Brême, acquis en 1906 (inv. n° D 2248)
Collection Walter Kaiser (*-2009), Stuttgart, acquis par échange en 1974
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en août 1976 (inv. n° 4131)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 59 et 108, n° 9
Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 63 et 107, n° 38
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 149
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 207, n° 1
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 002
Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 255
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 139 et 415, n° 72
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 288-289 et 392

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 20 novembre 2007 - 31 mars 2008
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €300,000-500,000
US\$330,000-540,000



“

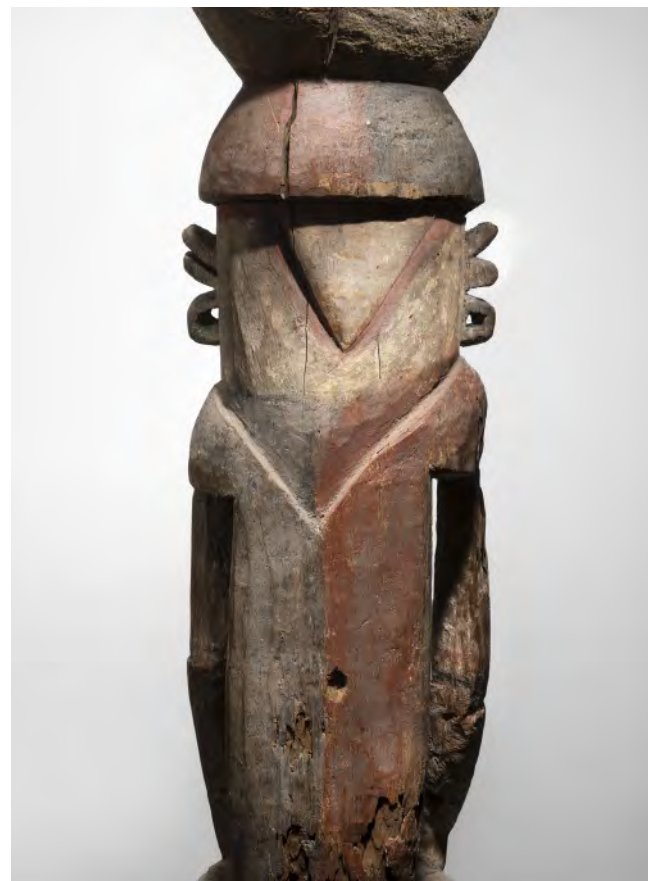
PIETER TER KEURS

*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 289*

Cette statue monoxyle *telum* de l'île Bilbil (*Bilibili*) représente une figure masculine dont le statut est confirmé par le décor au niveau de la bouche. Des traces noires (ou bleu foncé) et rouges sont encore visibles, et le contour des yeux est également peint et non sculpté.

Les rares statues *telum* connues constituent l'une des expressions les plus spectaculaires de l'art de la baie de l'Astrolabe. L'explorateur Nikolai Mikloucho-Maclay, séjournant plusieurs fois en baie de l'Astrolabe entre 1871 et 1883, avait exécuté le dessin d'un grand *telum* dans une maison du village de Bongu. Quelques temps plus tard, J.S. Kubary, administrateur de la Deutsche Neuguinea-Kompagnie, s'en empara et l'envoya en Europe, où la statue fut acquise par le Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyde, aux Pays-Bas, en 1895.

Nous manquons de détails sur la fonction et la signification des *telum*, mais il semble qu'ils représentent de grands ancêtres mythiques, hommes ou femmes, qui jouèrent un rôle central dans les rites initiatiques. Le fait que les *telum* aient été décrits dans des maisons des hommes et/ou de l'*asa* (l'être mythique le plus puissant) semble indiquer qu'ils étaient montrés aux jeunes garçons lors de leur initiation et que les femmes et les jeunes enfants n'étaient pas autorisés à les voir.



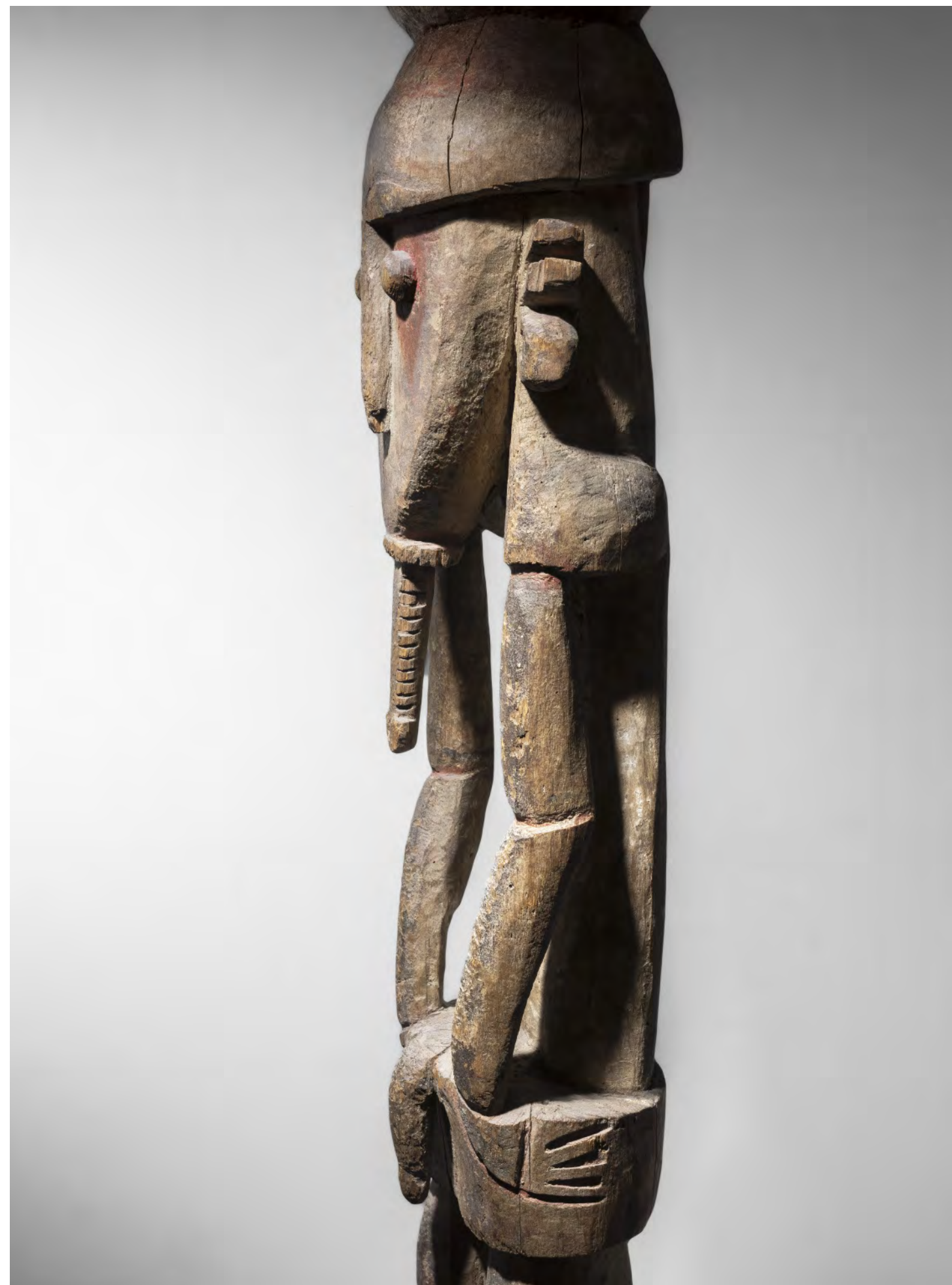
This *telum* statue from Bilbil (*Bilibili*) Island and carved from a single block is a male figure with a mouth decoration, stressing his status. Black (or dark blue) and red colours are still visible and the eye marks are also painted, not carved.

The rare *telum* statues are one of the most spectacular expressions of Astrolabe Bay art. The Russian scientist Nikolai Mikloucho-Maclay, who visited the Astrolabe Bay several times between 1871 and 1883, had already made a sketch of a large *telum* in a house in the village of Bongu. It was J.S. Kubary, the administrator of the Deutsche Neuguinea-Kompagnie, who took the statue away and sent it to Europe where it was acquired by the Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden, Netherlands, in 1895.

Details about the function and meaning of the *telum* are lacking, but it is likely that they depict important mythical ancestors (male or female) who played a central role in initiation rituals. The fact that they have been documented inside *asa* (most powerful mythical being) and/or men's houses could indicate that they were shown to young boys who were initiated and that they could not be seen by women and young children.

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



Masque Baie de l'Astrolabe Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 59 cm. (23¼ in.)

PROVENANCE

Collection Wartburg Theological Seminary, Dubuque

Michael Hamson, Palos Verdes

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, le 7 septembre 2016 (inv. n° 4277)

PUBLICATION(S)

Mead, S., *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, 1979, p. 153, n° 6-17

Hamson, M. et al., *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, 2016, pp. 39, 142, 143 et plat verso, n° 7 et 56

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 149 n° 38

Mattet, L., « Le dernier coup de cœur de Jean Paul Barbier-Mueller », in *Arts & Cultures*, Genève, 2017, n° 18, p. 172

Martínez-Jacquet, E., « Publicité Michael Hamson », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, p. 4

EXPOSITION(S)

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €400,000-600,000
US\$440,000-650,000





Il est difficile de se prononcer avec certitude sur ce masque époustouflant. D'après ses caractéristiques stylistiques, il doit provenir de la côte nord-est de l'ancienne Nouvelle-Guinée allemande, qui s'étend de Madang à Finschhafen le long de la côte de Rai. Selon un premier aperçu, il n'existe guère plus de deux douzaines de masques de la baie de l'Astrolabe dans le monde (et seuls trois d'entre eux correspondent à un lieu de découverte précis) ! La région est peu connue et mal étudiée ; seuls quelques musées (en Allemagne, à Saint-Petersbourg et à Budapest) possèdent des pièces exceptionnelles ou d'importantes collections de la région.

Tout cela contribue à la fois à la rareté et à l'exceptionnelle valeur scientifique - sans parler de la valeur esthétique - de cette pièce unique. D'un point de vue formel, les masques originaires de la région présentent une variation déconcertante, il n'y en a pas deux qui soient identiques. Selon la définition de T. Bodrogi, il s'agit de rectangles ou d'ovales allongés couvrant uniquement le visage. Les yeux circulaires ou ovales, sculptés plastiquement, sont surmontés de crêtes supra-orbitaires saillantes. Les sourcils sont indiqués par un hémisphère incurvé. Les longues oreilles sont exécutées selon une technique ajourée. Les nez larges et fortement incurvés constituent un élément caractéristique. Dans les orifices buccaux, les dents sont indiquées par des encoches. L'embouchure martiale saillante est relativement rare, la pointe au sommet de la tête sert à attacher des plumes de casoar.

La variation des formes est également due au fait que la région côtière du nord-est est une zone de transition continue reliée par de nombreux liens commerciaux entre indigènes, ce qui rend presque impossible l'identification ultérieure du lieu de fabrication, d'utilisation et d'acquisition. Seules de subtiles différences séparent les masques de la baie de l'Astrolabe, de la côte de Rai, de l'ouest de la Nouvelle-Bretagne et du golfe de Huon. La seule affirmation à laquelle on puisse se risquer est que la forme humaine semble devenir plus anguleuse qu'ovale de l'ouest vers l'est.

La provenance de l'objet n'aide pas à sa localisation géographique. Les collections anciennes du Wartburg Theological Seminary (Dubuque, Iowa), d'où provient cette pièce, ne comportent aucune archive.

Parmi les éventuels parallèles dans les musées, le plus proche est un masque conservé au musée Rautenstrauch-Joest de Cologne, qui provient de la côte de Rai et date d'environ 1890. Un autre, conservé au Museum der Kulturen de Bâle, provient de l'île d'Umboi, et date de l'entre-deux-guerres. Enfin, deux autres, acquises par le naturaliste hongrois Samuel Fenichel dans la baie de l'Astrolabe en 1891-1893, sont des comparatifs plus lointains.

GÁBOR VARGYAS

It is difficult to say anything for sure about this breathtaking mask. Based on its stylistic features, it must originate from somewhere on the northeastern coast of former German New Guinea stretching from Madang to Finschhafen along the Rai coast. According to a preliminary overview, there exist hardly more than two dozen Astrolabe-bay masks worldwide (and only three of them have an exact place of collection)! The area is little known and poorly studied; only a few museums (in Germany, Sankt Petersburg and Budapest) possess outstanding pieces or important collections from the area.

All this accounts for both the rarity and the exceptional scientific - not to speak of aesthetic - value of this unique piece. From a formal point of view, masks originating here represent bewildering variation, no two of them are identical. Following T. Bodrogi's definition, they display elongated rectangles or ovals covering only the face. The plastically carved circular or oval eyes are surmounted by protruding supraorbital ridges. Eyebrows are indicated by a curved hemisphere. The long ears are executed with open-work technique. Large, sharply curved noses constitute a characteristic feature. In the oral apertures the teeth are indicated by notches. The protruding martial mouthpiece is relatively rare, the spike on top of the head is used to attach cassowary feathers.

Formal variation is also due to the fact that the northeastern coastal area is a continuous transitional zone linked by extensive native trade ties that makes ulterior identification of place of manufacture, use and acquisition almost impossible. Only subtle differences separate Astrolabe-bay, Rai coast, Western New Britain and Huon Gulf masks. The only assertion one may risk is that the human form seems to become more angular instead of oval from west to the east.

The provenance of the object does not help in its geographic localization. The Wartburg Theological Seminary's (Dubuque, Iowa) old collections—from where this piece ultimately derived - do not have any record.

Among possible museum parallels the closest one is a mask in the Rautenstrauch-Joest Museum in Cologne originating from the Rai coast from around 1890. Another, in the Museum der Kulturen in Basel, comes from Umboi island, between the two world wars. Finally, two others, acquired by Hungarian natural scientist Samuel Fenichel in the Astrolabe-bay in 1891-1893, are more distant parallels.

GÁBOR VARGYAS

53

Statue Djenné Delta intérieur du Niger Mali

Hauteur : 44.5 cm. (17½ in.)

PROVENANCE

Maud (1924-2010) et René (1922-2009) Garcia, Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en avril 1985 (inv. n° 1004-131)

PUBLICATION(S)

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 91, n° 7

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 54 et 55, n° 4

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 5 et 25, n° 13

Phillips, T. et al., *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 489, n° 6.4b

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 58 et 59

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 48 et 49

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 39, n° 14

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 041

Bargna, I., *L'arte africana. La grande storia dell'arte*, Milan, 2006, p. 222, n° 13

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 82-83 et 384

Wastiau, B., Morin, F. et al., *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire. Collections du musée Barbier-Mueller/African Terra Cottas. A Millenary Heritage. Barbier-Mueller Museum Collections*, Paris, 2008, pp. 71 et 424, n° 22

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 50 et 51, n° 4

Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, p. 81, n° 1

LaGamma, A. et al., *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, 2020, pp. 100 et 279, n° 47

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

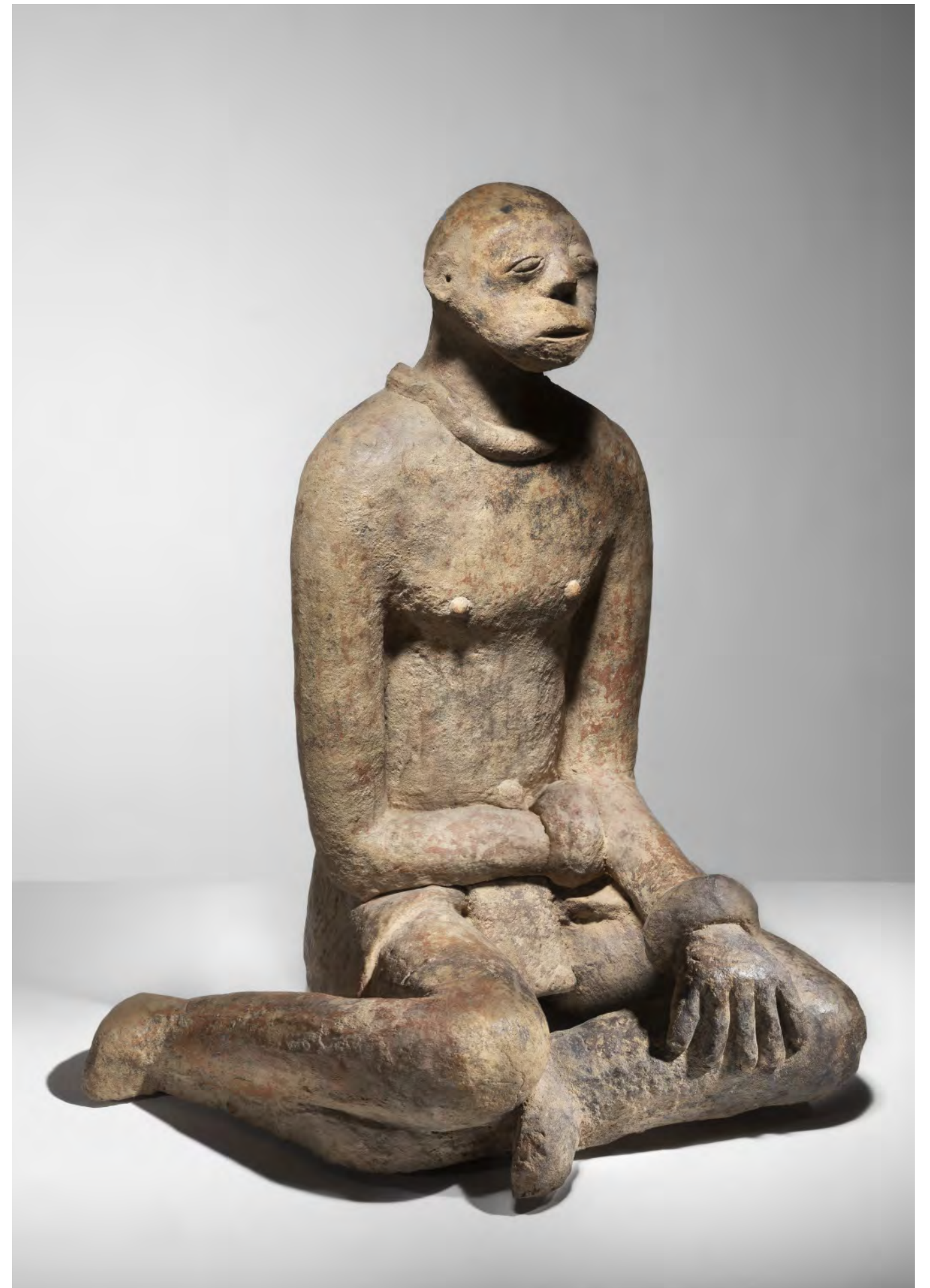
Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Luxembourg, Kirchberg, BGL BNP Paribas, *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire. Collections du musée Barbier-Mueller*, 8 novembre 2009 - 8 janvier 2010 ; Toulouse, Ensemble conventuel des Jacobins, 4 juin - 16 août 2010

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, 30 janvier - 26 octobre 2020

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000





“

ALAIN PERSON

*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 82*

Personnage masculin assis, légèrement incliné vers l'avant, dans une position classique de la statuaire du delta intérieur du Niger. La tête et le torse sont nus, le nombril est figuré en relief, mais il n'y a aucune scarification apparente. La parure est réduite à la présence d'un seul collier symbolisant peut-être un serpent et à celle de deux lourds bracelets portés aux poignets. Un pagne court couvre le haut des cuisses. Les jambes reposent sur le côté, juxtaposées l'une à l'autre. La main droite est posée sur la cuisse gauche et recouverte par le bras gauche. Le visage ne montre pas les critères habituels du style dit de « Djenné », mais cela ne permet pas de proposer pour cette œuvre une attribution régionale plus précise.

Le visage exprime une profonde concentration, tout comme la posture, qui peut favoriser une certaine forme de méditation. La répartition des volumes en deux ensembles équilibrés qui se répondent, l'un dans le plan vertical, l'autre dans le plan horizontal, contribue à produire une impression de grande sérénité. Il existe plusieurs autres sculptures de la même taille, et vraisemblablement de la même main (ou du moins du même atelier), représentant des personnages similaires, avec toutefois de légères variations iconographiques concernant le collier, les bracelets et la présence d'un objet cylindrique dans la main droite.

La datation de cette terre cuite est compatible avec la chronologie de l'Empire du Mali (XIV^e - XVI^e siècle).

This seated male figure with bare head and torso, protruding belly button and no scarifications is leaning slightly forward in the classical pose of the sculpture of the Inland Niger Delta. He is wearing a necklace, perhaps symbolizing a snake, two heavy bracelets, and a short loincloth over the upper thighs. He is sitting with his legs to one side, one on the other. His right hand is resting on his left thigh, beneath his left forearm. The face has none of the usual features of the so-called "Djenne" style, yet this does not enable a more precise attribution.

The face expresses a deep concentration in keeping with the meditative pose. The figure's division into two balanced, interacting, vertical and horizontal formal ensembles contributes to the impression of profound serenity. There are several other similar-sized sculptures of comparable figures, probably by the same sculptor (or at least the same workshop) - but with slight iconographic variations regarding the necklace, bracelets and the presence of a cylindrical object in the right hand.

The dating of the terracotta is compatible with the chronology of the Mali Empire (fourteenth-sixteenth centuries).

Pendentif Djenné Delta intérieur du Niger Mali

Hauteur : 9.5 cm. (3¾ in.)

PROVENANCE

Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis le 18 septembre 1984 (inv. n° 1004-125)

PUBLICATION(S)

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, p. 56, n° 5

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain/Art of Africa*, Paris, 1988, pp. 78 et 79, n° 32

Falgayrettes-Leveau, C., *Corps sublimes*, Paris, 1994, pp. 73 et 253, n° 73d

Butor, M. et al., *Parure*, Paris, 1994, pp. 41 et 215

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 58

Meyer, L., *Les arts des métaux en Afrique noire*, Saint-Maur-des-Fossés, 1997, p. 38, n° 8

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 78 et 79

Phillips, T. et al., *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 485, n° 6.2a

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 328, n° 255

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 067

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 88-89, 384 et 385

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 48 et 49, n° 3

Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, p. 385, n° 175

Grunne, B. de, *Djenné-Jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali/ Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Bruxelles, 2014, p. 256, n° 264

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 156 et 157, n° 43

Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, pp. 93, 100 et 102, n° 15

LaGamma, A. et al., *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, 2020, pp. 254 et 285, n° 147

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Paris, Musée Dapper, *Corps sublimes*, 19 mai - 3 octobre 1994

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art du métal en Afrique*, 27 juillet - 16 novembre 2008

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

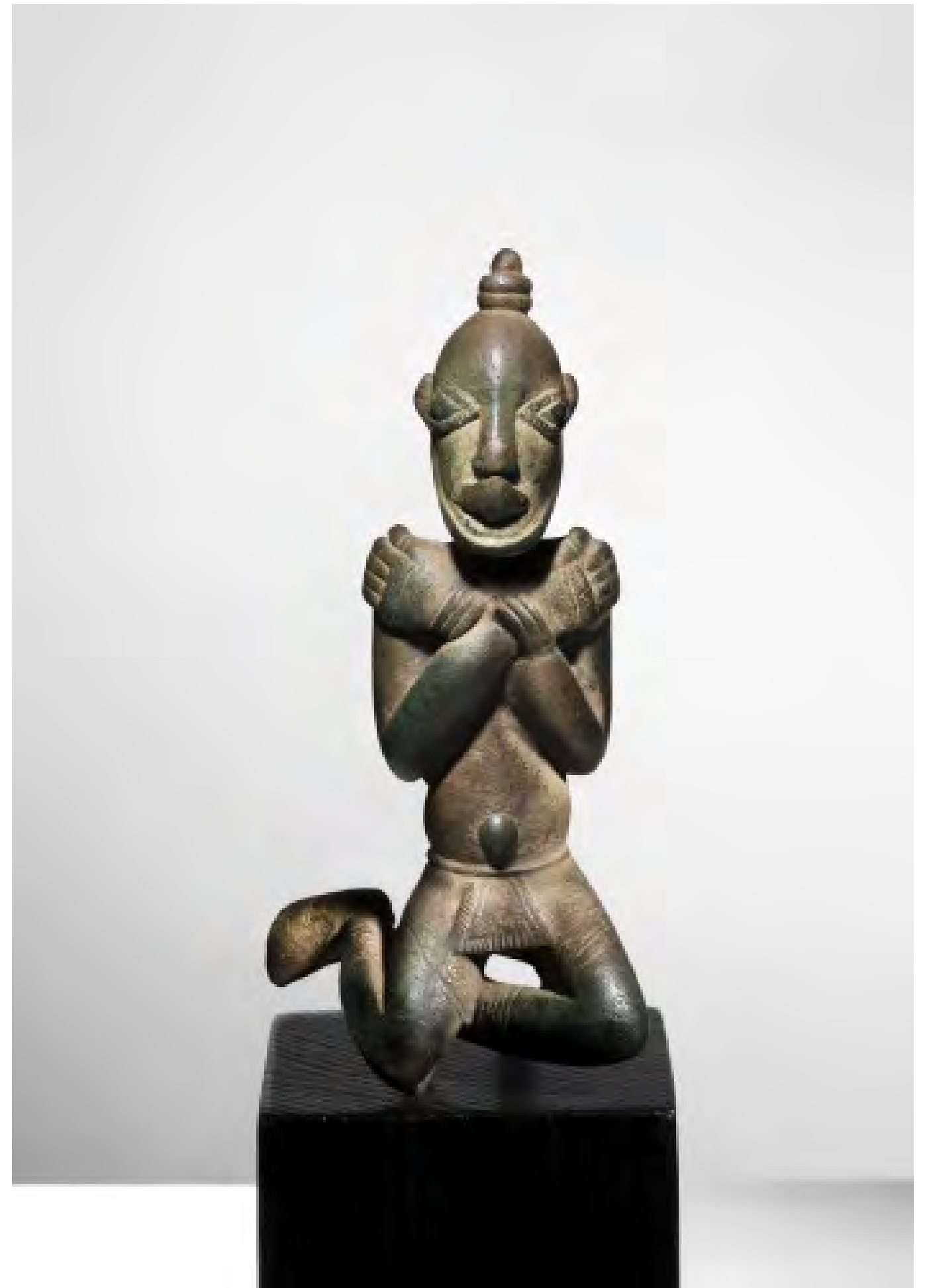
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, 30 janvier - 26 octobre 2020

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000





L'ART DU GABON DANS LA COLLECTION BARBIER-MUELLER

PIERRE AMROUCHE

Cet ensemble d'objets du Gabon et du Moyen-Congo prend sa source dans les premiers achats de Josef Müller, sous les auspices des grands marchands et collectionneurs de l'avant-guerre, tels Charles Vignier, Antony Moris, Charles Rattou et son principal fournisseur en l'espèce : Aristide Courtois ; sans oublier Pierre Vérité et d'autres encore. Au fil du temps Jean Paul et Monique Barbier-Mueller complétèrent la collection. Bien que restreint en nombre par rapport à d'autres ensembles de la collection, le corpus Gabon, présent à cette vente Christie's, comprend plusieurs œuvres majeures aussi rares que belles. Ce sont des pièces, Mitsogho, Kota, Mahongwé, Punu, Fang et Kwélé : un échantillonnage varié et représentatif sinon exhaustif. Mais en premier lieu citons la tête fang-betsi, acquise chez le célèbre « Père Moris », dont l'ancre pléthorique est immortalisée par les photos faites par Charles Rattou vers 1939, l'une publiée par Louis Perrois dans *Art ancestral du Gabon* (p. 8, Genève, 1985), l'ensemble appartenant aux archives Rattou. Cette tête mérite à elle seule les adjectifs les plus élogieux. Rareté certes, mais encore élégance des proportions, patine suintante, le délice des amateurs, et ornementation originale des yeux et des tresses de la coiffe ; et bien sûr le pedigree absolu : Moris et Rattou. *Le nec plus ultra* du genre !

Autre « monstre » de cet ensemble la statue reliquaire à coffre dorsal ambété, dont l'historique remarquable nous plonge au cœur de l'histoire de l'art africain et de la poésie. Histoire de l'art africain, elle a appartenu successivement à Aristide Courtois son découvreur, puis à Charles Rattou qui acheta à Courtois tous ses reliquaires ambété, à Madeleine Rousseau et René Rasmussen, et enfin à Hubert Goldet dont la vente fit date et lors de laquelle Monique Barbier-Mueller en fit l'acquisition de haute lutte contre Michel Périnet : quelle généalogie ! Histoire de la poésie, elle illustre le magnifique poème d'Aimé Césaire *Soleil cou-coupé*, publié en 1948 à Paris chez K Editeur, reproduite en couverture et quatrième de couverture. Un petit livre rare et précieux où se déploie la langue magique de Césaire. Nul doute que ce détail littéraire sut plaire à Jean Paul Barbier-Mueller. De sa date d'acquisition lors de la vente Goldet jusqu'à sa disparition, Monique Barbier-Mueller conserva cette statue dans sa chambre, comme une figure pieuse.

Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, Genève, 1998
© abm-archives Barbier -Mueller

ART OF GABON IN THE BARBIER-MUELLER COLLECTION

PIERRE AMROUCHE

This collection of objects from Gabon and the Middle Congo has its origins in Josef Müller's first purchases, under the auspices of the great dealers and collectors of the pre-war period, such as Charles Vignier, Antony Moris, Charles Rattou and his main supplier in this case: Aristide Courtois; not forgetting Pierre Vérité and others. Over time, Jean Paul and Monique Barbier-Mueller completed the collection. Although limited in number compared to other works in the collection, the Gabonese corpus includes several major works that are as rare as they are beautiful, now presented at this Christie's sale. These include Mitsogho, Kota, Mahongwé, Punu, Fang and Kwélé pieces: a varied and representative, if not exhaustive, sampling. First and foremost, however, there is the Fang-Betsi head, acquired from the famous "Father Moris", whose plethoric treasure trove is immortalised in photos taken by Charles Rattou around 1939, one of which was published by Louis Perrois in *Art ancestral du Gabon* (p. 8, Geneva, 1985), the rest belonging to the Rattou archives. This head alone deserves the highest praise. Rare, of course, but also elegantly proportioned, with an oozing patina that will delight enthusiasts, and original ornamentation on the eyes and the braids of the headdress; and of course the absolute pedigree: Moris and Rattou. *The nec plus ultra*!

Another "monster" in this collection is the reliquary statue with an ambété back box, whose remarkable history plunges us to the heart of the history of African art and poetry. In the history of African art, it belonged successively to Aristide Courtois, its discoverer, then to Charles Rattou, who bought all his ambété reliquaries from Courtois, Madeleine Rousseau and René Rasmussen, and finally Hubert Goldet. During the landmark sale, Monique Barbier-Mueller fought hard to acquire it when bidding against Michel Périnet: what a genealogy! In the history of poetry, it illustrates Aimé Césaire's magnificent poem *Soleil cou-coupé*, published in 1948 in Paris by K Editeur, reproduced on the front and back covers. A rare and precious little book in which Césaire's magical language unfolds. There is no doubt that this literary detail appealed to Jean Paul Barbier-Mueller. From the date of its acquisition at the Goldet sale until her death, Monique Barbier-Mueller kept this statue in her bedroom, like a pious figure.

Rares parmi les rares, deux têtes de bumba *bwiti* du Centre-Gabon, Mitsogho, destinées à surmonter un panier reliquaire servant à énumérer leurs généalogies. Les plaques de métal frontales et en torque annoncent les styles kota et sango, les dents de fer de la tête Rang des Adrets (acquise vers 1930) se retrouvent sur plusieurs statuettes tsogho connues.

La figure de reliquaire kota-mahongwé à patine verte, objet iconique des arts du Gabon, fait partie des sculptures les plus géométriques abstraites de l'art africain.

Il n'y aurait pas de collection Gabon sans un masque punu, autre objet iconique, autrefois désigné comme « japonais » tant il était facile de les comparer aux masques du Nô, comparaison fumeuse s'il en est. La couleur blanche de kaolin dont ces masques sont fardés n'est que la représentation traditionnelle du visage d'un revenant dont ils sont la présentification dans les rituels de retraits de deuil. Ce masque *okuyi* de Josef Müller, acquis avant 1939, présente toutes les belles caractéristiques du style de la Ngounié, haute coiffe à chignon en coque, tresses latérales et de superbes scarifications en écailles de poisson au front et aux tempes ; ces ornements seraient l'apanage des masques féminins. Pas plus qu'une collection ne saurait se passer d'avoir un important masque *ngil fang* ! Ici c'est un masque acquis vers 1935 chez Charles Vignier, antiquaire situé près de l'hôtel Drouot qui vendait surtout de l'art oriental. Le visage est massif, creusé de joues concaves en cœur gravées de scarifications rituelles, proches de celles visibles sur les masques du Gabon dessinés par le pasteur Fernand Grébert, reproduits dans *Le Gabon* de Fernand Grébert 1913-1932, Genève, mars 2003.

Autre masque remarquable, le petit masque kwélé de l'ancienne collection André Fourquet, le plus connu des collectionneurs de Gabon. Le style de cet objet très ancien est parfait, œuvre sans nul doute d'un artiste virtuose sachant tracer des lignes géométrisantes tendues, reflet de l'énergie de l'antilope *ekuk* dont la chair est consommée rituellement lors des rites agraires dans les forêts de l'Ogooué-Ivindo. Ce type de masque est particulièrement rare.

Accompagnant cet ensemble très signifiant, des figures de reliquaire fang sont présentes dont un exceptionnel fang-mabea du Sud-Cameroun, un des plus beaux du genre reproduit maintes fois, acquis de Charles Ratton en juillet 1939, ainsi qu'un *byeri ntoumou* et un petit *byeri*, presque une miniature, concentrant dans ses proportions vigoureuses toutes les caractéristiques fang.

Il ne saurait être cohérent de parler d'art du Gabon sans évoquer l'œuvre de Louis Perrois qui y consacra toute sa vie, fut un ami des Barbier-Mueller et un fidèle collaborateur du musée de Genève. Son travail reste la référence absolue en ce domaine. Tous les objets de cette vente, à l'exception de la statue ambété, sont décrits par ses soins dans l'ouvrage *Art ancestral du Gabon*. Chaque pièce est analysée et commentée, avec sa fonction et son nom vernaculaire : une somme inégalée de savoir et de talent.

Rare among the rare are two *bwiti* bumba heads from Central-Gabon, Mitsogho, intended to top a reliquary basket used to list their genealogies. The metal plates on the front and in the torque are reminiscent of the Kota and Sango styles, while the iron teeth on the Rang des Adrets head (acquired around 1930) can be found on several well-known Tsogho statuettes.

The green-patinated Kota-Mahongwé reliquary figure, an iconic object in Gabonese art, is one of the most geometrically abstract sculptures in African art.

No Gabon collection would be complete without a punu mask, another iconic object that was once referred to as "Japanese" because it was so easy to compare them to Noh masks, a rather nebulous comparison if ever there was one. The white colour of kaolin with which these masks are covered is simply the traditional representation of the face of a ghost, which they represent in the rituals of mourning. This *okuyi* mask by Josef Müller, acquired before 1939, displays all the fine characteristics of the Ngounié style, with its high headdress and shell-shaped chignon, side plaits and superb fish-scale scarification marks on the forehead and temples; these ornaments are said to be the prerogative of female masks. No collection would be complete without an important *Ngil Fang* mask! This mask was acquired around 1935 from Charles Vignier, an antique dealer near the Hôtel Drouot who sold mainly Oriental art. The face is massive, with concave heart-shaped cheeks engraved with ritual scarification marks, similar to those seen on the Gabon masks designed by the pastor Fernand Grébert, reproduced in *Le Gabon* de Fernand Grébert 1913-1932, Geneva, March 2003.

Another remarkable mask is the small kwele mask from the former André Fourquet collection, the best-known of Gabonese collectors. The style of this very ancient object is perfect, undoubtedly the work of a virtuoso artist who knew how to draw taut geometric lines, reflecting the energy of the *ekuk* antelope whose flesh is ritually consumed during agrarian rites in the Ogooué-Ivindo forests. This type of mask is particularly rare.

Accompanying this highly significant ensemble are a number of Fang reliquary figures, including an exceptional Fang-Mabea from southern Cameroon, one of the most beautiful of its kind, acquired from Charles Ratton in July 1939, as well as a *Ntoumou Byeri* and a small *Byeri*, almost a miniature, whose vigorous proportions reflect all the Fang characteristics.

It would be inconceivable to talk about the art of Gabon without mentioning the work of Louis Perrois, who devoted his entire life to the region, was a friend of the Barbier-Mueller family and a loyal collaborator of the Musée de Genève. His work remains the absolute reference in this field. All the objects in this sale, with the exception of the ambété statue, are described by him in the book *Art ancestral du Gabon*. Each piece is analysed and commented on, with its function and vernacular name: an unequalled sum of knowledge and talent.



Jean Paul Barbier-Mueller,
ca. 2010 ©abm - archives Barbier-Mueller

Tête de reliquaire Fang Gabon

Hauteur : 36 cm. (14 1/8 in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 25 janvier 1939

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-13-A)

PUBLICATION(S)

Moser, W., *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, Soleure, 1957, n° 150

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, p. 48, n° 37 (non ill.)

Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 50, n° 23

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 168-169 et 219, pl. 32, n° 72

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 71

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 199, n° 120

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 136, n° 127

Perrois, L., *Byeri Fang. Sculptures d'ancêtres en Afrique*, Marseille, 1992, pp. 156 et 157

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 142

Paudrat, J.-L., « Les arts sauvages à Paris au seuil des années trente », in *Art tribal*, Genève, 1996, p. 34, n° 2

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 190-191 et 389

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 60, n° 2

Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. V, n° 23

Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 1

Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 59 et 239, n° 88

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, 28 septembre - 10 novembre 1957

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978

Dallas, Dallas Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 26 janvier - 15 juin 1986; Los Angeles, LACMA - Los Angeles County Museum of Art, 28 août 1986 - 22 mars 1987

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

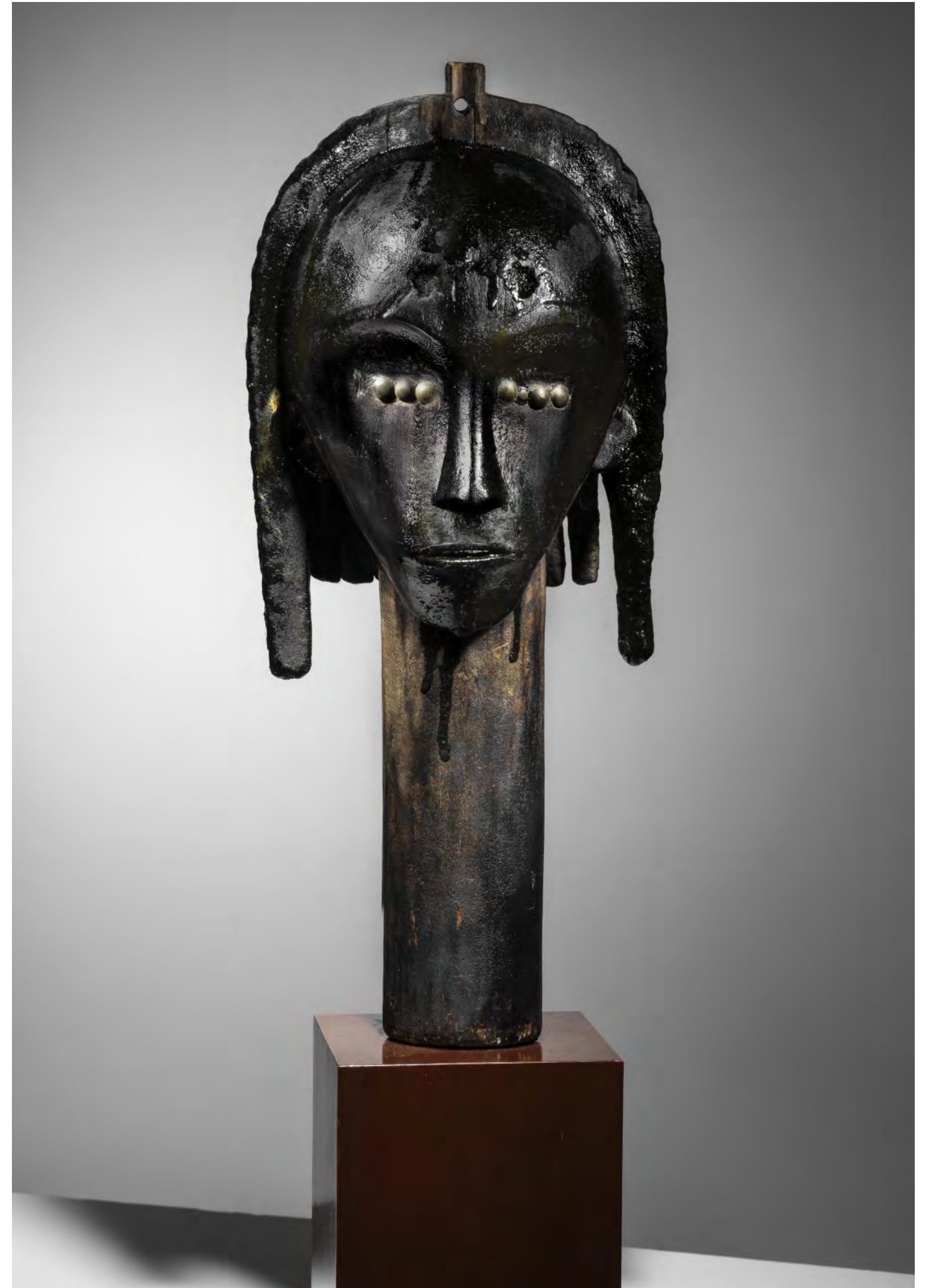
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Beauté africaine*, 27 septembre - 31 décembre 2002

Paris, Musée Jacquemart-André, *Afrique, Océanie. Les chefs-d'œuvre de la collection Barbier-Mueller*, 19 mars - 24 août 2008

Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f Estimation sur demande





Josef Müller s'installe à Paris en 1922 et y restera pendant deux décennies. Il connaissait bien la ville pour y avoir vécu sporadiquement depuis le début du XX^e siècle. C'est là que, jeune homme, il avait courageusement poussé la porte de la galerie d'Ambroise Vollard et acquis ses premiers tableaux de Cézanne. À dix-neuf ans, il avait également acquis son premier Picasso. Sa passion pour la peinture le hantera toute sa vie et son ambition de constituer une collection aussi magnifique qu'un *Gesamtkunstwerk*, ne s'éteindra jamais.

Pendant son séjour à Paris, Josef Müller tient de nombreux carnets dans lesquels il inscrit méticuleusement ses achats d'œuvres d'art, qui sont multiples et variés : peintures modernes, sculptures gréco-romaines, art asiatique. Alors qu'ils sont moins fréquents et peu significatifs au cours des années 1920, c'est à partir du milieu des années 1930 que ses acquisitions d'œuvres d'art africain apparaissent régulièrement dans ses carnets. La première mention d'un certain « Morice » date de 1937. Ce n'est qu'en 1938, que le nom d'Antony Moris apparaît plus régulièrement. L'orthographe de son nom étant désormais corrigée, c'est le signe d'une plus grande familiarité avec un homme dont l'histoire en tant que marchand est peu connue, mais dont l'activité est parmi les plus florissantes de l'époque. Ancien policier, Antony Moris, également appelé « Père Moris » par ses contemporains, renonce au service administratif en 1913, et ouvre une boutique rue Victor-Masset. Moris est devenu par la suite l'un des plus importants marchands d'ethnographie de son époque, une source incontournable pour tous les collectionneurs avertis. Sa collection a été dispersée de son vivant, une partie ayant été acquise par l'omniprésent Charles Ratton et la plus grande partie par Pierre Vérité, qui allait bientôt devenir l'un des proches de Josef Müller.

Cette tête Fang représente l'acquisition la plus importante de Josef Müller auprès d'Antony Moris. En tant que telle, elle couronne l'ensemble de sa collection. Nous pourrions être tentés de dire qu'il s'agit également de l'œuvre d'art africain la plus importante qu'Antony Moris n'ait jamais vendue au cours de sa carrière de marchand, une pièce à laquelle son nom pourrait être associé pour l'histoire future, tout comme nous parlons aujourd'hui de la « tête Brümmer » ou du « Grand Byeri », en hommage à l'œil, au goût et à la connaissance d'un marchand ou d'un collectionneur remarquable.

La tête se distingue par son élégance : un jeu subtil de lignes convexes et concaves et un souci du détail unique, dont témoigne éloquemment le splendide rendu de la coiffure à l'arrière de la tête. Cette tête étonne également par ses yeux hypnotiques et, sur le plan sculptural, par la combinaison habile de caractéristiques naturalistes et d'un rendu abstrait.

Cet élégant portrait porte la signature invisible d'un artiste unique. Il s'impose sans conteste comme l'un des plus raffinés de sa catégorie, aux côtés de quelques-uns des plus emblématiques. Dans le groupe restreint des autres têtes de Fang Betsi connues, elle est particulièrement proche par son style et son rendu de deux autres œuvres : l'une faisant partie de la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac, l'autre connue sous le nom historique de "tête Brummer" de la collection Dapper. Une autre œuvre de parenté plus lointaine mais suffisamment proche dans le style pour être citée, anciennement dans la collection de Claude Berri, a été récemment vendue aux enchères.

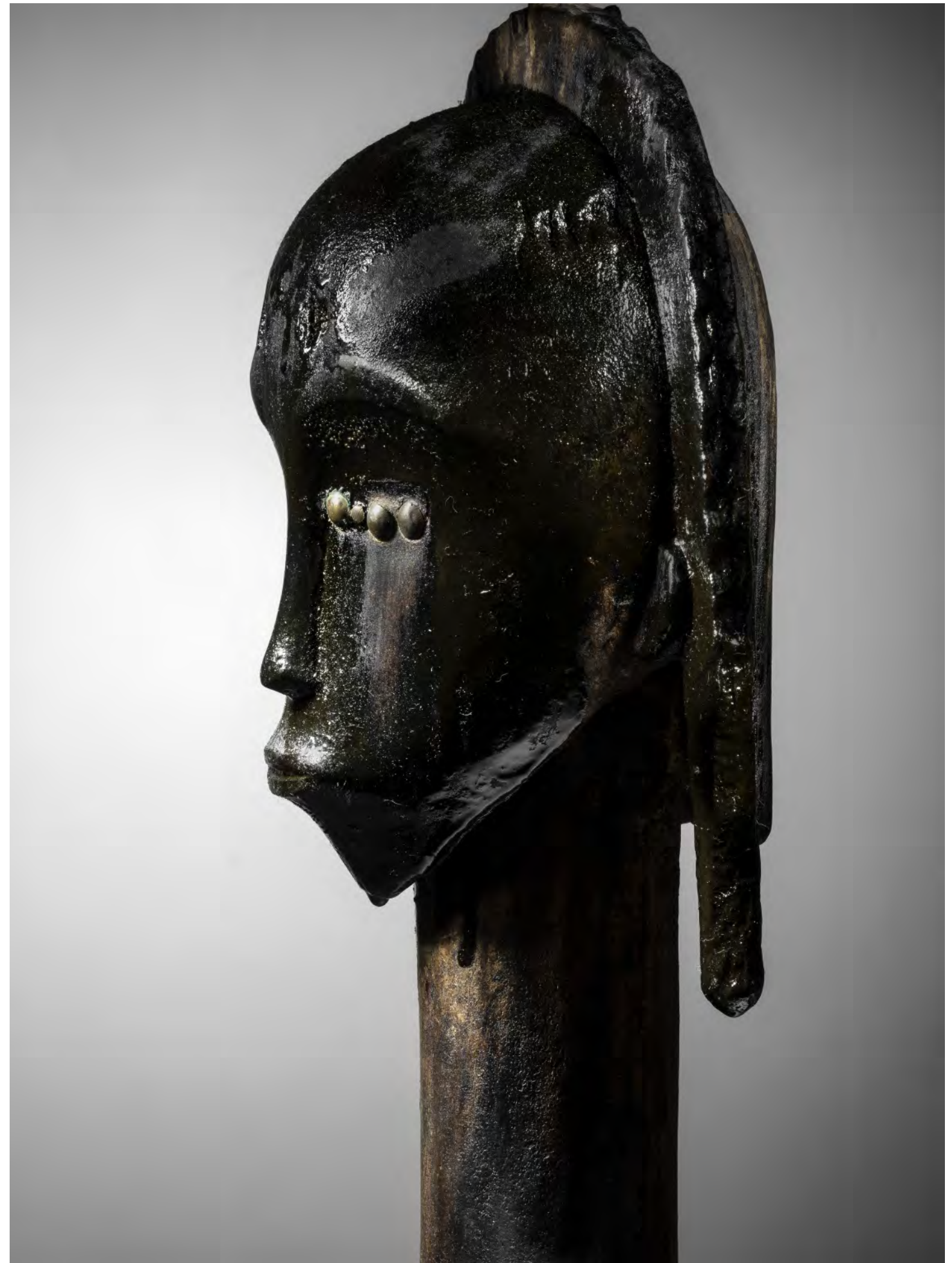
Josef Müller settled in Paris in 1922 and was to remain there for two decades. He knew the city well as he had sporadically lived there since the early XXth century. Here, as a young man, he had courageously walked into Ambroise Vollard's gallery and acquired his first Cézanne paintings. As a young man of nineteen he had also acquired his first Picasso. His passion for painting was to haunt him relentlessly his entire life, and his ambition to build a collection as magnificent as a *Gesamtkunstwerk* would never dwindle.

During his time spent in Paris Josef Müller kept numerous notebooks in which he meticulously inscribed his purchases of art, reflecting his multiple interest in modern paintings, Greco-Roman sculpture or Asian art. While less frequent and rather insignificant during the 1920s, it is from the mid-1930s on that his acquisitions of African art works appear regularly in his notebooks. The first mention in the notebooks of a certain "Morice" dates from 1937. By 1938 the name of Antony Moris appears regularly, the spelling of his name now corrected, a sign of greater familiarity with a man whose history as a dealer is little known, but whose activity was among the most buoyant of the period. A former policeman, Antony Moris, also called "Father Moris" by his contemporaries, renounced administrative service in 1913 and opened a boutique in the rue Victor-Masset. Moris became one of the most important ethnographic dealers of his time, a valuable source for all connoisseur collectors. His collection was dispersed in his lifetime, parts of which were acquired then by the ubiquitous Charles Ratton while most of it was acquired by Pierre Vérité, soon to become also one of Josef Müller's close acquaintances.

The present Fang head was Josef Müller's most significant purchase with Antony Moris. As such, it crowns his entire collection and unmistakably represents his most exceptional purchase of African art tout court. One might be tempted to say this was also the most significant African art work Antony Moris ever sold in his career as a dealer, a piece his name could be connected with for future history, in as much as we speak today of the "Brummer head" or the "Big Byeri", in homage to a dealer's or collector's eye, goût and connoisseurship.

The head stands out through its elegance : a subtle interplay of convex and concave lines and a unique attention to detail, the latter eloquently witnessed by the splendid rendering of the coiffure at the back of the head. It further astonishes visually with its hypnotic eyes, and sculpturally, the combination of both naturalistic features and abstract rendering.

This elegant portrait bears the invisible signature of a unique artist. It undoubtedly excels as one of the most refined in its category alongside some of the most iconic ones. Within the narrow group of other known Fang Betsi heads, it is particularly close in style and rendering to two other works : one part of the collection of the musée du quai Branly - Jacques Chirac, the other known as the historical "Brummer head" from the Dapper collection. A further work of more distant kinship but still close enough in style to be cited, formerly in the collection of Claude Berri, was recently sold on the market.



56

Masque Fang Gabon

Hauteur : 24 cm. (9½ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis avant 1938
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1019-16)

PUBLICATION(S)

Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*,
Arnouville, 1979, p. 36, n° 14

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*,
Paris, 1980, p. 113

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-
Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller
Museum*, Genève, 1985, pp. 178-179 et 222, pl. 37, n° 78

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-
Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich,
1988, p. 202, n° 123

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection
Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite
Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich,
1997, pp. 172-173 et 269, pl. 68, n° 184

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections
du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Dallas, Dallas Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections
of the Barbier-Mueller Museum*, 26 janvier - 15 juin 1986; Los Angeles,
LACMA - Los Angeles County Museum of Art, 28 août 1986 - 22 mars 1987

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der
Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988; Francfort-sur-le-
Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988; Munich, Haus der Kunst,
17 décembre 1988 - 19 février 1989; Genève, Musée Rath, 15 mars -
15 mai 1989; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der
Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection
Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai -
3 août 1997; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre -
23 novembre 1997; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai -
13 septembre 1998; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre -
28 octobre 1999

f €50,000-70,000
US\$55,000-76,000

“

LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller*, 1985, p. 222

Ce masque que l'on peut raisonnablement classer comme fang pose indéniablement un problème. De structure morphologique générale pounou/loumbo (volume du visage ; arrondi des joues et du menton ; tresses latérales de la coiffe en visière ; coiffure noircie ; yeux arqués en amande, légèrement protubérants ; bouche en forme de huit étiré horizontalement), le masque a cependant un aspect fang de par la facture du haut de la face, front, nez, décor (frontal, nasal, sus-orbitaire) fait d'une double ligne arquée-médiane et d'un double arc des sourcils remontant ensuite sur les tempes. Que penser de cet imbroglio stylistique ? D'autres pièces posent le même problème, par exemple celle du musée de l'Homme, ancienne collection Philippe Guimiot (inv. n° 65/52/1) publiée par M. Leiris et J. Delange (1967), n° 378, où la face fang (orbites, nez, joues) est agrémentée de détails de facture pounou/loumbo (yeux, coiffure, bouche). Quant à la forme de la bouche en huit étiré, on la retrouve dans un masque typiquement pounou/loumbo du Linden-Museum de Stuttgart. La coiffure en visière, en outre, est caractéristique des plus anciens masques Okuyi dont le type est représenté par un objet du musée d'Oxford en Grande-Bretagne, acquis par Bruce Walker en 1867 dans la région de l'Ogooué (Basse-Ngounié) et acheté en 1884 par Pitt Rivers, certainement le masque « blanc » le plus ancien connu actuellement.

Undeniably, this mask, which can be reasonably attributed to the Fang, poses a problem. In general morphological structure it is Punu-Lumbo, volume of the face, roundness of the cheeks and chin, side braids of the visor-like headdress, blackened coiffure, slightly protruding eyes arched in an almond-shape, and mouth in the form of a horizontally stretched figure-eight. The mask has a "Fang" appearance, however, in the characteristic design of the upper part of the face, forehead, nose and ornamentation (forehead, nose and upper eye area), created by a curved double median line and a double arch of eyebrows rising at the temples. Other pieces pose the same problem. For example, the mask at the Musée de l'Homme from the former Philippe Guimiot Collection (inv. no. 65/52/1), published by M. Leiris and J. Delange (1967; no. 378), which has a Fang face (eye sockets, nose, cheeks) embellished with the details of Punu/Lumbo diagnostic features (eyes, coiffure, mouth). As to the figure-eight form of the mouth, it is seen again on a typically Punu/Lumbo mask from the Linden Museum in Stuttgart. The visor-like coiffure is characteristic of the oldest Okuyi Punu/Lumbo masks, the type represented by an object from the Oxford Museum in Great Britain. Acquired by Bruce Walker in 1867 in the Ogowe region (lower Ngounie) and bought in 1884 by Pitt Rivers, it is the oldest "white" mask known today.

Figure de Reliquaire Kota Gabon

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis auprès de ce dernier le 22 février 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-4-A)

PUBLICATION(S)

Chaffin, A. et F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 120, n° 37
Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 159, n° 149
Lachenal, F. et Savary, C., *Westafrikanische Tage*, Ingelheim am Rhein, 1982, p. 72, n° 49
Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 70-71 et 190, pl. 6, n° 8
Clark, M., et Azara, P., *La Condition Humaine - Le Rêve d'une Ombre*, Museo d'Historia de la ciudad, Barcelona, 2004, p. 96
Flubacher, C. et al., *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, Ostfildern, 2014, p. 129
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, p. 93, n° 174

EXPOSITION(S)

Ingelheim am Rhein, Boehringer Ingelheim Corporate Center GmbH, *Westafrikanische Tage*, 24 avril - 31 mai 1982
Dallas, Dallas Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 26 janvier - 15 juin 1986 ; Los Angeles, LACMA - Los Angeles County Museum of Art, 28 août 1986 - 22 mars 1987
Crans-Montana, Lens, *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, 13 juin - 5 octobre 2014
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €80,000-120,000
US\$88,000-130,000





“

LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller, 1985, p. 190*

De très belle facture, cette figure de reliquaire kota possède une face ovale, presque ovoïde, légèrement concave, décorée de fines lamelles disposées en oblique à partir du motif cruciforme central qui regroupe aussi les yeux en demi-sphère et le nez triangulaire. Le cimier, un peu exigu, et les coiffes latérales sont recouverts de plaques de laiton à décor croisillonné. À la base des coiffes latérales, les pendentifs, figurant soit les oreilles soit une parure, des bijoux ou une coiffe, sont obliques. Le cou est également couvert d'une fine plaque de métal ciselée d'un décor repoussé au petit burin. Le piètement, d'un losange élégamment sculpté en as de carreau, est rongé. En effet, il a dû être attaqué par la vermine, sinon les termites, quand il était plongé dans la boîte ou le panier-reliquaire et attaché avec des ficelles pour tenir verticalement en place. Au dos, sans aucun décor métallique, figure une excroissance sculptée en forme de triangle. La signification de ces motifs de revers (triangle ou plus souvent losange) nous est encore tout à fait inconnue : emblème de clan, de lignage ou de société initiatique ou encore symbole magique de protection.



This beautiful carved reliquary figure has an oval, nearly ovoid, and slightly concave face wrapped in narrow metal strips radiating obliquely from a central cross motif which joins the eyes and triangular nose. The extremely thin crest and lateral headpieces are covered with brass foil with cross-hatching. On the bottom of the lateral headpieces are slanted pendants representing ears, ornaments or coiffure. The neck is covered with a thin foil of chased metal engraved with a small burin. The pitting is probably due to vermin such as termites. The figure was placed on a reliquary box or basket with string attached to hold it upright. A carved triangular excrescence appears on the back without a metal covering. The meaning of these motifs on the back (triangle or more often losange) is still completely unknown to us: emblem of clan, lineage or initiation society, or even magic symbol of protection.

Masque-heaume Sénufo Côte d'Ivoire

Longueur : 72 cm. (28¾ in.)

PROVENANCE

Emil Storrer (1917-1989), Zurich

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 23 septembre 1953

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1006-10)

PUBLICATION(S)

Kunsthalle Bern, *Kunst der Neger*, Berne, 1953, n° 6

Moser, W., *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, Soleure, 1957, n° 236

Delange, J. et Leiris, M., *Afrique Noire. La création plastique/African Art*, Paris, 1967, p. 292, n° 331

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970, p. 67, n° D4

Leuzinger, E., *Kunst uit Afrika. Rond de Niger-de machtige rivier*, La Haye, 1971, p. 71, n° D4

Leuzinger, E., *The Art of Black Africa*, New York, 1977, pp. 123 et 125

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 43

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 146, n° 1

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 83, n° 28

Koloss, H.-J., *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, Berlin, 1990, p. 34, n° 24

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 76-77 et 78, n° 55

Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 62, n° 58 et vol. II p. 19, n° 12

Montañés, E. et al., *Historia del arte. El arte en América, África y Oceanía*, Barcelone, 1996, p. 2615

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 94, 96 et 97

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 247, pl. 12, n° 51

Bargna, I., *L'arte africana. La grande storia dell'arte*, Milan, 2006, p. 200, n° 36

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 114-115 et 385

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 61, n° 7

Gagliardi, S., *Senufo sans frontières. La dynamique des arts et des identités en Afrique de l'ouest/Senufo Unbound. Dynamics of Art and Identity in West Africa*, Milan, 2014, p. 180, n° 133

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 280 et 330, n° 258

EXPOSITION(S)

Berne, Kunsthalle Bern, *Kunst der Neger*, 24 octobre - 26 novembre 1953

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, *Afrique Noire. Sculptures des collections privées suisses*, 20 janvier - 6 février 1955

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika, Südsee*, 28 septembre - 10 novembre 1957

Zurich, Kunsthaus Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, *Afrique Noire. Sculptures des collections privées suisses*, 27 mars - 6 juin 1971

La Haye, Haags Gemeentemuseum, *Kunst uit Afrika. Rond de Niger-de machtige rivier*, 3 juillet - 5 septembre 1971

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Berlin, Museum für Völkerkunde, *Die Kunst der Senufo Elfenbeinküste*, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Paris, Musée Jacquemart-André, *Afrique, Océanie. Les chefs-d'œuvre de la collection Barbier-Mueller*, 19 mars - 24 août 2008

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000



59

Masque Dan Côte d'Ivoire

Hauteur : 21.5 cm. (8½ in.)

PROVENANCE

Paul Guillaume (1891-1934), Paris, acquis ca. 1923

Ralph Nash (1928-2014), Londres

Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris

Roberta et Lance Entwistle, New York, en 1977

Collection Denyse et Marc (1930-2012) Ginzberg, New York, acquis auprès de ces derniers en 1978

Roberta et Lance Entwistle, New York

Collection privée, New York, acquis auprès de ces derniers en 1992

Christie's, Paris, 22 novembre 2017, lot 39

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1008-39)

PUBLICATION(S)

Guillaume, P., « L'art nègre », in *L'an neuf*, Paris, 1923, p. 58

Clouzot, H. et Level, A., « L'art indigène des colonies françaises et du Congo belge au pavillon de Marsan en 1923 », in *L'amour de l'art*, Paris, février 1924, n° 1, p. 20

Clouzot, H. et Level, A., « Masques de la Côte d'Ivoire », in *Art et décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, Paris, janvier-juin 1924, Tome XLV, p. 8

Clouzot, H. et Level, A., *Sculptures africaines et océaniques*, Paris, 1925, p. 20, n° IV

Salles, G. et Zervos, C. « L'art nègre. Peintures, sculptures, architectures », in *Cahiers d'art*, Paris, 1927, n° 7-8, p. 242

Basler, A., *L'art chez les peuples primitifs. Afrique, Océanie, archipel malais, Amérique et terres arctiques. Styles et civilisations*, Paris, 1929, n° 29

Rivière, G., « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée des Beaux-Arts », in *Cahiers de Belgique*, Bruxelles, novembre 1930, n° 9, p. 311

Sweeney, J., *African Negro Art*, New York, 1935, n° 99

Evans, W., *African Negro Art. A Corpus of Photographs by Walker Evans*, New York, 1935, p. 10, n° 99

Zahn, L., *Das Kunstwerk*, Baden-Baden, 1950, pl. 6, n° 103

White, K. et al., « Publicité Entwistle/Entwistle Advertisement », in *African Arts*, Los Angeles, octobre 1977, vol. II, n° 1, plat verso

Vogel, S., *African Sculpture. The Shape of Surprise*, Greenvale, 1980, p. 15, n° 33

Baldwin, J. et al., *Perspectives. Angles on African Art*, New York, 1987, p. 12

Borgatti, J et Brilliant, R., *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*, New York, 1990, p. 136, n° 75

Ginzberg, D. et M., *The African Art Collection of Marc and Denyse Ginzberg*, New York, 2003, n° 24

Horn, M. et Pigearias, S., « Paul Guillaume et l'art africain. Histoire d'une collection à la lumière de nouvelles recherches/Paul Guillaume and African Art. The History of a Collection in Light of New Research », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2011, n° 59, p. 85, n° 20

Ramseyer, D., « Animisme et christianisme. Cosmogonie dans les zones forestières de la Côte d'Ivoire / Animism and Christianity. Cosmogony in the Forest Areas of Côte d'Ivoire », in *Arts & Cultures*, Genève, 2022, n° 23, plat recto et p. 107, n°1

Daranyi, S. de, *Paul Guillaume. Marchand d'art et collectionneur (1891-1934)*, Paris, 2023, p. 128

EXPOSITION(S)

Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, *L'art indigène des colonies françaises d'Afrique et d'Océanie et du Congo belge*, 9 novembre 1923 - 27 janvier 1924

New York, MoMA - Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars - 19 mai 1935

Greenvale, C. W. Post Art Gallery, *African Sculpture. The Shape of Surprise*, 17 février - 30 mars 1980

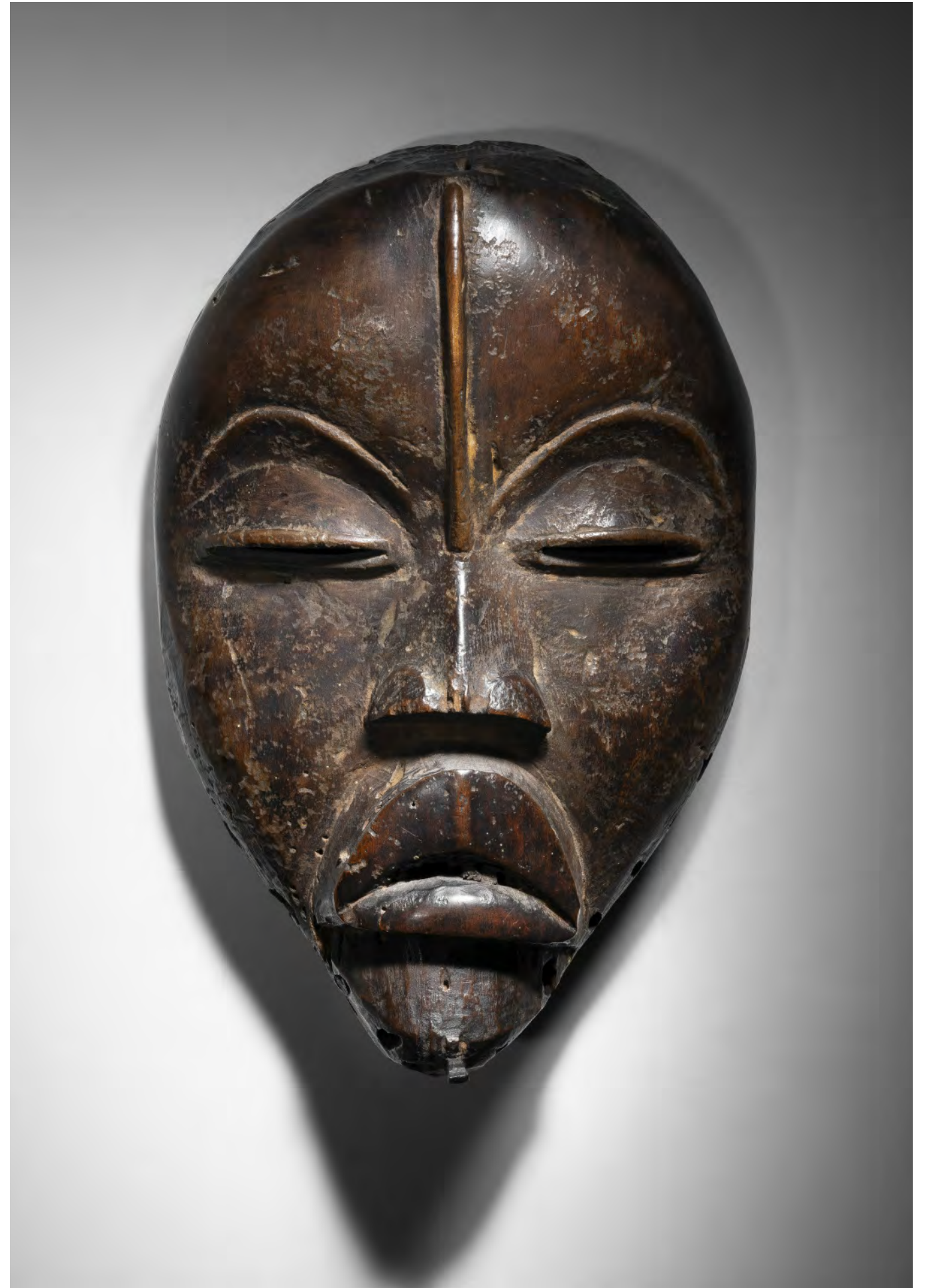
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, *Perspectives. Angles on African Art*, 21 février - 26 avril 1987 ; New York, Center for African Art, 10 septembre 1987 - 3 janvier 1988 ; Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art, 31 janvier - 27 mars 1988

New York, The Center for African Art, *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*, 14 février - 12 août 1990 ; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 16 septembre - 11 novembre 1990

f €300,000-500,000
US\$330,000-540,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





À l'instar d'un autre masque Dan, lui aussi de l'ancienne collection Paul Guillaume, proposé à la vente de Christie's Paris le 19 juin 2014 (lot 156), et actuellement conservé dans la collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac, ce masque remarquable hypnotise grâce à l'impact visuel immédiat qui s'en dégage. L'impression est inoubliable. Ce sont notamment l'expression d'une profonde intériorité, ainsi que la pureté formelle de ses lignes et volumes sophistiqués qui en font un exemple emblématique, une icône du genre.

En témoigne également la longue série de publications et d'expositions historiques dans laquelle il sera inclus dès 1923-1924. C'est d'abord en 1923 que Paul Guillaume lui-même publie ce masque, visible sur une photo regroupant diverses œuvres africaines de sa collection, en illustration de l'article qu'il écrit au sujet de l'art africain pour le journal *Paris, an neuf*. Cette même année, à l'occasion d'une première exposition dédiée à l'art africain, organisée au musée des Arts Décoratifs de Paris, à l'initiative d'André Level, le masque sera exposé pour la première fois. De manière encore plus remarquable, il sera ensuite illustré en 1925 comme l'une des œuvres phares de la collection Paul Guillaume dans l'ouvrage pionnier *Sculptures africaines et océaniques*, signé André Level et Henri Clouzot, puis en 1927 par Christian Zervos. Comme en témoignent les anciennes étiquettes qu'il porte encore au dos '183' et '153', quelques années plus tard ce masque sera sélectionné comme l'œuvre représentative de l'art Dan pour être vu au MoMA à l'occasion de l'exposition historique *African Negro Art* en 1935. Illustré dans le catalogue de Sweeney accompagnant cette exposition, il sera également immortalisé par le photographe américain Walker Evans qui l'inclura dans son célèbre portfolio de 1935.

Après le décès de Paul Guillaume, ce masque est passé entre les mains du marchand et connaisseur réputé Ralph Nash, tout en continuant à émerveiller certains des plus importants collectionneurs de la deuxième moitié du XX^e siècle : Hubert Goldet, Marc et Denyse Ginzberg, et Monique Barbier-Mueller qui en fit l'acquisition.

Like another Dan mask, also from the former Paul Guillaume collection, put up for sale by Christie's Paris on 19 June 2014 (lot 156), and currently held in the collection of the musée du quai Branly - Jacques Chirac, this remarkable mask mesmerizes with its immediate visual impact. The impression is unforgettable. It is the expression of a profound interiority, as well as the formal purity of its sophisticated lines and volumes, that make it an emblematic example, an icon of its kind.

This was also reflected in the long series of publications and historical exhibitions in which it was included from 1923-1924. In 1923, Paul Guillaume himself published this mask, which can be seen in a photo of various African works from his collection, as an illustration for an article he wrote about African art for the newspaper, *Paris, an neuf*. That same year, at one of the first exhibitions dedicated to African art, organised at the musée des Arts Décoratifs in Paris on the initiative of André Level, the mask was exhibited for the first time. Even more remarkably, it was later illustrated in 1925 as one of the key works in the Paul Guillaume collection in the pioneering work *Sculptures africaines et océaniques*, by André Level and Henri Clouzot, and then in 1927 by Christian Zervos. As the old labels '183' and '153' on the back still testify, a few years later this mask was selected as the representative work of Dan art to be exhibited at MoMA on the occasion of the historic *African Negro Art* exhibition in 1935. Illustrated in Sweeney's catalogue accompanying the exhibition, it was also immortalised by the American photographer Walker Evans, who included it in his famous 1935 portfolio.

After the death of Paul Guillaume, this mask passed into the hands of the renowned dealer and connoisseur Ralph Nash, while continuing to amaze some of the most important collectors of the second half of the 20th century: Hubert Goldet, Marc and Denyse Ginzberg, and Monique Barbier-Mueller, who acquired it.

60

Cuiller *wakemia* Dan Liberia

Hauteur : 60 cm. (23% in.)

PROVENANCE

Pierre Vérité (1900-1993), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 17 octobre 1938
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1003-1)

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, p. 34, n° 12
Butor, M., *Le congrès des cuillers/Der Kongress der Löffel*, Genève, 1986, n° 2
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. II, p. 72, n° 110
Barbier-Mueller, J. P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, p. 98

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 1^{er} décembre 1977 - 23 septembre 1978
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Le congrès des cuillers*, hiver 1986
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

f €40,000-60,000
US\$44,000-65,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

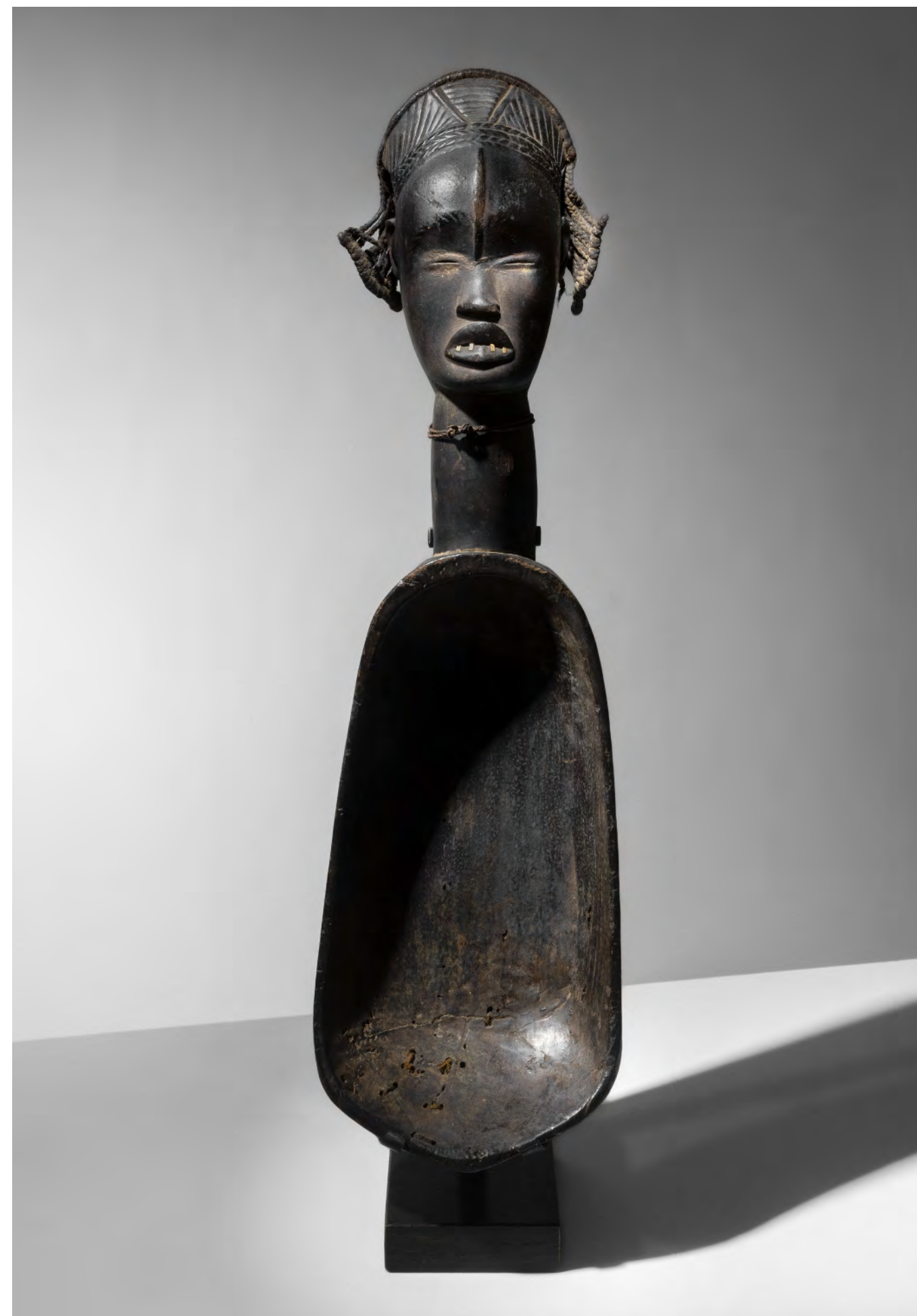
in Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique, 2003, p. 98

Une cuillère *wakemia* cérémonielle des Dan, appartenant à une femme dont le portrait orne l'extrémité du manche. Cette femme d'un rang social élevé et riche est appelée *wakede* (celle qui donne les fêtes). Elle offre du riz lors des réunions importantes et parfois de la viande de mouton, auquel cas la cuillère est ornée d'une tête de cet animal (Verger-Fèvre, 1998 : n° 112 et 113).

L'art des Dan, par son réalisme et sa douceur, a longtemps connu un immense succès. Puis, des formes d'art propres à des ethnies mal connues de l'ex-Zaïre, du Burkina Faso apparurent et éclipsèrent quelque peu la vogue de certains arts naturalistes d'Afrique occidentale : celui des Dan, celui des Gouro, celui des Baoulé et d'autres peuples akan, par exemple. La simplicité fulgurante, l'architecture efficace des statuaires mumuyé, montol, gurunsi (encore des exemples et rien d'autre), avaient saisi les collectionneurs avertis à la gorge. Aujourd'hui, leur œil est plus serein. De même qu'on apprécie autant Jeff Koons qu'Anselm Kiefer, on recherche le chef-d'œuvre africain, soit doux, soit sauvage.

A ceremonial Dan *wakemia* spoon, belonging to a woman whose portrait adorns the end of the handle. This wealthy woman of high social standing is called *wakede* (she who gives feasts). She offers rice at important gatherings and sometimes mutton, in which case the spoon is adorned with a sheep's head (Verger-Fèvre, 1998: no. 112 and 113).

With its realism and gentleness, Dan art was hugely successful for a long time. Then art forms from little-known ethnic groups in the former Zaire and Burkina Faso appeared, somewhat eclipsing the popularity of certain West African naturalistic arts: Dan, Gouro, Baule and other Akan peoples, for example. The dazzling simplicity and efficient architecture of Mumuye, Montol and Gurunsi statuary (again, examples and nothing else) had savvy collectors by the throat. Today, their eyes are more serene. Just as we appreciate Jeff Koons as much as Anselm Kiefer, we seek out the African masterpiece, whether gentle or wild.



61

Masque *kpelié* Sénoufo Côte d'Ivoire

Hauteur : 32.5 cm. (12¾ in.)

PROVENANCE

Jean Roudillon (1923-2020), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 18 janvier 1958
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1006-11)

PUBLICATION(S)

Lehuard, R., « A propos d'un concours », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1979, n° 30, p. 9
Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 45
Loucou, J.-N., Glaze, A. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller/Art of Côte d'Ivoire from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1993, vol. I, p. 67, n° 63 et vol. II, p. 12, n° 3
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, p. 67, pl. 15 et 246, n° 41

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 6 mai - 30 septembre 1993
Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

f €15,000-25,000
US\$17,000-27,000

“

ANITA GLAZE

in *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1993, p. 12

Ce masque inhabituel a été identifié comme étant l'œuvre de sculpteurs *kulebele* de la région de la vallée de la Bagoé. De façon plus spécifique, il aurait été sculpté il y a au moins trois générations par un sculpteur de l'atelier de Kolia pour le *poro* des *kulebele*. Le disque semi-circulaire qui jouxte le motif central en crête est aussi une caractéristique iconographique du masque traditionnel *kpeliye'e* de la société du *poro* des *kulebele* de Sienré.

La caractéristique iconographique frappante est le long motif central en forme de crête verticale qui appartient à une vaste catégorie générique de motifs que les *kulebele* définissent comme *serege*, un groupe de noix de palme ou, comme dans ce cas, la tige centrale du groupe de noix de palme. Échangées pendant des siècles comme produit alimentaire de luxe et de fête venu du Sud, les noix de palme représentent l'abondance et le bien-être opulent pour les habitants de la savane du nord de la Côte d'Ivoire et du Mali.

This unusual face mask has been identified as the work of *kulebele* sculptors in the Bagoé River valley region. Specifically, the mask is said to have been carved at least three generations ago by a sculptor of the Kolia atelier for the *kulebele poro*. The semicircular disk that flanks the center crest motif is also an iconographic feature of the *kulebele poro kpeliye'e* face mask tradition at Sienre.

The striking iconographic feature is the long vertical center crest motif, which belongs to a broad generic category of motifs which the *kulebele* identify as *serege*, a cluster of palm nuts or, as in this case, the central stem of the palm nut cluster. Traded for centuries as a luxury and feast food from the south, palm oil nuts represent abundance and plentiful well-being to savanna dwellers in northern Côte d'Ivoire and Mali.



62

Coupe de *hogon* Dogon Mali

Hauteur : 92.5 cm. (36½ in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris, en 1960
 Frederick R. Pleasants (1906-1976), Tucson
 Loudmer-Poulain, Palais d'Orsay, Paris, 8 juin 1978, lot 241
 Merton D. Simpson (1928-2013), New York
 Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
 Genève, acquis en avril 1980 (inv. n° 1004-33)

PUBLICATION(S)

Himmelheber, H., *Negerkunst und Negerkünstler*, Brunswick, 1960, p. 78, n° 63c
 Rachewiltz, B. de, *Arte africana*, Rome, 1967, n° 16
 Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 60, n° 8
 Falgayrettes-Leveau, C. et al., *Dogon*, Paris, 1994, p. 142
 Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 78-79 et 384
 Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, p. 309, n° 66
 Preston, S., « Des chevaux et des pots. Arts anciens du convoi au Nigeria/Of Horses and Pots. Early Nigerian Arts of Conveyance », in *Arts & Cultures*, Genève, 2011, n° 12, p. 115, n° 3
 Falgayrettes-Leveau, C. et al., *L'art de manger, rites et traditions*, Paris, 2014, pp. 20 et 21
 Buratti, M., « Les ogo banya des Dogon », in *Afrique. Archéologie et Arts*, Nanterre, 2014, n° 10, p. 71, n° 4
 Butor, M., *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, Lausanne, 2017, pp. 120 et 121, n° 59
 Martínez-Jacquet, E., « L'univers Barbier-Mueller en quelques coups de pinceaux de Miquel Barceló/The Barbier-Mueller Universe in a Few Brushstrokes by Miquel Barceló », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2017, Hors-série n° 7, p. 79
 Martínez-Jacquet, E., « Actualités musées/Museum News », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, automne 2019, n° 93, p. 68
 Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, pp. 91 et 112, n° 13

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991
 Paris, Musée Dapper, *Dogon*, 26 octobre 1994 - 13 mars 1995
 Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
 Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Dogon - Weltkulturerbe aus Afrika*, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012
 Paris, Musée Dapper, *L'art de manger, rites et traditions*, 15 octobre 2014 - 12 juillet 2015
 Genève, Musée Barbier-Mueller, *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, 17 mai 2017 - 25 février 2018
 Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

f €100,000-150,000
 US\$110,000-160,000



“

FLORIANE MORIN
in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée*
Barbier-Mueller, 2007, p. 78

Une femme, assise sur son tabouret, pile le mil. Elle est juchée sur le couvercle d'une petite coupe de bois, chapeautant elle-même un second récipient bien plus profond, fardeaux de l'équidé qui supporte l'ensemble. Née du savoir-faire d'un forgeron sculpteur, savamment restaurée par ces mêmes mains habiles, cette coupe allie les lignes épurées d'une silhouette en ronde bosse à la géométrie d'un décor délicatement incisé, couvrant le double récipient.

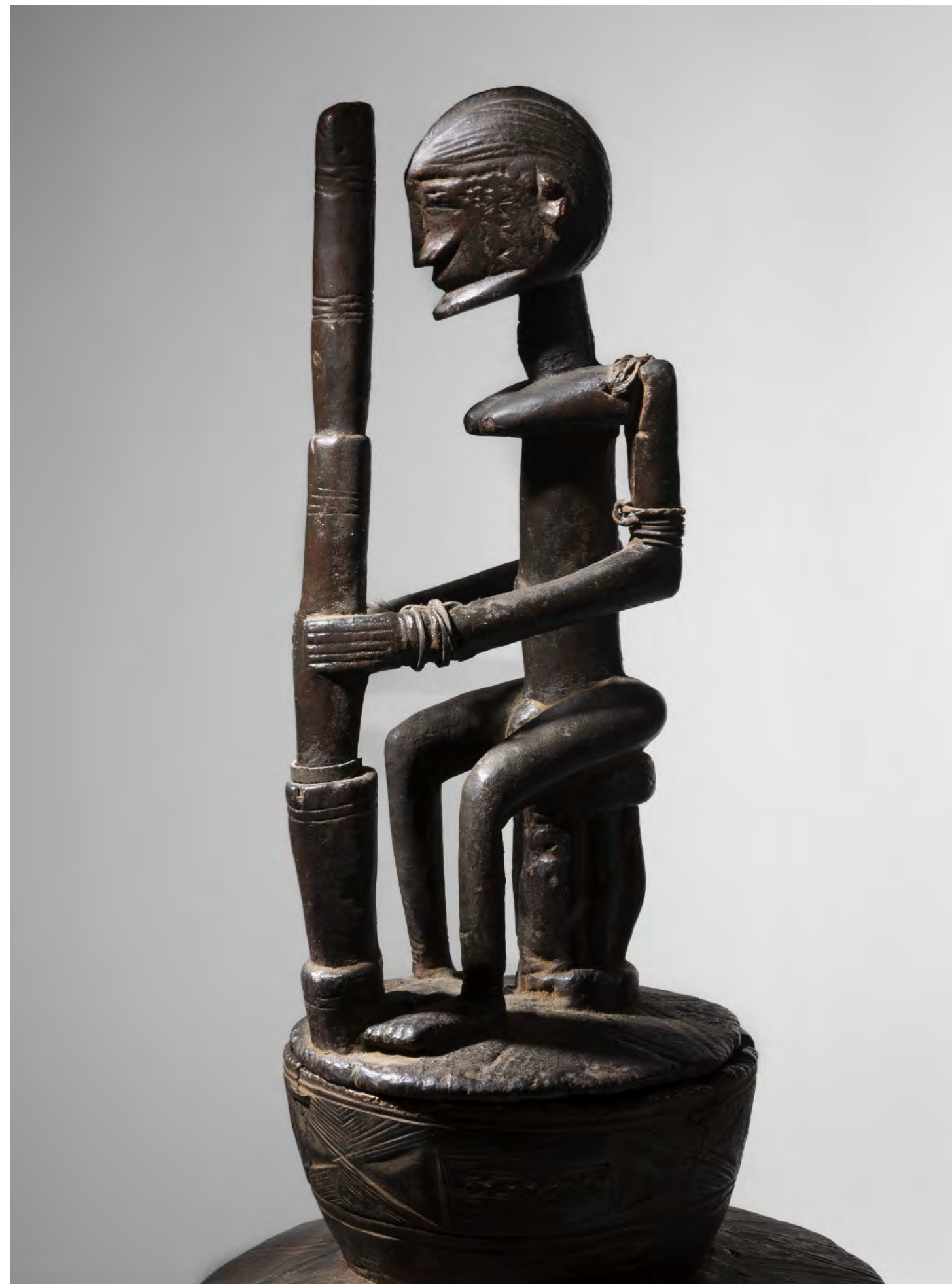
L'ampleur des réparations indigènes révèle la volonté de préserver des outrages du temps cet objet sacré, intimement lié à la personne du *Hogon* ou *ôgô*, cet homme devenu aux yeux de sa communauté grand prêtre du *Lêwe* (ou *Lèbè*), souverain spirituel et « ancêtre vivant » désigné par ses semblables en raison de son aïnesse. Prisonnier de sa charge comme de sa demeure, le *Hogon* figure, dans l'imaginaire collectif, un personnage assis, posture évoquant sa dignité, son autorité. Étrangement, le tabouret sculpté sur cette grande coupe (*ôgo banya*) supporte une femme qui ne peut réellement piler le mil autrement que debout, avec élan.

Selon Jean-Louis Paudrat, cette effigie féminine, se substituant au cavalier plus fréquemment perché au sommet des coupes de *Hogon*, transcrit la subtile ambivalence de la puissance prêtée au plus éminent responsable religieux. « Desservant des cultes agraires, sa nature est celle de la Terre, féminine lorsqu'elle est fertile, masculine lorsque, durant les longues semaines qui précèdent l'hivernage, elle n'est qu'aridité ». Le piétement de la coupe évoque, lui, le destrier du *Hogon*, le *Nommo*. Sculpté lors de l'intronisation du *Hogon*, ce récipient à l'iconographie complexe renferme la viande que le prêtre va partager avec ses commensaux. Parmi les rares et précieuses coupes sculptées dont l'ancienneté demeure incontestable, celle-ci se distingue encore par l'évocation de cette figure féminine que d'aucuns identifient comme l'épouse du *Hogon*.

A woman, seated on a stool, is crushing millet. She is perched on the lid of a small wooden vessel, itself standing on the lid of a much larger vessel carried by a horse-like animal. The work of a blacksmith-sculptor and skillfully restored by him, this piece combines the pure lines of in-the-round sculpture and the delicately incised geometric decoration covering the double recipient.

The extent of the indigenous repairs shows the pains taken to preserve this sacred object from the ravages of time. It is intimately linked to the person of the *Hogon* or *ogo*, the man who became regarded by the community as the high priest of *Lêwe* (or *Lèbè*), the spiritual sovereign and "living ancestor" designated by his peers by virtue of his birthright. The prisoner of his responsibility as he is in his dwelling, the *Hogon* is depicted in the collective imagination as a seated figure, a pose evoking his dignity and authority. Strangely, however, the seated figure on this large vessel (*ogo banya*) is a woman - who in fact could only properly crush millet standing up.

According to Jean-Louis Paudrat, this female effigy, a substitute for the horseman more frequently depicted atop *Hogon* vessels, conveys the ambivalence of the power given to the highest-ranking religious dignitary. "Serving agrarian worship, her nature is that of the Earth, female when it is fertile, masculine during the long arid weeks preceding winters." The base of the vessel is a depiction of the *Hogon's* charger, the *Nommo*. This iconographically complex recipient, sculpted for the *Hogon's* enthronement, contains the meat which the priest shares with his companions at table. This vessel is one of the rare and priceless sculpted ones whose age is incontestable and remarkable for its female figure, whom some say is the *Hogon's* wife.



63

Masque Kru Liberia

Hauteur : 60.5 cm. (23 $\frac{3}{8}$ in.)

PROVENANCE

Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Claude Vérité (1928-2018), Paris

Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 154

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1003-55)

PUBLICATION(S)

Rousseau, M., Vérité, P. et al., *Les arts africains*, Paris, 1955, n° 159 (non ill.)

Vérité, P., *La sculpture en Afrique noire, principaux centres de style*, 1970, n° 41

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiellement vôtre.../Confidentially Yours... », *in Arts & Cultures*, Genève, 2007, n° 8, p. 309, n° 2

Boyer, A.-M., « L'art des Grebo/Grebo Art », *in Arts & Cultures*, Genève, 2010, n° 11, p. 148, n° 14

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 188 et 189, n° 81

Goy, B., « William Wade Harris, un bon prophète/William Wade Harris, a Good Prophet », *in Arts & Cultures*, Genève, 2015, n° 16, p. 91, n° 2

EXPOSITION(S)

Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin - 7 juillet 1955

Sochaux, MALS - Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, *La sculpture en Afrique noire*, 23 mai -28 juin 1970

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts de la Côte d'Ivoire, autour des Yohouré*, 24 novembre 2016 - 30 avril 2017

f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER
in Arts & Cultures, 2003, p. 94

Mon rêve, ou plutôt l'un de mes rêves, car je suis goulu, était de posséder un jour un masque grebo semblable à celui de Nelson Rockefeller, aujourd'hui propriété du Metropolitan Museum de New York. Je l'avais découvert un jour où nous explorions les réserves de son Museum of Primitive Art en l'absence du directeur, Robert Goldwater, en compagnie de son assistant Douglas Newton, un flegmatique rouquin, plus british qu'il n'est permis de l'être, appelé à devenir plus tard le successeur de Goldwater et l'un de mes meilleurs amis, dont je pleure encore la disparition...

Mon cœur s'était arrêté de battre. J'avais là, dans les mains, une sorte de réplique du masque Rockefeller, un peu moins sublime il est vrai, parce que les dents ne sont pas dessinées (mais la planche frontale, plus évasée, ne me semble pas moins réussie : elle est différente, moins « en lyre ». Une petite restauration au sommet s'imposait, rien d'important. Les fentes n'étaient pas dérangeantes. Et quelle patine blanche d'usage ! Quelle ancienneté ! Une merveille.

My dream, or rather one of my dreams, because I'm greedy, was to one day own a Grebo mask similar to the one belonging to Nelson Rockefeller - now the property of the Metropolitan Museum in New York. I discovered it one day when we were exploring the reserves of his Museum of Primitive Art in the absence of the director, Robert Goldwater, in the company of his assistant Douglas Newton, a phlegmatic redhead, more British than one is allowed to be. He later became Goldwater's successor as well as one of my best friends, and whose death I still mourn...

My heart had stopped beating. I had in my hands a sort of replica of the Rockefeller mask, a little less sublime, it's true, because the teeth were not drawn (but the forehead, more flared, didn't seem any less successful to me: it's different, less "lyre-shaped". The top needed a little restoration, but nothing major. The cracks were not disturbing. And what a white patina from use! What age! An absolute marvel.

Pendentif Djenné Delta intérieur du Niger Mali

Hauteur : 11.5 cm. (4½ in.)

PROVENANCE

Samir Borro, Bruxelles

Merton D. Simpson (1928-2013), New York, acquis ca. 1970 (inv. n° 3888)

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1983 (inv. n° 1004-85)

PUBLICATION(S)

Eberhard, G., *Art ancien du Mali*, Genève, 1983, p. 9, n° 7

Lehuard, R., « Art ancien du Mali au Musée Barbier-Müller », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1983, n° 48, p. 34

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 62, n° 2

Garrad, T. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1988, plat recto, pp. 3 et 7, n° 1, 2 et 3

Phillips, T. et al., *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 487, n° 6.2f

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 60

Meyer, L., *Les arts des métaux en Afrique noire*, Saint-Maur-des-Fossés, 1997, plat recto, pp. 36 et 37, n° 6

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 35, n° 12

Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/ Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 61, n° 8

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 94-95 et 385

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 52 et 53, n° 5

Caprini, R. et al., *Bijoux de l'homme, bijoux de la terre. Collections du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2010, p. 22, n° 22

Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, pp. 315 et 316, n° 70

Grunne, B. de, *Djenné-Jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali/ Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Bruxelles, 2014, p. 371, n° 281

Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, pp. 96 et 103, n° 19

LaGamma, A. et al., *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, 2020, pp. 107 et 280, n° 53

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art ancien du Mali*, 1^{er} février - 1^{er} juin 1983

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Frühe Kunst aus Mali Sammlung Musée Barbier-Müller*, 15 juin - 31 décembre 1984

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

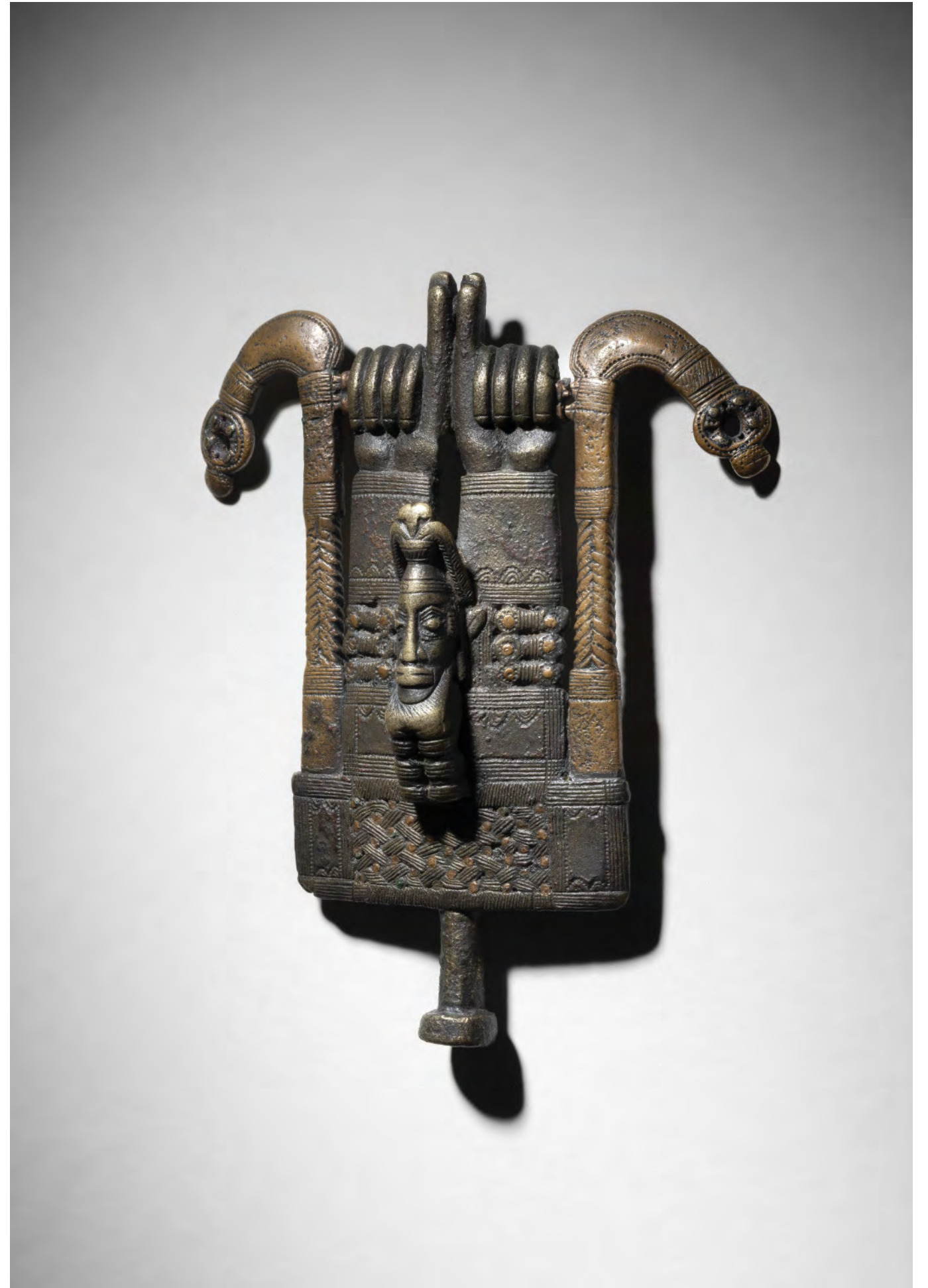
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Dogon - Weltkulturerbe aus Afrika*, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, 30 janvier - 26 octobre 2020

f €30,000-50,000
US\$33,000-54,000



65

Statue Dogon Mali

Hauteur : 75 cm. (29½ in.)

PROVENANCE

Emil Storrer (1917-1989), Zurich

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 12 janvier 1958

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1004-3)

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dogon, 5 avril - 24 juillet 2011

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, 30 janvier - 26 octobre 2020

PUBLICATION(S)

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 27 et 65, n° 1

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 64 et 65

Le Coat, G., « Art nègre and Esprit Moderne in France (1907-1911) », in *Double impact. France and Africa in the Age of Imperialism*, Londres, 1985, p. 242, n° 12-2

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 38, n° 1

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, pp. 22 et 59, n° 7, 11 et 12

Barbier, J.P. et al., *La vie et les passions d'un collectionneur. Josef Müller, 1887-1977*, Genève, 1989, p. 117, n° 79

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 112 et 113, n° 96

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 67

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, pp. 330 et 455, n° 258

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 70 et 73

Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 065

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 76-77 et 384

Barbier-Mueller, J.P., *1977-2007. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, p. 7

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 46 et 47, n° 2

Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, pp. 257 et 258, n° 37

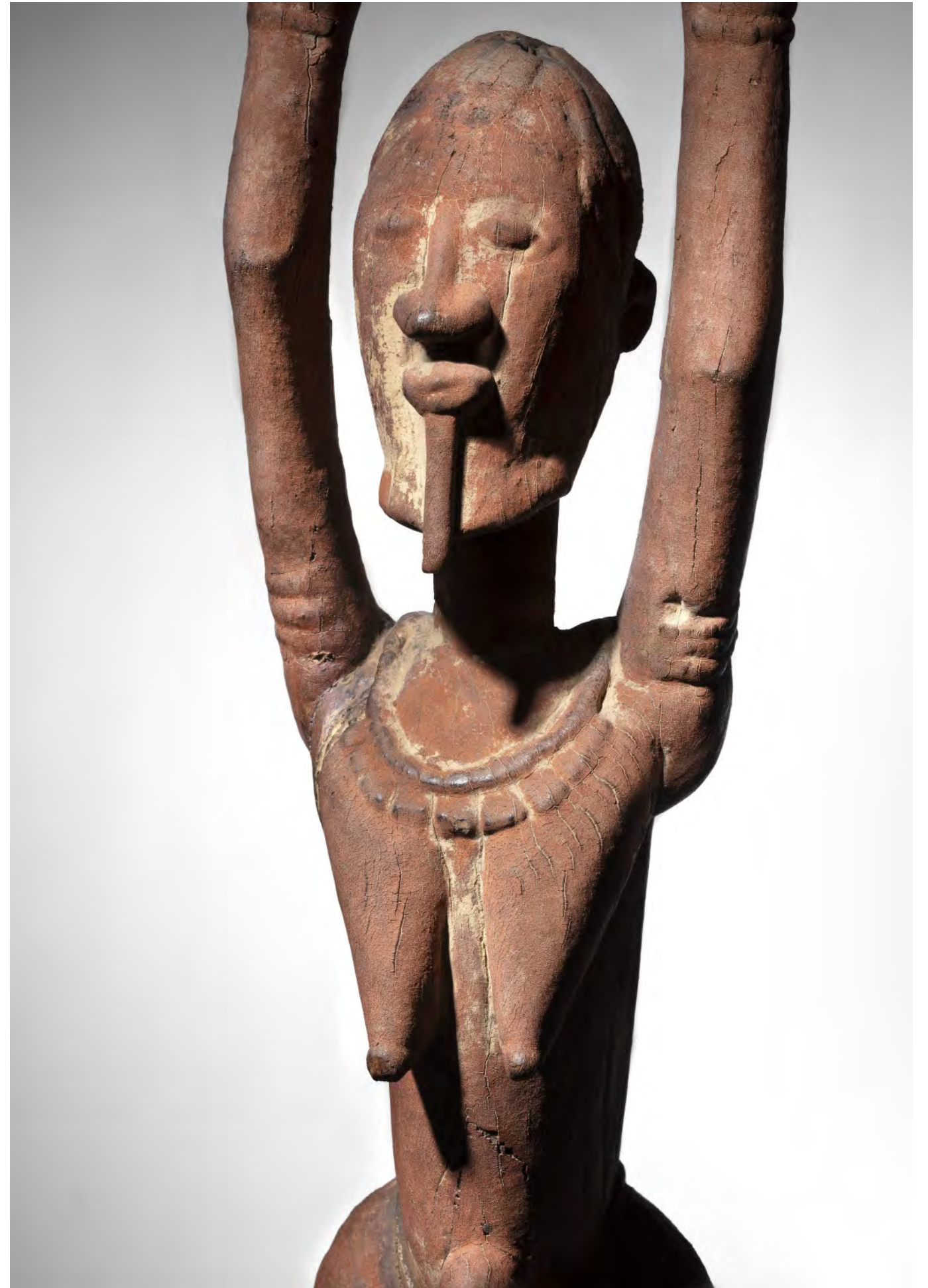
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 108 et 109, n° 16

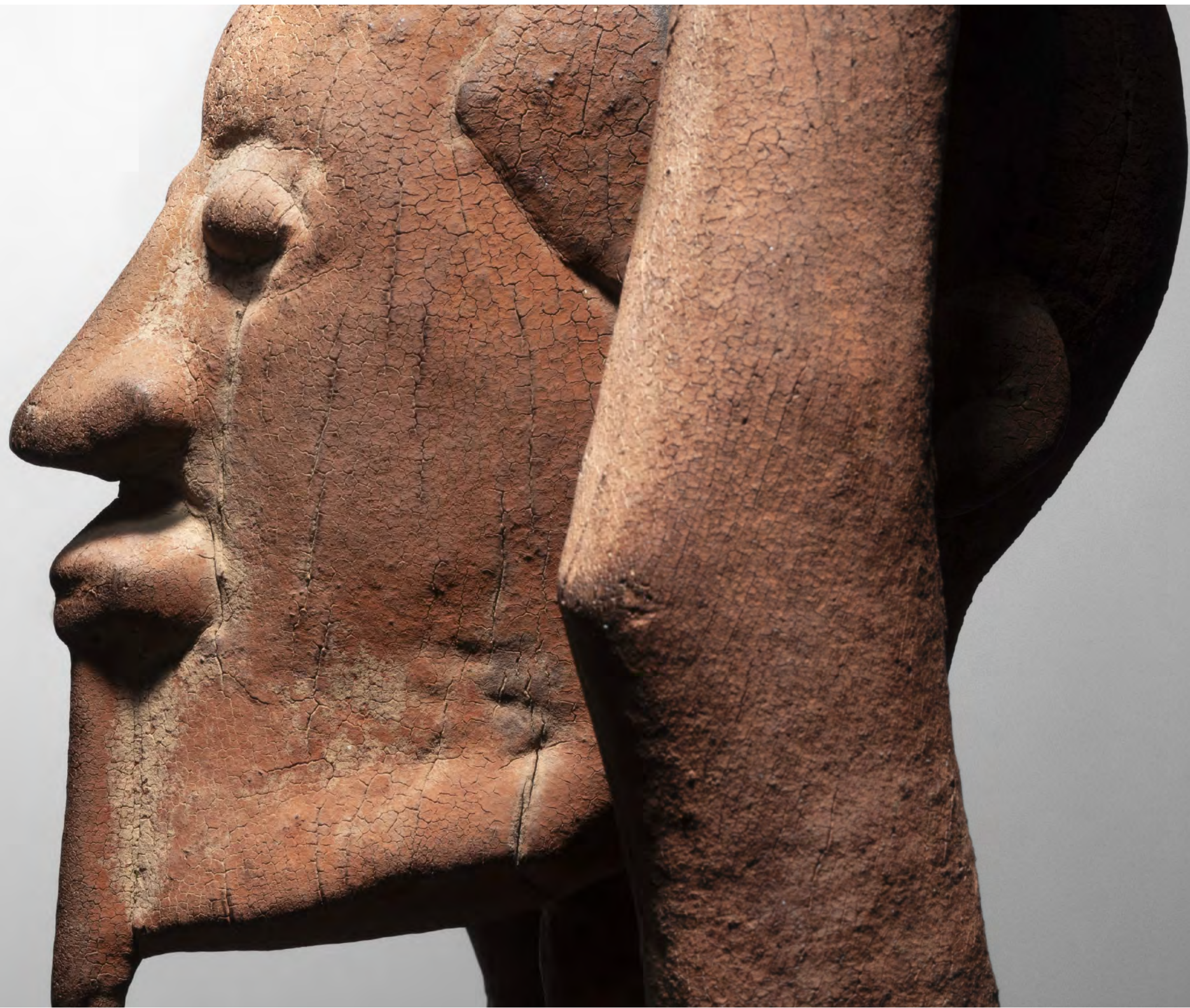
Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, pp. 88 et 112, n° 11a

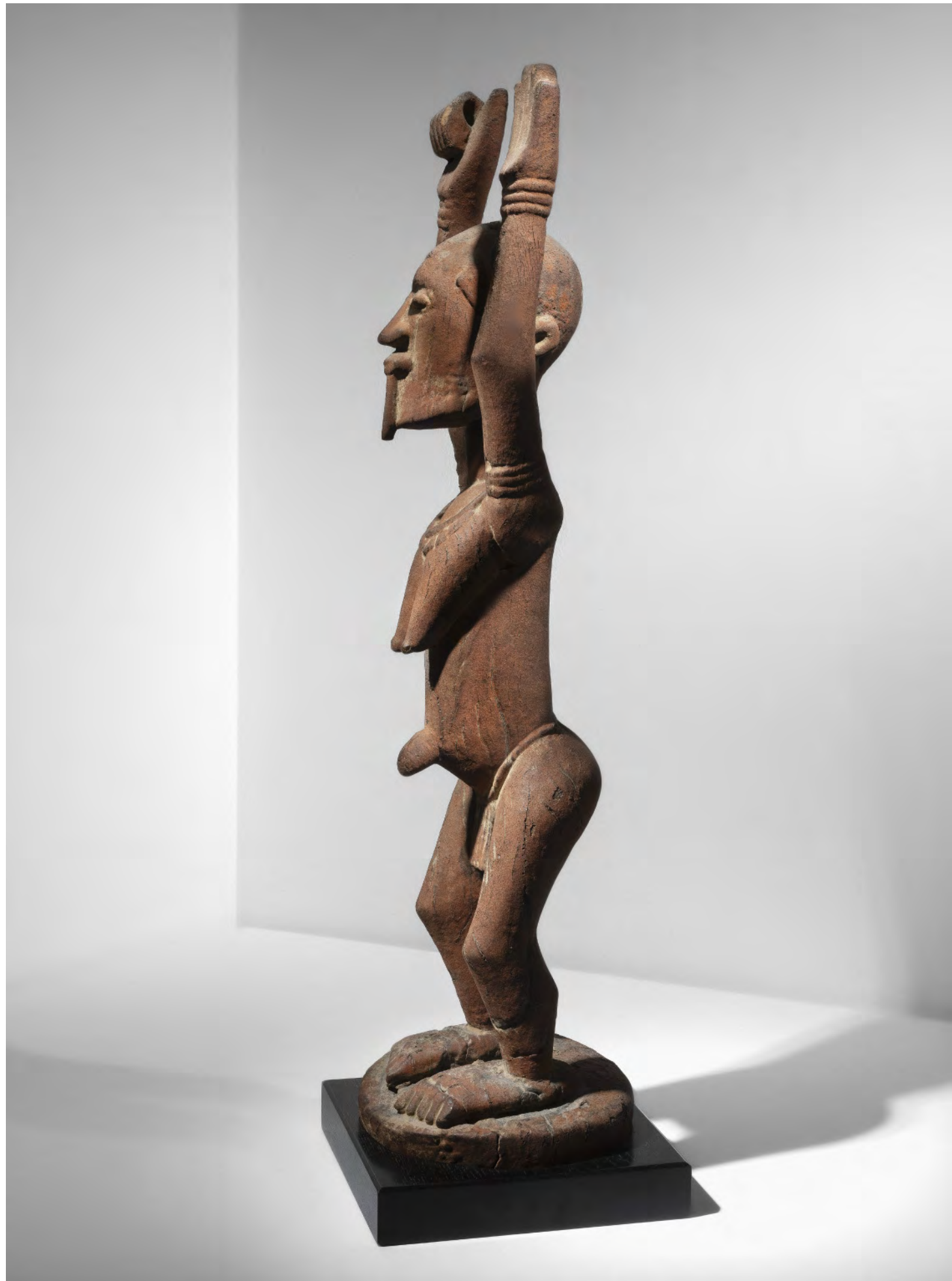
LaGamma, A. et al., *Sahel. Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, 2020, pp. 180 et 181, n° 97

Preston, S., « Le cosmos comme un labyrinthe dans l'art africain/Cosmos as Labyrinth in African Art », in *Arts & Cultures*, Genève, 2022, n° 23, p. 84, n° 3

f Estimation sur demande







La magnifique statue Proto-Dogon aux bras levés recouverte d'une épaisse patine rougeâtre fait partie des œuvres les plus emblématiques de la collection Barbier-Mueller. Acquisée par Emil Storrer sans doute à Douentza vers 1956, elle représente un personnage, dont l'aspect féminin est souligné par un labret inséré dans la lèvre inférieure, des seins généreux et un pagne discret. Les bras levés avec le détail iconographique très spécifique de la main droite ouverte et la gauche fermée sont une posture omniprésente dans les statuaires à la fois Soninké, Tellem et Dogon et dont les niveaux sémantiques sont multiples depuis le symbole du sacrifice et de la résurrection de *Nommo* à l'imploration de la pluie.¹

Cette statue fait partie d'un corpus de quatre œuvres sculptées par un même artiste que je nommerai le « Maître de Tintam », actif vers A.D. 1400 et 1450 au vu des quatre datations au C14. Les trois autres œuvres par ce « Maître de Tintam » sont une statue jumelle aux bras levés conservée au Rietberg Museum et deux autres dans des collections privées.² Je suggère que ces quatre statues auraient été commandées en même temps pour un seul sanctuaire d'importance majeure provenant du nord-est du plateau dans la région de Bondum dont le grand village de Tintam fut un des centres religieux les plus importants. Selon Hélène Leloup cette région au nord-est du plateau Dogon est d'un accès très difficile, bien fortifiée où vivent des populations animistes pré-Dogon apparentées aux populations Soninké.³

Les deux grandes statues aux bras levés seraient alors les figures centrales de cet autel tandis que la statue de la collection Buchmann serait le portrait d'un personnage important, reine, cheffe de guerre ou héroïne de migrations qui a commandité son portrait tandis que la quatrième sculpture porteuse d'un récipient également conservée au Rietberg Museum aurait été utilisée pour des rituels concernant la fécondité et de la fertilité.⁴

Deux autres statues couvertes d'une épaisse patine rituelle similaire croûteuse brun-rouge sont l'œuvre d'un second artiste contemporain attribuées par Vincent Bouloré au « Maître de la Maternité Rouge », également actif dans la même région de Tintam.⁵

Cette sculpture par le « Maître de Tintam » vient donc, en ouvrant un nouveau chapitre stylistique, témoigner de l'immense richesse artistique des cultures Pré-Dogon dans cette magnifique et mystérieuse région du plateau ainsi que la falaise de Bandiagara.

BERNARD DE GRUNNE

The magnificent Proto-Dogon statue with raised arms covered in a thick reddish patina is one of the most emblematic works in the Barbier-Mueller Collection. Probably acquired by Emil Storrer in Douentza around 1956, it depicts a figure, whose feminine aspect is emphasised by a labret inserted in the lower lip, generous breasts and a discreet loincloth. The raised arms, with the very specific iconographic detail of the right hand open and the left one closed, is an omnipresent posture in Soninke, Tellem and Dogon statuary. It comprises multiple semantic levels ranging from the symbol of sacrifice and the resurrection of *Nommo* to the imploring of rain.¹

This statue is part of a corpus of four works sculpted by the same artist, whom I will call the "Master of Tintam", active around A.D. 1400 and 1450, given the four C14 dates. The other three works by this "Master of Tintam" are a twin statue with raised arms in the Rietberg Museum and two others in private collections.² I suggest that these four statues were commissioned at the same time for a single major sanctuary in the north-east of the plateau in the Bondum region, of which the large village of Tintam was one of the most important religious centres. According to Hélène Leloup, this region to the north-east of the Dogon plateau is very difficult to access, well-fortified and populated by an ancient pre-Dogon animist population related to the Soninke.³

The two large statues with raised arms are thought to be the central figures of this altar, while the statue in the Buchmann collection is thought to be the portrait of an important figure - a queen, war leader or migratory heroine - who commissioned its portrait, while the fourth sculpture, also in the Rietberg Museum and carrying a vessel, is thought to have been used for fertility rituals.⁴

Two other statues covered in a similar thick reddish-brown ritual crusty patina are the work of a second contemporary artist, attributed by Vincent Bouloré to the "Master of the Red Maternity", also active in the same region of Tintam.⁵

Hence, by opening up a new stylistic chapter, this sculpture by the "Master of Tintam" bears witness to the immense artistic wealth of the Pre-Dogon cultures in this magnificent and mysterious region of the plateau and the cliff of Bandiagara.

BERNARD DE GRUNNE

Masque Biwat Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 31 cm. (12¼ in.)

PROVENANCE

Merton D. Simpson (1928-2013), New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
acquis en mai 1984 (inv. n° 4088)

PUBLICATION(S)

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 200, n° 18

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 234-235 et 353, n° 82

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadow of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 131 et 414, n° 69

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 86-87 et 237, n° 30

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Exposition permanente*, 16 février 2018 - 31 décembre 2019

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Barbe, réelle ou supposée ?*, 3 février 2020 - 28 février 2021

f €40,000-50,000
US\$44,000-55,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

Sculpture en bois avec surmodelage en résine (poix). Les cauris sont incrustés. Les *nassas* sont cousus et incrustés, comme dans toutes les pièces anciennes (dès le 1^{er} quart de ce siècle on a commencé à faire des pièces pour touristes où les coquillages sont seulement incrustés et non cousus). Plumes de casoar, fibre, bois, résine, coquillages de diverses sortes. Ces petits masques sont très rares. Berlin (voir les 3 volumes de la collection Sepik) n'en a pas un seul. Fénéon (*Cahiers d'Art*, 1929, fig. 26 p. 69) en avait un qui s'est vendu en 83 à Drouot et a été préempté par l'État. Il y en a un au Museum of Primitive Art de NYC (*New Guinea Art in the collection Of MPA* par D. Newton 1967, no 44) où on le donne comme KAMBOT (Keram River) en précisant que ces masques (attachés au milieu des flûtes sacrées) étaient utilisés par les Kambot et les BIWAT (ou Mundugumor) vivant sur la Yuat River (MINBOKOMA est le nom donné par leurs voisins). Peut-être ces masques étaient-ils fabriqués (Newton) pour les Kambot et les Biwat par les peuples voisins.

Wooden sculpture with resin (pitch) overlay. The cowries are inlaid. The *nassas* are sewn and inlaid, as in all the old pieces (from the first quarter of this century, special items for tourists began to be made with shells that were inlaid and not sewn.) Casoar feathers, fibre, wood, resin, shells of various kinds. These small masks are very rare. Berlin (see the three volumes of the Sepik collection) does not have a single one. Fénéon (*Cahiers d'Art*, 1929, fig. 26 p. 69) had one that sold in 1983 at Drouot and was pre-empted by the State. There is one in the Museum of Primitive Art in New York (*New Guinea Art in the coll. Of MPA* by D. Newton 1967, no 44) where it is attributed to Kambot (Keram River) specifying that these masks (attached in the middle of sacred flutes) were used by the Kambot and the Biwat (or Mundugumor) living on the Yuat River (MINBOKOMA is the name given by their neighbors). Perhaps these masks were made (Newton) for the Kambot and Biwat by neighboring peoples.



Masque Sulka Nouvelle-Bretagne, Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 67.5 cm. (26½ in.)

PROVENANCE

Collection Heinrich Christian Umlauf (1869-1925), Hambourg, acquis avant 1900
Collection Museum Umlauf, Hambourg (inv. n° 35563)
Morris Pinto (1925-2009), Genève
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en février 1972 (inv. n° 4454)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 81 et 113
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, p. 25, n° 26
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 259, n° 4
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 270-271 et 359, n° 100
Semprún, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 222 et 223

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000

“

FLORIANE MORIN
in *Picasso. L'homme aux mille masques*, 2006, p. 222

Les Sulka occupent la région côtière de Wide Bay, au sud-est de la péninsule de la Gazelle. Voisins belliqueux des Baining, ils forment un peuple de langue non austronésienne, malgré de nombreux emprunts aux Mélanésiens. Comme en témoignent les photographies prises par Richard Parkinson chez les Sulka avant 1907 (*DreiBig Jahre in der Südsee*), les masques intervenaient encore au début du XX^e siècle lors des cérémonies initiatiques préparant les jeunes garçons à pénétrer les sociétés secrètes masculines.

L'exemplaire de la collection Barbier-Mueller appartient à la famille des masques *gitvung susu*, évoquant la forme de l'igname. Selon George A. Corbin, ceux-ci pourraient être identifiés comme les représentations des esprits *Lilwong Susu* ou *To-ka-ti Susu* de la mythologie propre aux Sulka. Extrêmement ouvragé, ce long cône de rotin est entièrement recouvert de cordonnets en moelle végétale rose, sur lesquels se dessine un réseau de motifs géométriques. Les éléments du visage sont conçus en pièces de bois tatouées puis fixées sur le cône. Sa moustache broussailleuse en travers du nez, le masque arbore une superbe coiffe en plumes de casoar.

The Sulka people occupy the Wide Bay coastal region, to the south-east of the Gazelle Peninsula. A warlike neighbour of the Baining, their language is not Austronesian, despite numerous borrowings from Melanesian. As shown by Richard Parkinson's photographs of the Sulka before 1907 (*DreiBig Jahre in der Südsee*), masks were still used at the beginning of the 20th century during initiation ceremonies to prepare young boys to join male secret societies.

The example in the Barbier-Mueller collection belongs to the family of *gitvung susu* masks, evoking the shape of a yam. According to George A. Corbin, these could be identified as representations of the *Lilwong Susu* or *To-ka-ti Susu* spirits in the Sulka mythology. Extremely elaborate, this long rattan cone is entirely covered with pink vegetable pith cords, on which a network of geometric patterns is drawn. The elements of the face are made from wood pieces, tattooed and then attached to the cone. With a bushy moustache across his nose, the mask features a superb headdress made of cassowary feathers.



Bouclier Mengen Nouvelle-Bretagne Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 118.5 cm. (46½ in.)

PROVENANCE

Collection Bruno Mencke (1876-1901), Stuttgart, acquis en 1901
Collection Linden-Museum, Stuttgart (inv. n° 14341)
Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich, acquis en 1969
Mathias Komor (1909-1984), New York
Morris Pinto (1925-2009), Genève
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en février 1972 (inv. n° 4451-D)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 83 et 113, n° 4451/E
Rubin, W. et al., *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal/“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. 1, p. 117
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, p. 25, n° 27
Benitez-Johannot, P. et Boyer, A.-M., *Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, pp. 218 et 219, n° 91
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 261, n° 6

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du musée Barbier-Mueller*, 10 septembre - 19 novembre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997
Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs*, 23 mars - 31 décembre 2017

~f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

in *Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du musée Barbier-Mueller*, 1998, p. 218

Bouclier de guerre (son nom vernaculaire semble inconnu), que sa forme étroite, et non ovale, fait attribuer par Georges Corbin (*Arts des Mers du Sud*, 1998) à des Mengen vivant près des Sulka, et influencés par ces derniers, qui décoraient leurs boucliers de motifs peints et non gravés et polychromés comme les Mengen. Parkinson s'étonnait déjà de voir combien les habitants de la côte nord de la Nouvelle-Bretagne (Nakanai) et ceux de la côte sud (comme les Mengen ou les Sulka) partageaient les mêmes traits stylistiques.

On rappellera à ce propos que les Sulka parlent, comme les Baining, voisins qui ne possèdent pas de boucliers, une langue papoue (non-austronésienne), alors que les Mengen appartiennent à la même famille linguistique austronésienne que les Arawe, les Nakanai et les habitants des îles Witu.

Le rare type de bouclier présenté ici est orné de peintures sur les deux faces. Sur la face externe, de chaque côté de l'ombilic central, se développent deux faces humaines très simplifiées. Sur la face interne, un dessin anguleux se répète de part et d'autre d'une double ligne centrale ; avec quelque difficulté, on peut y voir la silhouette d'un personnage humain ou d'un animal.

A war shield (its vernacular name seems unknown), whose narrow rather than oval shape Georges Corbin (*Arts des Mers du Sud*, 1998) attributes to the Mengen, who lived near the Sulka and were influenced by them, and who decorated their shields with painted motifs rather than engraved and polychromed ones like the Mengen. Parkinson was already amazed at the extent to which the inhabitants of the north coast of New Britain (Nakanai) and those of the south coast (like the Mengen or the Sulka) shared the same stylistic traits.

The Sulka, like their Baining neighbours, who do not have shields, speak a Papuan (non-Austronesian) language, while the Mengen belong to the same Austronesian language family as the Arawe, the Nakanai and the inhabitants of the Witu Islands.

The rare type of shield presented here is decorated with paintings on both sides. On the outside, on either side of the central umbilicus, there are two highly simplified human faces. On the inside, an angular design is repeated on either side of a double central line; with some difficulty, the silhouette of a human figure or an animal can be seen.



69

Masque *tedak* Îles Tanga Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 78 cm. (30¾ in.)

PROVENANCE

Collection Richard Heinrich Robert Parkinson (1844-1909), Kokopo
Collection Museum für Völkerkunde Dresden, Dresde, acquis en 1898
(inv. n° 12133)
Julius Konietzko (1886-1952), Hambourg, acquis en 1921
Collection Carl Otto Czeschka (1878-1960), Hambourg
Elfriede Czeschka-Konietzko (1902-1973), Hambourg, transmis par héritage
Loed van Bussel (1935-2018), Amsterdam
Alain Schoffel, Paris
Collection Robert Burawoy, Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en novembre 1975 (inv. n° 4321)

PUBLICATION(S)

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 72 et 73, n° 4

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

MICHAEL GUNN

in *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1997, p. 72

Parkinson notait en 1903 qu'il ne trouvait plus de masque *tedak* de ce type. On les portait autrefois avec une espèce de longue chemise en écorce d'arbre à pain, pour célébrer la fin des plantations ou des récoltes. À l'en croire, ces masques auraient été fabriqués par des artistes spécialisés (les *anterere*) dans une petite maison (le *borong fel*) cachée dans la forêt, loin du village. Moins de vingt de ces masques en tapa sont actuellement conservés dans des collections. Selon les archives du Linden-Museum de Stuttgart, le gouverneur Albert Hahl acquit deux masques *tedak* ou *tidak* sur l'île de Teffa et un troisième également appelé *Tidak* dans la région de Buel, sur l'île Tanga. Il a également acquis un certain nombre d'autres exemples de ce type qui portaient des noms différents. Les masques appelés *Tidak* (ou *Tedak*) ont tous été acquis par Hahl en 1906, achetés auprès d'une source inconnue. En 1910, il a acquis sept autres masques de ce type, dont deux portaient le nom de *Tiju*, tandis que les cinq autres portaient des noms différents.

Parkinson noted that in 1903 he was no longer able to obtain any of the *tedak* masks which were previously worn with a long, shirt-like garment made from the bark of the bread-fruit tree when celebrating the completion of planting or harvest operations. From his information it appears that the masks were made by specific artists (*anterere*) in a little house called *borong fel*, hidden in the forest away from the village. Less than twenty of these barkcloth masks are known in extant collections. From the records of the Linden-Museum in Stuttgart we find that Gouverneur Albert Hahl acquired two examples of this type of mask with the name *Tedak* or *Tidak* from Teffa island and a third also called *Tidak* from Buel district on Tang. But he also acquired a number of other examples of this type which had different names. The masks called *Tidak* (or *Tedak*) were all acquired by Hahl in 1906, purchased from an unknown source. In 1910 he acquired a further seven of these masks; two were named *Tiju*, the other five each had separate names.



70

Masque-heaume Îles Vitu Nouvelle-Bretagne

Hauteur : 49.5 cm. (19½ in.)

PROVENANCE

Collection MSC - Mission du Sacré-Cœur de Jésus, Hilstrup, acquis ca. 1918
Loed van Bussel (1935-2018), Amsterdam
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, acquis en 1978 (inv. n° 4476)

PUBLICATION(S)

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 90 et 91

Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, Genève, 1985, pp. 11 et 15, n° 6 et 12

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 300

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, p. 31, n° 38

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 212, n° 10

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 217, 236-237 et 353, n° 83

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 308-309 et 393

Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 218-219 et 262, n° 96

Heermann, I., « Masques des îles Vitu/Vitu Islands Masks », in *Arts & Cultures*, Genève, 2016, n° 17, plat recto et pp. 136 et 142

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, 1^{er} avril 1985

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} janvier - 30 septembre 1979

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Exposition permanente*, 16 février 2018 - 31 décembre 2019

f €50,000-70,000
US\$55,000-77,000

“

INGRID HEERMANN

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 309

Pendant longtemps, on a cru que les tons bleu-vert étaient l'apanage des peintres sulka, mais c'était, chez les Tolaï, une couleur rituelle à connotations magiques et cet artiste des îles Vitu montre qu'il en a également la maîtrise. Le bleu-vert s'oppose ici à un ton rouge léger, séparé du vert par des traits blancs, sauf pour les yeux et la bouche, qui donne l'impression d'être ouverte. On retrouve la même palette à l'arrière du masque et sur le haut (divisé en plusieurs zones verticales) ; elle accentue le caractère symétrique de l'objet quel que soit l'angle sous lequel on le regarde.

Ce masque est un exemple particulier du canon esthétique des artistes des îles Vitu et le seul masque-heaume complet en bois que l'on connaisse, mais sa forme a pu être influencée par des masques des Kilenge et, plus généralement, de la tradition de Tami-Siassi, avec laquelle les habitants de Vitu entretenaient des relations commerciales directes et indirectes.

For a long time this blue-green shade has only been attributed to Sulka painters, but it was also used by the Tolaï as a ritual colour with magical overtones and mastered by this Vitu Islands artist. Here it is contrasted by a light shade of red separated from the green by white lines, except for the eyes and the mouth, which appears open. The colour scheme continues on the back of the mask and on the top, which is divided into several vertical fields. It accentuates the symmetry of the mask from all angles and provides its contained and quiet expression, which stands in marked contrast to the more expressive initiations masks of the same tradition. If one follows the interpretation of other New Britain artists, the elongated shapes around the eyes would symbolize tears and sorrow.

While this mask is a distinct example of the formal canon of Vitu Islands artists and the only wooden full helmet mask, its basic form might have been influenced by masks from the Kilenge and the larger Tami-Siassi tradition, with which Vitu Islanders kept direct and indirect trade relations.



71

Statue Soninké Mali

Hauteur : 68.5 cm. (27 in.)

PROVENANCE

Emil Storrer (1917-1989), Zurich
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, ca. 1950
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1004-17)

PUBLICATION(S)

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 32, n° 11
Grunne, B. de, « Mali, vers une définition du style soninké/Mali. Towards a Definition of Soninke Style », in *Arts & Cultures*, Genève, 2001, n° 2, pp. 76 et 87, n°2
Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, p. 351, n° 11
Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, p. 86, n° 9a et 105

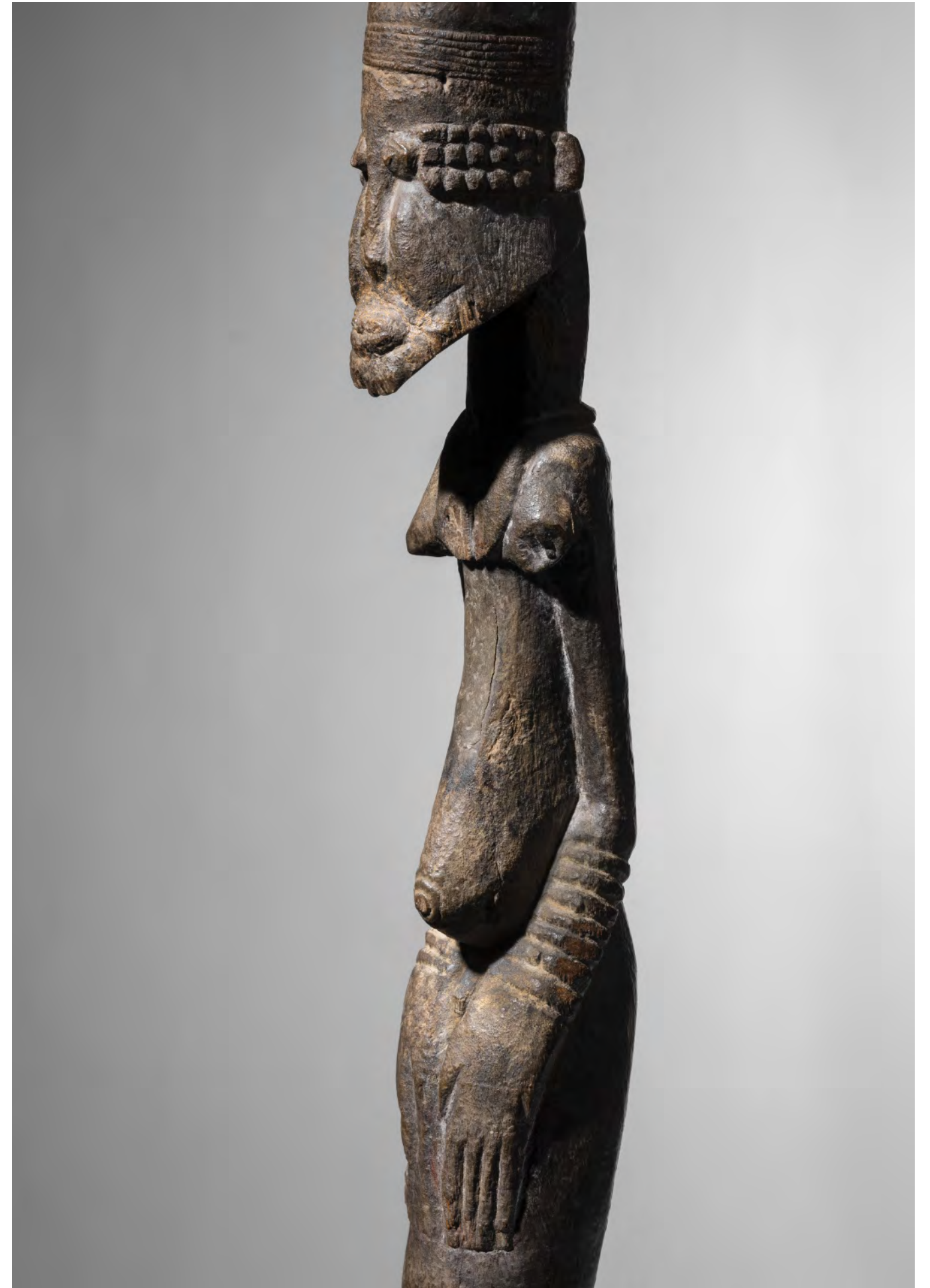
EXPOSITION(S)

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

BERNARD DE GRUNNE

in Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida,
2019, pp. 86 et 87

La magnifique statue « dogon » de la collection Barbier-Mueller fut achetée par Josef Müller au marchand suisse Emil Storrer vers 1950 qui l'avait acquise dans le village de Douentza. Cette statue représente un personnage (masculin ?) debout, avec un modelé du corps souple et sinueux, les jambes légèrement fléchies, les bras allongés le long du corps, les mains de taille exagérée posées sur les cuisses, le dos droit, la tête au menton prognathe couverte d'un bonnet en forme hémisphérique. Un élément décoratif remarquable est un motif de scarifications composé de trois rangées de six protubérances en forme de bosse sur chaque tempe. Par ailleurs, le personnage porte un collier avec une grosse perle (cassée) autour du cou, une rangée de sept bracelets à chaque poignet et trois anneaux de cheville à chaque jambe.

Cette œuvre fait en réalité partie d'un corpus restreint de cinq statues très semblables datées entre 1300 et 1800 que j'ai attribué à des sculpteurs soninké. L'historien de l'art Vincent Bouloré a proposé une appellation pour ce sculpteur, à savoir « le Maître soninké de Pierre Loeb ». Nous connaissons quatre autres statues similaires. La statue exposée au Pavillon des Sessions du musée du Louvre depuis 2000 fit partie des collections du musée des arts africains et océaniques, acquise par le musée lors de la dispersion de la collection Pierre Loeb en 1977. La deuxième, dans l'ancienne collection Dieter Scharf, présentant un sexe féminin clairement indiqué et aux seins fortement marqués, est très semblable mais offre une gestuelle différente des mains. La main gauche est repliée sous le ventre tandis que la droite est posée le long de la cuisse. La statue de l'ancienne collection Jay Leff a les bras bien dégagés du torse et les mains séparées par une double rangée de zigzags symbolisant peut-être une espèce de vêtement. Une large perle hexagonale est également bien visible autour du cou et des anneaux de chevilles au bas des jambes. Une quatrième statue appartient au musée Dapper, à Paris.

Quatre statues sur les cinq de ce style soninké sont datées par la méthode du C14. La plus ancienne semble être celle de l'ancienne collection Pierre Loeb au Louvre datée de 1130-1210. Ensuite nous retrouvons celle de la collection Barbier-Mueller. Sa date de fabrication se situe entre 1299-1409.

The magnificent « dogon » statue from the Barbier-Mueller collection was bought by Josef Müller from the Swiss dealer Emil Storrer around 1950, who had acquired it in the village of Douentza. This statue represents a standing figure (male?), with a supple and sinuous body shape, legs slightly bent, arms extended alongside the body, hands of an exaggerated size resting on the thighs, the back straight, the head with a protruding chin is covered by a hemispheric-shaped hat. A remarkable decorative element is the scarification motif composed of three rows of six protrusions in the form of bumps on each temple. In addition, the figure wears a necklace with a large (broken) bead around the neck, a group of seven bracelets on each wrist, and three ankle bracelets on each leg.

This work belongs to a limited corpus of five very similar sculptures dated between 1300 and 1800 that I attribute to soninké sculptors. The art historian Vincent Bouloré proposed a name for this sculptor, the “soninké Master of Pierre Loeb”. We know of four other similar sculptures. The sculpture exhibited at the Pavillon des Sessions at the Louvre Museum since 2000 belongs to the museum's collection of African and Oceanic art, acquired by the museum at the time of the dispersal of the Pierre Loeb collection in 1977. The second, ex- Dieter Scharf collection, presenting clearly marked female genitals and pronounced breasts, is very similar but displays a different gesture with its hands. The left hand is folded over the stomach while the right one is resting along the thigh. The arms on the figure from the ex- Jay Leff collection are separated from the torso and the hands are marked by two rows of zig-zags, possibly symbolizing a piece of clothing. A large hexagonal bead is also clearly visible around the neck and some ankle bracelets at the bottom of the legs. A fourth sculpture belongs to the Dapper Museum in Paris.

Four figures of the five of this soninké style have been dated using C14 testing. The oldest seems to be the one belonging to the ex- Pierre Loeb collection at the Louvre, dated 1130-1210. Then we have the one from the Barbier-Mueller collection. Its date of manufacture lies between 1299-1409.

Statue Djenné Delta intérieur du Niger Mali

Hauteur : 10 cm. (4 in.)

PROVENANCE

Collection George Ortiz (1927-2013), Genève

Hélène (1927-2023) et Philippe (1931-2019) Leloup, Paris, en 1986

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en octobre 1986 (inv. n° 1004-143)

PUBLICATION(S)

Mckesson, J., « Les expositions », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1983, n° 45, p. 16

Brincard, M.-T., *The Art of Metal in Africa*, New York, 1982, p. 84, n° A11

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 63

Meyer, L., *Les arts des métaux en Afrique noire*, Saint-Maur-des-Fossés, 1997, p. 38, n° 7

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 328, n° 265

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 90-91 et 385

Leloup, H. et al., *Dogon*, Paris, 2011, pp. 322 et 325, n° 76

Grunne, B. de, *Djenné-Jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali/ Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Bruxelles, 2014, n° 269

Grunne, B. de et al., *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, Genève, 2019, pp. 93 et 102, n° 16

EXPOSITION(S)

New York, The African-American Institute, *The Art of Metal in Africa*, 7 octobre 1982 - 5 janvier 1983 ; Houston, Museum of Fine Arts, 4 février - 9 avril 1983 ; Santa Ana, Bowers Museum, 18 juin - 5 septembre 1983

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sous l'œil de Malick Sidibé et un chant contre le sida*, 19 juin 2019 - 26 janvier 2020

f €10,000-15,000
US\$11,000-16,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

Il arrive que les rêves deviennent réalité. J'avais vu cette pièce lors de l'expo. *Arts of the métal* à N.Y. et j'en étais tombé éperdument amoureux, trouvant que c'était, parmi de beaux objets, le seul qui soit sublime. [...] Soudain, au début d'octobre 1986, je vais voir une expo chez les Leloup (que je boudais). Que vois-je ? Le bronze. Vendu le jour du vernissage. Je saisis Leloup, l'insulte pour ne m'avoir pas prévenu (il sait que je suis fou des bronzes) et je lui conseille de racheter l'objet pour lequel j'offre un bénéfice immédiat.

A-t-il eu peur ? Ne l'avait-il pas vendu, réellement ? Le lendemain, il m'appelle et me dit : « mon collectionneur a été d'accord de reporter son achat sur une terre-cuite, l'objet est à vous... ». Pendant un moment, j'ai cru que mon cœur s'arrêterait de battre. Le bronze était à moi. Phrase délectable que je répétais à haute voix le lundi suivant au bureau, devant mes secrétaires inquiètes. Il est à moi. Je le garderai jusqu'à mon dernier souffle. C'est une sculpture où je vois toute la sérénité, tout le fatalisme de l'Afrique. Ce bronze m'attendait depuis des siècles, patiemment. Et nous nous sommes trouvés...

Sometimes dreams do come true. I had seen this piece at the exhibition, *Arts of the metal* in N.Y. and fell head over heels in love with it, finding it the only truly sublime object among other many beautiful ones. [...] Suddenly, at the beginning of October 1986, I went to see an exhibition at Leloup's (whom I'd always hated). What did I see? The bronze. Sold the day of the opening. I grabbed Leloup, insulted him for not having warned me (he knew I was crazy about bronzes) and advised him to buy the object, for which I offered an immediate profit.

Was he scared? Had he really not sold it? The next day, he called me and said: "My collector has agreed to defer his purchase and has chosen a terracotta, the object is yours...". For a moment, I thought my heart had stopped beating. The bronze was mine. A delectable phrase I repeated aloud the following Monday at the office, in front of my worried secretaries. It's mine. I'll keep it until my last breath. It's a sculpture where I perceive all the serenity, all the fatalism of Africa. This bronze had been patiently waiting for me during several centuries. And then we found each other...



73

Masque Toussian Burkina Faso

Hauteur : 67 cm. (26% in.)

PROVENANCE

Robert Duperrier (1917-1996), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1968 (inv. n° 1005-11)

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

New York, MoMA - Museum of Modern Art, *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 27 septembre 1984 - 15 janvier 1985

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Crans-Montana, Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, 15 juin - 5 octobre 2014

Paris, Grand Palais, *Carambolages*, 2 mars - 4 juillet 2016

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, 20 mars - 28 octobre 2018

PUBLICATION(S)

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 49

Rubin, W. et al., *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal/"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 26 et vol. II, plat recto

Lehuard, R., « Primitivism in 20th Century Art », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1984, n° 52, p. 10

Roy, C., *Art of the Upper Volta Rivers*, Meudon, 1987, pp. 24 et 365, n° 314

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 42, n° 2

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 76-77 et 303, n° 22

Govignon, B. et al., *La petite encyclopédie de l'art*, Paris, 1995, p. 107, n° 12

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 72

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 58-59 et 245, pl. 11, n° 39

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 93 et 94

Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 168-169, 341 et 342, n° 49

Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Spirits Speak. A Celebration of African Mask*, Munich, 2005, p. 166, pl. 45, n° 45

Semprün, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 162 et 163, plat recto, n° 51

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 108-109 et 385

Petridis, C., « Buffalo Helmets of Tussian and Siemu Peoples of Burkina Faso », in *African Arts*, Los Angeles, 2008, vol. 41, n° 3, p. 28, n° 3

Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, n° 7

Bognolo, D., « L'animal au cœur de l'identité. Rencontre avec la culture toussian, Burkina Faso/The Animal at the Heart of Identity. An Encounter with Tussian Culture in Burkina Faso », in *Arts & Cultures*, Genève, 2009, n° 10, pp. 106 et 107, n° 2

Eisenhofer, S. et Wolf, N., *Afrikanische Kunst*, Cologne, 2010, p. 4

Flubacher, C. et al., *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, Berlin, 2014, p. 117

Martin, J.-H., *Carambolages*, Paris, 2016, p. 28, n° 76

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 142, n° 34

Martinez-Jacquet, E., « Actualités musées/Museum News », in *Tribal Art Magazine*, Arquentes, printemps 2018, n° 87, p. 52

Boyer, A.-M., Wilmotte, J.-M. et al., *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, Genève, 2018, pp. 22-23 et 76

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000





“

IRIS HAHNER-HERZOG
*in L'autre visage. Masques africains de la collection
 Barbier-Mueller, 1997, pl. 11*

Les masques en bois zoomorphes des Toussian, un petit groupe de population implanté dans le Sud-Ouest du Burkina Faso, sont peu représentés dans les collections occidentales. Ces masques, appelés *loniaken*, sont liés au culte du *do* ou *lo*, auquel étaient initiés tous les jeunes gens. Au cours des cérémonies d'initiation qui avaient lieu tous les deux ans et auxquelles il était indispensable de se soumettre pour prétendre au mariage, seuls les garçons recevaient de nouveaux noms qui, se rapportant à des oiseaux ou des animaux sauvages, étaient tenus secrets. Environ tous les quarante ans était exécuté un grand rituel initiatique, auquel les individus déjà initiés se soumettaient. Ce n'est qu'à cette occasion qu'apparaissaient les masques, fabriqués spécialement à cet effet par les forgerons. On pense que les deux dernières cérémonies de ce genre ont eu lieu en 1933 à Toussiana et en 1960 à Guena.

Ce masque Toussian de la collection Barbier-Mueller illustre la couverture du deuxième volume du catalogue de William Rubin qui accompagna l'exposition légendaire *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* au MoMA en 1984. On l'aperçoit faisant écho à l'œuvre *Bird Head* de Max Ernst de 1934-35, aujourd'hui conservée à la Beyeler Foundation de Bâle. Il est témoin de la profonde intuition de Rubin sur les liens les plus frappants entre les œuvres du XX^e siècle de l'avant-garde et la sculpture africaine traditionnelle. « Si des affinités si frappantes peuvent être trouvées, il est partiellement expliqué par le fait que les artistes modernes, tout comme les artistes africains, travaillent de façon conceptuelle et iconographique, partageant certaines problématiques mais aussi certains horizons des possibles » (Rubin, W., « Modernist Primitivism. An Introduction », in *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, p.25). Selon Rubin, ces juxtapositions, bien qu'anhistoriques, révèlent pour les années à venir « quelque chose d'essentiel sur l'art du vingtième siècle, » et possiblement sur l'essence même de l'art.

Only a small number of the zoomorphic masks of the Tusyan, a small ethnic group of southwestern Burkina Faso, have entered Western collections. These masks, called *loniaken*, were part of the *Do* or *Lo* cult into which all adolescents were initiated. During biannual ceremonies which were a precondition for marriage, the boys (but not the girls) were given new, secret names associated with birds or wild animals. About every forty years, a great initiation rite was held in which those already initiated took part. This was the only occasion on which masks of this type, specially made by smiths, were danced. The last of these ceremonies presumably took place in 1933, in the town of Toussiana, and in 1960, in Guena.

This mask from the Barbier-Mueller collection iconically illustrates the cover of the second volume of William Rubin's catalogue accompanying the legendary *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* exhibition at the MoMA in 1984. Paired both on the catalogue cover and in the exhibition display with Max Ernst's *Bird Head* from 1934-35, now in the collection of the Beyeler Foundation, Basel, it is a witness to Rubin's powerful intuition about some of the most striking affinities between XXth century works of art of the Avant-Garde and classical African sculpture. "That such striking affinities can be found is partly accounted for by the fact that both modern and tribal artists work in a conceptual, ideographic manner, thus sharing certain problems and possibilities" (Rubin, W., "Modernist Primitivism. An Introduction", in *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, p. 25). According to Rubin, such juxtapositions, although ahistorical, were due to reveal in the long run "something more essential about twentieth-century art", and possibly the essence of art itself.

Cimier *janus* Bangwa Cameroun

Hauteur : 41.5 cm. (16% in.)

PROVENANCE

Collection Dominique de Ménéil (1908-1997), Houston

Transmis par descendance

Collection Francesco Pellizzi (1940-2023), New York

Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles, en 1982

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en février 1983 (inv. n° 1018-65)

PUBLICATION(S)

Guimiot, P., *Arts anciens d'Afrique*, Bruxelles, 1982, plat recto

Lehuard, R., « Publicité Philippe Guimiot », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1982, n° 44, plat recto

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 98 et 99, n° 11

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 184, n° 112

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain/Art of Africa*, Paris, 1988, p. 555, n° 966

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 96- et 97, n° 80

Perrois, L. et al., *Arts royaux du Cameroun*, Genève, 1994, pp. 36 et 50, n° 30 et 7

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 134

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, p. 267, pl. 64, n° 176

Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, plat recto et p. 69, n° 32

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 286-287 et 361, n° 108

Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Spirits Speak. A Celebration of African Mask*, Munich, 2005, p. 172, pl. 77, n° 77

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 178-179 et 388

Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. III, n° 26

Lintig, B. von, « Les puissances de la nuit. Les masques des Bangwa occidentaux/Powers of the Night. Night Masks of the Western Bangwa », in *Arts & Cultures*, Genève, 2016, n° 17, p. 77, n° 2a et 2b

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 262 et 329, n° 233

EXPOSITION(S)

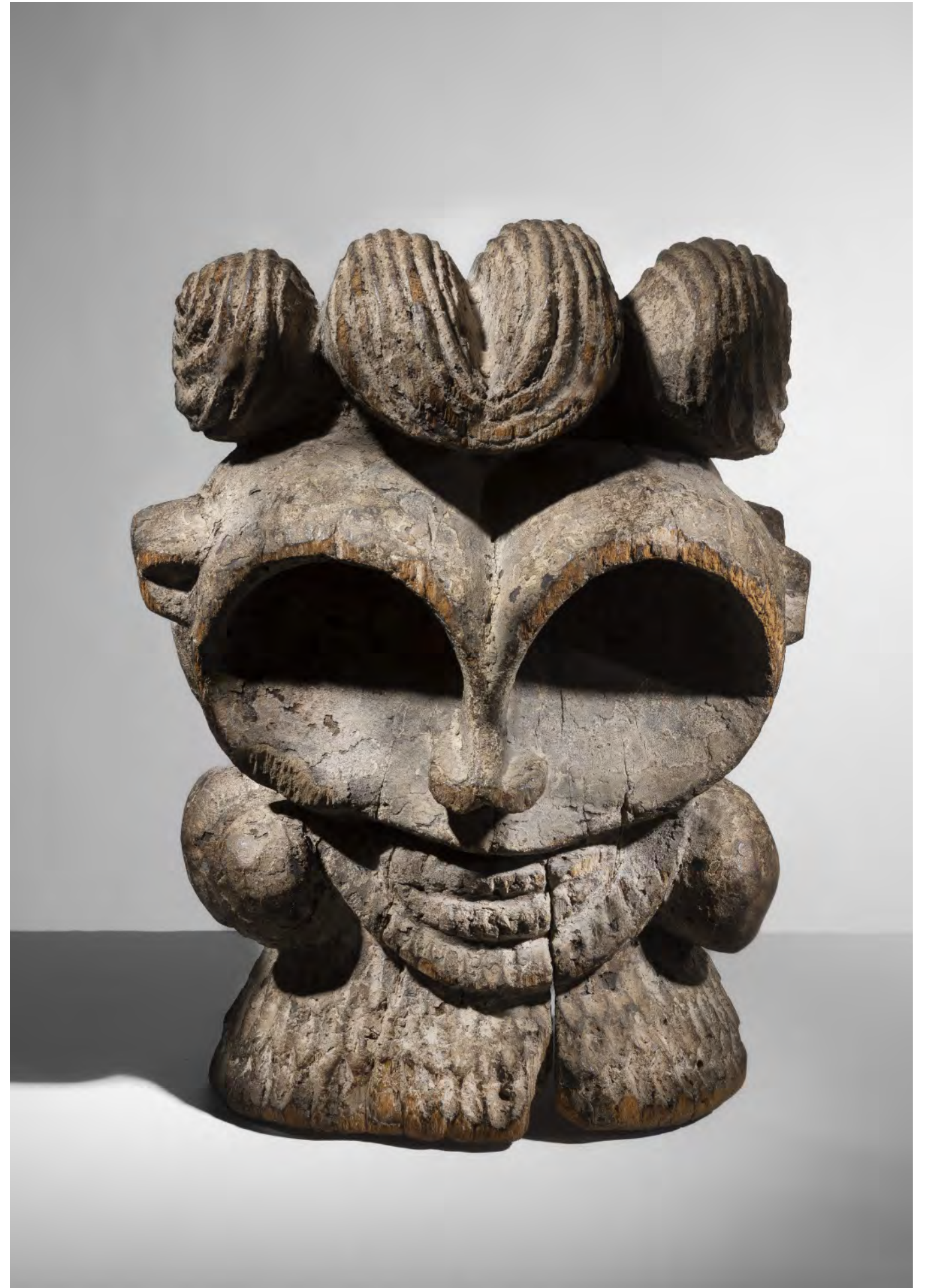
Bruxelles, Galerie Philippe Guimiot, *Arts anciens d'Afrique*, 3 - 5 décembre 1982

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts royaux du Cameroun*, 14 avril - 30 août 1994

Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009

f €200,000-300,000
US\$220,000-330,000





“

VIVIANE BAEKE

*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 178*

L'association secrète *troh* était jadis la plus importante des sociétés coutumières des Bangwa occidentaux. Les membres dirigeants de *troh* sont neuf descendants des compagnons du chef *fwa* ayant fondé la chefferie. Le *fwa*, lorsqu'il était sur le point de mourir, divulguait aux neuf « Grands de la nuit » le nom de son héritier et ces neuf notables étaient ensuite chargés d'introniser et d'instruire son successeur.

Chacun des neuf membres dirigeants de la confrérie possédait un masque *troh* comme celui-ci. Ces masques, jugés effrayants, symbolisaient les pouvoirs surnaturels du chef et des membres de la confrérie de la nuit : « ils sont si puissants et dangereux qu'on ne peut les poser sur la tête, mais seulement les porter sur les épaules. »

Souvent *janus*, comme celui-ci, chaque visage est partiellement déformé, voire dédoublé. Certains masques comportent deux bouches ou quatre yeux. D'autres, comme celui-ci, subissent une sorte d'écartèlement : les joues, sous forme de deux volumes sphériques indépendants, sont repoussées latéralement et placées à la hauteur de la bouche, tandis que le bonnet est figuré sur les deux côtés de la tête, séparé par les cheveux.

Un masque par chefferie est tétracéphale et représente, d'après les Bangwa, l'aptitude à voir dans toutes les directions, dans le futur comme dans le passé, dans l'univers surnaturel et dans le monde des hommes. À cause de ses traits si souvent déformés, nous serions tentés de voir dans le masque *troh* l'image d'un animal, symbole du pouvoir de métamorphose de son détenteur ; mais les Bangwa sont formels, il s'agit bien d'un visage humain, celui d'un homme terrifiant et redoutable, d'un homme « de la nuit ».

The *troh* was once the most important of the western Bangwa's secret societies. It was led by nine descendants of the companions of the chief (*fwa*) who founded the chieftainship. Before he died, the *fwa* divulged the name of his heir to the nine "Great of the night", and then charged them with enthroning and educating his successor.

Each of the brotherhood's nine leaders had a *troh* mask like this one. These feared masks symbolised the supernatural powers of the chief and the members of the brotherhood of the night: "they are so powerful and dangerous that one cannot wear one on the head, only on the shoulders."

They were often *janus* heads, like this one, and each face was also partially deformed, some masks even having two mouths and four eyes. Others, like this one, were subjected to a kind of splitting in two: the two independent spherical volumes of the cheeks are displaced laterally at mouth height, while the bonnet is depicted on both sides of the head, separated by the hair.

A chieftainship mask is tetracephalous and, according to the Bangwa, represents the ability to see everywhere at once, into both the future and the past, the supernatural world and the world of the living. Due to its often deformed features, one could interpret the *troh* mask as an animal head symbolising the metamorphic powers of its owner. But the Bangwa are unequivocal: it is a human face, that of a terrifying and redoubtable man "of the night".

75

Figure de reliquaire Mahongwé Gabon

Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

PROVENANCE

Collection André Fourquet (1928-2001), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis le 28 avril 1985 (inv. n° 1019-68)

PUBLICATION(S)

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 66-67 et 188, pl.4, n° 4
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 26 et 213, n° 19 et 132
Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 130 et 131, n° 120
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 148
Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 103, n° 125
Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 257
LaGamma, A., « Ancêtres éternels. L'art du reliquaire en Afrique centrale/ Eternal Ancestors. Art of the Central African Reliquary », in *Tribal Art Magazine*, Arquentes, automne 2007, n° 18, p. 81, n° 19
LaGamma, A., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, pp. 220 et 221, n° 56
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 202-203 et 389
Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, pp. 23 et 24
Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 166 et 167, n° 60
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 88 et 269, n° 139

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 16 novembre 1990 - 24 février 1991
Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001
New York, The Metropolitan Museum of Art, *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, 1^{er} octobre 2007 - 2 mars 2008
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller, 1985, p. 188*

C'est la pureté des contours et la finesse de la facture qui captent immédiatement l'attention, même pour un profane des arts africains, quand on découvre cette magnifique figure de reliquaire *Bwété* de la région sud-est de Mékambo. Le visage en ogive parfaite, à peine mais suffisamment creusée, est décoré de fines lamelles de laiton, doucement incurvées. Il est partagé par une large bande métallique verticale figurant le front jusqu'à la mi-hauteur (à remarquer aussi la finition du sommet de cette plaquette, en chevron, sur lequel s'ancre sans discontinuité le chignon). Les yeux en cabochons, assez petits, encadrent le nez acéré fait d'un morceau de métal plus épais. En dessous, deux séries de fines lamelles (moins aplaties que celles de la face) tombent en oblique de part et d'autre d'une petite plaque triangulaire évoquant, sans la montrer, la bouche. Le chignon supérieur oblique comme la double tresse postérieure sont stylisés, mais rappellent directement la coiffure traditionnelle des vieux initiés mahongwé.

Even for the novice in African art, this magnificent *Bwete* reliquary figure from the region southeast of Mekambo immediately attracts attention by virtue of its smooth curves and exact rendering. The perfectly ogival face, barely but noticeably recessed, is ornamented with thin, gently curved brass strips. It is divided by a wide, vertical metal band representing the forehead midway up (note also the finish of the finial of the small chevron plate to which the bun is neatly anchored). The rather small cabochon eyes flank the pointed nose made from a thicker piece of metal. Below, two sets of thin metal strips (but thicker than those on the face) radiate diagonally from both sides of a small triangular plate that merely suggests a mouth. The upper diagonal bun, like the back double braid, is stylized but still recalls clearly the traditional coiffure of early Mahongwe initiates.

Masque Mahongwé - Ngaré République du Congo

Hauteur : 35.5 cm. (14 in.)

PROVENANCE

Collection Aristide Courtois (1883-1962), Paris, acquis avant 1930
Charles Ratton (1895-1986), Paris, acquis avant 1939
Collection MoMA - Museum of Modern Art, New York, acquis en 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en mai 1984 (inv. n° 1021-33)

EXPOSITION(S)

Hamilton, Colgate University, Charles A. Dana Creative Arts Center, *African Art and the School of Paris*, 15 avril - 8 mai 1966
Washington, D.C., National Gallery of Art, *Masterpieces of African Sculpture*, 28 janvier - 1^{er} mars 1970 ; exposition itinérante
New York, Brooklyn Museum, *African Sculpture*, 20 mai - 21 juin 1970
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; exposition itinérante
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995
Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; exposition itinérante
Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006
Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009
New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009
Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Picasso. « L'art nègre ? Connais pas »*, 8 - 10 novembre 2018
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f Estimation sur demande

PUBLICATION(S)

Barr, A., *Picasso. Fifty Years of His Art*, New York, 1946, pp. 55 et 257
Archer, W. et Melville, R., *40,000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Londres, 1948, p. 13
Siroto, L., « A Mask Style from the French Congo », in *Man*, Londres, 1954, vol. 54, p. 148, pl. J, n° (c) et (d)
Christensen, E., *Primitive Art*, New York, 1955, p. 45, n° 39
Robbins, W., *L'art africain dans les collections américaines/African Art in American Collections*, New York, 1966, pp. 188 et 189, n° 249
Sellin, D., *African Art and the School of Paris*, Hamilton, 1966, p. 17, n° 9
Laude, J., *La peinture française (1905-1914) et « l'art nègre »*, Paris, 1968, pp. 254 et 255 (non ill.)
Gaisford, J. et al., « Pablo Picasso : 1881-1973 », in *The Great Artists. Their lives, works and inspirations*, Londres, 1986, p. 2250
Fagg, W., *African Sculpture*, Washington, D.C., 1970, p. 139, n° 173
Kan, M., *African Sculpture. 31 Masterpieces of African Sculpture*, New York, 1970, pp. 58 et 59
Raddatz, F., « Grandhotel Abgrund. Winterliche Streifzüge durch New York », in *Die Zeit*, n° 52-21, Hambourg, décembre 1984, p. 40
Rubin, W. et al., « Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern », New York, 1984, vol. 1, p. 263
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987*, Genève, 1987, pp. 144 et 145
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller, Genf, Munich*, 1988, pp. 214 et 306, n° 133
Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain/Art of Africa*, Paris, 1988, p. 436, n° 639
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, Genève, 1995, p. 156
Montañés, E. et al., *Historia del arte. El arte en América, África y Oceanía*, Barcelone, 1996, p. 2501
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, Munich, 1997, plat recto, p. 270, pl. 73, n° 190
Daix, P., *Picasso l'Africain*, Genève, 1998, pp. 20 et 32, n° 3 et 7
Cottingham, D., *Cubism*, 1998, Cambridge, pp. 18 et 80, n° 10
Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 12 et 13
Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 25, n° 29
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 158-159 et 340, n° 44
Hahner-Herzog, I. et Stepan, P., *Spirits Speak. A Celebration of African Mask*, Munich, 2005, p. 173, pl. 80, n° 80
Semprün, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 190 et 191, pl. 65
Amrouche, P., « Huit masques en quête d'auteur/Eight Masks Await Their Maker », in *Arts & Cultures*, Genève, 2006, n° 7, p. 191, n° 1
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 214-215 et 389
Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. III, n° 36
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, p. 76, n° 17
Perrois, L., *Kota*, Milan, 2012, n° 62
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 88 et 261, n° 132
Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, pp. 114 et 115, n° 19
Créhalet, Y., *1906. Déflagration de l'art nègre dans l'art moderne*, Paris, 2019, p. 11
Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 11, 122, 125 et 139, n° 26





Il s'agit d'une œuvre unique, qui à elle seule semble incarner toutes les modernités. Le conservateur du Museum of Modern Art, James Johnson Sweeney, ne s'y trompa pas. En 1939, il en fit l'acquisition pour la jeune institution new-yorkaise, percevant dans la réinvention du visage qu'il propose, la quintessence même de l'art africain. Il justifia cette acquisition, en liant l'audace formelle du masque aux risques esthétiques pris par Pablo Picasso à la suite du choc éprouvé lors de sa visite du musée d'ethnographie du Trocadéro qu'il insuffla en 1907 dans ses célèbres *Demoiselles d'Avignon*, fleuron du MoMA.

Dès 1970, l'historien de l'art britannique William Fagg mit en lumière le malentendu fondateur qui fit suite à cette acquisition.¹ Certains auteurs s'étaient empressés, dès les années 1940, de suggérer qu'il s'agissait du masque même qui avait servi d'inspiration à Picasso pour l'un des visages des *Demoiselles*. En 1984, le conservateur du MoMA William Rubin, à l'occasion de son exposition charnière *"Primitivism" in 20th century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, soulignait de nouveau l'impossibilité de cette supposition, le masque n'étant arrivé en France qu'en 1930.² Rien n'y fit, et bien au contraire : le face-à-face du masque et des *Demoiselles* publié dans le catalogue et mis en scène dans l'exposition de 1984 contribuèrent à sceller la réputation du masque Étoumbi, lié ainsi à jamais à la notion de « Primitivisme » et à l'œuvre du peintre catalan.

Mais si la célébrité de ce masque repose sur un malentendu, au-delà des cercles d'initiés, l'œuvre elle-même est bien plus qu'une note en bas de page de l'histoire de l'art moderne occidentale. Les lignes aiguës, la forme allongée forçant une compression verticale du visage, le jeu des plans concaves et convexes ont été définis par la main sûre d'un maître sculpteur qui fit surgir du bois en haut-relief les différents organes sensoriels comme tant de formes géométriques isolées, pour un résultat harmonieux et d'une grande intelligence formelle. Évitant la symétrie parfaite qui aurait figé l'expression, l'artiste glisse, décale, s'éloigne du parfaitement et de l'exactement, pour offrir l'animé, l'inattendu, le jubilatoire. Comme dans un dernier geste, et pour répondre aux ponctuations ornementales qui soulignent et relient le triangle du nez aux courbes des arcades sourcilières, il frappe trois stries droites sur une joue et quatre en coudes sur l'autre : un point d'exclamation.

Acquis entre 1910 et 1930 par le collectionneur aujourd'hui réputé pour son œil acéré Aristide Courtois,³ le masque entre en France le 4 février 1930.⁴ Il n'arrive sur le marché qu'en 1939, lorsque Courtois le vend au célèbre marchand parisien Charles Ratton. Pierre Amrouche souligna la présence manifeste du masque dans l'inventaire de Ratton, sous le n° 2462, décrit comme « masque allongé, nez plat triangulaire - noir rouge, Étoumbi ».⁵

This is a unique work, which in itself seems to embody all the modernities. Museum of Modern Art curator James Johnson Sweeney was not mistaken. In 1939, he acquired it for the young New York institution, seeing in the reinvention of the face that it embodies the very quintessence of African art. He justified this acquisition by linking the mask's formal audacity to the aesthetic risks taken by Pablo Picasso following his shocking visit to the Musée d'Ethnographie du Trocadéro, which he infused into his famous *Demoiselles d'Avignon* in 1907, the jewel in MoMA's crown.

As early as 1970, the British art historian William Fagg highlighted the fundamental misunderstanding that followed this acquisition.¹ As early as the 1940s, some writers had been quick to suggest that it was the same mask that had inspired Picasso to create one of the faces in *Les Demoiselles*. In 1984, MoMA curator William Rubin, on the occasion of his seminal exhibition *"Primitivism" in 20th century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, once again stressed the impossibility of this assumption, as the mask had only arrived in France in 1930.² Nothing could be done - quite on the contrary: the face-to-face encounter between the mask and the *Demoiselles*, published in the catalogue and staged in the 1984 exhibition, helped seal the Etoumbi mask's reputation, linking it forever to the notion of "Primitivism" and to the work of the Catalan painter.

But if the fame of this mask is based on a misunderstanding, beyond the circles of initiates, the work itself is much more than a footnote in the history of modern Western art. The sharp lines, the elongated form forcing a vertical compression of the face, the interplay of concave and convex planes are all defined by the sure hand of a master sculptor who brought the various sensory organs out of the wood in high relief like so many isolated geometric shapes, to produce a harmonious result of great formal intelligence. Avoiding the perfect symmetry that would have frozen its expression, the artist slides, shifts, moves away from perfection and exactitude, to offer the animated, the unexpected, the jubilant. As if in a final gesture, and in response to the ornamental punctuation that underlines and links the triangle of the nose to the curves of the superciliary arches, he strikes three straight grooves on one cheek and four elbow-like lines on the other : an exclamation mark.

Acquired between 1910 and 1930 by the collector Aristide Courtois,³ renowned for his sharp eye, the mask entered France on February 4th 1930,⁴ yet did not appear on the market until 1939, when Courtois sold it to the famous Parisian dealer Charles Ratton. Pierre Amrouche pointed out the mask's obvious presence in Ratton's inventory, under no. 2462, described as: "an elongated mask, flat triangular nose - black red, Etoumbi."⁵

Cette dernière mention, faisant certainement usage d'informations communiquées par Courtois, place l'origine du masque dans les environs de la ville d'Étoumbi située en République du Congo, dans une zone proche de la frontière du Gabon. Immédiatement après son acquisition, Ratton envoie le masque à New York afin d'être exposé à l'historique *World Fair* de 1939.⁶

C'est à cette occasion qu'il est acquis par Sweeney. L'œuvre resta au MoMA jusqu'en 1984, l'une des rares œuvres africaines dans la collection de l'institution. C'est William Rubin qui décide de s'en séparer au moment même de l'exposition "*Primitivism*", offrant ainsi à Jean Paul Barbier-Mueller l'opportunité inespérée d'acquérir cette icône. Ce passage du musée d'art moderne de New York à la collection Barbier-Mueller scella son destin d'œuvre de musée, tout en ouvrant un nouveau chapitre de sa biographie culturelle.⁷

Il devient apparent que l'on en sait bien plus sur la vie occidentale de ce masque que sur le contexte originel de sa création. Depuis un premier article publié par l'anthropologue Leon Siroto en 1954, plusieurs générations de chercheurs, historiens de l'art, marchands, collectionneurs et hommes de terrain (Louis Perrois, Anne-Marie Benezech, Christian Duponcheel, Pierre Amrouche et Jean-Claude Andrault), ont interrogé ce masque et ses origines sans apporter de réponse définitive.⁸

Ainsi, malgré l'existence d'informations concernant son acquisition, le masque défie les efforts de classification stylistique, et touche au cœur des débats centraux à la discipline de l'histoire des arts africains. D'abord décrit simplement comme provenant d'Étoumbi, Siroto opéra la première tentative d'attribution culturelle en proposant une origine Babangi ou Ngari de la République du Congo.⁹ Sur la base d'un exemple comparatif acquis par Christian Duponcheel dix ans plus tard, en 1963, à l'ouest d'Étoumbi dans le village mahongwé d'Elimba, du côté gabonais de la frontière Gabon-Congo, le masque fut progressivement attribué aux Mahongwé. Perrois, quant à lui, ne tranchant pas de manière définitive. Il lia certaines formes du masque, en particulier la forme en cœur allongé et la ligne du nez connectée au front projeté vers l'avant, aux sculptures des Hongwé et Shamayé du Gabon.¹⁰ Les auteurs soulignent, en somme, son isolement stylistique, suggérant l'action créatrice d'un maître inspiré plus que la réponse à un style culturel clairement identifiable.

Cette icône des arts d'Afrique nous force à penser par-delà les classifications strictes d'unité stylistique et culturelle.¹¹ Encore plus largement, depuis près d'un siècle, il sert d'interface entre l'histoire de l'art moderne et l'histoire de l'art africain. Son créateur a su toucher par-delà sa propre culture, créant une sculpture universelle que les méandres de l'Histoire et celle du goût ont propulsé à travers trois continents aux visions différentes mais néanmoins partagées. Aujourd'hui, s'écrit un nouveau chapitre.

YAËLLE BIRO

This last entry, which certainly makes use of information provided by Courtois, places the mask's origin in the vicinity of the town of Etoumbi in the Republic of Congo, in an area close to the border with Gabon. Immediately after its acquisition, Ratton sent the mask to New York to be exhibited at the historic 1939 *World Fair*.⁶

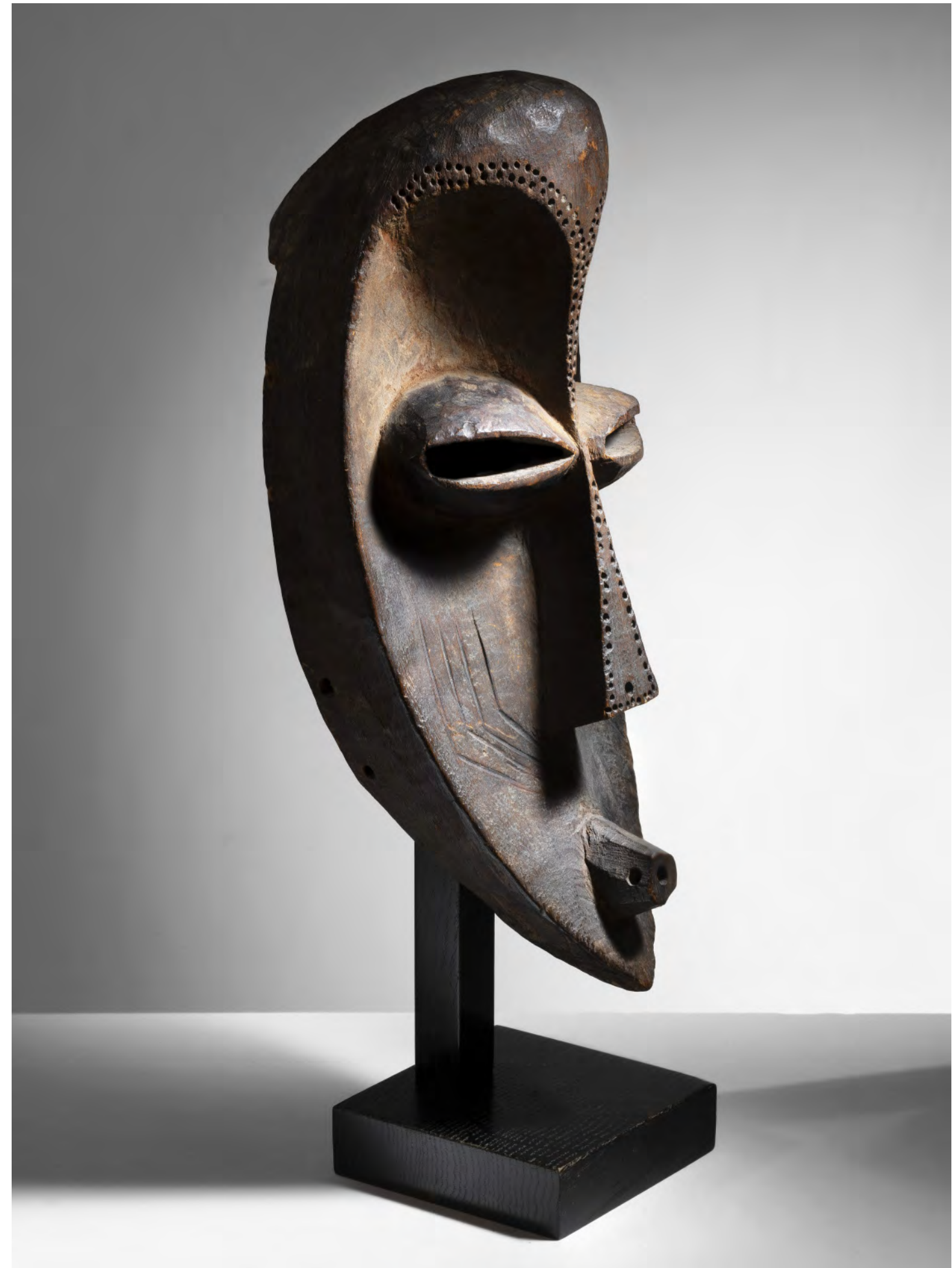
It was on this occasion that Sweeney acquired it. The work remained at MoMA until 1984, one of the few African works in the institution's collection. It was William Rubin who decided to sell it at the same time as the "*Primitivism*" exhibition, offering Jean Paul Barbier-Mueller the unexpected opportunity to acquire this icon. This transition from the Museum of Modern Art in New York to the Barbier-Mueller collection sealed its destiny as a museum work, while opening a new chapter in its cultural biography.⁷

It is becoming apparent that we know far more about the Western life of this mask than we do about the original context in which it was created. Since a first article published by the anthropologist Leon Siroto in 1954, several generations of researchers, art historians, dealers, collectors and fieldworkers (Louis Perrois, Anne-Marie Benezech, Christian Duponcheel, Pierre Amrouche and Jean-Claude Andrault) have questioned the mask and its origins without coming up with a definitive answer.⁸

Thus, despite the existence of information concerning its acquisition, the mask defies efforts at stylistic classification, and goes to the heart of the debates central to the discipline of African art history. Initially described simply as coming from Etoumbi, Siroto made the first attempt at cultural attribution by suggesting a Babangi or Ngari origin from the Republic of Congo.⁹ On the basis of a comparative example acquired by Christian Duponcheel ten years later, in 1963, west of Etoumbi in the Mahongwe village of Elimba, on the Gabonese side of the Gabon-Congo border, the mask was gradually attributed to the Mahongwe. For his part, Perrois did not take a definitive position. He linked certain forms of the mask, in particular the elongated heart shape and the line of the nose connected to the forward-projecting forehead, to Hongwe and Shamaye sculptures from Gabon.¹⁰ In short, the authors emphasise its stylistic isolation, suggesting the creative action of an inspired master rather than a response to a clearly identifiable cultural style.

This icon of African art forces us to think beyond strict classifications of stylistic and cultural unity.¹¹ More broadly, for nearly a century, it has served as an interface between the history of modern art and the history of African art. Its creator was able to reach beyond his own culture, creating a universal sculpture that the twists and turns of history and taste have propelled across three continents with different but shared visions. Today, a new chapter is being written.

YAËLLE BIRO



77

Statue Îles Tami Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 47 cm. (18.1/2 in.)

PROVENANCE

Collection privée, Royaume-Uni
Christie's, Londres, 24 octobre 1978, lot 193
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis lors de cette vente (inv. n° 4134)

PUBLICATION(S)

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 86 et 87
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 284 et 285
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 207, n° 2
Preston, S., « Les arts de la fertilité et la quête de la régénération », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 200, n° 22
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 169 et 418, n° 87
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 292-293 et 392

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} janvier - 30 septembre 1979
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

PETER TER KEURS
in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller, 2007, p. 292

Cette figure de style tami représente un *kani* dont un serpent mord les parties génitales. Dark a interprété ce dernier comme un reptile avalant le pénis du *kani*. Il pourrait également s'agir d'un *kani* féminin pénétré par le serpent. Vraisemblablement, cette statue symbolise le rôle joué par le *kani* pour stimuler la fertilité. Bien que le monde des êtres mythiques *kani* soit dans une large mesure tenu secret pour les non-initiés (les femmes et les jeunes enfants), les motifs de *kani* appartenant à la famille sont connus de ceux-ci également. [...] L'univers de ces figures mythiques offre beaucoup de similitudes avec le monde des humains. Ainsi les *kani* peuvent-ils se marier et avoir des enfants. Bodrogi classerait cette statue dans la catégorie des « objets à usage inconnu ». Toutefois, l'usure du large trou pratiqué dans le bas de la sculpture suggère qu'elle a servi de décoration en étant suspendue la tête en bas autour d'une maison de cérémonie.

The carving illustrated here depicts a *kani* figure with a snake biting the genitals. Dark interpreted the design as a snake biting the penis. It could also be a female *kani*, penetrated by the snake. Most likely this statue symbolically represents the role of *kani* in stimulating fertility. Although the world of the *kani* mythical beings remains, to a large extent, a secret to the uninitiated (women and young children), the *kani* designs belonging to the families are also known by uninitiated members of the family. The world of these mythical figures has many parallels with the world of human beings. *Kani* can marry and have children. Bodrogi would classify this statue under "Objects of Unknown Use". However, the way the hole under the figure has deteriorated, suggests that it has been used as a house decoration, hanging upside down at the side of a ceremonial house.



Masque Île de Sio Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 48 cm. (18 7/8 in.)

PROVENANCE

Collection Johann Stössel (1884-1972), acquis avant 1924
Société des amis du Rautenstrauch-Joest-Museum, acquis le 1^{er} mai 1925
Collection Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, Cologne, acquis auprès de ce dernier le 1^{er} mai 1925 (inv. n° 37803 ou 10544)
Robert L. Stolper, New-York, acquis le 30 mai 1967
John J. Klejman (1906-1995), New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1973 (inv. n° 4111)

PUBLICATION(S)

Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, Genève, 1985, p. 14, n° 9
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 282
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 210, n° 8
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 268-269, 358 et 359, n° 99
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 153 et 416, n° 77
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 290-291 et 392
Moos, P., « Afrique et Océanie. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Africa and Oceania. Masterpieces of the Musée Barbier-Mueller », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2008, n° 20, p. 62, n° 9
Kwahulé, K., Orsenna, E. et Schmitt, E.-E., *Masques à démasquer*, Genève, 2012, pp. 222-223, 262 et 263, n° 98
Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 20 et 144, n° 57

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, 1^{er} avril 1985
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques à démasquer*, 21 février - 16 septembre 2012
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f €60,000-80,000
US\$66,000-87,000

“

PETER TER KEURS
in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 291

Sur ce seul masque en bois connu de l'île de Sio (Dorfinsel), les couleurs et les motifs faciaux sont encore visibles mais ne permettent pas de déterminer quel être mythique *mariam* est évoqué. Son style le rapproche davantage des masques de *nausang* des Kilenge (Nouvelle-Bretagne) que de ceux des îles Tami.

Les êtres mythiques de cette envergure se produisaient rarement lors des cérémonies, sauf pour de très grandes occasions comme l'initiation du premier fils d'un chef important. Tout le village devait alors être suffisamment fort pour accueillir un être d'une telle puissance et lui offrir de grandes quantités de nourriture. Voix de l'être mythique, le rhombe terrifiait par son vacarme les garçons sur le point d'être initiés. Le rite local de l'initiation consistait à se faire manger par le *mariam* et à revenir au village quelque temps plus tard en tant qu'homme initié. Les danses des masques *mariam* étaient proscrites à la vue des femmes et des non-initiés. Malgré cet interdit, les femmes connaissaient les motifs du *mariam* appartenant à leur famille. Chez les Kilenge, les femmes enceintes étaient conduites auprès du *nausang* (nom kilenge du *mariam*) pour recevoir sa marque sur leur ventre et garantir la naissance d'un enfant en bonne santé.

On this wooden mask, the sole known from Sio Island (Dorfinsel), the colors and the facial designs are still visible but do not allow determining which *mariam* is represented by this mask. Its style resembles more the Kilenge (New Britain) *nausang* masks, than the wooden Tami Islands masks.

Mythical beings of this highly sacred category rarely performed except at very special occasions, such as the initiation of the firstborn son of an important leader. The village had to be strong enough to receive such a powerful being and to collect large amounts of food to be given to the *mariam*. As the tongue of the *mariam*, the bullroarer frightened the boys who were to be initiated by its sound. In local terms, initiation meant being eaten by the *mariam* and after some time brought back to the village as an initiated man. Women and children were not allowed to stay in the village during the *mariam* masks dances. Despite this interdiction, women were familiar with the *mariam* designs that belonged to their family. Kilenge pregnant women were led to *nausang* (the Kilenge name for *mariam*) to receive a *nausang* mark on their belly to ensure the birth of a healthy baby.



Masque Île de Lihir, Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 60 cm. (23½ in.)

PROVENANCE

Collection Richard Heinrich Robert Parkinson (1844-1909), Kokopo
Collection Ernst Heinrich, Stuttgart-Bad Cannstatt
Parke-Bernet Galleries, New York, *Oceanic & African Art from the Heinrich Collection*, 21 octobre 1967, lot 66
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Morris Pinto (1925-2009), Genève
Félicia Dialossin (1922-1990), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en avril 1977 (inv. n° 4310-B)

PUBLICATION(S)

Muensterberger, W., *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, Genève, 1979, pp. 94 et 95
Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, Genève, 1985, p. 15, n° 16
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 82 et 83, n° 9
Newton, D., « L'art de Nouvelle-Irlande/The Art of New-Ireland », in *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, p. 31, n° 6

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Universalité de l'art tribal. Universality of Tribal Art*, 1^{er} Janvier - 30 septembre 1979
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, 1^{er} avril 1985
Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997

f €30,000-50,000
US\$33,000-54,000

“

MICHAEL GUNN
in *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1997, p. 82

Les masques étaient rares à Lihir et leur usage se limitait aux danses publiques et à la levée des tabous. En conséquence, peu de musées occidentaux conservent des masques de ce type. Comme Parkinson le faisait remarquer, les masques de Lihir s'apparentent de près à ceux des traditions *malagan* de l'île voisine de Tabar, au nord.

Selon Parkinson, les masques de Lihir ne relèvent pas du culte des ancêtres ni du totémisme et s'apparentent par conséquent aux masques en usage dans les îles Tanga et Anir, au sud. Il rapporte que les masques de Lihir s'appelaient *malangane* (« danse ») et qu'ils n'étaient autres que des costumes de danse portés à l'occasion de diverses fêtes. Ce détail linguistique nous porte à conclure que les habitants de Lihir ont emprunté leur tradition de masques à ceux de Tabar. Hahl a acquis deux autres masques très semblables à Masahet, l'une des îles Lihir, en 1910. Le seul de ces masques dont nous ayons gardé la trace est actuellement conservé au Linden-Museum de Stuttgart et n'a pas, à l'inverse du masque des collections Barbier-Mueller, une planchette à la place du nez.

Mask usage was rare on Lihir and seems to have been confined to public dances and perhaps also to the removal of taboos. As a consequence, masks such as this are only occasionally found in Western museum collections. As Parkinson noted, the masks of Lihir closely resemble the barkcloth masks used within the *malagan* traditions of neighbouring Tabar to the north.

Parkinson noted that the Lihir masks are not used for ancestor worship or totemism, and as such are similar to those masks used on the Tanga and Anir islands to the south. He recorded that the Lihir masks were named *malangane*, meaning “dance” and were in fact purely and simply dancing costumes worn at various festivities. This additional linguistic evidence suggests the conclusion that the Lihir people adopted the masking tradition from Tabar. Another very similar pair of masks was acquired from Masahet Island in the Lihir Group by Hahl in 1910. The known example from this pair, now in the Linden-Museum in Stuttgart, does not have the nose staff evident in the Barbier-Mueller piece.





SOUVENIR DE JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

PAR MICHAEL GUNN

La première fois que j'ai rencontré Jean Paul Barbier-Mueller, je n'en savais que peu à son sujet. Tout ce que je savais, c'était qu'il voulait que j'écrive un livre, un catalogue, centré sur les articles de sa collection provenant de Nouvelle-Irlande. Je n'avais aucune idée d'où il venait, ni de qui étaient ses parents, ni encore de l'école qu'il avait fréquentée. Tout ce que je savais, c'était qu'il était un collectionneur majeur d'Art d'Afrique et d'Océanie, qu'il était un ami de Douglas Newton, le conservateur du Met, et qu'il était allé sur le terrain à Sumatra, à Nias et autour du lac Toba. Ça m'a donné une bonne première opinion à son sujet ; quelqu'un qui mène ses recherches sur le terrain, quelqu'un qui va à la rencontre des gens et pose les bonnes questions, voilà le genre de personne qui me plaît. De nos jours, les descendants des artistes à l'origine des œuvres d'art anciennes restent souvent assis chez eux, à attendre que quelqu'un vienne discuter avec eux de l'art de leurs ancêtres et, la plupart du temps, personne ne vient. Jean Paul, lui, venait et parlait avec eux, posait les questions dont ils connaissaient les réponses et prenaient note de ce qu'ils disaient dans ses calepins. Il était définitivement mon genre de personne.

Mais Jean Paul n'était pas qu'un travailleur de terrain, quelqu'un qui interagit comme un anthropologue, vivant et discutant avec des gens dans les coins les plus reculés de l'Indonésie. Jean Paul était un constructeur de grandes choses et un collectionneur. Il voulait laisser son empreinte, et à travers elle, il voulait révéler au monde les œuvres d'art magnifiques dont la plupart des gens ignorent l'existence. Ces œuvres étaient souvent l'art de ceux situés au plus bas de la hiérarchie sociale de leur pays, les populations tribales, qui vivaient selon les coutumes de leurs ancêtres. Ces personnes cultivent cet héritage qui donne un sens à leur vie. Jean Paul a discuté avec ces populations, et a découvert qu'ils se détournaient de leur héritage ancien, qu'ils souhaitaient s'ouvrir au monde extérieur. Les jeunes voulaient des motos, les femmes voulaient le monde de la mode, ils avaient tous besoin d'argent et ne pouvaient pas le gagner en gardant leur style de vie traditionnel.

Jean Paul était un collectionneur de souvenirs et un chasseur. Les souvenirs des populations de Nias, les souvenirs des planteurs et collecteurs allemands qui vivaient en Nouvelle-Irlande et y ont écrit leurs livres, les souvenirs des gens comme moi, de travailleurs de terrain amoureux de l'art.

Page de gauche

Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, ca. 2010
©abm - archives Barbier-Mueller

A MEMORY OF JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

PAR MICHAEL GUNN

When I first met Jean Paul Barbier-Mueller I knew very little about him, all I knew was that he wanted me to write a book, a catalogue, about the New Ireland part of his collection. I had no idea where he was from, who his parents were, what school he went to. All I knew was that he was a major collector of African and Oceanic Art, was friends with Douglas Newton who was the curator for tribal art at the Met, and that he had done fieldwork in Sumatra, on Nias, and around Lake Toba. This made me warm to the man, someone who does fieldwork is my kind of person, someone who goes out to meet the people and ask the questions. Descendants of the artists who created the ancient masterworks are often sitting quietly in their houses today, waiting for someone to come and talk with them about their ancestor's art, and most often no-one comes. Jean Paul came and he talked with the people, he asked the questions that they knew the answers to, and he wrote what they said in his notebooks. He was my kind of person.

But Jean Paul wasn't just a field-worker, someone interacting in the manner of an anthropologist, living and talking with the people in remote parts of Indonesia. Jean Paul was a builder of things and a collector, he wanted to leave his mark and inside that mark he wanted to show the magnificent works of art that most people in the world knew nothing about. These works of art were the creations of people who were often at the bottom of a nation's social hierarchy, the tribal people, those who lived the way their ancestors had lived. These people valued their heritage, for it gave meaning to their lives. Jean Paul spoke with these people and found they were turning away from their ancient heritage, that they wanted to join the outside world. The boys wanted motorcycles, the girls wanted fashion, they all needed money and they weren't going to get it living their old way.

Jean Paul was a gatherer of people's memories and a hunter. The memories of the people living in Nias, the memories of the German planters and collectors who lived in New Ireland and wrote their books, the memories of people like myself, fieldworkers who loved art.

Le chasseur était probablement sa facette la plus présente ; le collectionneur étant par définition plus passif, il s'assoit, parle, écoute et écrit. Le chasseur est l'homme qui a construit la collection qui a rempli les couloirs de son musée, jusqu'à submerger sa propre maison. Jean Paul était le chasseur, muni de ses flèches de fric, de son charisme ravageur et de ses armes mystérieuses.

Qui pourrait-se targuer de l'avoir vraiment connu ? Il pouvait passer pour un académicien éloquent et cultivé et, en une seconde, tendre le bras vers son téléphone et essayer de le traverser pour m'attraper par le col quand je refusais de faire ce qu'il me demandait. Parfois je ne pouvais pas, j'en étais vraiment incapable, je travaillais pour une institution. Lui, il était libre, à la tête de son empire, cet empire qu'il avait construit sur quelque chose que je ne comprenais pas.

Quand nous nous sommes rencontrés, je ne travaillais plus dans un petit musée obscur dans un coin reculé d'Australie, je venais de prendre mon poste de conservateur au Metropolitan Museum of Art à New York, succédant à Douglas Newton, mais rétrogradé de quelques niveaux pour correspondre à mon statut inférieur. La rencontre a donc eu lieu chez Jean Paul, à Genève, sur la colline, dans le meilleur quartier de la ville. Nous avons diné, juste tous les deux, dans une salle à manger de sa grande maison. J'avais l'impression que nous jouions avec des couteaux, tout en restant polis. Nous parlions du travail sur le terrain, nous parlions du livre, mais en sous-texte, nous jouions une partie d'échecs. Qui l'a gagnée ? Je ne saurais m'en rappeler. Jean Paul était l'hôte et il était courtois. J'étais l'invité et je l'étais tout autant, à ma manière plutôt contradictoire, mais qu'il avait saisie. Nous avons rendu les armes à la fin de la soirée, et le lendemain, je commençai à travailler sur sa collection. Et quelle collection. J'ai pu y voir de belles pièces, j'ai pu y voir de très belles pièces, j'ai aussi pu voir quelques erreurs, et c'était presque rassurant de voir ainsi que Jean Paul était aussi humain. Au fil de nos discussions, j'ai pu saisir une partie de ce qu'il voulait faire, à savoir construire une collection exhaustive d'Art d'Afrique et d'Océanie. Plus qu'une simple collection, il voulait montrer au monde ce qu'il voyait, ce qu'il aimait, et ce à quoi il avait voué sa vie.

Si je pouvais comprendre ce qu'il voyait, lui avait cette capacité de le voir et d'en faire quelque chose d'autre. Personnellement, j'avais été formé à l'Australia Museum à Sydney, on m'avait appris à prendre soin de l'art, mais pas à m'impliquer. Je ne pouvais pas posséder une œuvre d'art de mon domaine sans conflit d'intérêt. Alors je m'y tenais. Jean Paul était différent, il avait les moyens, les capacités et la passion ; il était même capable de tomber amoureux de l'une de ces incroyables œuvres d'art. Plus qu'en tomber amoureux, il pouvait la ramener chez lui et profiter de sa présence nuit après nuit. Un jour, dans sa maison, je cherchais l'une de ses pièces de Nouvelle-Irlande sans pouvoir la trouver. J'ai donc demandé à Jean Paul où elle était et, d'un air légèrement mystérieux, il me demanda de le suivre. Il me conduisit dans ses quartiers privés, dans sa salle de bain. Là, il me désigna ce que je cherchais : une magnifique effigie *malagan*, montée sur le sol de marbre tout près de sa baignoire encastrée.

Jean Paul était un homme complexe, talentueux et subtil. Tout comme leur propriétaire, les œuvres d'art qu'il possédait étaient parfois magnifique, souvent uniques, mais toujours passionnantes.

The hunter was perhaps the stronger of his two sides, for the gatherer is comparatively passive, he sits and he talks, he listens and he writes. The hunter is the man who built the collection that filled his museum and overflowed into his house. Jean Paul was the hunter, with his arrows of cash, his clubs of charm, and spears of enigma.

Did anyone really know him? He could be the eloquent well-read scholar, then suddenly his arm was reaching through the telephone lines trying to emerge from the phone to grab me by the neck when I refused to do something he wanted. Sometimes I couldn't, I was unable, I worked for an institution. He was free, king of his empire, the empire he built from something I didn't understand.

When we met, I was no longer someone working at an obscure museum in a remote part of Australia, for I had just started work as a curator at the Metropolitan Museum of Art in New York, in Douglas Newton's previous position, but downgraded a couple of notches to match my inferior status. So we met at Jean Paul's place in Geneva, up on the hill, in the best part of town. We had dinner, just Jean Paul and I, in a dining room in his big house. It felt to me as though we were playing with knives, but we were polite. We talked about fieldwork, we talked about the book, but underneath the talk we were playing chess. Who won? I can't remember. Jean Paul was the host and he was gracious. I was the guest and I was also gracious, in my antipodean manner, which he understood. We laid down the knives at the end of the evening and next day I went to work on his collection. And the collection. I could see good pieces and I could see great pieces, I could also see the occasional mistake, and that was almost refreshing to see, for it showed me that Jean Paul was also human. As we spoke further I could see some of what he wanted to do, to build a comprehensive collection of African and Oceanic Art. More than just a collection, he wanted the world to understand what he saw, what he loved, what he devoted his life to.

I could understand what he could see, but the real difference was he could see it and do something more. For me, I had been trained at the Australian Museum in Sydney - I was taught to look after the art, but not get involved with it. I couldn't own any art that was in my field, that would be a conflict of interest. So that was the line I followed. Jean Paul was different, he had the means and the ability and the passion. He could go out and fall in love with one of these incredible works of art. Not only fall in love with the art but he could bring it home and spend night after night in its presence. One day, in his house, I was looking for one of his New Ireland pieces, but I could not find it. So I asked Jean Paul where it was. He looked slightly mysterious, then "follow me". We went into his private part of the house, into his bathroom. He gestured - there it was, a magnificent *malagan* figure, mounted onto the green marble floor beside his sunken bath.

Jean Paul was a complex, talented, and subtle man. Like their owner, the works of art he owned were sometimes magnificent, often unique, and always interesting.



Jean Paul Barbier-Mueller, Fondation Mona Bismarck, Paris, 2000
©abm - archives Barbier-Mueller

Statue *uli* Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 90 cm. (35½ in.)

PROVENANCE

Probablement collection Ethnologisches Museum, Berlin
Arthur (Max Heinrich) Speyer II (1894-1958), Berlin
Collection Serge Brignoni (1903-2000), Berne
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Jay C. Leff (1925-2000), Uniontown, Pennsylvanie
Parke-Bernet Galleries, New York, 4 octobre 1969, lot 112
John J. Klejman (1906-1995), New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en 1973 (inv. n° 4313)

Estimation sur demande

PUBLICATION(S)

American Museum of Natural History, *Faces and Figures. Pacific Islands Art from the Collection of Jay C. Leff*, New York, 1965, n° 44
Gifford, P., *The Iconology of the Uli Figure of Central New Ireland*, New York, 1974, pp. 234 et 365, n° 127
Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 66 et 67, n° 48
Gifford, P., « Uli Figures », in *Connaissance des arts tribaux*, Genève, 1979, n° 1
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 310 et 311
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 88 et 89, n° 11
Kan, M. et al., *Art tribal. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1997, plat recto et p. 23
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 246, n° 2
Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, pp. 383 et 457, n° 318
Sollers, P., Ormesson, J. d' et al., *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, Genève, 2000, n° 056
Barbier, J.P., « Confidemment votre... /Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 255
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 320-321 et 394
Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. XIII, n° 7
Beaulieu, J.-P., *Uli. Powerful Ancestors from the Pacific*, Bornival, 2021, p. 169, n° U1-7

EXPOSITION(S)

New York, American Museum of Natural History, *Faces and Figures. Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, janvier - mai 1965
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *5000 ans de figures humaines. Cent regards sur les collections Barbier-Mueller*, 18 septembre - 2 décembre 2000
Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009





Le *uli* Barbier-Mueller est une figure d'ancêtre puissant qui commanda de longs et complexes rites funéraires au centre de la Nouvelle-Irlande au XIX^e siècle. Sa sculpture d'une grande finesse suit les canons de la statuaire *uli*, mais avec certains éléments uniques. Par exemple sa crête est très particulière, sa forme générale, moins élancée, plus ronde, se trouve sur trois des *uli* noirs, dont celui de Michel Périnet (Christie's, 23 juin 2021) et le Walden-Loeb-Vérité (Christie's, 21 novembre 2017). Elle se rapproche aussi de celle du *uli* du musée du quai Branly - Jacques Chirac ou d'un des deux exemplaires anciens du corpus, tout en étant plus raffinée, traversée par deux rangées de dents pointues.

Début 1909, l'anthropologue allemand Augustin Krämer consigna dans son journal de bord, les discussions qu'il avait avec ses informateurs du centre de la Nouvelle-Irlande à propos des *uli*. Ces derniers sont classés en douze types principaux, le premier s'appelant *Selambungin Sonondos*. Il commenta que *sonondos* signifie *simple*, sans ornement, bras pendants. Un seul montant central. Ce montant désigne l'élément vertical qui part de sous le menton jusqu'à la ceinture inférieure de la figure. Il rappelle la lance utilisée pour maintenir la tête d'un défunt lors de sa présentation sur une chaise mortuaire dans l'enceinte rituelle avant ses funérailles. Il s'agit également d'un élément courant dans les figures *malangan*. Dans notre monographie, *Uli. Powerful Ancestors from the Pacific*, nous avons identifié deux-cent-trente-et-un *uli*, dont vingt-huit *uli* de ce type. Leur taille varie entre 90 et 158 centimètres. Ils sont tous munis d'un montant à l'arrière pour être portés, présentés ou accrochés à un poteau à l'entrée de la hutte de présentation du *uli*. Le *uli* Barbier-Mueller ainsi que celui d'André Breton qui régnait sur l'atelier du 42 rue Fontaine, sont des *Selambungin Sonondos*. En plus de ces vingt-huit *uli*, il faut noter que douze des quatorze petits *uli*, souvent surnommés les *uli* noirs, sont également classés dans le type *selambungin sonondos*. On citera par exemple le *uli* Walden-Loeb-Vérité et celui de Michel Périnet.

Sous le nom Arthur Speyer, se cache une dynastie de marchands très prolifiques qui ont obtenu un grand nombre d'objets des musées allemands. Dès les années 1920, les « doublons » pouvaient être vendus ou échangés, ce qui permettait d'enrichir les collections des musées d'objets manquants. Arthur Speyer I obtint ses premiers *uli* en 1922, puis son fils Arthur Speyer II fut très dynamique dans la période 1924-1958. Arthur Speyer III, le petit-fils, prit un rôle de plus en plus important après la guerre. Nous avons identifié trente *uli* avec comme provenance Arthur Speyer, et pour dix-huit d'entre eux, le musée d'origine est le musée de Berlin. Deux ont été obtenus du musée de Stuttgart, un de Brême, deux de Mannheim et un de Leipzig dans la période 1950-1968. Pour le *uli* Barbier-Mueller, ainsi que cinq *uli* Speyer, nous n'avons pas le musée d'origine, mais le musée de Berlin est le plus probable. Le *uli* a changé de mains plusieurs fois, passant par l'artiste surréaliste Serge Brignoni, le marchand Charles Raton puis le collectionneur américain Jay C. Leff. Le *uli* fut acheté lors de la vente Parke-Bernet Galleries du 4 octobre 1969.

The Barbier-Mueller *uli* is a powerful ancestor figure who commanded long and complex funeral rites in central New Ireland during the 19th century. Its exquisitely refined sculpture follows the canons of *Uli* statuary, but with some unique elements. For example, its crest is very distinctive, and its overall shape, less slender, more rounded, is found on three of the black *ulis*, including Michel Périnet's (Christie's June 23, 2021) and the Walden-Loeb-Vérité one (Christie's, November 21, 2017). It is also close to that of the *uli* at the musée du quai Branly - Jacques Chirac or one of the two at the Beyeler foundation. This crest is therefore found only on early examples of the corpus, but is more refined, with two rows of pointed teeth running through it.

In early 1909, the German anthropologist Augustin Krämer recorded in his logbook the discussions he had with his informants in central New Ireland regarding the *uli*. The latter are classified into twelve main types, the first of which is called *Selambungin Sonondos*. He commented that *sonondos* means simple, unadorned, hanging arms. A single central post. This post designates the vertical element that runs from under the chin to the figure's lower belt. It is reminiscent of the spear used to hold the head of a deceased person as it is presented on a mortuary chair in the ritual enclosure before the funeral. It is also a common feature of *Malagan* figures. In our monograph, *Uli. Powerful Ancestors from the Pacific*, we identified 231 *uli*, including 28 of this type. They range in size from 90 to 158 centimetres. They are all equipped with a post at the back to be carried, presented or hung from a pole at the entrance to the *uli* presentation hut. The Barbier-Mueller *uli*, as well as André Breton's, which presided the workshop studio at 42 rue Fontaine in Paris, are *Selambungin Sonondos*. In addition to these 28 *ulis*, twelve of the fourteen smaller *ulis*, often referred to as black *ulis*, are also classified as *Selambungin Sonondos*. Examples include the Walden-Loeb-Vérité *uli* and the Michel Périnet *uli*.

Behind the name Arthur Speyer lies a dynasty of very prolific dealers who gathered a large number of objects from German museums. As early as the 1920s, "duplicates" were sold or exchanged, enriching museum collections with missing objects. Arthur Speyer I acquired his first *uli* in 1922, and his son Arthur Speyer II was very active during the period 1924-1958. Arthur Speyer III, the grandson, played an increasingly important role after the war. We have identified 30 *ulis* with Arthur Speyer as provenance, and for 18 of them, the original museum is the Berlin Museum. Two were obtained from the Stuttgart museum, one from Bremen, two from Mannheim and one from Leipzig during the 1950-1968 period. For the Barbier-Mueller *uli*, as well as five Speyer *ulis*, we do not have the museum of origin, but the Berlin museum is the most likely. The *uli* changed owners several times, passing through the hands of Surrealist artist Serge Brignoni, dealer Charles Raton and then American collector Jay C. Leff. The *uli* was purchased at the Parke-Bernet Galleries sale on October 4, 1969.



L'exposition *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art* de la Fondation Beyeler a marqué un tournant pour l'éveil du public aux arts premiers. Organisée par Oliver Wick et Antje Denner, elle suivait une philosophie voisine de l'approche de William Rubin vingt-cinq ans plus tôt : la légendaire exposition du MoMA, *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, confrontait une sélection d'œuvres d'art africain et océanien à des chefs-d'œuvre de l'art moderne. L'exposition Beyeler ne s'est concentrée que sur quelques cultures emblématiques, en rassemblant des familles d'objets. Pour l'Océanie, on découvrait entre autre neuf *uli*, dont le *uli* Barbier-Mueller, neuf figures de Nukuoro, des bouchons de flûtes mundugumor et des pagaies de danse *rapa* de l'île de Pâques. Voilà le panthéon des ambassadeurs de l'art océanien dont l'aura s'étend bien au-delà de leur culture d'origine pour en faire des chefs-d'œuvre universels.

Les essais du catalogue présentaient des informations sur la culture d'origine, et pas seulement une perspective sur leur influence potentielle sur l'art occidental. Placer les objets dans leur contexte culturel dans le catalogue tout en les présentant dans le contexte purement artistique des *Visual Encounters* était une approche innovante qui a été très appréciée par le public. Elle est maintenant devenu une exposition légendaire, avec le *uli* Barbier-Mueller comme l'un de ses ambassadeurs.

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

The exhibition *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art* at the Fondation Beyeler marked a turning point in public awareness of primitive art. Organized by Oliver Wick and Antje Denner, it followed a philosophy similar to that of William Rubin's approach 25 years earlier: MoMA's legendary exhibition *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, presented a selection of works featuring African and Oceanic art along with masterpieces of modern art. The Beyeler exhibition focused on just a few emblematic cultures, bringing together families of objects. For Oceania, there were nine *uli*, including the Barbier-Mueller *uli*, nine Nukuoro figures, mundugumor flute stoppers and *rapa* dance paddles from Easter Island. This is the pantheon for ambassadors of Oceanic art, whose aura extends far beyond their culture of origin to make them universal masterpieces.

The catalogue essays presented information on the culture of origin, not just a perspective on their potential influence on Western art. Placing the objects in their cultural context in the catalogue, while presenting them in the purely artistic context of the *Visual Encounters*, was an innovative approach that was much appreciated by the public. It has now become a legendary exhibition, with the Barbier-Mueller *uli* as one of its ambassadors.

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



Masque *tatanua* Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 40 cm. (15½ in.)

PROVENANCE

Collection Frederick Stafford (1928-1979), Zurich
John J. Klejman (1906-1995), New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en octobre 1967 (inv. n° 4309)

PUBLICATION(S)

Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 12, 80 et 81, n° 8
Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 49, 130 et 145, n° 62

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 30 avril - 28 juin 1997
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f €30,000-50,000
US\$33,000-54,000

“

MICHAEL GUNN

in *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1997, p. 80

Ce masque rare, qui, d'après ses traits stylistiques, proviendrait de la côte occidentale du centre de la Nouvelle-Irlande, porte la chevelure en fibres que l'on associe d'ordinaire avec les masques *tatanua* du nord de l'île, mais il a un visage plus plat et plus long, sans trace du prognathisme courant dans les masques sculptés plus au nord. Celui qui s'y apparente le plus a été acquis en août 1875 à Katherine Harbour, sur la côte occidentale du centre de l'île (aire linguistique lamasong, dialecte kontu), deuxième mouillage du *S.M.S. Gazelle* sur l'île principale de l'archipel de la Nouvelle-Irlande. Aujourd'hui conservé au British Museum, il ne diffère du masque des collections Barbier-Mueller que par des détails infimes. Un autre masque, acquis par Augustin Krämer dans le village de Komalobuo, dans le sud du centre de la Nouvelle-Irlande (aire linguistique barok), à environ 20 km au sud de l'aire lamasong, en 1909, et décrit comme un *kipong*, présente également un visage blanc, une chevelure en fibres et des sourcils comparables, mais le traitement de la bouche et des mâchoires est entièrement différent.

This rare mask, attributed to the west coast of central New Ireland by characteristics of style, exhibits the fiber hair more usually associated with *tatanua* masks from the north, but has a flatter and longer face and no indication of the prognathism common in the more northern masks. There are several old masks in museum collections which bear a strong similarity to this example. The mask which it most closely resembles was acquired in August 1875 from Katherine Harbour on the central west coast (Lamson language, Kontu dialect), the second anchorage found on mainland New Ireland during the voyage of the *S.M.S. Gazelle*. This mask, which is now in the British Museum, differs only in minor details from the Barbier-Mueller example. Another mask, which was acquired by Augustin Kramer in 1909 from the village of Komalobuo in southern central New Ireland (Barok language region), about 20 km south of the Lamasong region, and which was recorded with the name *kipong*, also has a white face, fibre hair, and a similar eyebrow region, but shows a completely different treatment of the mouth and jaw area.



Statue d'autel *a-tshol* Baga Guinée

Longueur : 73 cm. (28¾ in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris, acquis avant 1939
Collection Samuel Dubiner (1913-1993), Tel Aviv
Collection privée, Europe
Sotheby's, Londres, 2 juillet 1990, lot 30
Pierre Dartevelle (1940-2022), Bruxelles
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1996 (inv. n° 1001-37)

PUBLICATION(S)

Wingert, P., *African Art. Collection Samuel Dubiner*, Tel Aviv, 1960, n° 42
Bacquart, J.-B., *L'art tribal d'Afrique noire/The Tribal Arts of Africa*, Paris, 1998,
p. 21, n° 11
Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de
sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, pp. 94 et 95, n° 35
Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, p. 83, n° 6
Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, p. 83, n° 6

EXPOSITION(S)

Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, *African Art. Collection Samuel Dubiner*,
27 janvier - 14 mars 1960 ; Jérusalem, Bezalel National Museum, 7 août -
7 octobre 1960
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 -
30 mars 2014
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains,
Océaniens, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-
Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

*in Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites -
Europe, Asie, Afrique, 2003, p. 94*

Il y a trois ans, nous avons décidé de soutenir et de financer les recherches d'un brillant jeune chercheur belge, David Berliner, en Guinée. Les sculptures de qualité, dues aux Baga et aux groupes apparentés, sont peu nombreuses. Josef Müller en a laissé un ensemble remarquable, au sein duquel on remarque plusieurs tambours et des sculptures, souvent publiées, comme la femme agenouillée qui porte encore le nom, sur une étiquette, du peintre Maurice de Vlaminck.

J'ai enrichi de mon mieux cette petite collection, que David doit publier maintenant qu'il a son doctorat en poche. Je suis donc impardonnable d'avoir aperçu chez Pierre Dartevelle cet *a tshol*, jadis vendu par Charles Ratton à un collectionneur israélien, et de ne pas m'en être emparé aussitôt. J'avais trop dépensé ce jour-là à Bruxelles, et j'écourtai ma visite chez les antiquaires pour aller me reposer à mon hôtel. Ce n'est qu'après mon retour en Suisse que l'image du *a tshol* s'imposa dans ma mémoire...

Cette sorte de « coup de foudre différé » m'a surpris plusieurs fois. La sincérité des remarques alignées ici m'oblige à ne pas dissimuler cette faiblesse. Chez un confrère collectionneur, sans doute la jugerais-je avec sévérité !

Three years ago, we decided to support and fund the work of a brilliant young Belgian researcher, David Berliner, in Guinea. There are very few quality sculptures by the Baga and related groups. Josef Müller left a remarkable collection, including several drums and sculptures, often published, such as the kneeling woman who still bears the name, on a label, of the painter Maurice de Vlaminck.

I have added as much as I can to this small collection, which David must publish now that he has his doctorate in his pocket. I am therefore unforgivable for having seen this *a tshol* at Pierre Dartevelle's, once sold by Charles Ratton to an Israeli collector, and for not having snapped it up immediately. I had spent too much that day in Brussels, and I cut short my visit to the antique dealers to go and rest at my hotel. It wasn't until I was back in Switzerland that the image of the *a tshol* came to mind...

This sort of “deferred love at first sight” surprised me several times. The sincerity of the comments lined up here obliges me not to conceal this weakness. With a fellow collector, I would no doubt judge it severely!



83

Masque d'épaule *nimba* Baga Guinée

Hauteur : 129 cm. (50% in.)

PROVENANCE

Emil Storrer (1917-1989), Zurich

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 19 avril 1957

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1001-1)

PUBLICATION(S)

Fagg, W., *African Tribal Images. The Katherine White Reswick Collection*, Cleveland, 1968, n° 42

Paudrat, J.-L. et Savary, C., *Collection Barbier Müller, Genève. Sculptures d'Afrique*, Genève, 1977, pp. 31-32 et 75, n° 8

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, pp. 34-35

Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 71

Bastin, M.L., *Introduction aux arts d'Afrique noire*, Arnouville, 1984, pp. 122 et 123, n° 99

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 45

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, pp. 98 et 99, n° 36

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 74 et 75, n° 57

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 44

Montañés, E. et al., *Historia del arte. El arte en América, África y Oceanía*, Barcelone, 1996, p. 2621

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 78-79 et 250, pl. 22, n° 65

Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 110-111 et 331, n° 20

Semprún, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 164 et 165, n° 52

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 122-123 et 386

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2013, pp. 68-69 et plat verso, n° 1

Berliner, D., *Baga. Mémoires religieuses*, Genève, 2016, plat recto, pp. 68 et 69, n° 1

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculptures d'Afrique*, 20 mars - 23 septembre 1978

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller*, septembre 1995

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *L'invité du MEG. Le musée Barbier-Mueller*, 24 avril 2007 - 26 août 2007

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Découvrez les Baga*, 17 octobre 2013 - 4 mai 2014

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'arts Africains, Océaniens, Amérindiens, *Baga. Art de Guinée. Collection du musée Barbier-Mueller*, 13 mai - 18 septembre 2016

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs. Hommage à Josef Müller*, 2 septembre 2017 - 4 février 2018

f €500,000-700,000
US\$550,000-760,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

DAVID BERLINER
*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
 Barbier-Mueller, 2007, p. 122*

Le masque d'épaule *d'mba* (*nimba*, pour les peuples voisins), un buste colossal en bois (dont le poids peut atteindre 60 kg), est de loin la plus fascinante des créations baga. Les propriétés formelles du masque, monumentales et géométriques, ont intéressé de nombreux artistes, notamment Picasso.

Pourtant, *d'mba*, qui figure désormais sur certains billets de banque de Guinée comme emblème du patrimoine national, n'est pas à proprement parler la plus caractéristique des œuvres baga. Présente chez les sous-groupes bulongic, sitem et pukur, son usage n'est pas limité au « territoire baga » puisqu'on la retrouve également chez les Nalu.

On a longtemps cru que *d'mba* incarnait une « déesse de la fécondité », symbole central d'une association d'hommes. Depuis lors, Fred Lamp a montré qu'elle n'était pas sous le contrôle d'une société d'initiation et représentait une entité spirituelle, « femme baga idéalisée ». D'après l'auteur, elle symboliserait les valeurs féminines de la fécondité, la fertilité de la terre et l'abondance des récoltes.

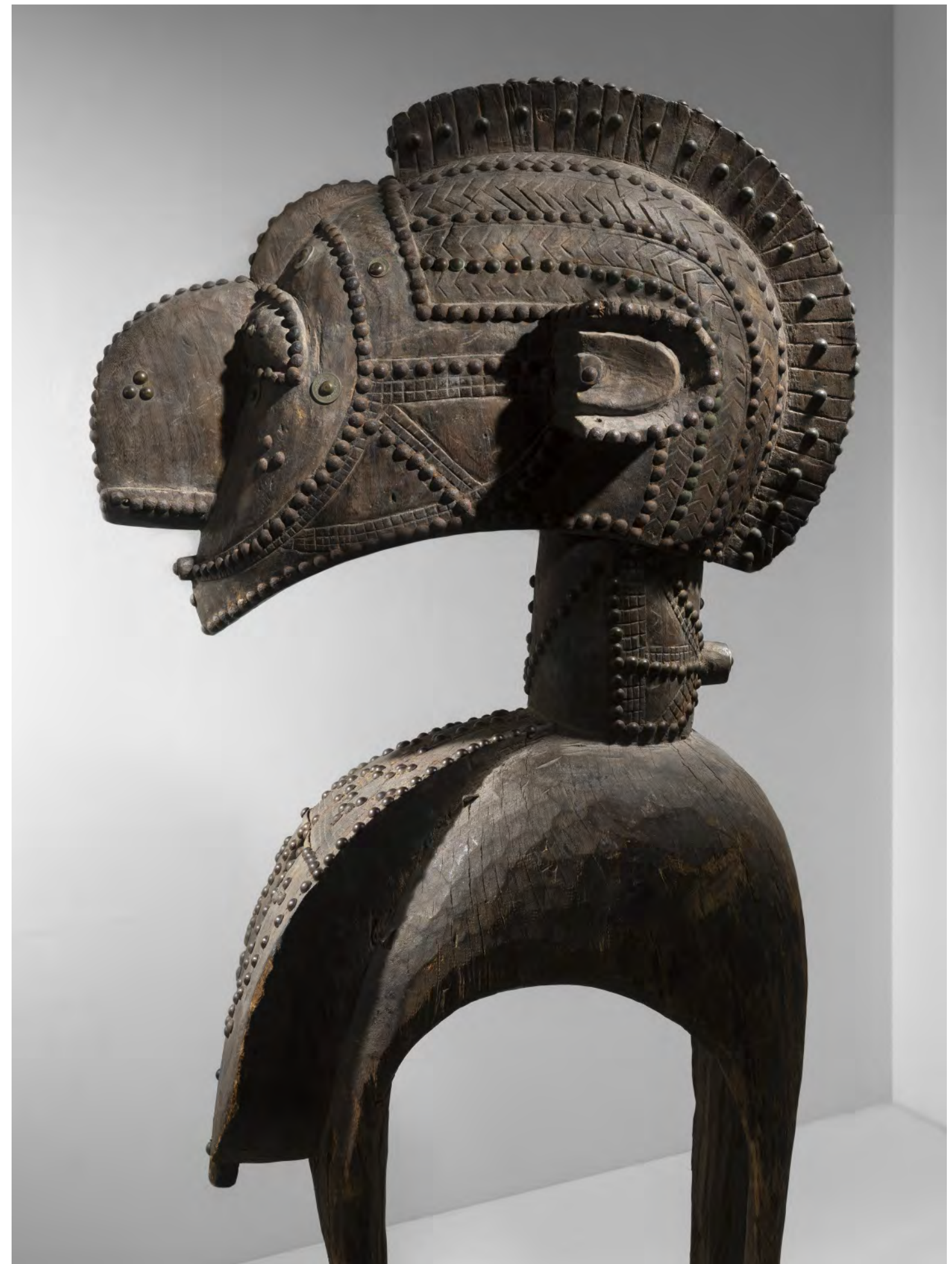
Aujourd'hui, il n'est pas rare d'assister à une performance de *d'mba*, que ce soit à l'occasion d'un mariage, d'un tournoi de football ou pour l'arrivée d'étrangers de marque dans le village. Caché sous une robe de raphia, le danseur tient le masque par les pieds et regarde par deux trous percés au milieu de la poitrine. Du fait du poids de l'objet, le pas de *d'mba* est lourd et relativement lent.

The *d'mba* (*nimba* for the neighbouring peoples) shoulder mask, a colossal wooden bust (weighing as much as 60 kilos), is by far the most fascinating Baga artefact. The mask's formal, monumental and geometric properties have interested numerous artists, especially Picasso.

Yet *d'mba*, who is depicted on certain Guinean banknotes as an emblem of national heritage, is not truly speaking the most characteristic of Baga artworks. It is also present among the Bulongic, Site and Pukur subgroups, and its use is not limited to "Baga territory" since it is also found among the Nalu.

It was believed for a long time that *d'mba* embodied a 'fertily goddess', the central symbol of a male society. Fred Lamp has since shown that it was not under the control of an initiatory society and represented a spiritual entity, an "idealised Baga woman". According to this author, it symbolises the female values of fertility, the fertility of the earth and abundant harvests.

Today, one quite frequently sees performances of *d'mba*, at marriages, football tournaments or to celebrate the arrival of important foreigners in a village. Hidden beneath a raffia robe, the dancer holds the mask by the feet and looks through the two holes in the chest. Due to the object's weight, *d'mba's* steps are heavy and quite slow.



84

Lance Kanak Nouvelle-Calédonie

Hauteur : 209 cm. (82¼ in.)

PROVENANCE

Edward Klejman, New York
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1971 (inv. n° 4706-A)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 98 et 117
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 302, n° 6
Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, p. 195, n° 169

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

f €25,000-35,000
US\$28,000-38,000

“

ROGER BOULAY

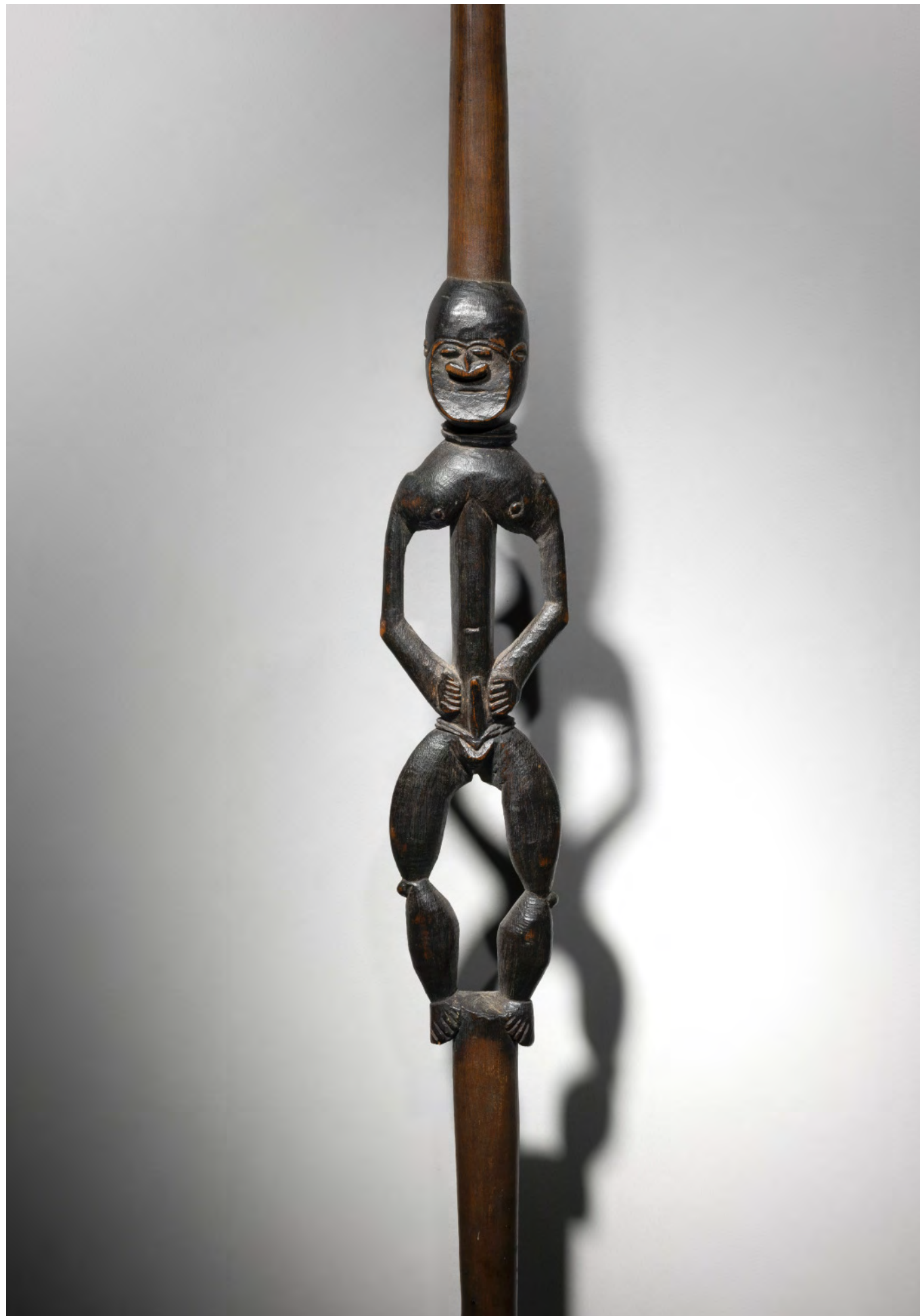
in Arts et Cultures, 2009, p. 247

Les plus achevées étaient vraisemblablement les sagaies à personnage dont la collection Barbier-Mueller conserve l'unique exemplaire connu. Le seul équivalent documenté aurait été le n° 3 de la planche 57 de l'ouvrage de Fritz Sarasin, objet disparu des collections du Museum d'Histoire Naturelle de Bordeaux depuis que l'auteur en avait fait la photographie.

The most accomplished were in all likelihood the spears with figures, of which the Barbier-Mueller collection preserves the only known example. The only documented equivalent was no. 3 of plate 57 in the work by Fritz Sarasin, an object that disappeared from the collection of the Museum of Natural History of Bordeaux after the author photographed it.

Depuis, un troisième exemplaire a été découvert, et fait maintenant partie de la collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac.

Since then, a third example has been discovered and is now part of the musée du quai Branly-Jacques Chirac collection.



Masque *dagak* Kanak Nouvelle-Calédonie

Hauteur : 50.5 cm. (19 7/8 in.)

PROVENANCE

Philippe Ratton, Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis auprès de « C. Lavizzari » en octobre 1978 (inv. n° 4707)

PUBLICATION(S)

Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*,
Genève, 1985, n° 15
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-
Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the
Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 328
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie.
Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast
Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-
Mueller*, Paris, 1998, p. 302, n° 6
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre
des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 134-135 et 335, n° 32
Semprün, J. et al., *Picasso. L'homme aux mille masques*, Paris, 2006, pp. 226 et 227

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la
Mélanésie*, 1^{er} avril 1985

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

La large bouche équilibre l'arcade sourcilière proéminente, avec les yeux en losange. Une rangée de dents intactes, vient donner au masque toute son impression de férocité (c'est par la bouche que le danseur pouvait voir ou se diriger). La préface de M. Leenhardt à l'ouvrage de Guiart constitue en fait la seule partie intelligible de cet ouvrage indigeste, embrouillé, confus, et rédigé dans un style obscur. Malheureusement, c'est à peu près la seule étude qui ait été faite sur le sujet... Il semble en résulter que le masque est surtout porté lors de fêtes funéraires ou qu'il incarne certaines divinités à moins qu'il ne soit suscité par celles-ci. Autrefois, on a nommé ces masques « *Apouema* ». C'est la transcription de *Pwemwa*, un personnage mythique sorte de génie aquatique de la région de Tikawa. D'une manière générale, le masque se réfère plutôt au dieu *Gomawe*, divinité terrestre et aquatique, qui règne sur les morts sous son avatar *pijopa*. Comme ailleurs l'idée de fertilité est inséparable de l'idée de mort. Le masque incarne ces puissances, sans être un objet de culte. Au moins cela est clair et établi !

The wide mouth balances the prominent superciliary arches, with diamond-shaped eyes. A row of intact teeth gives the mask its impression of ferocity (it was through the mouth that the dancer could see or move). M. Leenhardt's preface to Guiart's work is in fact the only intelligible part of this indigestible, muddled and confused work, written in an obscure style. Unfortunately, this is just about the only study that has been made on the subject... The conclusion seems to be that the mask is worn mainly during funeral celebrations or that it embodies certain divinities unless it is provoked by them. In the past, these masks were called "Apouema". This is a transcription of *Pwemwa*, a mythical character who is a kind of aquatic genie from the Tikawa region. Generally speaking, the mask refers to the god *Gomawe*, a terrestrial and aquatic divinity who reigns over the dead under his *Pijopa* avatar. As elsewhere, the idea of fertility is inseparable from the idea of death. The mask embodies these powers, without being an object of worship. That, at least, is clear and established!



86

Statue *korwar* Baie de Geelvink Indonésie

Hauteur : 30 cm. (11 $\frac{1}{8}$ in.)

PROVENANCE

Ralph Nash (1928-2014), Londres
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 4002-A)

PUBLICATION(S)

Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 174, n° 4b

Smidt, D., « *Korwar. Images omnipotentes des morts en Nouvelle-Guinée/ Korwar. Powerful Images of the Dead in New Guinea* », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 142, n° 1b

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, pp. 39, 393, 394 et 395, n° 3b

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 276-277 et 392

EXPOSITION(S)

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

DIRK SMIDT

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 277

Cette figure *korwar*, originaire de Teluk Cenderawasih (baie de Geelvink), représente un homme tenant devant lui un panneau ajouré. Le dessin délicatement ajouré de cet élément au-devant de la statuette illustre fort bien l'observation de Van Baaren selon lequel ce type de *korwar* de la baie de Doreh possède « le décor en volutes le plus sophistiqué ». En revanche, les dents pointues et les lignes du visage laissent penser que la statuette pourrait provenir des îles Schouten (Biak). Les *korwar* associés à de petites figures secondaires et des « boucliers » ajourés sont rares. Une plus petite figure humaine est ainsi placée au premier plan, dans la même position, mis à part les bras, qui se fondent dans le « bouclier » ajouré. La scène représente probablement le petit personnage séparant deux reptiles. En raison de son aptitude à muer, le serpent est associé au rajeunissement et à la vie nouvelle, mais possède également des connotations négatives, telles que les mondes souterrains et le chaos.

This standing *korwar* figure coming from Teluk Cenderawasih (Geelvink Bay) is apparently male. It holds an openwork panel in front of its body. The design of this delicately carved part could well serve as an illustration of Van Baaren's observation that the Doreh type of *korwar* "has the richest scroll work decoration". The pointed teeth and the facial design, on the other hand, would hint at a Schouten Islands (Biak) provenance. A smaller human figure, in a similar posture, is positioned in the foreground, except for its arms that are merged with the openwork "shield": comparable postures are demonstrated by the secondary figures of a few other *korwar* images. The scene probably depicts the small figure in the process of separating two snakes. On the basis of its ability to shed its old skin and replace it with a new one, the snake is associated with rejuvenation and new life, but it may also have negative connotations and be associated with the underworld and chaos. The representation in some *korwar* of a human figure grasping two snakes by the neck probably derives from a myth telling of an ancestor vanquishing one or more snakes. As guardian of the realm of the dead, the snake is regarded as the representative of the ancestors.



Siège Bamoun Cameroun

Hauteur : 57 cm. (22½ in.)

PROVENANCE

Collection Sultan Ibrahim Njoya (1889-1933), Yaoundé

Collection Hans Glauning (1868-1908), Atscho, reçu en don de ce dernier en 1905

Collection Hermann Glauning, Berlin, transmis par héritage

Arthur (Max Heinrich) Speyer II (1894-1958), Berlin, acquis auprès de ce dernier ca. 1920

Charles Ratton (1895-1986), Paris, acquis en 1936

Guy Ladière, Paris, transmis par héritage

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1018-73), acquis en 1985

EXPOSITION(S)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Paris, Musée Dapper, *Formes et couleurs*, 1^{er} avril - 15 septembre 1993

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts royaux du Cameroun*, 14 avril - 30 août 1994

Weil am Rhein, Vitra Design Museum, *Afrikanische Sitze/ Sièges africains/ African Seats*, 10 juin - 25 septembre 1994 ; Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 26 octobre 1994 - 9 janvier 1995 ; Munich, Villa Stuck, 1^{er} février - 23 avril 1995 ; Kolding, Trapholt, Kolding, Trapholt, 13 juin - 3 septembre 1995 ; Vienne, MAK - Museum für angewandte Kunst, 13 décembre 1995 - 18 février 1996 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 30 mars - 29 mai 1996

Toulouse, Ensemble conventuel des Jacobins, *Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, 30 novembre 2003 - 22 mars 2004

Zurich, Museum Rietberg, *Cameroon. Art and Kings/Kamerun. Kunst der Könige*, 3 février - 25 mai 2008

New York, The Metropolitan Museum of Art, *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum*, 2 juin - 27 septembre 2009

Genève, Musée Barbier-Mueller, Monnaies. *Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

Paris, Grand Palais, Biennale des Antiquaires, *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, 11 - 17 septembre 2017

f Estimation sur demande

PUBLICATION(S)

Rachewiltz, B. de, *Arte africana*, Rome, 1967, n° 23

Barbier-Mueller, J.P., « Objet du mois au Musée Barbier-Mueller. Un trône royal au Cameroun », in *La Tribune des arts*, Genève, 7 mai 1986, p. 189, n° 117

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 161

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 189, n° 117

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, p. 70, n° 51

Falgayrettes-Leveau, C., Stéphan, L. et al., *Formes et couleurs*, Paris, 1993, pp. 77 et 78

Tardits, C., « Cadeau royal bamoun, une pipe/Royal Gift of Bamum, a Pipe », in *Art tribal*, Genève, 1993, p. 63

Perrois, L. et al., *Arts royaux du Cameroun*, Genève, 1994, plat recto et p. 23, n° 18

Lehuard, R., « Arts royaux du Cameroun au musée Barbier-Mueller », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1994, n° 90, p. 55

Bocola, S. et al., *Sièges africains/African Seats/Afrikanische Sitze*, Munich, 1994, plat recto, pp. 90 et 179, n° 75

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 136 et 137

Gaßner, H. et Vitali, C., *Kunst über Grenzen. Die Klassische Moderne von Cézanne bis Tinguely und die Weltkunst - aus der Schweiz gesehen*, Munich, 1999, p. 339, n° 269

Geoffroy-Schneider, B., *Arts premiers/ Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 182 et 183

Chazal, J.-P., « A travers le monde », in *Art Tribal*, Paris, hiver 2003, n° 4, p. 18

Barbier-Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », in *Arts & Cultures*, Genève, 2003, n° 4, p. 258

Barbier-Mueller, J.P. et Enthoven, R., *Rêves de collection. Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique*, Genève, 2003, p. 160

Benitez-Johannot, P. et al., *Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller*, Milan, 2003, pp. 37, 160 et 161, n° 22 et 42

Benitez-Johannot, P., « Sièges d'Afrique noire du musée Barbier-Mueller », in *African Arts*, Los Angeles, printemps 2004, vol. 37, n° 1, p. 79, n° 28

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 180-181 et 388

Geary, C., Homberger, L. et Koloss, H.-J., *Cameroon. Art and Kings/Kamerun. Kunst der Könige*, 2008, pp. 128 et 129, n° 9

Baëke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 70 et 71, n° 14

Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, pp. 58, 163 et 164, n° 44 et 47

Barley, N. et al., *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*, Grenoble, 2017, p. 29, n° 26





“

VIVIANE BAEKE

in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller, 2007, p. 180

Au début du XX^e siècle, le sultan Njoya offrit ce magnifique tabouret rond, ou *ru mfo*, à son ami le capitaine allemand Glauning. Le plateau du tabouret est supporté par quatre personnages identiques, la tête dirigée vers l'extérieur et la main posée sur l'épaule du suivant. Ils sont dépeints dans l'attitude respectueuse des serviteurs saluant le roi, la main au menton. Ce même thème se retrouve sur un tabouret fort semblable que l'on peut voir sur une photographie datant de 1912, sur lequel repose nonchalamment le marchand Rudolf Holdenburg, un familier de la cour de Foumban. À sa droite, le sultan est assis sur son trône dont le marche pied évoque le même thème, que l'on retrouve encore sur le trône du Mfon Nsangu, offert par le sultan Njoya à l'empereur d'Allemagne en 1908.

Les visages des quatre personnages sont recouverts d'une feuille de cuivre martelée, rappelant peut-être le type de masque que le sultan Njoya avait fait faire expressément pour la grande fête annuelle du *nguon* ; lors de cet événement, le sultan écoutait les doléances émanant de toutes les parties du royaume, prenait connaissance des abus commis au nom du roi et tentait d'en éliminer les causes. Cette importante fête, qui donnait lieu à un intense échange de biens, était la clé de voûte du royaume et réaffirmait chaque année les liens qui unissaient le sultan à son peuple. Le plateau du tabouret est orné de cauris, symbole de richesse, et d'un décor perlé en forme de triangles inscrits dans un carré.

Ce motif appelé *gbatu gbatu*, « quatre têtes, quatre têtes », représente la robe tachetée du léopard, symbole du pouvoir royal. Les jambes et les coiffures des quatre personnages sont ornées du motif, stylisé à l'extrême, de la grenouille, un symbole de fécondité. Ce type de tabouret royal pourrait donc être lu, de haut en bas, comme le symbole du roi dispensateur de richesse et de fécondité à son peuple.

In the early XXth century, Sultan Njoya offered this magnificent round stool or *ru mfo* to his German friend Captain Glauning. Its seat is supported by four identical figures, each with head facing outwards, outer hand on the shoulder of the next and inner hand on his own chin. The pose is the reverential one of servants hailing their king. The same theme is depicted on the very similar stool on which Rudolf Holdenburg is nonchalantly seated in a photograph taken in 1912. To the right of this merchant who frequented the court at Foumban, the sultan is sitting on a throne whose step depicts the same theme. It is also depicted on the base of the throne of the Mfon Nsangu, which Sultan Njoya offered to the emperor of Germany in 1908.

The four figures faces are covered with a layer of hammered copper, perhaps recalling the type of mask which Sultan Njoya had specially made for the annual festival of *nguon*, during which he listened to grievances from all parts of his kingdom and heard of abuse committed in his name and tried to redress it. This important festival, during which an intense exchange of goods took place, was the kingdom's keystone and yearly reaffirmed the sultan's bond with his people. The seat itself is decorated with cowrie shells, a symbol of wealth, and beads arranged in triangles within a square.

This motif, called *gbatu gbatu*, ("four heads, four heads") represents the spotted skin of the leopard, symbol of royal power. The legs and hairstyles of the four figures are decorated with an extremely stylized frog motif, symbol of fertility. This type of royal stool could thus be read from top to bottom as a symbol of the king as source of his people's wealth and fertility.



Masque Douala Cameroun

Hauteur : 72 cm. (38% in.)

PROVENANCE

Jean Roudillon (1923-2020), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 5 juin 1957
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1018-2)

PUBLICATION(S)

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970, p. 217, n° O 11
Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, pp. 106 et 107
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, p. 195, n° 118
Perrois, L. et al., *Arts royaux du Cameroun*, Genève, 1994, p. 19, n° 13
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 140 et 141
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 166 et 167, pl. 65 et 268, n° 177
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 186-187 et 388
Coquery-Vidrovitch, C. et al., *L'Afrique des routes*, Paris, 2017, pp. 130 et 132, n° 6

EXPOSITION(S)

Zurich, Kunsthau Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts royaux du Cameroun*, 14 avril - 30 août 1994
Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *L'Afrique des routes*, 31 janvier - 12 novembre 2017

f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

IRIS HAHNER-HERZOG

in *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 1997, pl. 65

Établis sur le littoral camerounais entre les fleuves Wuri et Sanaga, et précocement exposés à l'influence européenne en raison des contacts commerciaux et de l'action des missionnaires, les Douala possédaient un répertoire artistique varié : proues de bateau aux figures bigarrées, maquettes de barques et chaises mais aussi masques zoomorphes polychromes comme l'exemplaire présenté ici. Les masques étaient utilisés par différentes sociétés secrètes (*Losango*), comme la société *ekongolo* dont les membres - selon Schurtz - portaient des masques d'antilopes lors des cérémonies funéraires. La majorité des masques *ekongolo* rapportés en Occident représentent toutefois des buffles ; d'après les indications du collectionneur Zintgraff, ils étaient désignés sous le nom de *nyatti*.

Ce masque de buffle à l'esthétique séduisante se distingue par une exécution soignée et des proportions d'ensemble harmonieuses qui témoignent de la maîtrise atteinte par le sculpteur dans le maniement des formes et des couleurs.

Le Völkerkundemuseum de Munich possède un exemplaire de style analogue, acquis dès 1888, qui présente un décor plus sobre exécuté à la chaud et à la pyrogravure.

The Duala, who inhabit the coastal area of Cameroon between the rivers Wuri and Sanaga, were subjected to European influences at an early date, through commercial contacts and missionary activity. Their artistic repertoire includes polychrome zoomorphic masks, colorfully painted boat prows with figurative motifs, boat models, and chairs. Duala masks were used by various men's associations (known as *Losango*), including the *Ekongolo* society, whose members, according to Schurtz, wore antelope masks in the context of funeral rites. However, the majority of *Ekongolo* masks now in Western collections represent buffalo, and according to the records of one of their collectors, Zintgraff, were called *nyatti*.

This aesthetically compelling buffalo mask is painstakingly crafted and has finely proportioned composition that attests to the carver's mastery of form and color.

The Museum of Ethnology in Munich has a stylistically similar mask, with a simpler decor in white lime and poker work, acquired as early as 1888.



89

Statue *malangan* Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 142 cm. (55 7/8 in.)

PROVENANCE

Probablement Arthur (Max Heinrich) Speyer II (1894-1958), Berlin
Collection Ernst Heinrich, Stuttgart-Bad Cannstatt
Collection Serge Brignoni (1903-2000), Berne
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis en novembre 1971
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4303)

PUBLICATION(S)

Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, p. 65, n° 44
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 132 et 133, n° 34

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977

€25,000-35,000
US\$28,000-38,000

“

MICHAEL GUNN

in Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller, 1997, p. 132

Le haut du torse et les jambes de cette effigie singulièrement intéressante sont représentés, à l'inverse du tronc, organes sexuels y compris. À cet endroit apparaissent, sur la face antérieure de la sculpture, deux motifs très ambigus, comparables à des oiseaux (notamment pour ce qui est de la tête et du bec) se tournant le dos. Leur dos est couvert d'une manière de carapace et leurs deux bras étreignent les montants latéraux, tout comme les mains interverties du personnage lui-même. À ses pieds est représenté, à l'envers, un oiseau à grosse tête très insolite qui tient un objet dans son bec. Très réaliste, le visage du personnage est surmodelé à la cire d'abeille et ne porte aucun motif peint.

This particularly interesting figure has the upper torso and the legs represented, but the central anatomy including the sexual organs has been omitted. Instead, and in front of the figure, are found two highly ambiguous and structurally opposed images that resemble birds, particularly with the head and beak, but which also feature a carapace-like back and a pair of arms which grasp the side supports. The main figure also grasps these side supports with its inverted hands. At the base of the figure is placed a very unusual inverted large-headed squatting bird, holding an object in its beak. The face of the main figure is overmodelled with bees-wax, free of painted design and giving a very lifelike impression.



Masque *malangan vanis* Nouvelle-Irlande Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 123 cm. (48% in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 1^{er} juin 1954
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4322)

PUBLICATION(S):

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 71 et 111
Gunn, M., *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller/New Ireland. Ritual Arts of Oceania in the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Lausanne, 1997, pp. 138 et 139, n° 37

f €30,000-50,000
US\$33,000-55,000

“

MICHAEL GUNN

in *Nouvelle-Irlande. Arts rituels d'Océanie dans les collections du musée Barbier-Mueller*, 1997, p. 138

Cette pièce est une variante intéressante des grands masques « errants » chargés de lever les tabous dans un village ou dans un lieu rituel au cours d'une cérémonie commémorative *malangan*. À l'inverse des autres masques « errants », ce spécimen ne porte pas de grandes planchettes en bois en guise d'oreilles. Sa superstructure élevée comprend un certain nombre de poissons volants imbriqués qui soutiennent un grand oiseau, peut-être un motif totémique représentant un calao.

An interesting variant on the large "walking" masks used to remove taboos from a village or from a ritual site, during a commemorative *malangan* ceremony. This type lacks the large wooden ear planks found on the preceding type of "walking" mask, but appears even more exuberant. Its towering superstructure comprises a number of interlocked flying-fish images which support a large bird, possibly a hornbill totemic motif.

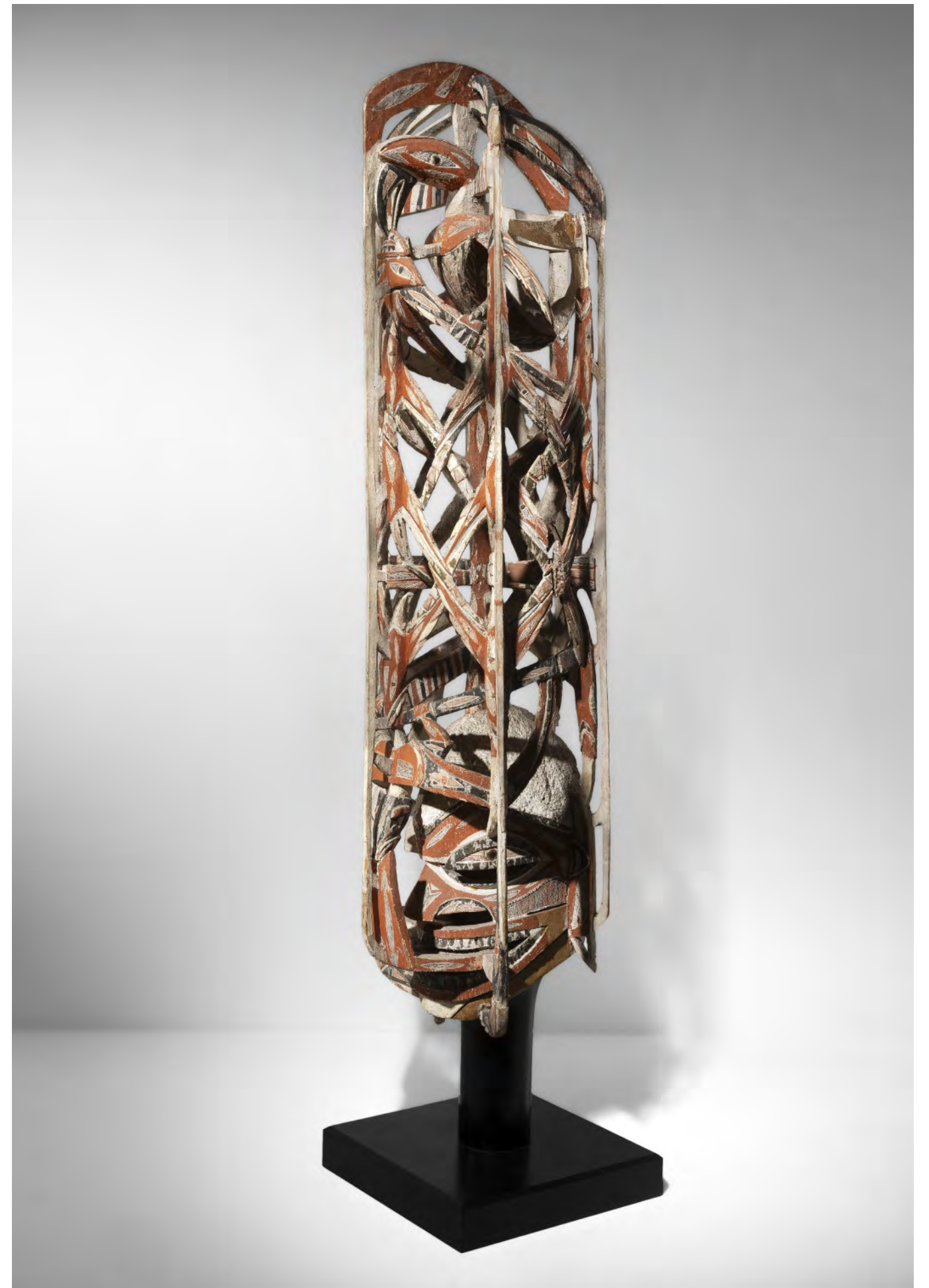


Figure de Reliquaire Bumba-Tsogho Gabon

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

PROVENANCE

Pace Primitive Gallery, New York, en 1976
Collection Denyse et Marc (1930-2012) Ginzberg, New York
Loudmer, Hôtel Drouot, Paris, 28-29 juin 1989, lot 338
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-83)

PUBLICATION(S)

Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 217, n° 224
Abramovic, N. et Hahner-Herzog, I., *Afrika. Afrikanische Skulptur aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Ulm, 2000, p. 79, n° 37
Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 14
Goy, B. et Dulon, B., *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, Paris, 2016, pp. 72 et 73, n° 50
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 135 et 326, n° 281

EXPOSITION(S)

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

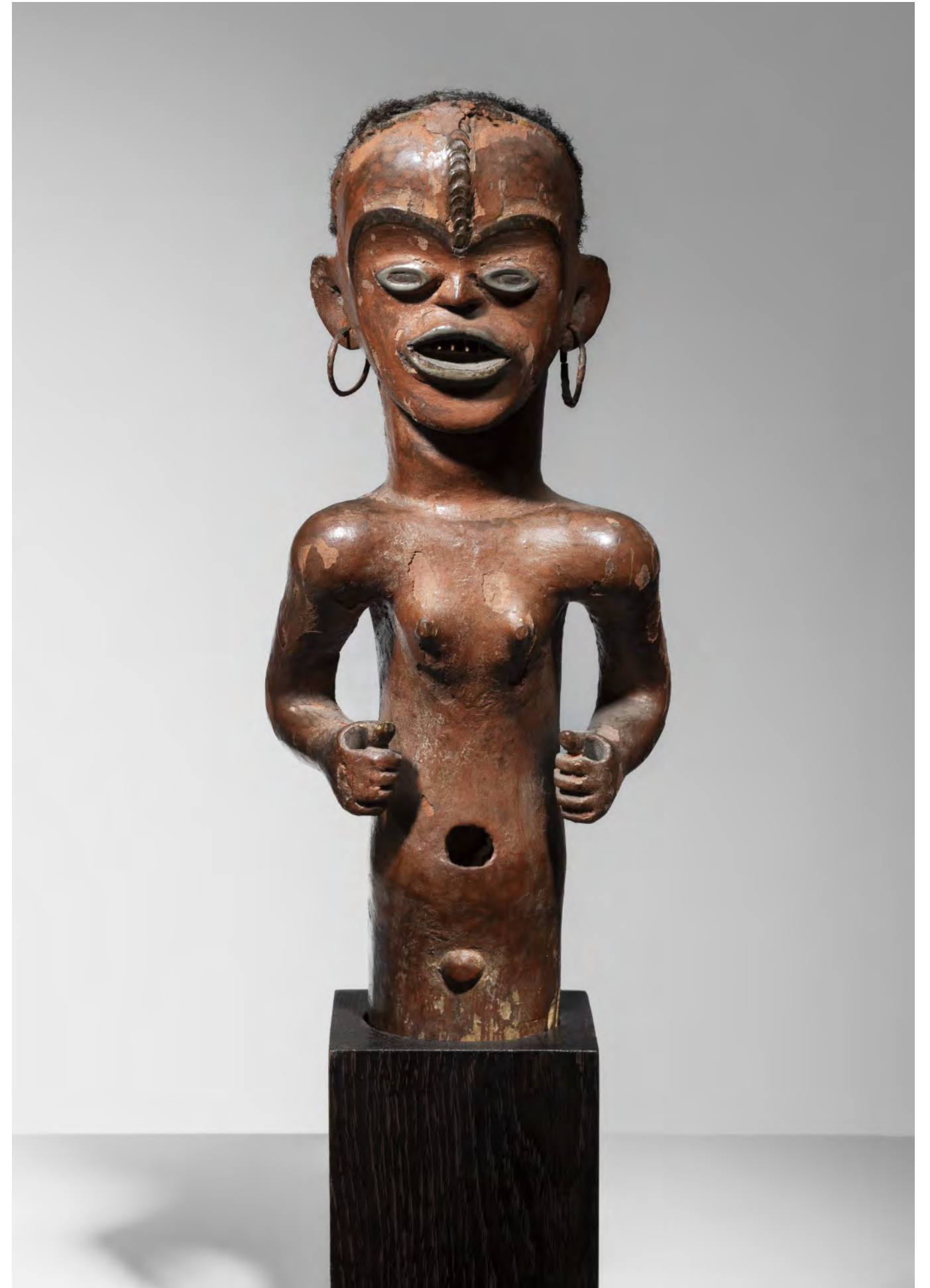
f €70,000-100,000
US\$77,000-110,000

“

LOUIS PERROIS
in *Arts du Gabon*, 2011, p. 22

Chez les Tsogho et les Sango du sud du Gabon, la société initiatique masculine *bwete* est le centre de la vie sociale et religieuse. La maison de culte *ebandza* sert non seulement au *bwete* mais aussi à d'autres associations telles que *kono*, *yamwei* et *ombudi*. Cette statuette est conservée dans l'*ebandza* qui symbolise l'homme dans le cosmos. Tronquée à partir de l'abdomen et colorée en rouge, elle a été sculptée avec réalisme, la bouche ouverte, les yeux ovales, les épaules voutées, les bras placés à angle droit afin que les mains soient tendues.

Among the Tsogo and the Sango in the south of Gabon, the *bwete* initiation society is the center of social and religious life. The *ebandza* place of worship serves not only the *bwete* but also other associations such as *kono*, *yamwei*, and *ombudi*. This figure is kept in the *ebandza*, which symbolizes man in the cosmos. Truncated at the abdomen and painted red, it has been sculpted with realism, the mouth open, with oval eyes, vaulted shoulders, arms placed at a right angle so that the hands are outstretched.



92

Masque *ngil* Fang Gabon

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

PROVENANCE

Charles Vignier (1863-1934), Paris

Transmis par héritage

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-14)

PUBLICATION(S)

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 111

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 183 et 224, pl. 39, n° 82

Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 70, n° 2

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, Munich, 1988, p. 203, n° 124

Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 99 et 221, n° 81

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 168, 169 et 268, pl. 66, n° 178

Geoffroy-Schneider, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 109 et 110

Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 20

Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, p. 61, n° 105

Bolz, F., *African Art - Art africain - Afrikanische kunst - Arte africano - Arte africana - Afrikaanse kunst*, Paris, 2018, p. 176

Petridis, C. et al., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 263 et 329, n° 234

Levy, A. et Ouvrier, Z., *Pensées invisibles. Invisible Thoughts*, Genève, 2023, pp. 47, 109, 115 et 138, n° 22

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

Fort Worth, Kimbell Art Museum, *The Language of Beauty in African Art*, 3 avril - 31 juillet 2022 ; Chicago, Art Institute of Chicago, 20 novembre 2022 - 27 février 2023

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Pensées invisibles*, 9 novembre 2022 - 3 septembre 2023

f €300,000-500,000
US\$330,000-540,000



“

LOUIS PERROIS
*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
 Barbier-Mueller, 1985, p. 224*

Ce masque très pur de forme, n'est pas très long comme la plupart des autres masques *Ngil* connus. La face en cœur, partagée par un long nez aplati, est blanchie au kaolin. Les yeux sont de simples incisions ; la bouche faisant la moue n'est pas placée à l'extrémité du visage, comme la plupart des autres spécimens de ce type ; front bombé avec une crête sagittale ; décor linéaire rappelant les motifs de tatouages, notés par G. Tessmann chez les Ntoumou et les Mvai. Ces tatouages évoquent les plumes de queue du milan et de l'hirondelle, la fourche de l'arbre, le scorpion, les pattes de grenouilles, les griffes de perroquet, l'araignée, etc., éléments symboliques liés aux mythes et aux rituels magico-religieux des diverses confréries, *So, Schok, Ngil*.

The clear form of this mask is unlike most other known *Ngil* masks: heart-shaped face divided by a long, flattened nose whitened with kaolin; eyes of simple incisions; pouting mouth but not to the edges of the face; protruding forehead; and sagittal crest. The linear motifs resemble the Ntumu and Mvai designs noted by G. Tessmann. These designs suggest tail feathers of the kite and swallow, tree branches, scorpion, frog feet, parrot talons, and spider - symbolic elements related to the magico-religious myths and rituals of associations such as *So, Schok and Ngil*.

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



93

Figure de reliquaire Kota Gabon

Hauteur : 65 cm. (24 3/8 in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 7 août 1940
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1019-4-C)

PUBLICATION(S)

Chaffin, A. et F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 222, n° 122
Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 187, n° 189
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, pp. 98 et 99
Lehuard, R., « La Collection du père Moris », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1983, n° 46, p. 38
Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 74-75 et 192, pl. 8, n° 11
Le Coat, G., « Art nègre and Esprit Moderne in France (1907-1911) », in *Double Impact. France and Africa in the Age of Imperialism*, Londres, 1985, p. 243, n° 12-3
Abramovic, N. et Hergott, F., *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2000, p. 103, n° 124
Amrouche, P., « Regarder et voir/Look and See », in *Arts & Cultures*, Genève, 2015, n° 16, p. 178, n° 4-5
Vanderstraete, A., *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, Genève, 2016, p. 166, n° 58
Preston, S., « Le cosmos comme un labyrinthe dans l'art africain/Cosmos as Labyrinth in African Art », in *Arts & Cultures*, Genève, 2022, n° 23, p. 88, n° 8

EXPOSITION(S)

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Genève, MAH - Musée d'Art et d'Histoire, *La création du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, 25 octobre 2000 - 25 février 2001
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Monnaies. Objets d'échange. Afrique - Asie - Océanie*, 11 février - 30 octobre 2016

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000

“

LOUIS PERROIS

in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller, 1985, p. 192

Figure de reliquaire, probablement Obamba, en bois décoré de plaques lisses, visage ovale concave-convexe avec un front bombé en surplomb formant une visière sus-orbitale rectiligne. Très équilibré et sobre avec un cimier en croissant et des coiffes latérales courbes amples, cet objet est typique, par son allure massive et puissante. Le losange étiré du piètement est un peu rongé à la base. Sur le cimier, un motif décoratif ciselé figure probablement un emblème de lignage. Sa signification n'est pas connue. Au revers, un grand losange en bas-relief.

This reliquary figure is probably of Obamba origin: wood covered with smooth copper sheets; oval, concave-convex face with an overhanging forehead forming a rectilinear upper eye visor. It is balanced and sober with a crescent and wide curved lateral headpieces. Its massive and forceful presence is not unusual. The extended lozenge of the support is a bit eaten away around the foot. The embossed motif on the crest is probably a lineage emblem; its exact meaning is not known. A large lozenge in low relief is on the back.



Statue Mbété Gabon

Hauteur : 77 cm. (30% in.)

PROVENANCE

Collection Aristide Courtois (1883-1962), Paris, acquis avant 1938
 Charles Ratton (1895-1986), Paris, en 1939
 Madeleine Rousseau (1895-1980), Paris
 René Rasmussen (1912-1979), Paris
 Transmis par descendance
 Loudmer-Poulain, Drouot Rive Gauche, Paris, *Succession René Rasmussen*, 1^{re} vente, 14 décembre 1979, lot 53
 Alain de Monbrison, Paris, acquis lors de cette vente
 Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris, acquis auprès de ce dernier ca. 1979
 De Ricqlès, Maison de la Chimie, Paris, *Collection Hubert Goldet*, 30 juin - 1^{er} juillet 2001, lot 276
 Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller (inv. n° 1019-86)

EXPOSITION(S)

Paris, Musée Dapper, *La voie des ancêtres. En hommage à Claude Lévi-Strauss*, 6 novembre 1986 - 7 février 1987
 Paris, Musée Dapper, *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, 10 octobre 1987 - 5 mai 1988
 New York, The Metropolitan Museum of Art, *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, 1^{er} octobre 2007 - 2 mars 2008
 Genève, Musée Barbier-Mueller, *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, 17 mai 2017 - 25 février 2018
 Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

PUBLICATION(S)

Verbeke, A., « La poésie nègre au Congo », in *Le Musée vivant. Revue de l'APAM*, Paris, novembre 1948, n° 36-37, p. 13, n° 7
 Césaire, A., *Soleil cou-coupé*, Paris, 1948, plat recto
 Lehuard, R., « La Collection Rasmussen », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1979, n° 32, p. 23
 Paudrat, J.-L., *La voie des ancêtres. En hommage à Claude Lévi-Strauss/The Way of the Ancestors. A Tribute to Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1986, n° 36b
 Berjonneau, G. et Sonnery, J.-L., *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire/Rediscovered Masterpieces of African Art/ Onbekende meesterwerken uit zwart Afrika*, Boulogne, 1987, p. 228, n° 211
 Lehuard, R., « A propos de "La voie des ancêtres" », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1987, n° 61, p. 12
 Bacquart, J.-B., *L'art tribal d'Afrique noire/The Tribal Arts of Africa*, Paris, 1998, p. 119, n° D
 Villanis, E., « La collection Goldet entre dans l'Histoire », in *Gazette Drouot*, Paris, juillet 2001, n° 27, p. 43
 Duponchelle, V., « La ruée vers l'or noir », in *Le Figaro*, Paris, 2 juillet 2001
 Schlumberger, J., « L'art primitif atteint des sommets », in *Journal du Dimanche*, Paris, 1^{er} juillet 2001
 Melikian, S., « Out of Africa, Inspiration for the 20th Century », in *International Herald Tribune*, Paris, 7-8 juillet 2001
 Perrois, L., « L'art des Ambété et la tradition "Kota"/Ambete Art and the "Kota" Tradition », in *Art Tribal*, Paris, hiver 2002, n° 1, pp. 74 et 75
 Perrois, L., « L'ancêtre mbété du « maître d'Abolo ». Un chef-d'œuvre de l'art africain dans son contexte : histoire, société, style/The Mbété Ancestor of the "Abolo Master". A Masterpiece of African Art in its Historical, Social and Stylistic Context », in *Arts & Cultures*, Genève, 2004, n° 5, plat recto, pp. 144-145, 147, 154, 156 et 158, n° 1, 3, 8 et 11
 LaGamma, A., « Ancêtres éternels. L'art du reliquaire en Afrique centrale/Eternal Ancestors. Art of the Central African Reliquary », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, automne 2007, n° 18, p. 80, n°15
 LaGamma, A., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 274, n° 93
 Barbier-Mueller, J.P., *1977-2007. Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, plat verso
 Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 196-197 et 389
 Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, plat recto
 Butor, M., *6000 ans de réceptacles. La vaisselle des siècles*, Lausanne, 2017, p. 129, n° 63
 Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 102 et 308, n° 241
 Valluet, M.-C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie/ Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2018, p. 231, n° 31

f Estimation sur demande





L'ancêtre masculin est représenté debout les bras plaqués au corps, les jambes courtes fléchies. Au dos est creusée une chambre reliquaire obturée par un volet rectangulaire fixé par six cordelettes. La sculpture est peinte au kaolin et au rouge de padouk, noircie au feu à la coiffe, au cou, aux épaules et aux bras. Le visage plat losangé est peint au padouk à l'exception d'une mentonnière dessinée au kaolin, la face creusée en retrait. Sous les grandes arcades sourcilières, des cauris forment des yeux obliques. La bouche grande ouverte est armée de fines dents de fer caractéristiques des reliquaires ambété et tsogho.

La coiffure imposante dessine un casque à cimier médian percé à l'avant d'un orifice de fixation de parure, et un large couvre-nuque en pavillon ; elle est striée de nattes curvilignes. Le cou puissant, renflé en son milieu, orné d'un collier de perles de verre bleu. Des trous de fixation sont percés au niveau des coudes sans doute pour porter des amulettes. Un large tatouage triangulaire descend de l'ombilic au pubis. Scarification géométrique aux reins. Gravure aux mollets, pieds obliques schématisés.

La statue s'impose par son hiératisme en accord avec sa fonction de réceptacle des reliques des fondateurs du lignage. L'oxydation foncée du bois, la patine épaisse et laquée qui couvre la sculpture, attestent de la grande ancienneté de cet objet exceptionnel datable probablement du XIX^e siècle.

Au sein de l'étroit corpus des statues reliquaires, cet exemplaire au pedigree prestigieux domine par son style plein de vigueur, sa finesse d'expression et sa magnifique patine d'usage.

On peut la comparer à la statue reliquaire de la collection Pierre Matisse, celle-ci présente un tel nombre de similitudes que, de toute évidence, elles sont l'œuvre du même maître. Toutes deux furent en tout cas acquises par Aristide Courtois dont il convient d'évoquer ici la mémoire tant son rôle fut déterminant dans le devenir des collections de l'Afrique équatoriale.

Exposée à New York au Metropolitan Museum of Art, elle est comparée à quatre autres statues reliquaire Ambété-Mbété, Alisa LaGamma souligne la pureté de sa forme qui la classe comme le chef-d'œuvre de ces statues de Courtois (*Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 274).

Rappelons qu'en 1948 lorsqu'elle appartenait encore à Madeleine Rousseau ou à René Rasmussen, elle fut reproduite pour la publication du célèbre poème d'Aimé Césaire *Soleil Cou-coupé*, par K-Editeur. Cet objet est donc lié à l'histoire de l'art sous toutes ses formes, plastique et poétique. Sa généalogie est impressionnante : Courtois, Ratton, Rousseau, Rasmussen, Goldet, Barbier-Mueller, le Gotha des arts premiers. Acquisée à la vente Hubert Goldet organisée à Paris en 2001, pour Monique Barbier-Mueller cette statue restera son œuvre d'art africain favorite.

PIERRE AMROUCHE

The male ancestor is shown standing with his arms close to his body and his short legs bent. On the back is a reliquary chamber sealed by a rectangular flap attached by six cords. The sculpture is painted with kaolin and padouk red; the headdress, neck, shoulders and arms are fire-blackened on. The flat, diamond-shaped face is painted in padouk, with the exception of a chin strap drawn in kaolin, while the face is recessed. Under the large eyebrow arches, cowries form slanted eyes. The wide-open mouth is armed with fine iron teeth typical of Ambété and Tsogho reliquaries.

The imposing headdress features a helmet with a median crest pierced at the front by a hole for attaching finery, and a wide pavilion-shaped neckpiece; it is streaked with curvilinear braids. The neck is powerful, swollen in the middle and adorned with a necklace of blue glass beads. Holes have been drilled in the elbows, probably to carry amulets. A large triangular tattoo runs from the umbilicus to the pubis. Geometric scarification on the kidneys. Engraving on the calves, schematised oblique feet.

The statue stands out because of its hieratic style, in keeping with its function as a receptacle for the relics of the founders of the lineage. The dark oxidation of the wood and the thick, lacquered patina covering the sculpture attest to the great age of this exceptional object, which can be dated to the 19th century.

Within the narrow corpus of reliquary statues, this example with its prestigious pedigree stands out by its vigorous style, its finesse of expression and its magnificent patina.

It can be compared with the reliquary statue in the Pierre Matisse collection at the Metropolitan Museum of Art, which has so many similarities that they are clearly the work of the same master. In any case, both were acquired by Aristide Courtois, who deserves to be remembered for the decisive role he played in the development of the Equatorial African collections.

Exhibited in New York, it is compared with four other Ambété-Mbete reliquary statues, and Alisa LaGamma emphasises the purity of its shape, which makes it the masterpiece of Courtois' statues (*Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 274).

Let us not forget that in 1948, when it still belonged to Madeleine Rousseau or René Rasmussen, it was reproduced for the publication of Aimé Césaire's famous poem *Soleil Cou-coupé* by K-Editeur. Hence, this object is linked to the history of art in all its forms, plastic and poetic. Its genealogy is impressive: Courtois, Ratton, Rousseau, Rasmussen, Goldet, Barbier-Mueller, the Gotha of primitive art. Acquired at the Hubert Goldet sale in Paris in 2001, this statue remains Monique Barbier-Mueller's favourite piece of African art.

PIERRE AMROUCHE



95

Masque Île de Nissan Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 76.5 cm. (30 1/8 in.)

PROVENANCE

Collection Richard Heinrich Robert Parkinson (1844-1909), Kokopo
Collection Linden-Museum, Stuttgart, acquis en 1903 (inv. n° 32838)
Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich, acquis en 1968
Maurice Bonnefoy (1920-1999), Paris
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en 1969 (inv. n° 4503)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 90 et 114
Waite, D., *Art des Îles Salomon dans les collections du musée Barbier-Müller/ Art of the Solomon Islands from the Collections of the Barbier-Müller Museum*, Genève, 1983, pp. 24-25 et 117, n° 1, pl. 1
Kaufmann, C., *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, Genève, 1985, p. 14, n° 7
Hierro, J., *Hier, aujourd'hui, demain. Regards sur les collections et sur les activités du musée Barbier-Mueller 1977-1987/Yesterday, Today and Tomorrow. The Collections and Activities of the Barbier-Mueller Museum 1977-1987*, Genève, 1987, p. 56, n° 2
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 283, n° 23
Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 346 et 347
Barbier Mueller, J.P., « Confidentiallement vôtre.../Confidentially Yours... », *in Arts & Cultures*, 2003, n° 4, p. 254
Boyer, A.-M., Butor, M. et Morin, F., *L'homme et ses masques. Chefs-d'œuvre des musées Barbier-Mueller*, Genève, 2005, pp. 250-251 et 355, n° 90
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 334-335, 394 et 395
Baeke, V. et al., *A Legacy of Collecting. African and Oceanic Art from the Barbier-Mueller Museum at The Metropolitan Museum of Art*, Genève, 2009, pp. 102-103 et 122, n° 30

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art des Îles Salomon*, 27 janvier - 1^{er} février 1983
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie*, 1^{er} avril 1985
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Kunst der Salomon-Inseln*, 4 avril - 29 décembre 1991
Genève, MEG - Musée d'Ethnographie de Genève, *40 ans du musée Barbier-Mueller - Hors les murs*, 23 mars - 31 décembre 2017

f €20,000-30,000
US\$22,000-33,000

“

DEBORAH WAITE

in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller, Genève, 2007, p. 334

Ce masque de l'île Nissan, acquis par Parkinson en 1903, appartient à un groupe de masques confectionnés à partir d'un tissu d'écorce tendu sur un cadre en bambou ou en racine de mangrove et recouvert d'un enduit résineux (noix de *parinarium*).

L'ensemble du visage se caractérise par des lignes angulaires, et, sur le masque de la collection Barbier-Mueller (mais pas toujours sur les autres), on distingue sous la bouche un motif en spirale. En règle générale, d'autres motifs encerclent les yeux et se prolongent en pointe de chaque côté.

À Nissan, d'après Nachman, le travail du jardin en préparation des banquets constituait le contexte principal de l'utilisation des masques. Ceux-ci étaient confectionnés et portés par les hommes ; leur fabrication était secrète, mais leur utilisation dans les jardins ne faisait l'objet d'aucune restriction. On pouvait reconnaître les personnes masquées, même quand elles portaient des vêtements en tissu d'écorce qui cachaient en grande partie leur corps. Ces vêtements avaient peut-être pour but d'évoquer les esprits de la brousse ; parfois, l'ajout de feuilles venait renforcer cette ressemblance.

This mask from Nissan Island, acquired by R. Parkinson in 1903, belongs to a large group of Nissan masks fashioned from barkcloth stretched over a framework of bamboo or mangrove root. The barkcloth is covered with a resinous coating (parinarium nut).

The entire face is marked with angular designs and a spiral motif appears beneath the mouth of the Barbier-Mueller mask (but not always on others). According to Nachman, garden working in preparation for major feasts provided the contextual framework for much masking on Nissan.

Masks were made and worn by men. Production was secret but the appearance of the masks in the gardens was unrestricted; people could identify mask wearers even though they wore barkcloth garments that largely covered their bodies. Allegedly, the barkcloth body-coverings created a resemblance to bush spirits. Leaves were sometimes added so as to increase that resemblance.



Ornement de flûte Iatmul Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 76 cm. (30 in.)

PROVENANCE

Roberta et Lance Entwistle, Londres
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève, acquis en mars 1977 (inv. n° 4064)

PUBLICATION(S)

Barbier-Mueller, J.P., *Indonésie et Mélanésie. Art tribal et cultures archaïques des mers du Sud*, Genève, 1977, pp. 59 et 108, n° 6
Jeanneret, A., Laude, J. et al., *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, Genève, 1977, pp. 62 et 103, n° 36
Jones, J. et al., *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, Soleure, 1981, p. 147
Barbier-Mueller, J.P. et al., *Oiseaux. Trente sculptures en bois, en métal et en pierre, accompagnées de trente sculptures en mots*, Genève, 1984, p. 17
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, pp. 278 et 279
Newton, D., *Arts des mers du sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du musée Barbier-Mueller/Art of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, Paris, 1998, p. 195, n° 9
Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections*, Paris, 2006, p. 105, n° 42
Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 286 et 287

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Art d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique. Récentes acquisitions. Collection Barbier-Müller*, 1^{er} juin - 31 octobre 1977
Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung. Amerika, Afrika, Südsee*, 2 mai - 20 novembre 1981
Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens, *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie. Collections du Musée Barbier-Mueller*, 5 juin - 4 octobre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €30,000-50,000
US\$33,000-54,000

“

CHRISTIAN KAUFMANN

in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 287

En raison de son style, cette tête de flûte iatmul ressemble à d'autres objets originaires de Kararau ou de Palimbei, surtout si nous prenons en compte la forme des yeux et du bec de l'oiseau. Ce bec permet d'identifier l'oiseau comme un aigle, *ngawi*, l'une des « enveloppes » ou « peaux apparentes » des ancêtres principaux des mythes. La figure de l'aigle est essentielle ; elle est l'expression de la force physique et de la puissance guerrière du village. La vigilance de l'aigle aide à procurer la victoire aux hommes. L'oiseau sert également d'image de référence aux clans qui appartiennent à la moitié cérémonielle du ciel et du père.

Il paraît donc justifié de percevoir dans cet objet un bouchon de flûte traversière, bouchon qui était fixé à l'une des extrémités du tube de bambou dont le dernier nœud n'était pas percé. Les flûtes sont jouées par paire, la plus longue étant masculine, la plus courte, féminine et maternelle. Le son de ces flûtes représentait la voix ancestrale.

The style of this sculpture resembles other objects that come from Kararau or Palimbei, especially if we take the form of the bird's eyes and beak into account. The beak enables us to identify the bird as a *ngawi* eagle, one of the “envelopes” or 'apparent skins' of the principal mythical ancestors. The figure of the eagle is essential; it is the expression of a village's physical strength and warrior power. The eagle's vigilance helps to bring men victory. It also serves as an image of reference for clans that belong to the ceremonial half of the sky and of the father.

It is therefore justifiable to see this object as a flute stopper, which was attached to one of the ends of the bamboo tube, whose last node was not cut open. The flutes were played in pairs; the longer one was male, the shorter one female and maternal. The sound of these flutes represented the ancestral voice.



97

Statue Singarin Papouasie-Nouvelle-Guinée

Hauteur : 191 cm. (75¼ in.)

PROVENANCE

Collection Paul Wirz (1892-1955), Bâle

Collection Lorenz Eckert, Bâle

Hans Hess, Bâle

Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis ca. 1950

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 4081)

PUBLICATION(S)

Marquetty, M., *Exposition d'art africain, d'art océanien. Galerie Pigalle, Paris, 1930*, p. 23 et n° 322

Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller/Shadows of New Guinea. Art of the Great Island of Oceania from the Barbier-Mueller Collections, Paris, 2006*, pp. 127 et 413, n° 64

Hourdé, C.-W. et Rolland, N., *Galerie Pigalle. Afrique, Océanie, Paris, 2018*, pp. 100 et 288, n° 322

EXPOSITION(S)

Paris, Galerie du Théâtre Pigalle, *Exposition d'art africain, d'art océanien*, 28 février - 1^{er} avril 1930

Paris, Mona Bismarck American Center, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 3 octobre - 25 novembre 2006

f €100,000-150,000
US\$110,000-160,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





De la région de l'embouchure du Sepik proviennent ces figures étonnantes où les formes du corps humain, les plus souvent masculines, sont traitées en silhouette sur laquelle se détachent, sculptés en relief, un visage et une, parfois plusieurs, figures animales. L'ensemble est peint de motifs qui évoquent les ornements portés lors des cérémonies. Dans certains exemples l'organisation de la sculpture se complexifie : les bords de la silhouette sont découpés afin de donner naissance par exemple à des figures animales. Tel n'est pas le cas ici. L'objet de la collection Barbier-Mueller est austère, ses formes d'une apparente simplicité. D'après Christian Kaufmann (voir Peltier, P. *et al.*, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2006, p. 413, n° 64), elle fait partie des exemplaires les plus anciens au nombre desquels figurent des objets appartenant aux collections des musées d'ethnographie de Berlin et de Hambourg (voir Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, Berlin, 1968, n° 32 et 43, pour Berlin, inv. n° VI 22.202 et VI 42.328 ; Reche, O., *Der Kaiserin-Augusta Fluss*, Hambourg, 1914, n° 1, Taf. XIX, pour Hambourg, inv. n° H.S. 1823). Toutes furent probablement taillées à la lame de pierre.

Nous possédons très peu de renseignements sur ces objets. Les villages d'où ils proviennent, situés dans la zone linguistique angoram, furent très vite convertis au catholicisme et les cultes traditionnels disparurent rapidement. Les informations les plus fiables sont celles données par Otto Reche dans le livre qu'il publia afin de rendre compte de l'expédition du musée de Hambourg qui remonta le Sepik au début du mois de septembre 1909. Reche, citant les informations recueillies par le chef de l'expédition, Friedrich Fülleborn, rapporte que ces pièces étaient gardées au fond des maisons des hommes, derrière une paroi de pétioles de sagoutiers peints. Il précise qu'elles représentaient des kadibon, des esprits ancestraux (Reche, O., *op. cit.*, p. 123). D'autres sources donnent aussi le terme d'atei (Newton, D., *New Guinea Art in the Collection of the Museum of Primitive Art*, New York, 1967, n° 36-38). Le fait que ces figures ancestrales soient exposées, dissimulées derrière une paroi au fond de la maison des hommes, est congruent avec les pratiques en cours dans cette région du bas Sepik. Leurs formes fantomatiques apparaissaient dans la pénombre de l'enclos. Et leur accès était réservé aux hommes les plus importants du village bien que leur découverte par les jeunes garçons fasse partie des rituels d'initiation. Vides en temps normal, elles pouvaient être activées lorsqu'un village préparait une expédition guerrière ou une grande partie de chasse. Questionnées, elles prédisaient le déroulement et les résultats de ces expéditions.

Par sa présence hiératique, la découpe parfaite de sa silhouette, sa tête impassible, cet objet à la simplicité trompeuse est le témoin émouvant d'une époque à jamais révolue. Il va sans dire qu'un nombre restreint de ces objets ont survécu.

PHILIPPE PELTIER

From the region around the mouth of the Sepik River come these astonishing figures in which the forms of the human body, most often masculine, are treated as silhouettes on which, sculpted in relief, a face and one, sometimes several, animal figures stand out. The ensemble is painted with motifs that evoke the ornaments worn during ceremonies. In some examples, the organization of the sculpture becomes more complex: the edges of the silhouette are cut away to represent animal figures, for example. This is not the case here. The object in the Barbier-Mueller collection is austere - its shapes seemingly simple. According to Christian Kaufmann (see Peltier, P. *et al.*, *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2006, p. 413, no. 64), it is one of the earliest examples, including objects from the collections of the Berlin and Hamburg Ethnographic Museums (see Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, Berlin, 1968, no. 32 and 43, for Berlin, inv. no. VI 22.202 and VI 42.328; Reche, O., *Der Kaiserin-Augusta Fluss*, Hamburg, 1914, no. 1, Taf. XIX, for Hamburg, inv. no. H.S. 1823). All were probably carved with a stone blade.

We have very little information on these objects. The villages from which they come, located in the Angoram linguistic zone, were quickly converted to Catholicism and traditional cults soon disappeared. The most reliable information is provided by Otto Reche in the book he published to report on the Hamburg Museum expedition up the Sepik in early September 1909. Reche, citing information gathered by the expedition's leader, Friedrich Fülleborn, reports that these pieces were kept at the back of the men's houses, behind a wall of painted sago palm petioles. He specifies that they represented *kadibon*, ancestral spirits (Reche, O., *op. cit.*, p. 123). Other sources also refer to them using the term *atei* (Newton, D., *New Guinea Art in the Collection of the Museum of Primitive Art*, New York, 1967, nos. 36-38). The fact that these ancestral figures are on display, hidden behind a wall at the back of men's houses, is congruent with current practices in this region of the Lower Sepik. Their ghostly forms appeared in the half-light of the enclosure. And access to them was reserved for the most important men in the village, although their discovery by young boys was part of the initiation rituals. Normally empty, they could be activated when a village was preparing a war expedition or a large hunting party. When questioned, they would predict the course and outcome of these expeditions.

With its hieratic presence, the perfect shape of its silhouette and its impassive head, this deceptively simple object is a moving reminder of an era that will never end. Needless to say, very few of these objects have survived.

PHILIPPE PELTIER

Tête Tsogho Gabon

Hauteur : 30,5 cm. (12 in.)

PROVENANCE

Ketterer Kunst GmbH & Co KG, Munich, 3 novembre 1981, lot 190
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1019-75)

PUBLICATION(S)

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1972, p. 274, n° R20
Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 115 et 201, n° 17 et 29
LaGamma, A., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 284, n° 99
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, p. 135, n° 286

EXPOSITION(S)

Zurich, Kunsthaus Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971
New York, The Metropolitan Museum of Art, *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, 1^{er} octobre 2007 - 2 mars 2008
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €60,000-80,000
US\$66,000-87,000

“

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER

Les têtes tsogho sont beaucoup plus rares que les têtes fang, et pourtant moins recherchées, ou moins surpayées (il n'y a pas un marché bien alimenté).

Je connais celle-ci depuis 1970, ou elle fut exposée à Zurich au Kunsthaus. Ce fut même elle qui me fit découvrir l'art des peuples du Centre-Sud du Gabon. Malgré la bande frontale médiane, on peut d'ailleurs se demander si cette tête ne vient pas du côté de chez les Vuvi, en raison du long menton, du visage en cœur assez plat, et des yeux d'un dessin semblable à celui de la bouche, les trois ellipses étant disposées de manière si harmonieuses dans la face, que celle-ci s'en trouve empreinte d'une sérénité extraordinaire. J'ai fait des essais en 1980 pour acquérir cet objet et après avoir mandaté diverses personnes, je suis arrivé à mes fins par l'intermédiaire de Catherine Duret et de la galerie Ketterer de Munich, qui me l'avait proposée en 1980, pour retirer rapidement l'offre du vendeur et ne plus répondre à mes demandes.

Tsogho heads are much rarer than Fang heads, and yet less sought-after, or less overpaid (there is not a well-fed market).

I have known this one since 1970, when it was exhibited in Zurich at the Kunsthaus. It was this piece that introduced me to the art of the people from South-Central Gabon. Despite the median forehead band, one might well wonder whether this head does not come from the Vuvi side, given the long chin, the fairly flat heart-shaped face and the eyes with a design similar to that of the mouth; the three ellipses are arranged so harmoniously in the face that it conveys an extraordinary serenity. I tried to buy this object in 1980, and after enquiring from various people, I ended up buying it through Catherine Duret and the Ketterer gallery in Munich, which had offered it to me in 1980, only to withdraw the seller's offer quickly and not respond to my enquiries.

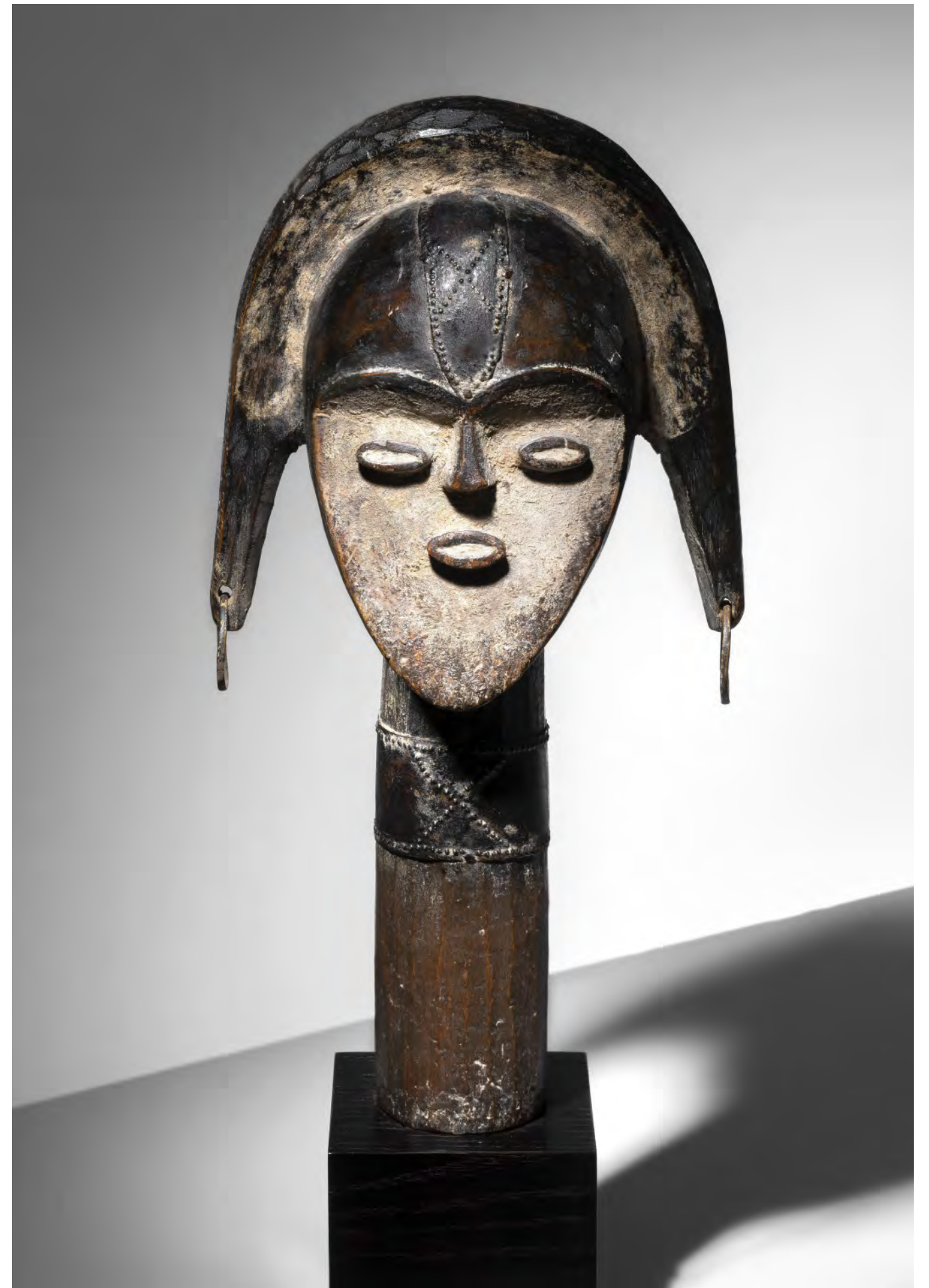


Figure de reliquaire Fang Gabon

Hauteur : 44 cm. (17½ in.)

PROVENANCE

Collection Antony Innocent Moris (1866-1951), Paris
Collection Josef Müller (1887-1977), Soleure, acquis le 25 janvier 1939
Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller,
Genève (inv. n° 1019-34)

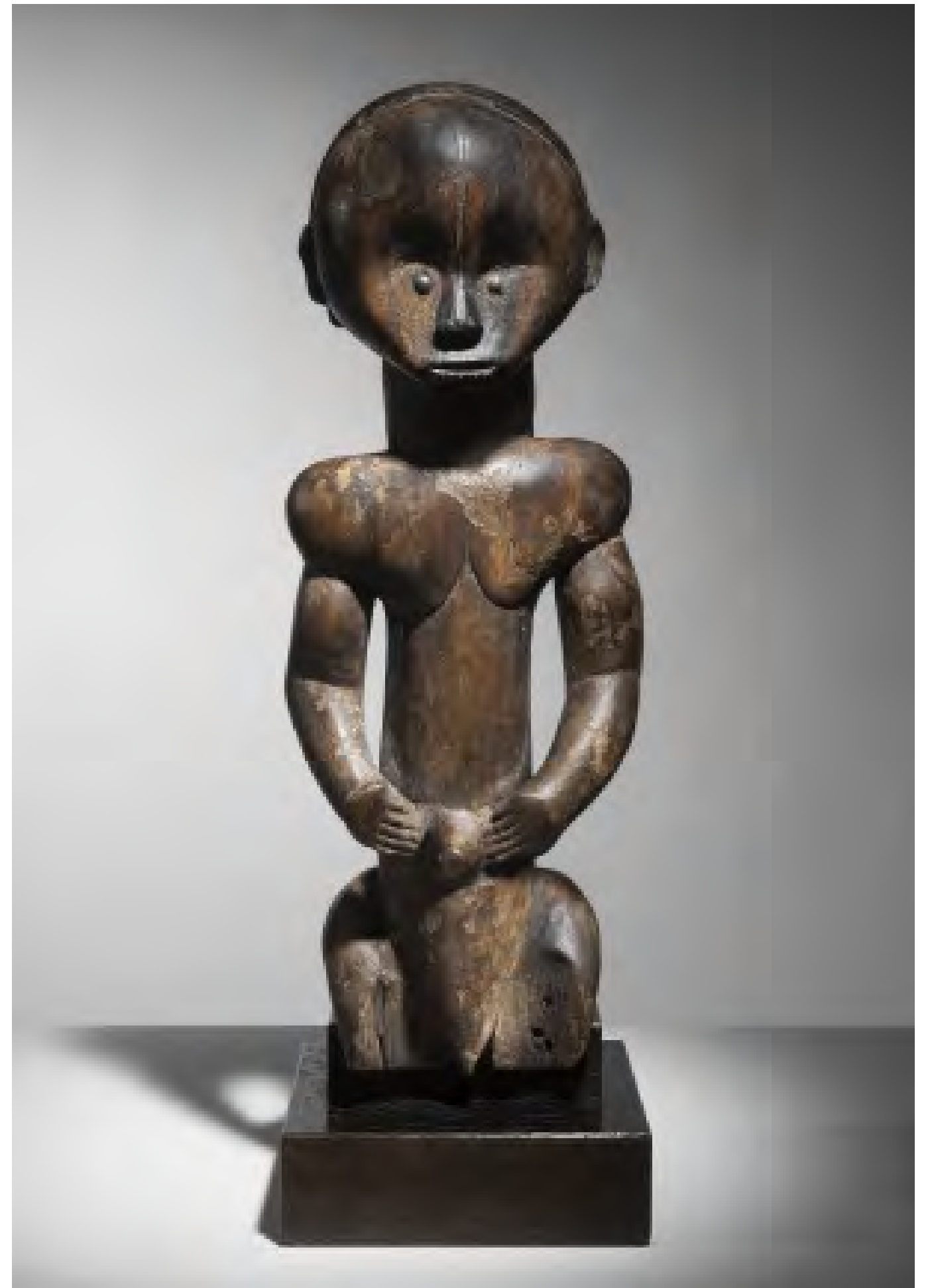
PUBLICATION(S)

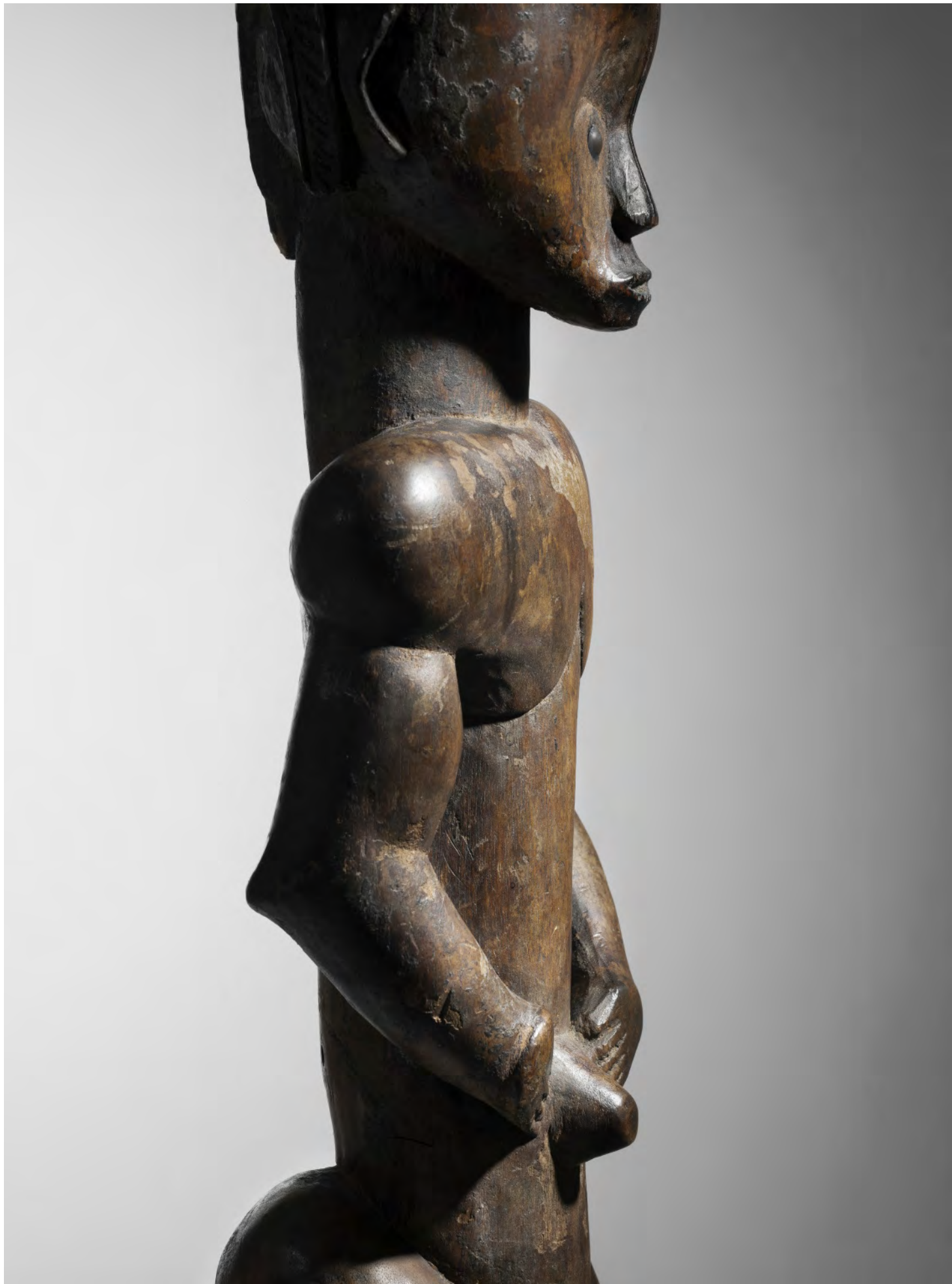
Barbier, J.P., *Musée Barbier-Müller 1977-1982*, Genève, 1982, plat recto
Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 164-165 et 215, pl. 30, n° 64
Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, p. 200, n° 121
Meyer, L., *Afrique noire. Masques, sculptures, bijoux/Black Africa. Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, 1991, pp. 136 et 137, n° 126
Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 143
Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 54 et 360, n° 42

EXPOSITION(S)

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Musée Barbier-Müller 1977-1982*, 1982
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €150,000-250,000
US\$170,000-270,000





“

LOUIS PERROIS

*in Art ancestral du Gabon dans les collections du musée
Barbier-Mueller, 1985, p. 215*

Cette statuette masculine dont le bas des jambes a disparu, présente, telle quelle, des proportions « longiformes ». Le tronc et le cou, de même diamètre, s'allongent sous une tête en sphère de hauteur moyenne au tiers de l'ensemble. Sur ce cylindre central sont accrochés les épaules bien développées et les bras détachés du corps, les mains à peine esquissées posées sur le ventre de part et d'autre du nombril très proéminent. Le fessier est aussi proéminent, quelque peu stéatopyge.

Le visage en cœur, très triangulaire, sous un vaste front bombé, présente des orbites creuses, un nez épaté et une bouche large au-dessus d'un petit menton à peine ébauché. La coiffure est remarquable : sorte de casque fait de petites tresses moulant le haut du crâne et l'occiput. Pratiquement pas de décor, sauf une scarification verticale au centre du visage, sur le front et le nez.

Ces statues, habituellement disposées sur les coffres-reliquaires, servaient non seulement à les garder, mais aussi à évoquer symboliquement les ancêtres dont on conservait les reliques.

This male figure has lost its lower legs. Such as it is, “longiform” proportions are evident. The trunk and neck of the same diameter stretch toward the medium-sized, spherical head (a third of the total figure height). Well-developed shoulders cap the central cylinder, arms separate from the body, and minimally carved hands protect the abdomen on both sides of the navel. The buttocks are somewhat steatopygious.

The triangular, heart-shaped face under a wide, protruding forehead has recessed eye sockets, a large nose and a wide mouth above a small chin that is hardly visible. The coiffure is exceptional: it is a sort of helmet consisting of small braids molding the upper cranium and occiput. This is an unadorned figure apart from the vertical scarification on the forehead and nose.

These figures usually placed on top of the reliquary barrel served not only as guardians but also as a symbolic evocation of the ancestors whose relics were preserved.

100

Masque Kwélé Gabon

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

PROVENANCE

Collection André Fourquet (1928-2001), Paris

Merton D. Simpson (1928-2013), New York

Collection Monique (1929-2019) et Jean Paul (1930-2016) Barbier-Mueller, Genève, acquis en septembre 1979 (inv. n° 1019-49)

PUBLICATION(S)

Fagg, W., *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, Paris, 1980, p. 114

Perrois, L., *Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller/Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1985, pp. 82-83 et 196, pl. 12, n° 20

Schmalenbach, W. et al., *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller/Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 1988, p. 206, n° 127

Manley, L. et al., *Tradition and Transition in African Letters*, New Haven, 1990, plat recto

Newton, D. et Waterfield, H., *Sculpture. Chefs-d'œuvre du musée Barbier-Mueller/Tribal Sculpture. Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum*, Genève, 1995, p. 146

Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller/African Masks. The Barbier-Mueller Collection/ Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Munich, 1997, pp. 176-177 et 269, pl. 70, n° 187

Geoffroy-Schneiter, B., *Arts premiers/Tribal Art. Africa, Oceania, Southeast Asia*, Paris, 1999, pp. 101 et 102

Perrois, L., « L'art des Bakwélé d'Afrique équatoriale. Masques d'ancêtres, masques d'esprits de la grande forêt/Art of the Kwele of Equatorial Africa. Ancestor Masks, Bush Spirit Masks », in *Tribal Arts*, Paris, printemps 2001, n° 25, p. 96, n° 22

Alleva, A. d' et al., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller/Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, pp. 194-195 et 389

LaGamma, A., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, New York, 2007, p. 296, n° 107

Denner, A. et Wick, O., *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/ Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Bâle, 2009, vol. III, n° 32

Perrois, L., *Arts du Gabon*, Genève, 2011, p. 9

Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 82 et 259, n° 123

EXPOSITION(S)

Zurich, Kunsthaus Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, *Masques d'Afrique dans les collections du musée Barbier-Müller*, 1^{er} janvier - 31 décembre 1980

Dallas, Dallas Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 26 janvier - 15 juin 1986

Los Angeles, LACMA - Los Angeles County Museum of Art, *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, 28 août 1986 - 22 mars 1987

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf, 27 février - 10 avril 1988 ; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4 juin - 14 août 1988 ; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 ; Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989 ; Berne, Kunstmuseum Bern, 12 août - 22 octobre 1989

Munich, Haus der Kunst, *Das zweite Gesicht. Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller/L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, 7 février - 24 avril 1997 ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 mai - 3 août 1997 ; Luxembourg, Banque générale du Luxembourg, 15 septembre - 23 novembre 1997 ; Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 29 mai - 13 septembre 1998 ; Paris, Mona Bismarck American Center, 21 septembre - 28 octobre 1999

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 26 avril - 30 septembre 2007

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, 1^{er} octobre 2007 - 2 mars 2008

Riehen, Fondation Beyeler, *Visual Encounters. Africa, Oceania, and Modern Art/Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, 25 janvier - 25 mai 2009

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018

f €300,000-500,000
US\$330,000-540,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY





“

ALISA LA GAMMA

*in Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée
Barbier-Mueller, 2007, p. 194*

Les masques en silhouette des sculpteurs kwélé représentent, avec une belle imagination, les habitants de la forêt équatoriale. Ils sont utilisés dans le cadre d'un rite connu sous le nom de *beete*, qui se déroule périodiquement afin de soulager les tensions sociales au sein d'une communauté, et ainsi de renforcer le sentiment de solidarité parmi ses membres. Face à des crises comme les épidémies, les pénuries de gibier ou le décès d'un chef, le *beete* fortifie et purifie les participants par des activités diverses - chasse collective, danse, cérémonie d'initiation, banquet - qui renforcent la cohésion du groupe. L'apparition surnaturelle de danseurs masqués captive ou fascine les hommes, les femmes et les enfants qui forment le public.

Le sujet de ce masque, l'antilope appelée *duiker*, occupe une place importante dans les *beete* de la communauté kwélé. Léon Siroto note que de nombreux hommes jeunes partent durant une semaine - parfois même durant un mois entier - pour chasser l'antilope au filet dans la forêt, ce qui crée un sentiment d'appartenance à un groupe obligé de rester soudé. Une chasse fructueuse indique que la forêt est disposée favorablement envers les rites de la communauté. La viande du *duiker* compose l'un des principaux ingrédients du ragoût, doté d'une grande force mystique, qui, à l'issue de cette quête, est consommé par la communauté rassemblée.

The silhouette-like forms of masks carved by Kwele sculptors imaginatively portray the denizens of the environment of the equatorial forest. Such masks appear as part of a rite known as *beete* that was held periodically to alleviate social tensions within a community and in doing so foster a sense of renewed solidarity among its members. In the face of crises such as epidemics, scarcity of game, or the death of a leader, *beete* at once fortified and purified its constituency. A variety of different activities ranging from a communal hunt, dances, initiation ceremony, and a feast instilled in participants a spirit of cooperation. The surreal apparitions of a diverse sequence of masked dancers captivated the collective attention and interest of men, women, and children.

The subject of this mask, a *duiker* antelope, figured prominently in a Kwele community's *beete* observance. Siroto notes that many of the younger men embarked on a weeklong great net-hunt for antelope in the forest. This collaborative quest could last over a month and generated a sense of group solidarity. The success of the hunt was interpreted as an indication that the forest was favourably disposed to the community's *beete* rites. The antelope meat was among the chief ingredients of the mystically potent stew that was ultimately consumed by the assembled members of the community.



BARBIER- MUELLER

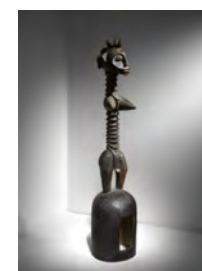
ART AS LEGACY



1
MAILLET DE GONG BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE
€20,000-30,000



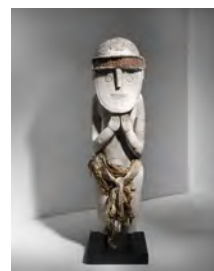
2
MASQUE LIGBI
CÔTE D'IVOIRE
€20,000-30,000



3
MASQUE-HEAUME SÉNUFO
CÔTE D'IVOIRE
€200,000-300,000



4
MASQUE BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE
Estimation sur demande



5
STATUE KULAP
NOUVELLE-IRLANDE
€50,000-70,000



6
TAMBOUR À FRICTION
LIVIKA
NOUVELLE-IRLANDE
€150,000-250,000



7
MASQUE TOLAÏ
NOUVELLE-BRETAGNE
€20,000-30,000

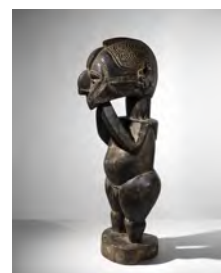


8
STATUE MALANGAN
NOUVELLE-IRLANDE
€300,000-500,000

Monique Barbier-Muller et Josef Müller, ca. 1940
©abm - archives Barbier-Mueller



9
MASQUE TSHOKWÉ
ANGOLA
€40,000-60,000



10
STATUE BAGA
GUINÉE
€40,000-60,000



11
SERPENT BAGA
GUINÉE
Estimation sur demande



12
STATUE BAGA
GUINÉE
€100,000-150,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



21
ORNEMENT DE PROUE DE
PIROGUE NGUZU NGUZU
ÎLES SALOMON
€30,000-50,000



22
BOUCLIER DE PRESTIGE
ÎLES SALOMON
€500,000-700,000



23
CIMIER EJAGHAM
NIGERIA
€40,000-60,000



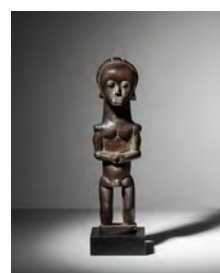
24
SIÈGE SONGYÉ
RDC
€150,000-250,000



13
CIMIER BANDA
GUINÉE
€20,000-30,000



14
TÊTE DE RELIQUAIRE
TSOGHO, GABON
€100,000-150,000



15
FIGURE DE RELIQUAIRE
FANG, GABON
€20,000-30,000



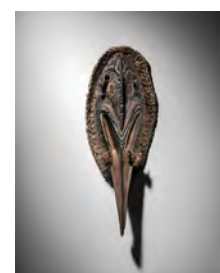
16
MASQUE PUNU
GABON
€150,000-250,000



25
MASQUE SONGYÉ
RDC
€100,000-150,000



26
STATUE SONGYÉ
RDC
€300,000-500,000



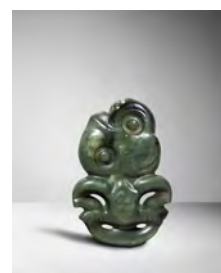
27
MASQUE KOPAR
PAPOUASIE-NOUVELLE-
GUINÉE
€30,000-50,000



28
STATUE KANDIMBOANG
PAPOUASIE-NOUVELLE-
GUINÉE
€50,000-70,000



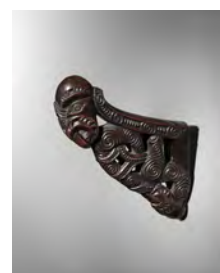
17
FIGURE DE RELIQUAIRE
FANG-MABÉA, CAMEROUN
Estimation sur demande



18
PENDENTIF HEI TIKI MAORI
NOUVELLE-ZÉLANDE
€30,000-50,000



19
COLLIER LEI NIHO PALAOA
HAWAÏ
€70,000-100,000



20
REPOSE-PIED MAORI
NOUVELLE-ZÉLANDE
€15,000-25,000



29
BOUCLIER
ÎLE DE MANAM
€20,000-30,000



30
STATUE ABELAM
PAPOUASIE-NOUVELLE-
GUINÉE
€80,000-120,000



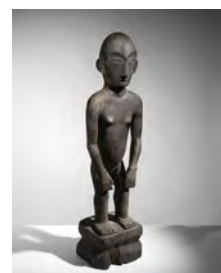
31
MASQUE BAINING
NOUVELLE-BRETAGNE
€40,000-60,000



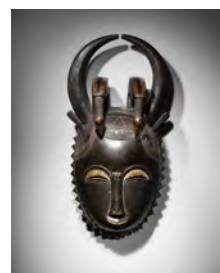
32
TAMBOUR WARUP
DÉTROIT DE TORRÈS
€300,000-500,000



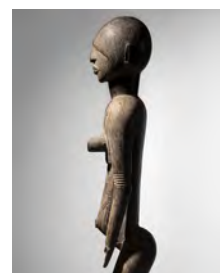
33
MASQUE ÎLE SAIBAI
DÉTROIT DE TORRES
Estimation sur demande



34
STATUE *BULUL* IFUGAO
ÎLE DE LUÇON
€70,000-100,000



35
MASQUE YAURÉ
CÔTE D'IVOIRE
€20,000-30,000



36
STATUE NUNA
BURKINA FASO
€100,000-150,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



45
STATUE *NKISI N'KONDI*
KONGO, RDC
Estimation sur demande



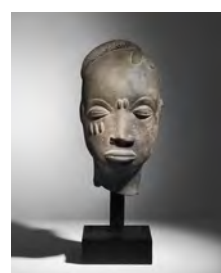
46
MASQUE MAKONDÉ
TANZANIE
€30,000-50,000



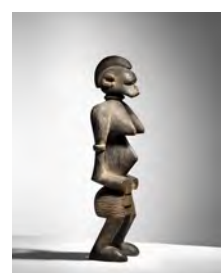
47
PLAT
ÎLES TAMI
€30,000-50,000



48
MANCHE DE CHASSE-
MOUCHES *TAHIRI RA'A*
ÎLES AUSTRALES
€150,000-250,000



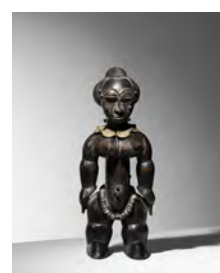
37
TÊTE AKAN
GHANA
€50,000-70,000



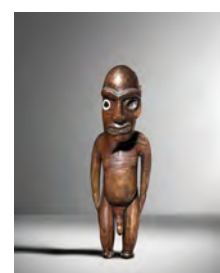
38
STATUE SÉNUFO
CÔTE D'IVOIRE
€15,000-25,000



39
MASQUE-DOUBLE *NDA*
BAULÉ, CÔTE D'IVOIRE
Estimation sur demande



40
STATUE ÉBRIÉ-ATTIÉ
CÔTE D'IVOIRE
€20,000-30,000



49
STATUE *MOAI MIRO*
ÎLE DE PÂQUES
€150,000-250,000



50
PLAT *ROVA*
ESPIRITU SANTO
€70,000-100,000



51
STATUE ÎLE BIL BIL,
BAIE DE L'ASTROLABE
€300,000-500,000



52
MASQUE,
PROVINCE DE MADANG
€400,000-600,000



41
MASQUE LULUWA
RDC
€100,000-150,000



42
STATUE LULUWA
RDC
€100,000-150,000



43
APPUI-TÊTE LUBA-
SHANKADI, RDC
€400,000-600,000



44
MASQUE HEMBA
RDC
€20,000-30,000



53
STATUE DJENNÉ
MALI
€100,000-150,000



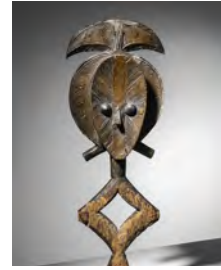
54
PENDENTIF DJENNÉ
MALI
€100,000-150,000



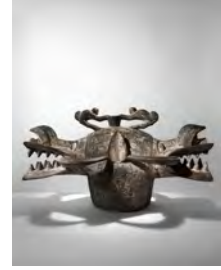
55
TÊTE DE RELIQUAIRE FANG
GABON
Estimation sur demande



56
MASQUE FANG
GABON
€50,000-70,000



57
FIGURE DE RELIQUAIRE
KOTA, GABON
€80,000-120,000



58
MASQUE-HEAUME
SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE
€20,000-30,000



59
MASQUE DAN
CÔTE D'IVOIRE
€300,000-500,000



60
CUILLER WAKEMIA DAN
LIBERIA
€40,000-60,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



69
MASQUE TEDAK
ÎLES TANGA
€20,000-30,000



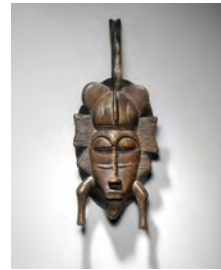
70
MASQUE-HEAUME
NOUVELLE-BRETAGNE
€50,000-70,000



71
STATUE SONINKÉ
MALI
€100,000-150,000



72
STATUE DJENNÉ
MALI
€10,000-15,000



61
MASQUE KPELIÉ SÉNUFO
CÔTE D'IVOIRE
€15,000-25,000



62
COUPE DE HOGON DOGON
MALI
€100,000-150,000



63
MASQUE KRU
LIBERIA
€70,000-100,000



64
PENDENTIF DJENNÉ
MALI
€30,000-50,000



73
MASQUE TOUSSIAN
BURKINA FASO
€100,000-150,000



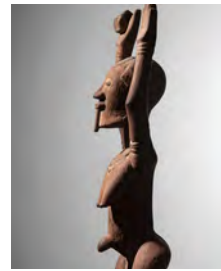
74
CIMIER JANUS BANGWA
CAMEROUN
€200,000-300,000



75
FIGURE DE RELIQUAIRE
MAHONGWÉ, GABON
€100,000-150,000



76
MASQUE MAHONGWÉ
RDC
Estimation sur demande



65
STATUE DOGON
MALI
Estimation sur demande



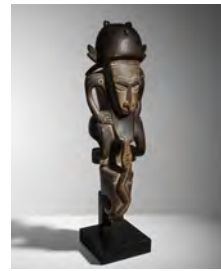
66
MASQUE DE FLÛTE
RIVIÈRE YUAT
€40,000-50,000



67
MASQUE SULKA
NOUVELLE-BRETAGNE
€70,000-100,000



68
BOUCLIER MENGAN
NOUVELLE-BRETAGNE
€30,000-50,000



77
STATUE
ÎLE TAMI
€20,000-30,000



78
MASQUE
ÎLE DE SIO
€60,000-80,000



79
MASQUE
ÎLE DE LIHIR
€30,000-50,000



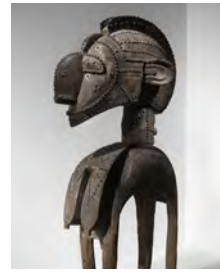
80
STATUE ULI
NOUVELLE-IRLANDE
Estimation sur demande



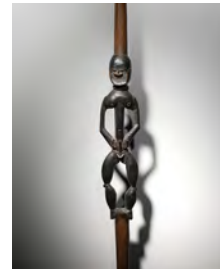
81
MASQUE TATANUA
NOUVELLE-IRLANDE
€30,000-50,000



82
STATUE D'AUTEL BAGA
GUINÉE
€20,000-30,000



83
MASQUE D'ÉPAULE BAGA
GUINÉE
€500,000-700,000



84
LANCE KANAK
NOUVELLE-CALÉDONIE
€25,000-35,000

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY



93
FIGURE DE RELIQUAIRE
KOTA, GABON
€100,000-150,000



94
STATUE MBÉTÉ
GABON
Estimation sur demande



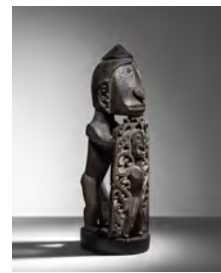
95
MASQUE
ÎLE DE NISSAN
€20,000-30,000



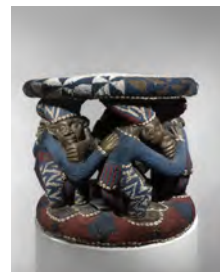
96
ORNEMENT DE FLÛTE
IATMUL, PAPOUASIE-
NOUVELLE-GUINÉE
€30,000-50,000



85
MASQUE KANAK
NOUVELLE-CALÉDONIE
€20,000-30,000



86
STATUE KORWAR
NOUVELLE-GUINÉE
OCCIDENTALE
€20,000-30,000



87
SIÈGE BAMOUN
CAMEROUN
Estimation sur demande



88
MASQUE DOUALA
CAMEROUN
€30,000-50,000



97
STATUE SINGARIN
PAPOUASIE-NOUVELLE-
GUINÉE
€100,000-150,000



98
TÊTE TSOGHO
GABON
€60,000-80,000



99
FIGURE DE RELIQUAIRE
FANG, GABON
€150,000-250,000



100
MASQUE KWÉLÉ
GABON
€300,000-500,000



89
STATUE MALANGAN
NOUVELLE-IRLANDE
€25,000-35,000



90
MASQUE MALANGAN VANIS
NOUVELLE-IRLANDE
€30,000-50,000



91
FIGURE DE RELIQUAIRE
BUMBA-TSOGHO, GABON
€70,000-100,000



92
MASQUE FANG
GABON
€300,000-500,000



NOTES DE BAS DE PAGE

Lot 4

¹ Clouzot, H. et Level, A., *Sculptures africaines et océaniques*, Paris, 1924.

² De Ricqlès, *Maison de la Chimie, Paris, Collection Hubert Goldet*, 30 juin - 1er juillet 2001.

³ Delafosse, M., « Sur des traces probables de civilisation égyptienne et d’hommes de race blanche à la Côte d’Ivoire », in *L’Anthropologie*, Paris, juillet - décembre 1900, pp. 431-451.

Lot 8

¹ La plupart des objets *malangan* n’avaient été réalisés que depuis quelques semaines lorsqu’ils ont été acquis par Westerners et vendus à des musées ou à des collectionneurs privés en Europe et aux États-Unis.

² Le poisson volant est souvent associé au symbole de l’éloquence masculine - ses mots planent et volent au loin.

³ *Communication personnelle*, 1993.

Lot 17

¹ Petridis, C., *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, p. 151.

² Perrois, L., « De l’archétype de la statuaire africaine au chef-d’œuvre de l’histoire universelle de l’art », in Sotheby’s, *La Statue Fang Mabea Fénéon. Un chef-d’œuvre*, Paris, 18 juin 2014.

Lot 26

¹ Bellier, Hôtel Drouot, Paris, *Sculptures africaines et océaniques. Collection de M. Maurice de Vlaminck*, 1^{er} juillet 1937, lot 44 (non ill.).

² Oldman visitait occasionnellement Pareyn à Anvers entre 1920 et 28. Cf. Hales R. et Conru, K., *W.O. Oldman. The Remarkable Collector*, Bruxelles, 2016, p. 30.

³ Claes fut un officier de Marine qui prêta quinze œuvres à l’exposition *L’art du Congo* à Anvers en 1937 dont cette statue Songye (n° 835). Cf. Maesen, A. et Olbrechts, F., *Tentoonstelling van Kongo-Kunst, Catalogus*, Anvers, 1937, n° 494, 583, 659, 664,707, 718, 725, 730, 756, 834, 835,1116, 1117, 1181 et 1182.

⁴ Bassani, E., « Il maestro della capigliatura a cascata », in *Critica d’Arte*, juillet-octobre 1976, pp. 75-87 et Neyt, F., *Songye. La redoutable statuaire Songye d’Afrique centrale*, Bruxelles, 2004.

⁵ François Neyt, « L’univers songyé de Maurice de Vlaminck au musée Barbier-Mueller », in *Arts & Cultures*, Genève, 2015, n° 16, p. 150.

⁶ Cf. Petridis, C., *Frans M. Olbrechts 1899-1958. In Search of Art in Africa*, Anvers, 2001, p. 47 et Baeke, V. et al., *Le sensible et la force*, Tervuren, 2004, p. 33.

⁷ Grunne, B. de, *Sacri Spiriti (esprits sacrés)*. Songye, Naples, 2023, pp. 92-115.

Lot 45

¹ Hugo, V., *Les Travailleurs de la mer*, Paris, 1866.

² Snoep, N., *Carnets de Voyages*, Sarran, 2010.

³ In Thompson, R., *Le geste kôngo*, Paris, 2002 : « Debout, main gauche sur la hanche, main droite levée ou brandissant un bâton ou une arme. »

⁴ L’explorateur allemand Eduard Pechuël-Loesche eut en 1875 l’occasion de participer à une cérémonie au cours de laquelle un morceau de manioc inséré dans la bouche du fétiche était ingéré par les accusés qui, en cas de refus de confession de leur crime, étaient promis à une mort nkonde des plus terrifiantes (Volper, J. et al., *Résonance. Jean-Michel Basquiat et l’univers Kongo*, Paris, 2022).

Lot 65

¹ Dieterlen, G. et Griaule, M., *Le renard pâle. Le mythe cosmogonique*, Paris, 1965, Tome I, pp. 353-55 et Paudrat, J.-L., « Résonances mythiques dans la statuaire Dogon », in *Dogon*, Paris, 1994, pp. 61-65.

² Ces deux statues sont publiées dans les ouvrages suivants : Buchmann, A. et al., *Culture. Myth Africa*, Lugano, 2009, pp. 20-25 et Bassani, E. et Pezzoli, G., *Ex Africa. Storie e identità di un’arte universale*, Bologne, 2019, p. 170, n° III.10.

³ Décrites comme Djennenké par Desplagnes, L., *Le plateau central nigérien*, Paris, 1907, p. 198 et Leloup, H., *Statuaire Dogon*, Paris, 1994, p. 119 et Grunne, B. de, « Figures équestres du delta intérieur du Mali », in *Aethiopia, vestiges de gloire*, Paris, 1987, pp. 9-13.

⁴ Bouloré, V., *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, Paris, 2000, p. 91.

⁵ Bouloré, V., *op. cit.*, 2000, p. 90.

Lot 76

¹ Fagg, W., *African Sculpture*, Washington, D.C., 1970, p. 139.

² Rubin, W. et al., *“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, p. 263.

³ Martin, S. et al., *Les forêts natales. Arts d’Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 172-174.

⁴ Fagg, 1970, p. 139.

⁵ Amrouche, P., « Huit masques en quête d’auteur. Note sur les masques dits Mahongwé », in *Arts & cultures*, Genève, 2006, n° 7.

⁶ Amrouche, 2006, pp. 190-192.

⁷ Kopytoff, I., “The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process”, in *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, 1986, pp. 64-91.

⁸ Amrouche, 2006.

⁹ Siroto, L., “A Mask Style from the French Congo”, in *Man*, octobre 1954, pp. 149 et 150.

¹⁰ Perrois, L., in *Arts of Africa and Oceania. Highlights from the Musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007.

¹¹ McNaughton, P., “African Borderland Sculpture”, in *African Arts*, Los Angeles, 1987, p. 67.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur contribution à ce catalogue
We would like to thank the following contributors to this catalogue

Pierre Amrouche, Viviane Baeke, Daniela Bagnolo, Jean-Philippe Beaulieu, Purissima Benitez-Johannot, David Berliner, Samir Borro, Roger Boulay, Claire Boullier, Anne-Marie Bouttiaux, Alain-Michel Boyer, René A. Bravmann, Joanna Cole, Mary Cornu, Antje S. Denner, Bernard Dulon, Aurélie Ebert, Lance Entwistle, Corinna Erckenbrecht, Jean-Baptiste Forget, Lin Deletaille, Vincent Girier Dufournier, Anita Glaze, Bertrand Goy, Bernard de Grunne, Michael Gunn, Iris Hahner-Herzog, Ingrid Heermann, Anita Herle, Markus Himmelsbach, Steven Hooper, Mathias Claudius Hofmann, Antoine Huchet, Kirk Huffman, Manuel Jordán, Pieter ter Keurs, Christian Kauffman, Arnaud Kurc, Jacques Lebrat, Stéphanie Leclerc-Caffarel, Yves Le Fur, les équipes de la Staats-und Universitätsbibliothek Hambourg, les équipes du Badisches Landesmuseum Karlsruhe, les équipes du Ethnologisches Museum Berlin, les équipes du Grassi museum Leipzig, les équipes du Linden-Museum Stuttgart, les équipes du Musée du quai Branly–Jacques Chirac, les équipes du Pitt Rivers Museum Oxford, les équipes du Rautenstrauch-Joest Museum Cologne, les équipes du Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, les équipes du Übersee-Museum Brême, les équipes du Weltkulturen Museum Francfort-sur-le-Main, François Lunardi, Stéphane Martin, Elena Martínez-Jacquet, Laurence Mattet, Ulrich Menter, Alain de Monbrison, Floriane Morin, Anne-Joëlle Nardin, Catherine Orliac, Philippe Peltier, Alain Person, Marguerite de Sabran, Birgit Scheps-Bretschneider, Émilie Salmon, Dirk Smidt, Alain Schoffel, Fiona Siegenthaler, Marcel de Toledo, Mia Van Bussel, Anne Vanderstraete, Edouard Vatinel, Gábor Vargyas, Deborah Waite, Boris Wastiau, Hermione Waterfield et l’ensemble des équipes de Christie’s.

CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie’s (vente live)

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogue énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie's, nous, 'notre', 'nous-même' dans ces Conditions de Vente) agit comme mandataire pour le **vendeur**. Cela signifie que nous fournissons des services au **vendeur** pour l'aider à vendre son **lot** et que Christie's vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie's agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l'adjudication d'un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie's.

A • AVANT LA VENTE

1 • DESCRIPTION DES LOTS

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son état, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2 • NOTRE RESPONSABILITÉ

LIEE A LA DESCRIPTION DES LOTS

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3 • ÉTAT DES LOTS

- (a) L'état des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait état. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur état de la part de Christie's ou du **vendeur**.

- (b) Toute référence à l'état d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'état, et les images ne peuvent pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'état d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un lot en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4 • EXPOSITION DES LOTS AVANT LA VENTE

- (a) Si vous prévoyez d'encherir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'état. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des **lots** sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site *christies.com*.

5 • ESTIMATIONS

Les **estimations** sont fondées sur l'état, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

6 • RETRAIT

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7 • BIJOUX

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

- (b) Nous ne savons pas si un diamant a été formé naturellement ou synthétiquement s'il n'a pas été testé par un laboratoire de gemmologie. Si le diamant a été testé, un rapport gemmologie sera disponible.

- (c) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout lot, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

- (d) Le poids de certains objets figurant dans la description du catalogue est donné à titre indicatif car il a été estimé à partir de mesures et ne doivent donc pas être considérés comme exact.

- (e) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport. Nous ne garantissons pas et ne sommes pas responsables de tout rapport ou certificat établi par un laboratoire de gemmologie qui pourrait accompagner un **lot**.
- (f) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8 • MONTRES ET HORLOGES

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon état de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B • INSCRIPTION A LA VENTE

1 • NOUVEAUX ENCHÉRISSEURS

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

- (i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;
- (ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;
- (iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;
- (iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;
- (v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;
- (vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administra-

tion, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

- (vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

2 • CLIENT EXISTANT

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3 • SI VOUS NE NOUS FOURNISSEZ PAS LES DOCUMENTS DEMANDÉS

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le **vendeur** et vous.

4 • ENCHÈRE POUR LE COMPTE D'UN TIERS

- (a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandat occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le **prix d'achat** et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

- (i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;
- (ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;
- (iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;
- (iv) à votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandat pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent.

5 • PARTICIPER A LA VENTE EN PERSONNE

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur *www.christies.com* ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6 • SERVICES/FACILITÉS D'ENCHÈRES

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

- (a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

- (b) Enchères par Internet sur Christie's LIVE

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter *https ://www.christies.com/livebidding/index.aspx* et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur *www.christies.com*

- (c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur *www.christies.com*. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat compléti au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le **commissaire-priseur** prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de **l'estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C • PENDANT LA VENTE

1 • ADMISSION DANS LA SALLE DE VENTE

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2 • PRIX DE RÉSERVE

Sauf indication contraire, tous les **lots** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas être supérieur à **l'estimation** basse du **lot**.

3 • POUVOIR DISCRÉTIONNAIRE DU COMMISSAIRE-PRISEUR

Le **commissaire-priseur** assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du **commissaire-priseur** dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4 • ENCHÈRES

- Le **commissaire-priseur** accepte les enchères :

(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;

(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et

(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5 • ENCHÈRES POUR LE COMPTE DU VENDEUR

Le **commissaire-priseur** peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du **vendeur** à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire- priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le **vendeur** et ne placera aucune enchère pour le **vendeur** au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le **commissaire-priseur** décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de **l'estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le **commissaire-priseur** peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le **commissaire-priseur** peut déclarer ledit **lot** invendu.

6 • PALIERS D'ENCHÈRES

Les enchères commencent généralement en dessous de **l'estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7 • CONVERSION DE DEVICES

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8 • ADJUDICATIONS

À moins que le **commissaire-priseur** décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du **commissaire-priseur** tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le **vendeur** et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9 • LÉGISLATION EN VIGUEUR DANS LA SALLE DE VENTE

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D • FRAIS ACHETEUR ET TAXES

1 • FRAIS ACHETEUR

Pour tous les **lots** à l'exception du vin, nous facturons à l'adjudicataire 26 % HT du **prix d'adjudication** (soit 27,43% T.T.C. pour les livres et 31,20% T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu'à €800.000 ; 21% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €800.001 et jusqu'à €4.000.000 et 15% H.T. (soit 15,825% T.T.C. pour les livres et 18% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001.

Pour les ventes de vin, les frais acheteur sont calculés sur la base d'un taux forfaitaire de 25 % HT (soit 30 % TTC).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le **prix d'adjudication** ainsi que des **frais acheteur** et des frais d'expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou le citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenu de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2 • RÉGIME DE TVA ET CONDITION DE L'EXPORTATION

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intracé au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracomunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3 • DROIT DE SUITE

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Le droit de suite subsiste au profit des héritiers de l'auteur pendant l'année civile de la mort de l'auteur et les soixante-dix années suivantes. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, sauf si ce **lot** est un livre ou un manuscrit, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du **prix d'adjudication**, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du **vendeur**.

Le droit de suite est dû lorsque le **prix d'adjudication** d'un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du **prix d'adjudication** :

- 4% pour la première tranche de prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0.5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0.25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E • GARANTIES

1 • GARANTIES DONNÉES PAR LE VENDEUR

Pour chaque lot, le vendeur donne la garantie qu'il :

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le **vendeur** n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, à la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et

- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le **vendeur** n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le **vendeur** ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres dommages ou de dépenses. Le **vendeur** ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du **vendeur** à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au **vendeur** susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2 • NOTRE GARANTIE D'AUTHENTICITÉ

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie d'authenticité**»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) La **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus

CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie’s (vente live)

Un faux lot

prouvé que le lot est un faux. Christie’s remboursera à l’acheteur initial le prix d’achat conformément aux conditions de la garantie d’authenticité Christie’s, à condition que l’acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (h) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s’appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

3 • GARANTIES DONNÉES PAR VOUS

(a) Vous garantisiez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d’une activité criminelle, y compris l’évasion fiscale, et que vous ne faites pas l’objet d’une enquête ni n’avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.

(b) Lorsque vous enchérissez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final qui vous remettra les fonds avant que vous ne payez **Christie’s** pour le(s) **lot(s)**, vous garantisiez que :

(i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l’égard de l’acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;

(ii) vous nous communiquerez l’identité de l’acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l’acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;

(iii) les accords entre vous et l’acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le lot ou autre n’ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;

(iv) vous ne savez pas, et n’avez aucune raison de suspecter que l’acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l’objet d’une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d’activités terroristes ou d’autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d’une activité criminelle, y compris l’évasion fiscale ; et

(v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l’EEE ou d’une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l’identité de l’acheteur final au moment de l’enregistrement, vous acceptez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l’acheteur final et vous vous engagez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

Un faux lot

F • PAIEMENT

1 • COMMENT PAYER

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez donc immédiatement vous acquitter du **prix d’achat** global, qui comprend :

- (i) le prix d’adjudication ; et
- (ii) les frais à la charge de l’acheteur ; et
- (iii) tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
- (iv) toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie’s au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« **date d’échéance** »).

(b) Nous n’acceptons le paiement que de la part de l’enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l’acheteur sur une facture ou rémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d’une autorisation d’exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie’s France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l’un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie’s France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d’une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction frontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d’effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :

Nous n’acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d’espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l’identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie’s France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2 • TRANSFERT DE PROPRIETE EN VOTRE FAVEUR

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n’avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d’achat** global du **lot** même dans les cas où nous vous avons remis le **lot**.

3 •TRANSFERT DES RISQUES EN VOTRE FAVEUR

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenue du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

(a) au moment où vous venez récupérer le lot

(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4 • RECOURS POUR DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément aux dispositions de l’article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l’adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du **vendeur**, sur réitération des enchères de l’adjudicataire défaillant ; si le **vendeur** ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l’adjudication, il donne à Christie’s France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l’effet, au choix de Christie’s France SNC, soit de poursuivre l’acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie’s France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d’une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

Taux de base bancaire de la Barclay’s majoré de six points

Taux d’intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l’encontre de l’acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l’adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant ou toute enseigne comprenant le nom « Christie’s » pourrait devoir à l’acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l’acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l’acheteur que ce dernier l’y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l’acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l’acheteur avant d’accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l’acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu’elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l’hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins- valeur éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la **date d’échéance** et que nous choisissons d’accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie’s effectue un règlement partiel au **vendeur**, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l’acquéreur reconnaît que Christie’s sera subrogée dans les droits du **vendeur** pour poursuivre l’acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5 • DROIT DE RÉTENTION

Si vous nous devez de l’argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie’s**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie’s** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie’s**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G • STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1 • ENLÈVEMENT

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n’avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas votre **lot** promptement après la vente, nous pouvons choisir d’enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie’s ou dans un entrepôt.

(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie’s**.

(d) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d’informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d’enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

2 • STOCKAGE

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) Les détails de l’enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1 • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

Nous incluons un formulaire de stockage et d’expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d’expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l’emballage, le transport et l’expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d’autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande. Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au : +33 (0)1 40 76 84 10 *postsaleparis@christies.com*

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l’emballage, du transport et de l’expédition d’un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l’une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2 • EXPORTATIONS ET IMPORTATIONS

(a) Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d’importation d’autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d’exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d’importation au moment de l’entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d’importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l’importer. Nous ne serons pas obligés d’annuler la vente ni de vous rembourser le **prix d’achat** si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l’exportation ou l’importation de tout **lot** que vous achetez.

(b) Avant d’enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s’appliquant en matière d’importation et d’exportation d’un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d’en obtenir une, il vous faudra tout de même

nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l’obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Service Client Christie’s.

(c) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l’Etat, relatifs à l’exportation ou l’importation du bien. Si Christie’s exporte ou importe le bien en votre nom et pour votre compte, et si Christie’s s’acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l’Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie’s.

(d) **Lots** d’espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu’en soit le pourcentage) des espèces menacées d’extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l’ivoire, l’écaïlle de tortue, l’os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d’alligator et d’autruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s’appliquent avant d’enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d’origine végétale ou animale si vous envisagez d’exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l’importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu’assorti d’une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l’espèce et/ou de l’âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l’ivoire d’éléphant, qui inclut notamment i) l’interdiction totale d’importer de l’ivoire d’éléphant d’Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l’importation, l’exportation et à la vente dans d’autres pays. Le Royaume-Uni et l’Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l’exportation et l’importation d’ivoire d’éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l’ivoire d’éléphant sont marqués du symbole ✕ et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu’à l’intérieur de l’Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l’Union européenne que si l’acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d’espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole = et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(i) ci-dessous.

Nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat et de rembourser le **prix d’achat** si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s’il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l’exportation ou à l’importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

(e) **Lots** d’origine iranienne

À l’attention des acheteurs, **Christie’s** indique sous le titre des **lots** s’ils proviennent d’Iran (Perse). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l’achat et/ou à l’importation de tout bien d’origine iranienne. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s’appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l’importation d’œuvres d’artisanat traditionnelle (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. **Christie’s** dispose d’une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d’importer ce type de **lot** aux Etats-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de **Christie’s** à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux condition de la licence et de fournir à **Christie’s** toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que **Christie’s** dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à OFAC.

(f) Or

L’or de moins de 18 ct n’est pas considéré comme étant de l’« or » dans tous les pays et peut être refusé à l’importation dans ces pays sous la qualification d’« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d’exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L’obtention de cette licence d’exportation de bijoux peut prendre jusqu’à 8 semaines.

(h) Montres

De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d’espèces animales en danger ou protégées telles que l’alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ¶ dans le catalogue. Ces bracelets faits d’espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d’exposition et ne sont pas en vente. Christie’s retirera et conservera les bracelets avant l’expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie’s peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s’ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu’il en est pour chaque **lot** particulier.

(i) Sacs à main.

Un **lot** marqué du symbole ≈ contient des éléments d’espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d’erreurs ou d’oublis.

I • NOTRE RESPONSABILITÉ ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune **garantie** quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie’s, ses représentants ou ses employés à propos d’un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie d’authenticité**, et, sauf disposition législative d’ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du **vendeur** et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d’un lot ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu’expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; et

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune garantie, ni n’assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un lot concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son état, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa provenance, son historique d’exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Nous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute garantie de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d’ordres d’achat et d’enchères par téléphone, Christie’s LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d’erreurs (humains ou autres), d’omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n’avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d’autre qu’un acheteur dans le cadre de l’achat d’un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d’achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d’activité, de perte d’opportunités ou de valeur, de perte d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, d’autres dommages ou de dépenses.

J • AUTRES STIPULATIONS

1 • ANNULER UNE VENTE

Outre les cas d’annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d’un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du **vendeur** envers quelqu’un d’autre ou qu’elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2 • ENREGISTREMENTS

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront mainte-nues confidentielles. Christie’s pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d’exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d’achat, ou utiliser Christie’s LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n’êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3 • DROITS D’AUTEUR

Nous détenons les droits d’auteur sur l’ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d’auteur ou d’autres droits de reproduction sur le **lot**.

4 • AUTONOMIE DES DISPOSITIONS

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu’il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5 • TRANSFERT DE VOS DROITS ET OBLIGATIONS

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s’appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6 • TRADUCTION

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7 • LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d’enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie’s est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le **vendeur** et l’acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie’s**. Le **vendeur** et l’acheteur disposent d’un droit d’accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu’ils pourront exercer en s’adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie’s France. Christie’s pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d’exercice de son activité, et notamment ; sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d’effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d’un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie’s la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à *https :/www.christies.com/about-us/contact/ccpa*.

8 • RENONCIATION

Aucune omission ou aucun retard dans l’exercice de ses droits et recours par Christie’s, prévus par les présentes Conditions de vente, n’emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n’empêche l’exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L’exercice ponctuel ou partiel d’un droit ou recours n’emporte pas d’interdiction ni de limitation d’aucune sorte d’exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9 • LOI ET COMPÉTENCE JURIDICTIONNELLE

L’ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n’engagiez ou que nous n’engagions un recours devant les tribunaux (à l’exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n’est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d’engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l’article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l’occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques

CONDITIONS DE VENTE PARIS
Acheter chez Christie’s (vente live)

12 • INFORMATIONS CONTENUES SUR *WWW.CHRISTIES.COM*

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur *www.christies.com*. Les totaux de vente correspondent au **prix d'adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des **vendeurs**. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de *www.christies.com*.

⁽¹⁾ Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie’s au +33 (0)1 40 76 86 17.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon ;

(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;

(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;

(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particu- lière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou

(iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de « particulier », « consécutif » « direct », « indirect », ou « accessoire » en vertu du droit local.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur *www.christies.com*, qui est également lu aux enché- risseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le **commissaire-priseur** soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

commissaire-priseur : le **commissaire-priseur** individuel et/ou Christie’s.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au para- graphe F1(a).

description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

état : l'**État** physique d'un **lot**.

frais acheteur : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix d'adjudication**, comme décrit au paragraphe D.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

MAJUSCULES : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

prix d'adjudication : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire- priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son état.

vendeur : le propriétaire d'un **lot** ; il peut s'agir soit de **Christie's**, soit d'un autre propriétaire pour lequel **Christie's** agit en qualité de mandataire.

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré après la vente dans un entrepôt extérieur.

- Christie's a un intérêt financier direct sur le lot. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

- Christie's a accordé une garantie de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce lot. Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier si un lot garanti est vendu. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

Δ Propriété de Christie's ou d'une autre société du Groupe Christie's en tout ou en partie.

Δ◆ Christie's ou une autre société du Groupe Christie's est propriétaire de ce lot en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier en cas de vente d'un lot garanti. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

∞ Le vendeur de ce lot est l'un des collaborateurs de Christie's.

▣ Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le lot qui peut avoir connaissance du prix de réserve du lot ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le lot.

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D3 des Conditions de vente.

- Lot proposé sans prix de réserve.

~ Lot comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

≈ Lot de sacs à main comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

∞ Lot contenant de l'ivoire d'éléphant. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

⚡ Lot comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.

ff Lot importé depuis un pays hors de l'Union européenne et soumis au régime de l'admission temporaire. Des frais additionnels de 20 % du prix d'adjudication seront prélevés. Un droit de douane peut être appliqué au taux en vigueur. La TVA de 20 % est appliquée aux frais acheteur et facturée sur une base forfaitaire conformément aux règles du régime français de taxation sur la marge. Ce surcoût fiscal peut être remboursé à l'acheteur sur présentation de la preuve que le lot a été exporté hors de l'Union européenne dans les délais légaux.

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci- dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

AVIS IMPORTANTS ET EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

AVIS IMPORTANTS

Δ Biens propriété de Christie'e en partie ou en totalité :

De temps à autre, Christie's ou une autre société du Groupe Christie's peut proposer un lot dont elle est propriétaire en tout ou en partie. Ce lot est identifié dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du lot.

◦ **Garanties de Prix Minimal** :

Parfois, Christie's détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains lots consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au vendeur que quel que soit le résultat de la vente, le vendeur recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une garantie de prix minimal. Lorsque Christie's détient tel intérêt financier, nous identifions ces lots par le symbole ◦ à côté du numéro du lot.

◦◆ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables** :

Lorsque Christie's a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d'encourir une perte, qui peut être significative, si le lot ne se vend pas. Par conséquent, Christie's choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le lot. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le lot au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le lot ne soit pas vendu. Les lots qui font l'objet d'un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ◦◆.

Dans la plupart des cas, Christie's indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au prix d'adjudication final. Le tiers peut également placer une enchère sur le lot supérieure à l'enchère écrite irrévocable.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les lots qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un lot identifié comme faisant l'objet d'une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il tient ou non un intérêt financier à l'égard du lot.

Δ◆ **Bien propriété de Christie's en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable** :

Lorsque Christie's ou une autre société du Groupe Christie's est propriétaire en tout ou partie d'un lot et que celui-ci ne se vend pas, Christie's risque de subir une perte. Christie's peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le lot. Ce lot est identifié dans les Conditions de vente par le symbole Δ◆.

Lorsque le tiers est l'adjudicataire du lot, il ne recevra pas d'indemnité en contrepartie de l'acceptation de ce risque. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire du lot, Christie's peut l'indemniser. Le tiers est tenu par Christie's de divulguer à toute personne qu'il conseille son intérêt financier dans tout lot dans lequel Christie's a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un lot dans lequel Christie's a un intérêt financier et qui fait l'objet d'une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s'il a ou non un intérêt financier en relation avec le lot.

▣ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le lot qui peut avoir connaissance du prix de réserve du lot ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le lot, nous marquerons le lot par le symbole ▣. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le lot ou un copropriétaire d'un lot. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un lot doit se conformer aux Conditions de Vente de Christie's, y compris le paiement intégral des frais acheteur sur le lot majoré des taxes applicables.

Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, Christie's peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du lot.

Autres accords

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'en- chères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels Christie's a donné au vendeur une avance sur le produit de la vente du lot ou Christie's a partagé le risque d'une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du lot. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au proces- sus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un lot ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un lot relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux dispositions des Conditions de Vente, y compris la **garantie d'authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'**état** du lot ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration **avec réserve** quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, Christie's et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un lot décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d'authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES
Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon Christie's, une œuvre de l'artiste.

TITRES AVEC RÉSERVE :

« **Attribué à** » : selon l'avis de Christie's, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.

« **Studio de** » / « **Atelier de** » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.

« **Cercle de** » : selon l'avis de Christie's, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.

« **Suivre de** » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.

« **Goût de** » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.

« **D'après** » : selon l'avis de Christie's, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

« **Signé** » / « **Daté** » / « **Inscrit** » : selon l'avis de Christie's, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

« **Porte une signature** »/« **Porte une date** »/« **Porte une inscription** » : selon l'avis qualifié de Christie's, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « *circa* ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rapport de condition sur l'état d'un lot particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des garanties et que chaque lot est vendu « en l'état ».

Toutes les dimensions et les poids sont approximatifs.

HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'**état** des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'**état** pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs poten- tiels afin d'évaluer l'**état** du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'**état** d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon **état** et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune **garantie** quant à l'**état** de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des **lots** pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'**état** des montres par un horloger com- pétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'**état**. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être **authentiques**. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'**état** des **lots** peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs poten- tiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'ache- teur – peut être nécessaire.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART

Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de Christie's, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l'intitulé de la description du lot.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC 18^e SIECLE

Si la date, l'époque ou la marque de règne sont mentionné(e)s en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l'objet date, selon l'avis de Christie's, bien de cette date, cette époque ou ce règne.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L'ÉPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractèr gras, il s'agit, selon l'avis de Christie's d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

TITRES AVEC RÉSERVE

Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de Christie's, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou

Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de Christie's, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de Christie's, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

JOAILLERIE

« Boucheron » : lorsque le nom du fabricant apparaît dans le titre Christie's estime qu'il s'agit d'un bijou est de ce fabricant.

« Monté par Boucheron » : Christie's estime que le sertissage a été créé par le joaillier à partir de pierres initialement fournies par le client du joaillier.

TITRES AVEC RÉSERVE

Attribué à» : selon l'opinion de Christie's, il s'agit probablement d'une œuvre du joaillier/fabricant, mais aucune garantie n'est donnée que le lot est l'œuvre du joaillier/fabricant nommé.

Autres informations figurant dans la description du catalogue

« **Signé / Signature** » : selon l'opinion de Christie's, il s'agit de la signature du joaillier.

« **Avec la marque du fabriquant pour** » : selon l'opinion de Christie's, il y a une marque indiquant le fabricant.

PÉRIODES

ART NOUVEAU : 1895-1910

BELLE ÉPOQUE : 1895-1914

ART DÉCO : 1915-1935

RÉTRO : ANNÉES 1940

SACS A MAIN

RAPPORTS DE CONDITION

L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Les **rapports de condition** et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de Christie's mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du lot en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engage- ment de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du **vendeur**.

LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d'**état** des **lots** sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d'état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère.

Niveau 1 : cet article ne présente aucun signe d'utilisation ou d'u- sure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.

Niveau 2 : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utili- sé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'état, qui peuvent être trouvées dans le **rapport de condition** spécifique.

Niveau 3 : cet article présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Cet article est en bon **état**.

Niveau 4 : cet article présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure géné- rale, soit de petites zones d'usure importante. L'article est considéré comme étant en bon **état**.

Niveau 5 : cet article présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. L'article est en bon **état**, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'**état**.

Niveau 6 : l'article est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l'**état** dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'**état** et les images peuvent ne pas montrer clairement l'**état** d'un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout **rapport de condition** et toute annotation.

TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaquées d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comportent des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du lot.

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Certains lots seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon. Veuillez contacter le département Post-sale pour plus d'informations.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

mercredi 13 mars 2024

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès piéton 11 boulevard Ney 75018 Paris	Accès voiture/transporteur 215 rue d'Aubervilliers 1 ^{er} niveau quai 11 75018 Paris
---	--

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Some lots will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon. Please contact the Post-sale department for more information.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Wednesday 13 March 2024

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access 11 boulevard Ney 75018 Paris	Car/carrier access 215 rue d'Aubervilliers 1st level Dock 11 75018 Paris
--	---

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT

BARBIER-MUELLER

ART AS LEGACY

MERCREDI 6 MARS 2024, 15H
9, avenue Matignon, 75008 Paris

NUMÉRO & CODE VENTE :
22995 - BARBIER-MUELLER

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
 2. En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
 3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
 4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
 5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse.
- Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

22995

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

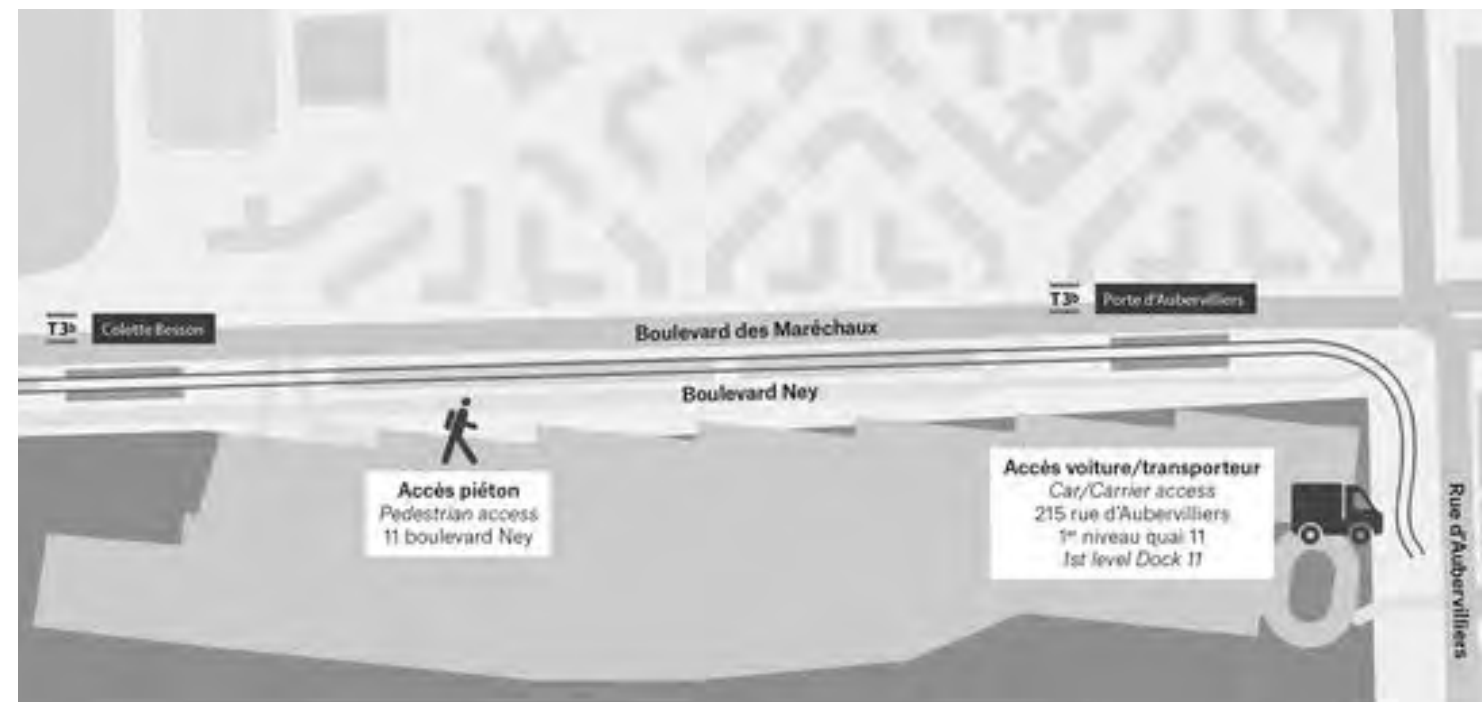
Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
------------------------------	---	------------------------------	---

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :



SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ALLEMAGNE

DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT

+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG

+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH

+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART

+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARGENTINE

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE

VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE

BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

BRESIL

SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA

TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI

SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE

BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD

SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK

COPENHAGUE
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS

•DUBAI

+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE

MADRID
+34 (0)91 532 6626
María García Yelo

ÉTATS UNIS

CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS

+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON

+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES

+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI

+1 305 445 1487
Jessica Katz

•NEWYORK

+1 212 636 2000

PALM BEACH

+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO

+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,

**BRETAGNE, PAYS DE
LA LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

POITOU-CHARENTE

AQUITAINE
+33 (0)6 80 15 68 82
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES

CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

GRANDE-BRETAGNE

•LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD

+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

NORD OUEST

ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD

+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE

+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE

+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE

+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

INDE

MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE

JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL

TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

•MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME

+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD

+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN

+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE

+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE

+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

FLORENCE

+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &

ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON

TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE

KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

MEXICO

MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS

•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE

OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

PORTUGAL

LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR

+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE

DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

•HONG KONG

+852 2760 1766

•SHANGHAI

+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Kim Chuan Mok

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE

•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE

BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE

ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS

AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"

Tel: +33 (0)1 4076 8598
lgosset@christies.com

INVENTAIRES

Tel: +33 (0)1 4076 8572
vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
london@christies.edu

NEW YORK

Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
newyork@christies.edu

HONG KONG

Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE

SERVICES
NEW YORK
+1 212 974 4570
newyork@cfass.com

SINGAPOUR

Tel: +65 6543 5252
singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL

REAL ESTATE
NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
info@christiesrealestate.com

LONDRES

Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
info@christiesrealestate.com

HONG KONG

Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
info@christiesrealestate.com



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS