

Winter

BRUNEA

BRussels
Non
European
Art
Fair



23 > 27 | 01 | 2019



AFRICA
museum

Lega, D.R. Congo, Ivory, 22 cm, © MRAC-KMMA Tervuren, inv. EO.1955.3.53

Winter

BRUNEA F

BRussels
Non
European
Art
Fair



23-27 / 01 / 2019
Brussels - Grand Sablon

Vernissage · Opening
Mer-Woe-Wed · 23 / 01 / 2019 · 14:00 - 20:00

Exposition · Exhibition · Tentoonstelling
Jeu-Don-Thu · 24 / 01 / 2019 · 11:00 - 19:00
Ven-Vrij-Fri · 25 / 01 / 2019 · 11:00 - 19:00
Sam-Zat-Sat · 26 / 01 / 2019 · 11:00 - 19:00
Dim-Zon-Sun · 27 / 01 / 2019 · 11:00 - 17:00

Sommaire

<i>Les merveilleuses images de Jeanne Walschot: un monde entre Exotisme et Modernité</i> par Agnès Lacaille		6
<hr/>		
AMBRE CONGO		30
Roger BOURAHIMOU		36
Olivier CASTELLANO		38
didier CLAES		40
Patric CLAES		42
DALTON SOMARÉ		44
Jo DE BUCK		46
Bruce FRANK		48
Bruno FREY		50
Philippe LAEREMANS		52
Olivier LARROQUE		54
NATIVE		56
Joaquin PECCI		58
PRIMITIVE STUDIO		60
Galerie et atelier PUNCHINELLO		62
Renaud RILEY		64
Adrian SCHLAG		66
Frank VAN CRAEN		68
Renaud VANUXEM		70
VASCO & Co		72

Les objets publiés dans ce catalogue ont été expertisés.
Les informations sur ces objets peuvent être obtenues
auprès des galeries concernées.

Voorwerpen uit deze catalogus werden door experts gekeurd.
Bij alle betrokken galerijen kunnen inlichtingen ingewonnen worden.

The objects published in this catalogue were approved by experts. Information about these objects can be obtained by calling the relevant galleries.

Pré-pressé : Thomas Bayet et Sophie Caltaux
Imprimé par Crousse Graphic S.P.R.L. - Charleroi
+32 475 78 94 91 - www.stimanne.com

Edito

Chers confrères, chers amis collectionneurs, chers amateurs d'art,

Cette 9^e édition de Winter Bruneaf s'annonce particulièrement riche à de multiples propos : La réouverture du prestigieux Musée royal de l'Afrique centrale après cinq années de travaux constitue le point d'orgue d'une refonte totale. La scénographie et le contenu du musée ont été complètement revus, afin d'apporter un regard contemporain sur l'Afrique. L'Africa Museum se veut une passerelle entre passé et présent.

Bruneaf est fière de s'y associer en vous invitant, public fidèle, à venir visiter Bruxelles en ce mois de janvier 2019, pour y découvrir non seulement la nouvelle version du musée de Tervuren, mais aussi nos nombreuses expositions au Sablon durant Winter BRUNEAF, ainsi que la BRAFA à Tour & Taxis.

Nous avons le plaisir, à cette occasion, de publier la première partie d'un article rédigé par Agnès Lacaille sur Jeanne Walschot, figure charismatique du monde des arts premiers, marchande et collectionneuse à Bruxelles à partir des années 1920 et qui a légué à la fin de sa vie près de 3000 pièces au musée de Tervuren. La seconde partie de l'article sera publiée dans notre catalogue de juin, accompagnée, nous l'espérons, d'une exposition autour de Jeanne Walschot, de ses photos, de ses objets et de ses relations avec les milieux culturels et artistiques bruxellois.

Depuis la création en 1997 de l'a.s.b.l. « Belgian Dealers' Association of Non-European Art », qui deviendra dès 1999, la « Brussels Non European Art Fair », le principal objet de l'association était « la promotion en Belgique et à l'étranger des arts primordiaux, notamment par l'organisation de manifestations nationales ou internationales ».

BRUNEAF a toujours eu à cœur de transmettre et partager notre passion pour les arts non-européens ; il nous paraissait donc aussi essentiel que naturel de soutenir ces initiatives, en organisant tous les ans au Sablon, au cœur de Bruxelles, des foires d'arts premiers, rendez-vous incontournables rassemblant marchands, collectionneurs, scientifiques ou tout simplement amateurs de ce domaine de l'art que l'on a bien souvent du mal à nommer, tant les noms foisonnent : arts primitifs, primordiaux, premiers, tribaux, etc. BRUNEAF lança également à partir de 2007, pendant les foires du mois de juin, l'organisation d'expositions thématiques non commerciales, à caractère culturel, accompagnées de catalogues illustrés et en collaboration avec des collectionneurs privés et des institutions muséales comme le musée de Tervuren.

Le Comité de Bruneaf tient à remercier particulièrement M. Guido Gryseels, Directeur général du MRAC pour son investissement inlassable dans la transmission et le partage de ces immenses cultures qui ont encore tant à nous apprendre, enfin reconnues à leur juste valeur.

Didier Claes
Président de Bruneaf

Beste collega's, verzamelaars en kunstliefhebbers,

Deze negende editie van Winter Bruneaf ziet er op heel wat punten veelbelovend uit: De heropening van het prestigieuze Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (na vijf jaar werken!) vormt het orgelpunt van een totale ommezwaai. De inrichting en de inhoud van het museum werden volledig herwerkt en onderschrijven nu een hedendaagse visie op Afrika. Het Afrikamuseum wil bruggen bouwen tussen verleden en heden.

Daaraan werkt Bruneaf met trots mee! Daarom nodigen we u als trouwe bezoeker graag uit voor een bezoekje aan Brussel in de loop van januari 2019. Kom niet alleen het vernieuwde museum in Tervuren ontdekken, maar ook onze talloze tentoonstellingen op de Zavel in het kader van Winter BRUNEAF en BRAFA in Tour & Taxis.

Naar aanleiding daarvan, publiceren we met veel genoegen deel 1 van een artikel dat Agnès Lacaille schreef over Jeanne Walschot, die charismatische figuur uit de sector van de primitieve kunst. Die Brusselse verzamelaarster en handelaarster die vanaf 1920 actief was en die op het einde van haar leven zowat 3.000

stukken naliet aan het museum in Tervuren. Deel 2 van het artikel verschijnt in onze catalogus van juni, die hopelijk de leidraad wordt voor een tentoonstelling rond Jeanne Walschot, haar foto's, objecten en relaties binnen de Brusselse culturele en artistieke wereld.

Sinds de oprichting in 1997 stelt de vzw 'Belgian Dealers' Association of Non-European Art' (in 1999 omgedoopt tot de 'Brussels Non European Art Fair') zich voornamelijk tot doel 'primitieve kunsten in België en in het buitenland te promoten via de organisatie van nationale en internationale manifestaties'.

BRUNEAF tracht steeds onze passie voor kunst van buiten Europa door te geven en te delen. Precies daarom, vinden we het belangrijk en vanzelfsprekend dergelijke initiatieven te ondersteunen door jaarlijks op de Zavel – in het hart van Brussel – beurzen rond primitieve kunsten te organiseren: niet te missen ontmoetingen tussen handelaars, verzamelaars, wetenschappers en liefhebbers van die kunstvormen die soms zo moeilijk te benoemen zijn als primitieve, primaire, primordiale of tribale kunst. Sinds 2007 zet BRUNEAF ook niet-commerciële thematentoonstellingen op in het kader van de beurzen in de maand juni. Ze hebben een cultureel karakter en worden gekoppeld aan geïllustreerde catalogi, samengesteld in overleg met particuliere verzamelaars en musea (waaronder het museum in Tervuren).

Het Comité van Bruneaf dankt in het bijzonder dhr. Guido Gryseels, algemeen directeur van het KMMA, voor zijn onvermoeibare inzet bij het delen van culturen die nu eindelijk naar waarde worden geschat.

Didier Claes
Voorzitter BRUNEAF

Dear fellow members, friendly collectors, and art lovers,

This 9th Winter Bruneaf is particularly exciting on several levels:
The reopening of the prestigious Royal Museum for Central Africa after five years of renovation work is the culmination of a complete overhaul. The museum's layout and content have been completely transformed to offer a contemporary perspective of Africa. The Africa Museum is committed to bridging the gap between the past and the present.

Bruneaf is proud to be associated with this venue by inviting you, our loyal audience, to come and visit Brussels in January 2019, not only to discover Tervuren's new museum, but also to marvel at the many exhibitions we put on in the Sablon during Winter BRUNEAF, as well as the BRAFA at Tour & Taxis.

For the occasion, we are delighted to be able to publish the first part of an article by Agnès Lacaille about Jeanne Walschot, a charismatic figure in the field of tribal art, a Brussels-based dealer and collector from the 1920s onwards, who left some 3,000 pieces to the museum in Tervuren when she died. The second part of the article will be published in our June catalogue, alongside, we hope, an exhibition based on Jeanne Walschot, her photographs, belongings and her relationship with Brussels' artistic and cultural scene.

Since it was created in 1997, as the not-for-profit organisation the "Belgian Dealers' Association of Non-European Art", which became the "Brussels Non-European Art Fair" in 1999, the organisation's main purpose has been "to promote non-European arts, in Belgium and abroad, including in particular by organising national and international events".

BRUNEAF has always focused on passing on and sharing our passion for non-European art; so it felt quite natural for us to support these initiatives, by organising tribal art fairs in the Sablon, right in the heart of Brussels. These are unmissable events for dealers, collectors and scientists, as well as fans of this area of art which has sometimes been hard to label, given all the different names used: primitive, primordial, primal, tribal art etc. In 2007, during the June fairs, BRUNEAF also started organising non-commercial thematic exhibitions with a cultural focus, accompanied by illustrated catalogues, in collaboration with private collectors and museums like the one in Tervuren.

Bruneaf's committee would particularly like to thank Mr Guido Gryseels, Managing Director of the RMCA for his tireless commitment to passing on and sharing cultures so that they can be recognised for their true value.

Didier Claes
President of Bruneaf

COMITÉ DE BRUNEAF



Didier Claes
Président



Thomas Bayet
Trésorier



Alexandre Claes
Secrétaire

SECRÉTARIAT

Thomas Bayet
Sophie Caltaux

BRUNEAF a.s.b.l.
17 Impasse Saint-Jacques
1000 Brussels - Belgium
Tel : +32 2 514 02 09
info@bruneaf.com
www.bruneaf.com



Plan :

Une identité pittoresque

Jeanne Farasyn

Le Mont des Arts

Modernité photographique (1925-1935)

Modèles internationaux

Modernité photographique (suite)

Les réseaux belges

L'Album : Jeanne Walschot par elle-même

Géographie d'une vi(II)e

Les dernières images

Résumé:

La réouverture du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren offre l'occasion de dresser un nouveau portrait de la célèbre collectionneuse et marchande bruxelloise d'Art africain Jeanne Walschot (1896-1977), dont la singularité est à resituer dans un contexte historique, social et artistique à la fois moderne et contemporain. L'adoption d'une approche biographique étayée de sources inédites et prenant pour appui l'analyse spécifique de ses archives photographiques, met en lumière une part méconnue de l'identité de Walschot et de ses représentations. Tout en les rattachant aux courants internationaux des avant-gardes du XX^e siècle autour des arts africains, celles-ci permettent de réinterpréter les activités de la collectionneuse et marchande au sein de l'africanisme belge.

Summary:

The reopening of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren offers the perfect opportunity to put together a new portrait of the famous Brussels-based collector and dealer of African Art, Jeanne Walschot (1896-1977), whose uniqueness is crying out to be put in both a modern and contemporary historical, social and artistic context. The adoption of a biographical approach backed up by brand new sources and based on a specific analysis of her photographic archives, highlights a little-known side to Walschot's identity as well as how she has been represented. Tying all of this in with international 20th century avant-garde trends relating to African art helps us reinterpret the work of this collector and dealer within African studies in Belgium.

Samenvatting:

De heropening van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren werpt een nieuw licht op de beroemde Brusselse verzamelaarster en verkoopster van Afrikaanse kunst Jeanne Walschot (1896-1977), wiens persoonlijkheid moet worden geschetst tegen een historische, maatschappelijke en artistieke achtergrond die tegelijk modern en hedendaags is. De biografische benadering, gestoffeerd met onuitgegeven materiaal en gebaseerd op een specifieke analyse van haar fotoarchief, schetst een beeld van minder gekende aspecten van wie Walschot was en de werken die ze verzamelde en verkocht. Alles wordt afgetoetst aan de internationale avantgardistische stromingen rond Afrikaanse kunst in de 20^{ste} eeuw. Zo geven we een nieuwe interpretatie aan de activiteiten van de verzamelaarster en handelaarster binnen het Belgisch Afrikanisme.

Les merveilleuses images de Jeanne Walschot : un monde entre Exotisme et Modernité

par Agnès Lacaille

« (...), je me dois d'évoquer une des femmes qui comptent parmi les plus extraordinaires que j'ai rencontrées et à laquelle nous lie une très ancienne amitié. Elle s'appelle Jeanne Walschot mais dans les milieux artistiques et intellectuels de Bruxelles on l'appelait familièrement Walschot. »¹



[ill. 1] Studio SOBER (Bruxelles), *Portrait de Jeanne*, s.d. © MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.13

Personnage familier du monde des africanistes, Jeanne Walschot est l'une des rares femmes, célibataire de surcroît, à y avoir mené une carrière d'une exceptionnelle longévité (sur près de 50 ans). A la fois marchande et collectionneuse, elle a destiné à la fin de sa vie sa collection de près de 3000 pièces au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en Belgique².

Ces seuls éléments suffisent à donner la mesure de la vie atypique de cette femme du XX^e siècle. Si un article monographique³ a déjà bien été consacré à la marchande et collectionneuse, il est possible de revenir sur la trajectoire personnelle et professionnelle de Jeanne Walschot en questionnant le genre⁴ en tant que cadre à la construction des normes et des assignations de rôles au niveau social et culturel. Car autant, sinon plus, que les autres caractéristiques connues, ce critère a participé à forger – dans un secteur d'activité fortement masculin –, l'image d'excentricité du personnage. Une perception étayée par un ensemble d'éléments : un engagement absolu, à l'encontre des qualités traditionnelles féminines de modération et de discrétion, la démesure de la collection elle-même, la présence d'animaux dans son magasin, une superstition réelle ou simulée et enfin, un goût pour les réceptions festives. Ces

¹ Daniel Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, manuscrit inédit, 1960-1967, 238. Archives de la Maison d'Erasmus, Anderlecht. Merci à Frédéric Leroy, historien, Commune d'Anderlecht, pour le signalement de ce document et le partage de son contenu.

² Au moins 2950 objets sont alors enregistrés au Musée sous le numéro de collection EO.1980.2.

³ Boris Wastiau, « The Universe of Miss Walschot: Belgian Collector and Dealer of 'Congolonia', 1896-1977 », in: *Collectors: Individuals and Institutions*, éd. A. Shelton, Londres & Coimbra 2001, 223-238.

⁴ En référence aux *gender studies* dont une des approches pour l'Histoire de l'Art est consacrée à la création des artistes femmes, y compris photographes et plus largement aux intervenantes de ce secteur ; *Celebrating Female Agency in the Arts*, Christie's Education Conference 2018, New York, 26-27 juin 2018.

caractéristiques ont favorisé l'assimilation de l'*univers* de Jeanne Walschot à un exotisme quelque peu extravagant, relevant bien du courant d'intense « mélanomanie »⁵ croissant durant l'entre-deux-guerres (en Belgique comme ailleurs en Europe et aux Etats-Unis) mais qui serait néanmoins resté à la marge de véritables avant-gardes artistiques. Une interprétation confortée par le caractère provincial de Bruxelles, généralement perçue comme une place secondaire de la reconnaissance de l'*Art Nègre* par rapport à Paris.

La prise en compte du genre permet au contraire de réinterpréter ces différents éléments comme distinctifs d'un collectionnisme féminin, volontiers attiré par les courants marginaux (émergeants ou inclassables), de les situer ainsi dans un contexte social éminemment moderne et d'y voir également la circulation de modèles (et contre-modèles) en Europe et aux Etats-Unis.

La question du genre amène en outre à interroger sous un nouvel angle le thème de l'*identité*, sous-jacent à toute collection. A cet égard, les abondantes photographies de Jeanne Walschot (tirages uniques et multiples, copies récentes de documents anciens, documents encadrés, découpés, collés, etc.) constituent un fonds très riche⁶ dont les images illustrent le constant souci de *mise en scène* et d'. Cette dualité, inhérente à toute activité artistique, pointe très justement la démarche créatrice (par le jeu et sur le *je*)⁷ de Walschot, faisant converger, grâce à la photographie, collection des objets africains et portraits de soi.

Aussi, ce travail d'enquête sur les archives, tel que préconisé par l'historienne Julie Verlaine dans son ouvrage⁸ militant sur les femmes collectionneuses, est articulé sur ces supports spécifiques, à la fois images et objets.⁹

Les portraits de jeunesse et leurs annotations ont dévoilé le schéma familial et son ancrage dans la ville. Deux points d'une incidence majeure sur l'inscription de Jeanne à l'âge adulte au sein de modèles internationaux et de réseaux nationaux, où la photographie joue un rôle central. Enfin, les *dernières images* fonctionnent comme un miroir doublement déformant, éclairant à la fois les projections de la collectionneuse vis-à-vis d'elle-même et le regard porté rétrospectivement sur ce personnage.

Loin d'en restituer toutes les facettes, cet article commente les ressorts et conditions de la *mise en images* de Jeanne Walschot et de sa collection – un processus déterminant de ses pratiques et de leurs réceptions passées et présentes – permettant ainsi de mieux la rattacher et la distinguer au sein de l'histoire du collectionnisme et du marché des objets africains en Occident.

Une identité pittoresque

La représentation convenue du commerce de Jeanne Walschot s'inscrit dans la sociologie courante du petit commerce bruxellois, pour lequel la composante familiale domine. Le commerce spécialisé des objets africains (hors salles des ventes)¹⁰ qui se met en place dans la ville dès la fin du XIX^e siècle ne fait pas exception à ce principe.

Louis Exsteens, qui vend des « armes du Congo et antiquités » au 21 rue de Loxum, travaillait avec son fils. Il ferme boutique en 1923, l'année justement où Jeanne Walschot ouvre, non loin, ce qui paraît être sa première installation commerciale, au 71 rue de la Madeleine qui est référencée dans les *Almanachs du Commerce et de l'Industrie de Bruxelles*¹¹ comme fournissant des « armes du Congo ». Son proche voisin, Guillaume Dehondt, un imprimeur qui se spécialisera progressivement dans les antiquités – entre autres africaines – travaille lui aussi en famille, notamment avec son fils Armand.

C'est avec sa mère, Malvine, que Jeanne semble avoir partagé son activité professionnelle. Certaines sources indiquent que Malvine est d'ailleurs à l'origine de la collection, soit qu'elle ait elle-même commencé à collectionner dès la Première Guerre Mondiale¹², soit qu'elle ait encouragé Jeanne à le faire dans le domaine de l'art africain.¹³ D'autres considèrent encore que la collection leur était commune.¹⁴ Cette influence déterminante et l'importance accordée à Malvine dans ces témoignages (mais aussi à travers les photographies – voir ill. 2) ont donné l'impression d'une omniprésence de la figure maternelle auprès de Jeanne, au détriment de figures masculines. Une perception sans doute confortée par le poncif de la *spinster* excentrique, fréquemment associé aux femmes collectionneuses, et dont Verlaine dénonce le psychologisme simpliste qui réduit « la collection d'art assemblée par une femme à une activité de compensation ».¹⁵ S'intéresser de près à Malvine a, au contraire, permis de resituer les rapports entre hommes et femmes au sein de la biographie de Jeanne, avec en premier lieu, l'apparition de la figure paternelle.

Car Walschot est bien le nom du *père*. Et si Jeanne, née le 15 juin 1896, porte le nom de sa mère, Marie Malvine Farasyn, jusqu'à la date du mariage de cette dernière avec Firmin Egide Walschot le 18 juillet 1919, celui-ci reconnaît et légitime Maria Jeanne, alors âgée de 23 ans.¹⁶ L'entrée de Jeanne dans l'âge adulte légal à 21 ans, son changement de nom et ses débuts de marchande – sinon de collectionneuse –, forment donc une suite de marqueurs rapprochés participant tous d'une progressive affirmation de soi. Pour questionner en amont la construction de cette nouvelle identité, il est nécessaire de se pencher en premier lieu sur celle qui, pendant 23 années, s'est appelée Jeanne Farasyn.

Jeanne Farasyn

L'éducation et la formation de Jeanne durant son enfance et son adolescence ne nous sont pas connues. Ce sont donc les activités de sa mère, partiellement retracées dans les *Almanachs* d'après la succession des établissements commerciaux qu'elle a tenus, qui nous permettent de reconstituer en partie des éléments de la vie de Jeanne durant cette période.

Malvine Farasyn¹⁷ fut dans un premier temps marchande de tabac. En 1893, elle tient un commerce de « tabac et cigares » au 10 chaussée d'Ixelles puis, entre 1894 et 1895, elle est répertoriée au 1 boulevard de l'Empereur, mais sa trace se perd ensuite jusqu'en 1901, date à laquelle Malvine vend des cigarettes dans le centre de la ville.

¹¹ Les différents *Almanachs du Commerce et de l'Industrie de Bruxelles*, de 1880 à 1962, ont été consultés en ligne sur le site internet des Archives de la Ville de Bruxelles.

¹² Courrier d'H. Van Geluwe à A. Maesen, 25 mars 1980 (MRAC Tervuren, Section Ethnographie, dossier Acquisitions Walschot) ; Patricia Van Schuylenbergh, « Découverte et vie des arts plastiques du Bassin du Congo dans la Belgique des années 1920-1950 » in *Enquêtes et documents d'histoire africaine* 12, Louvain 1995, 35 ; Wastiau, « The Universe of Miss Walschot », Londres & Coimbra 2001, 229.

¹³ J. Swinnen & R. Cauwelaert, *La Belgique en images. Photographies 1918/1968, Germaine Van Parys*, Bruxelles 2011, 77.

¹⁴ Gaston-Denys Périer, « Masques », *Le Soir Illustré*, 199, 12 décembre 1931, 6 (rubrique « Le Congo chez nous »).

¹⁵ Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, Paris 2014, 18.

¹⁶ Livret de famille, Fonds Walschot, section Ethnographie MRAC Tervuren ; Acte de naissance Maria Jeanne Farasyn, n° 2291, registre des Naissances, Etat Civil, Archives de la Ville de Bruxelles.

¹⁷ Les orthographes du nom de Malvine sont variables : Farasin, Farasyn, Farazin et Farazyn.

⁵ Guillaume Apollinaire, *Album Nègre*, Paris, 1917.

⁶ Fonds *Walschot* et dossiers d'acquisition *Jeanne Walschot et Walschot-Van Geluwe*, Section Ethnographie, MRAC Tervuren.

⁷ Cette formulation renvoie à celle de J.B. Pontalis : « Du jeu au je » dans la préface française de l'ouvrage de D. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (Paris 1975, 17) qui aborde la capacité de jouer (*playing*) comme moyen de parvenir à la reconnaissance du soi.

⁸ Julie Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Paris, 2014, 7.

⁹ L'importance de la photographie pour la réception des objets africains en Occident n'est plus à démontrer ; voir à cet égard le passionnant travail de Wendy A. Grossman.

¹⁰ A noter que des particuliers sont déjà actifs à grande échelle dans ces années, tel F. Poncelet (vendeur d'une collection de plus de 1.500 pièces congolaises au Brooklyn Museum en 1922).



[ill. 2] Germaine Van Parys (1893-1983), «Intérieur. La collectionneuse et sa maman», s.d. (circa 1930).

La naissance de Jeanne en 1896 contribue certainement à la rupture des activités commerciales de sa mère¹⁸ qui ne reprend un établissement à son nom que lorsque sa fille est en âge d'aller à l'école. Aussi, le contexte des activités de Malvine, juste avant la naissance de Jeanne, a retenu notre attention. Les deux années précédentes, elle tenait le commerce « Farazyn-Stamboul », une enseigne de « tabac, cigares et cigarettes turcs » qui semble avoir été créée à partir de la fusion de deux établissements, déjà voisins sur la chaussée d'Ixelles.¹⁹ Ce commerce disparaît néanmoins des *Almanachs* dès 1896. Cet enchaînement factuel invite à envisager la filiation de Jeanne sous un angle inattendu en formant l'hypothèse qu'elle soit la fille, non reconnue, de A. Stamboul, un homme vraisemblablement d'origine turque, partenaire commercial de sa mère durant quelques années. Les portraits photographiques²⁰ de jeunesse de Jeanne ainsi que les descriptions de son « Type de l'Europe centrale ou de la Russie du Sud »²¹ par ses amis écrivains évoquent volontiers les apparences d'une possible identité métisse entre Orient et Occident.

« Avec des bandeaux de cheveux noirs, le galbe de son visage pâle qui s'achevait en amande par un petit menton volontaire, elle évoquait tantôt une jeune beauté médiévale, tantôt une madone d'icône slave ou une princesse échappée de quelque estampe persane. »²²

Si ce questionnement des origines est resté en suspens malgré nos recherches, il introduit néanmoins les deux pôles relevés au cœur de l'identité de Jeanne : une part d'*exotisme* (par la filiation et/ou l'imaginaire d'une parenté métisse) et une part de *modernité* (par la marginalité et/ou l'originalité, fin XIX^e siècle, de cette modalité sociale et culturelle).

La singularité de ces deux critères permet en outre de circonscrire la reconnaissance tardive de Jeanne par Firmin Walschot suite à son mariage avec Malvine, alors qu'il semble pourtant proche d'elles depuis plusieurs années [ill. 3], par la disparité flagrante de leurs conditions respectives. Le père de Firmin Walschot tient, rue de Namur, un prospère commerce de beurre que sa femme reprend après sa mort durant quelques années. Toujours à cette adresse, la veuve sera considérée comme « rentière », puis « propriétaire » rue du Midi à la fin de sa vie. Mais ce sont leurs deux fils qui marquent le plus cette mobilité sociale ascendante, l'un devenant médecin et l'autre avocat.²³ L'arrière-plan social sur lequel se profile l'activité professionnelle de Malvine Farasyn est au contraire celui d'une classe populaire dont la précarité est révélée durant l'enfance de Jeanne par d'incessants déménagements montrant les difficultés rencontrées par ces femmes d'un milieu modeste, loin des modèles féminins et familiaux de la bourgeoisie.²⁴ Cette situation peut se lire à plus d'un niveau, de la reproduction d'un cadre défaillant, vécu comme une histoire subie, à la possible – et relative – émancipation, par la libéralisation des mœurs, de la condition féminine.²⁵ Une interprétation que conforte, semble-t-il, l'indépendance de caractère de Malvine, décrite comme « une femme d'une intelligence exceptionnelle qui témoignait d'une impétuosité singulière. »²⁶

¹⁸ Elle exerce alors à domicile (8 place du Béguinage) une activité de tailleur (Acte de naissance de Maria Jeanne Farasyn, Archives de la Ville, Bruxelles).

¹⁹ L'occupation de deux parcelles voisines par une même activité commerciale n'est pas rare et signale une relative prospérité.

²⁰ Notamment un portrait par Hennebert reprenant l'iconographie de l'odalisque couchée.

²¹ Luca Rizzardi, « Une femme collectionneuse. Une bruxelloise, Mlle Jeanne Walschot, a réuni en vingt ans trois mille objets d'art nègre », tapuscrit pour un article non publié, 1936-1937. Dans la première version manuscrite, l'écrivain-journaliste compare Walschot à une chinoise. Archives Odette Dereze, Bruxelles.

²² Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, 1960-1967, 238.

²³ F. Walschot apparaît à cet égard dans les statistiques de la thèse de Xavier Dusaudoit, « Les collègues jésuites et la société belge du XIX^e siècle (1831-1914) : échanges, influences et interactions », Université de Louvain-la Neuve, 2005 (Annexe du Chapitre III. Chapitre III, annexe I).

²⁴ Malvine n'avait, elle-même, pas été reconnue par son père et portait donc le nom de sa propre mère, Marie Louise Farasyn.

²⁵ Avant la Première Guerre Mondiale, les modes de vies en rupture avec le modèle valorisé sont déjà loin de constituer une exception dans le contexte urbain de Bruxelles et sans doute plus encore dans les milieux populaires.



[ill. 3] Daguerriotype anonyme, Jeanne et Malvine Farasyn avec Monsieur Walschot, s.d. MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.2 photo M. Van Dijck - MRAC Tervuren © Portrait de studio sur fond peint de palmiers

Dans un schéma toutefois assez conventionnel, ce sont les années où la vie commune avec Walschot se met en place qui permettent de relever une véritable ascension sociale pour les femmes Farasyn.²⁷ Walschot était alors « un éminent avocat qu'un mal incurable devait éloigner du barreau »²⁸ qu'il quitte dès 1920 et dont toute la vie mondaine sera ensuite réduite.

Avant de devenir avocat (1894), Walschot avait étudié la littérature à la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain.²⁹ Alors que ce cursus est obligatoire pour accéder au doctorat en droit, le goût et l'intérêt pour la littérature apparaîtront aussi centraux chez Jeanne et l'animeront, bien au-delà de ses affinités avec les arts africains, au sein des nombreux cercles d'écrivains qu'elle fréquentera.

Si les relations entre les Arts et les Lettres constituent bien un pilier majeur de l'histoire culturelle belge, moderne et contemporaine, les liens du père vis-à-vis de sa fille, restent incertains à cet égard. Il en va de même quant à son rôle dans l'orientation de la collection. Le seul élément connu ayant pu lui favoriser l'accès à des objets congolais et nourrir (au sens propre comme au figuré) le goût de Jeanne pour l'exotisme paraît la situation privilégiée de son cabinet, de 1909 à 1913, au n°11 du Vieux Marché aux Grains, voisin direct des n° 7 et 9 de la florissante firme anversoise Gérard Koninckx frères, alors « marchands de fruits verts et secs, primeurs ». Dès 1911, la spécialisation de ce commerce dans le

²⁶ Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, 1960-1967, 238. L'auteur, dont la tendance à exagérer est à considérer, relate une anecdote à cet égard : « C'est ainsi qu'un jour elle s'aperçut qu'il manquait une porte dans son logis. Sans plus attendre, elle se saisit des instruments adéquats et se livra au travail considérable qui consiste à percer une baie ouvrante dans un mur. »

²⁷ Ils commenceront à vivre aux mêmes adresses vers 1909 mais ce n'est qu'après le mariage que tous trois partageront officiellement un seul et même logement.

²⁸ Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, 1960-1967, 238.

²⁹ Université où il a obtenu les diplômes de première et deuxième « épreuve de candidature (sur 5 branches y compris la littérature française) », *Annuaire(s) de l'Université Catholique de Louvain*, 1885, 230 & 1886, 248.

marché des fruits exotiques est clairement énoncée dans les *Almanachs* avec l'ajout des mentions « oranges, citrons ». Ce type de réseau d'importation – que Jeanne démarchera d'ailleurs par la suite systématiquement avec la distributions de circulaires – est à relever comme l'un des biais par lesquels les objets africains arrivèrent progressivement en Occident pour alimenter dans les métropoles, un commerce de plus en plus spécialisé : le marchand d'art Paul Guillaume à Paris qui commença sa carrière durant les mêmes années dans un garage recevant des importations de caoutchouc depuis les colonies françaises en est bien sûr l'exemple le plus fameux. « Quel adorable panier autour de cet ananas exquis ! Savoureux remerciements de nous deux » mentionnera ainsi quelques années plus tard une carte du couple Périer à Jeanne Walschot.³⁰

Retracer la jeunesse de Walschot à partir des archives de la Ville a révélé nombre de recoupements de ce type, qui font apparaître Bruxelles comme le théâtre d'une « colonisation pittoresque » telle que l'a formulé Gaston-Denys Périer en 1923, dans son ouvrage explicitement sous-titré « Mais tout nous parle du Congo ! ... ».³¹

Le Mont des Arts

En dépit de cette omniprésence de la Colonie au sein de la capitale et alors que la culture du tabac a pourtant été l'une des grandes entreprises agricoles coloniales au Congo (avec celles du café et du cacao), les commerces tenus par Malvine ne semblent pas avoir concerné des objets africains.

Mais un déménagement de plus va contribuer à réorienter son activité dans les années précédant la Première Guerre Mondiale, période considérée comme point de départ de la collection africaine.³² Alors que Malvine a repris en 1908 une boutique de cigares au 12 rue Montagne de la Cour, les *Almanachs* mentionnent son installation dès l'année suivante au n° 5 comme marchande d'« Encadrements, gravure » ; un « commerce de gravures et de reproductions de tableaux » que Van Damme se rappelle comme « très achalandé. »³³

A cette époque, le quartier royal est, depuis longtemps déjà, marqué par un commerce de luxe à vocation artistique. Les enseignes de librairies et d'imprimeries d'art y sont présentes depuis plusieurs décennies et la photographie y a trouvé un environnement d'implantation privilégié.³⁴ Le succès rencontré par ce nouveau procédé, assimilé à ses débuts au métier de graveur en taille douce ou d'artiste-peintre, a favorisé le développement d'ateliers et de studios sous des enseignes généralement mixtes (photographes et marchands de tableaux ou d'objets d'art) puis de plus en plus spécialisées.³⁵ Cette activité a aussi attiré dans le quartier les ouvriers et opérateurs photographiques.

Le commerce maternel de cadres et des images gravées qui étaient destinées à y être conservées et mises en valeur participe de ce contexte et explique en partie la multitude des objets picturaux retrouvés aujourd'hui dans les archives personnelles de Jeanne, où ils attestent d'un attachement particulier pour ces supports. A ce titre, ceux-ci constituent sans doute l'une des catégories d'objets de collection de la mère et de la fille.

La période du Mont des Arts (1909-1913), qui correspond à l'adolescence de Jeanne (elle a entre 13 et 17 ans), coïncide en outre avec sa rencontre du photographe Victor Hennebert (1877-1947), celui qui restera « son *collaborateur* et ami durant plus de 30 ans ».³⁶ Reporter-photographe au quotidien belge *Le Peuple*, Victor Hennebert partage avec la collectionneuse, dès 1922, la maison située au 71 rue de la Madeleine et celles des adresses suivantes après 1938, peut-être jusqu'à sa mort en 1947.

« Il vivait dans une très vieille maison de la Place aux Herbes à Bruxelles avec son amie Jeanne Walschot. Elle y possédait un magasin d'Art nègre dont elle était une spécialiste très reconnue. »³⁷

La correspondance leur était volontiers conjointe (une carte de remerciement de Ludo Langlois, un chanteur de jazz belge fameux à cette époque, porte leurs deux noms, de même les lettres de l'écrivain O. P. Gilbert leur sont adressées à tous deux). De 19 ans l'aîné de Walschot, Hennebert a assurément favorisé l'intégration de Jeanne au sein du réseau culturel belge, lié à l'art et aux médias, et contribué à lui y assurer une rapide renommée.³⁸

« Walschot était intimement liée avec un de nos amis très chers, original de grande classe lui aussi et qui fut le pionnier du reportage photographique en Belgique. Du fait de sa profession, il était en contact avec toutes les personnalités belges et étrangères qui occupaient une place importante dans le monde des lettres, des sciences et des arts. »³⁹

Cette situation de pygmalion pour le moins ambiguë⁴⁰ s'est répercutée sur la collection des objets africains puisque celle-ci a pu être considérée comme appartenant au photographe.

A sa mort, l'article-hommage de ses collègues du *Peuple* relate :

« Hennebert qui avait une âme d'artiste, quitta notre maison pour se consacrer uniquement à la diffusion de l'art congolais. Il avait accumulé de ces pièces d'art un nombre tel que sa maison était devenue un grand musée. »⁴¹

Un autre article va plus loin :

« Fureteur dans l'âme il avait été un des premiers, sinon le premier à « découvrir » l'art indigène de notre colonie. Il avait réussi une collection de fétiches, probablement unique pour laquelle (c'était bien dans son caractère) il avait, plus d'une fois, refusé le Pactole. »⁴²

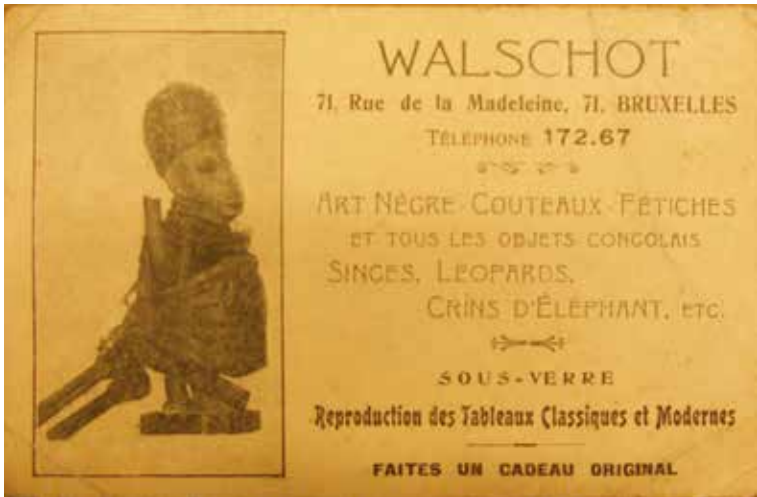
Ce document est annoté par Walschot : « Voilà comment on écrit l'histoire ! je trouve ceci après + de 30 ans », contestant rétrospectivement l'attribution à Hennebert de l'exclusivité de la collection.

Mais Walschot elle-même a bien reconnu Hennebert comme son *collaborateur*, ce qui atteste la convergence de leurs activités, consacrées à l'art africain et à la photographie. Les premières cartes publicitaires de Walschot, vers 1926, signalent la vente de « Couteaux, Fétiches et tous les objets

³⁰ Fond Walschot, Archives Section Ethnographie, MRAC Tervuren (n.d.)
³¹ G.-D. Périer, *La colonisation pittoresque*, Bruxelles 1923.
³² G.-D. Périer, *1000 objets de la collection Walschot vous transporteront dans le monde merveilleux des Noirs*, feuillet exp., Bruxelles 1933, n. p.
³³ Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, 1960-1967, 238.
³⁴ C. Ter Assatourof, « L'environnement idéal du commerce de luxe », in *Le quartier royal*, éd. Smolar-Meynart & Vanrie, Bruxelles, 261.
³⁵ Albert-Edouard Drains (1855-1925), par exemple, ouvre une succursale de la *Maison Alexandre* au 79 Montagne de la Cour en 1904. Principal photographe à avoir couvert l'*Exposition Universelle* de 1897, il réalise entre autres les albums officiels de la section coloniale à Tervuren.

³⁶ « Nécrologie », *La Libre Belgique & La Dernière Heure*, 4 février 1948 ; *Le Peuple*, 5 février 1948 (souligné par l'auteur).
³⁷ Renseignement de Michèle Dupont Gilbert concernant le Fond « O.P. Gilbert / Correspondance Amis B. 203.4 – Jeanne Walschot / J. Hennebert », Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.
³⁸ Il est possible d'évaluer le renom d'Hennebert par l'importance des noms qui lui sont associés eu sein des collections des Archives & Musée de la Littérature, KBR, Bruxelles.
³⁹ Van Damme, *La Géographie des Rencontres*, 1960-1967, 238.
⁴⁰ Marié en 1901, Victor Edouard Hennebert eut trois enfants de cette union les années suivantes.
⁴¹ « Victor Hennebert n'est plus », *Le Peuple*, 29 novembre 1947.
⁴² « Hennebert est mort. Et c'est un peu de Buxelles qui s'en va avec lui », sans référence, Archives MRAC Tervuren, Section Ethnographie, Dossier d'acquisition J. Walschot.

congolais – Singes, Léopards, crins d'Eléphants, etc. », ainsi que de « Sous-verre. Reproduction de Tableaux Classiques et Modernes ». [ill. 4] D'après sa correspondance, nous savons en effet que Hennebert réalise des vues, colorisées ou non, d'œuvres de Constantin Meunier, entre autres, qu'il commercialise à la demande.⁴³ Si les clichés qui sont en devanture ou ornent les murs de la boutique [ill. 5] concernent bien l'agence PRESTO de Hennebert, qui y était domiciliée, Jeanne Walschot se définit aussi volontiers comme *artiste* durant ces années. Un trait qu'elle partage avec nombre de ses confrères masculins du premier quart du XX^e siècle, au sujet desquels Yaëlle Biro relève : « (...) les marchands à avoir fait commerce d'œuvres africaines étaient tous, ou avaient été, des artistes – ou, du moins se voyaient-ils comme tels. »⁴⁴ C'est ainsi sous cette mention que Walschot est répertoriée dès 1931 à son adresse privée au 64 rue de l'Aurore à Ixelles, une résidence qu'elle gardera jusqu'au milieu de la Deuxième Guerre Mondiale.⁴⁵ Puisqu'elle n'a pas laissé (ou créé) une œuvre *stricto sensu*, il est difficile aujourd'hui de savoir exactement en quoi ce terme d'*artiste* rend compte de la vision que Jeanne Walschot a alors d'elle-même, si ce n'est par sa collection africaine grandissante qui, valorisant le lointain et ses *merveilles*⁴⁶, devient à la fois vecteur et signe de l'originalité de sa personnalité.



[ill. 4] Carte de visite de Jeanne Walschot circa 1926 Archives privées

Ses activités marchandes confirment également cette revendication artistique avec le changement de nom, dès 1926, du commerce d'*armes du Congo*⁴⁸ en celui d'*Art Nègre*. [ill. 6]

L'association de la collectionneuse-marchande avec le photographe-reporter Hennebert et leurs relations avec le monde artistique reflètent ainsi, en Belgique, le contexte international qui voit apparaître durant l'entre-deux-guerres une sensibilité nouvelle concernant ce qui jusqu'alors relevait exclusivement

du domaine du documentaire ou de l'ethnographie. Maureen Murphy⁴⁸ a en effet relevé le parallèle existant entre la reconnaissance du « style documentaire »⁴⁹ photographique, qui trouve un nom, un cadre théorique et émerge alors comme catégorie esthétique, et le même phénomène pour les arts africains (et océaniques). Le reportage photographique effectué par Walker Evans en 1935 au Museum of Modern Art de New York offre une synthèse édifiante de cette convergence entre documentaire et art africain.⁵⁰ Une démarche qui est le plus souvent rapprochée du travail, en partie antérieur, de Man Ray dont la large diffusion des œuvres a joué un rôle de premier plan pour la promotion de l'art africain.⁵¹

Les photographies conservées dans les archives de Walschot confortent cet impact et attestent la diffusion et l'appropriation rapide des modèles proposés par ces images.



[ill. 5] Germaine Van Parys (1893-1983), Jeanne Walschot à son bureau, s.d. (circa 1930) © Germaine Van Parys – GermaineImage

⁴³ Il joue en outre un rôle d'intermédiaire de temps à autres pour la vente d'œuvres originales (Correspondance Hennebert, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles).

⁴⁴ Yaëlle Biro, « Avant Charles Ratton. Commerce et diffusions des arts africains des années 1900 à 1920 », *Charles Ratton. L'invention des arts primitifs*, cat. exp. Paris 2013, 44.

⁴⁵ Walschot rencontre alors d'importants problèmes financiers et, pour conserver sa collection, préfère vendre sa maison (courrier à H. Schouteden, reçu le 29/12/1943, AA.2-D.2.1943.41, Archives MRAC Tervuren)

⁴⁶ L'emploi récurrent de ce terme sous sa forme d'adjectif (voir 2^e partie – à paraître) s'inspire d'une chronique de Périer « L'art merveilleux des Nègres » parue dans *L'Horizon* le 9 février 1929 : *1000 objets nègres de la collection Walschot vous transporteront dans le monde merveilleux des Noirs* est le titre de l'exposition de la collection Walschot en 1934 ; *Le monde merveilleux des Noirs* est aussi le nom du stand de la marchande à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1935 (soulignés par l'auteur).

⁴⁷ L'appellation générique « armes du Congo » désignait jusqu'alors dans le commerce (salles des ventes, antiquaires, petites annonces) aussi bien les armes que les sculptures et les instruments de musique, etc.

⁴⁸ Maureen Murphy, « Entre œuvres d'art et documents : les objets d'Afrique à Paris et New York dans les années 1930 », *Arts & Sociétés, Lettre du séminaire 13*, Paris 2006.

⁴⁹ Murphy cite O. Lugon : « Avant les années 1920, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation. Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets (...) », *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris 2001, 25-26.

⁵⁰ Virgini-Lee Webb, *Perfect Documents. Walker Evans and African Art, 1935*, cat. exp., New York, 2000.

⁵¹ Wendy A. Grossman, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, cat. exp., Washington 2009.



[ill. 6] Vitrine du magasin de Walschot au 71 rue de la Madeleine
(par V. Hennebert ?), s.d. (avant 1937)
© MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.8



[ill. 7] Victor Hennebert (1877-1947), *Portrait de Jeanne Walschot à la « robe de chef »*, 1925
MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.17 © Victor Hennebert - Prestothèque

Modernité photographique (1925-1935)

Abondamment utilisée durant l'enfance et l'adolescence de Jeanne pour des portraits privés, individuels et familiaux, la photographie est intensivement exploitée par Walschot à l'âge adulte au profit de la (re)présentation de sa collection. Les images d'objets dépassent rapidement en nombre les portraits de la collectionneuse. La période charnière se situe entre 1925 et 1934 avec des portraits mixtes qui montrent la collectionneuse accompagnée d'une ou plusieurs de ses pièces.

Modèles internationaux

Malgré (ou du fait de) leur grande proximité, peu des photographies conservées aujourd'hui dans les archives Walschot peuvent être clairement attribuées à Hennebert. Il s'agit exclusivement de portraits, un genre qui semble avoir été celui de prédilection du photographe (ex. portraits de la princesse Marie-Josée communiant, d'Anatole France à la Maison du Peuple, de Le Corbusier chez Walschot). Aussi, Hennebert est certainement à l'origine de nombre des portraits de jeunesse de Jeanne, dont aucun n'évoque déjà l'art africain.

Le premier à le faire est un portrait en pied où Walschot apparaît de dos et se retournant vers l'objectif, en train de gravir les escaliers d'un parc (sans doute Montagne de la Cour) [ill. 7]. Elle est ainsi photographiée en contre-plongée, ce qui permet de mettre en valeur sa toilette. C'est d'ailleurs celle-ci qui est commentée par la légende manuscrite au dos indiquant « 1925 Robe en Raphia ». Une seconde légende écrite postérieurement qualifie la tenue de « Robe de Chef » et précise que les souliers sont en serpent, le sac en crocodile et le chapeau en natte de raphia.

Cette image se situe dans le droit fil d'un courant visant alors à valoriser les artisanats *primitifs* dans les arts appliqués occidentaux, la mode et le mobilier essentiellement. Une exposition à l'American Museum of Natural History avait eu lieu à New York en 1919⁵², devançant celle de Brooklyn en 1923⁵³ et celles de Paris⁵⁴ en 1923 et 1925, qui comptèrent « une remarquable présence du Congo Belge »⁵⁵. A ces occasions, des gravures et des photographies circulèrent dans la presse, un média suivi de près par Jeanne Walschot qui recevait de l'Auxiliaire de la Presse, les articles de journaux concernant l'Art Nègre.⁵⁶ Cette photographie montre que Walschot reprend rapidement une tendance internationale, d'ailleurs orchestrée en Belgique par celui qui deviendra l'un de ses proches, Gaston-Denys Périer (1879-1962). A la fois écrivain et fonctionnaire colonial, Périer créa les *Amis de l'art congolais* dès 1922 et fut l'un des principaux membres-fondateurs de la Commission de protection des Arts et métiers indigènes (COPAMI) sous la tutelle du Ministère des Colonies en 1936.⁵⁷ Ses idées étaient très largement relayées par la presse belge⁵⁸ et son réseau s'étendait également à l'international.⁵⁹ Esthète promoteur d'un renouvellement des arts vers plus de simplicité, dont il voit la force d'inspiration dans la « vitalité » et la « sincérité »⁶⁰ des créations africaines, Périer n'a de cesse de soutenir toute initiative en ce sens. Les

⁵² « An important exhibition of Industrial Art was held in November, its main object being to show the possible application of primitive designs to modern textiles and costumes (...) », *The American Museum of Natural History. 50st Annual Report For the Year 1919*, 49.

⁵³ *Primitive Negro Art. Chiefly from the Belgian Congo* organisée par S. Culin du 11 avril au 20 mai 1923. Une grande partie des objets exposés ont été achetés à Bruxelles en 1922.

⁵⁴ A. Level, l'un des organisateurs avec H. Clouzot, de l'exposition de l'art indigène réalisée à cette occasion au Pavillon de Marsan (UCAD), figure dans le carnet d'adresses de Walschot.

⁵⁵ Van Schuylenbergh, « Découverte et vie des arts plastiques du Bassin du Congo dans la Belgique des années 1920-1950 », 1985, 13.

⁵⁶ Certaines de ces découpes de presse sont conservées au sein des Archives Walschot, MRAC Tervuren.

⁵⁷ Pour plus de précision à son sujet, voir l'article de Pierre Halen, « Les douze travaux du Congophile : Gaston-Denys Périer et la promotion de l'africanisme en Belgique », *Textyles*, 17-18, 139-150.

⁵⁸ Le moteur de recherche *Belgica* de la Presse quotidienne belge met en évidence que plus de la moitié des données référant à l'Art Nègre durant ces années (avant 1950) renvoient aux activités de Périer.

⁵⁹ Il avait séjourné pour sa formation en Angleterre et en Allemagne.

⁶⁰ Pierre Halen, « À propos de Gaston-Denys Périer et de la notion d'art vivant », *Textyles*, 20, 2001, 46-56.

décorateurs bruxellois, dont certains furent des précurseurs,⁶¹ sont ainsi encouragés à s'inspirer des décors, des techniques, des matériaux congolais et, de fait, à utiliser les produits finis eux-mêmes, surtout textiles et vanneries.⁶² Si en Belgique, la confection est un secteur moins touché par ce courant, hormis pour la maroquinerie⁶³, le goût de Jeanne pour la mode dans ces années explique qu'elle s'y soit volontiers essayée.⁶⁴

« L'expérience a été renouvelée chez nous, mais à titre particulier, par une élégante bruxelloise. Cette fois on n'a pas procédé par transposition mais on a garni directement la robe au moyen d'une véritable bande de raphia brodé, fabriqués par les noirs du Congo. »⁶⁵

Cet engouement n'a rien de contrefait pour Walschot qui se rappelle, dans un entretien avec l'écrivain et journaliste Luca Rizzardi, de sa première admiration véritable au sujet des productions congolaises pour « les velours végétaux du Kasaï » puis pour « les ornements de la femme » qu'elle collectionna – et arbora – abondamment dès lors qu'elle était très jeune femme [ill. 8] : « Ils se rapprochaient de mes goûts. Petite fille je portais déjà des chevillières, au grand scandale des Bruxelloises d'alors. »⁶⁶



[ill.8] Germaine Van Parys (1893-1983), *Negbwe*, s.d. (circa 1930). © Germaine Van Parys – GermaineImage

⁶¹ C. Dangotte, Membre du Jury à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925, expose ses tendances dans le hors-série de *La Nervie* composé par Périer en 1926.

⁶² Le décorateur Debièvre de « La Rénovation » (rue Neuve), ainsi que P.-C. Lepage se mirent d'ailleurs ainsi à vendre des objets sculptés.

⁶³ « La Ville Foire Commerciale de Bruxelles », *L'Indépendance Belge*, 12 avril 1927 sur les pièces du maroquinier Ad. Loonis dessinées par Mlle Weiler (aussi mentionnées dans *La Nervie*, Bruxelles, 1927, n°7-8, 42).

⁶⁴ Avant ce portrait montrant une femme à la modernité affichée, Jeanne Walschot pose volontiers dans des tenues à l'élégance classique recherchée, corsetées ou « romantiques ».

⁶⁵ Gaston-Denys Périer, « Importance de l'art nègre », *Emulation*, juin 1930, n°6, 111.

⁶⁶ L. Rizzardi, « Une femme collectionneuse », 1936-1937.

Rapidement, Walschot n'intègre plus que quelques-uns de ces éléments dans ses tenues : une fourrure de léopard portée en étole, éventuellement un bonnet de raphia tissé et brodé, réalisé à partir d'étoffes Kuba [ill. 9] et surtout des bijoux d'ivoire, bracelets et *ikhoko* Pende porté en pendentif, plus rarement en bague. Ce sont ces dernières pièces que Walschot continuera à porter et qui deviendront sa *marque de reconnaissance* jusque dans les années 1970.⁶⁷ La progressive limitation aux éléments de parure évoque entre autres l'élégance d'icônes féminines de la Modernité telle Nancy Cunard (1896-1965)⁶⁸ portant des bracelets d'ivoire abondamment photographiés dès le milieu des années 1920, ainsi que les modèles parisiens de la série photographique réalisée par Man Ray à l'occasion de l'exposition *La Mode au Congo* en 1937 à la galerie Charles Ratton.



[ill. 9] *Portrait de Jeanne Walschot au bandeau de raphia tissé*, s.d. © MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.9

Cette évolution, qui favorise le réemploi en parure d'objets africains *véritables* (et non plus la recreation de pièces à partir de matières, de techniques ou de motifs), accompagne aussi la mise en place progressive des critères d'authenticité liés à l'*Art Nègre*.⁶⁹ Une notion d'autant plus importante quand l'objet collectionné, transformé en accessoire de mode, engage directement l'identité du porteur, à travers la représentation qu'il donne de soi aux autres. Il s'agit d'un aspect crucial pour la commerçante qu'est Walschot dont le seul écrit publié s'intitule « L'art nègre a ses faussaires ».⁷⁰ L'article est d'ailleurs illustré par des photographies d'*ikhoko* Pende et d'amulettes Luba en ivoire, deux typologies de pièce souvent arborées en pendentif par la marchande-collectionneuse.

Le contact étroit à travers la parure n'est cependant pas le seul biais par lequel Jeanne Walschot s'est engagée physiquement dans sa relation aux œuvres. Boris Wastiau⁷¹ avait déjà souligné la pratique de la collectionneuse, manipulant (*petting*) certaines de ses statues, auxquelles elle donnait d'ailleurs parfois des prénoms.⁷² Mais cette tendance à l'anthropomorphisation, sinon à la fétichisation, des objets ne peut être perçue sans prendre en compte une marge de distanciation (par l'humour, entre autres) qui s'inscrit également volontiers dans le cadre d'un collectionnisme féminin privilégiant le rapport ludique aux œuvres d'art et consistant « à toucher, porter, 'accessoiriser' les œuvres, mais aussi à les intégrer à des récits imaginaires, à dialoguer avec elles et à leur prêter des propriétés surnaturelles. »⁷³

Deux versions d'un portrait de jeunesse (sans doute par Hennebert) montrent Walschot dans ce type de rapport avec un grand masque Zombo (République démocratique du Congo) sur le visage duquel elle se penche, effleurant son front avec la main ou posant délicatement un doigt sur ses lèvres.

⁶⁷ Entretien Nicole Bonew, collectionneuse, Bruxelles.

⁶⁸ Sarah Frioux-Salgas, « Introduction : 'L'atlantique noir' de Nancy Cunard *Negro Anthology*, 1931-1934 », *Gradhiva*, Paris, musée du quai Branly, 4-30.

⁶⁹ Une catégorie qui a longtemps inclut, l'art océanien, la culture afro-américaine et des créations occidentales inspirées de l'Afrique. A partir de la fin 1933, Walschot utilise plus volontiers les termes « Art Noir ».

⁷⁰ Jeanne Walschot, « L'art nègre a ses faussaires », *Bulletin de l'Union des femmes coloniales*, 55, 1933, 4 (il s'agit en fait d'une adaptation de l'article de Louis Piérard, « L'art nègre et ses faussaires. Faux fétiches, faux ivoires et Cie », *Le Peuple*, 5 octobre 1932, écrit par le député socialiste suite à un entretien avec Walschot).

⁷¹ Wastiau, « The Universe of Miss Walschot », 2001, 224.

⁷² Walschot prénommait Joséphine une grande statue - dont la photographie de profil décore son papier à lettre - certainement en référence à Joséphine Baker (information aimablement confiée par Mme Nicole Bonew).

⁷³ Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, Paris 2014, 86.

S'il est difficile de déterminer la date exacte de ces photographies au traitement clairement marqué par le Pictorialisme, un courant qui perdura en Belgique durant l'entre-deux-guerres, elles ont vraisemblablement été prises autours de 1926, date à laquelle le magazine parisien *Vogue*⁷⁴ publie pour la première fois une version de *Noire et Blanche* par Man Ray. Ces portraits de Walschot convoquent des éléments proches où l'opposition des visages (les couleurs chez Man Ray, les dimensions pour Walschot) sert la sensualité de leur interaction (nudité et maquillage chez Man Ray, cheveux lâchés chez Walschot).⁷⁵ Toutefois, le contraste *Art Déco* des matières et des lumières, flagrant dans le noir et blanc traité par Man Ray, n'est pas accentué. Seul le téléphone posé sur la table tient ici ce rôle avec sa texture lisse et brillante de bakélite (un détail amusant vu l'engouement dans ces années pour les patines *téléphone* des objets africains – comme celle du masque photographié par Man Ray justement). Cet accessoire symbolise la modernité et induit la connotation artistique accordées à l'objet africain ; deux aspects explorés par le medium photographique dans ces années.⁷⁶ Le flou de la mise au point accentue encore le caractère esthétique de l'image. L'intimité ainsi créée est renforcée par un cadrage serré qui intensifie la proximité des deux *personnages*. Sur l'une des deux vues, la composition circulaire a pour centre le point de convergence de leurs deux visages de profil [ill. 10]. L'image constitue, à partir de là, un *damier* tournoyant, mêlant dans une grande unité la dominante bichrome du masque et le contraste de la peau claire de Walschot avec la teinte sombre de ses cheveux et de son vêtement. Jouant donc moins de l'opposition que de l'étroite association, ces photographies semblent aussi les premières d'une *série* développant la même approche mais avec de plus en plus de démesure, à tel point, que le face-à-face de la collectionneuse avec un objet aboutit à l'engloutissement progressif de Jeanne Walschot au sein de sa collection.

La photographie entre quatre masques, non datée mais qui est reproduite en couverture d'un quotidien français⁷⁷ à l'occasion de l'exposition coloniale de Vincennes [ill. 11], fait office de transition vers la plus connue de ces mises en scène, photographiée par Germaine Van Parys en 1931.



[ill. 10] *Jeanne penchée sur un masque Zombo* (par V. Hennebert ?), s. d. (circa 1926) © MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.11



[ill. 11] « Mlle Walschot, entourée de quelques-uns de ses masques » (par V. Hennebert ?), s. d. reproduite par Intran-photograv. dans *L'Intransigant*, 10 mai 1931

⁷⁴ La version de *Noire et blanche* créée en 1926 pour ce magazine a aussi été publiée en juillet 1928 dans le journal belge *Variétés*.

⁷⁵ Voir à cet égard la thématique des « Objets dévisagés » dans l'ouvrage de Valentine Plisnier, *Le primitivisme dans la photographie. L'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours*, Paris, 195.

⁷⁶ Wendy A. Grossman, « African Art and the Photographic Image Shaping: the Taste for the Modern », *Tribal Art* (hors-série : *African Art. New York and the Avant-Garde*), n° 3, 56-63.

⁷⁷ *L'intransigeant*, 10 mai 1931, 1.



[ill. 12] Germaine Van Parys (1893-1983), *Portrait de Jeanne Walschot*, s.d. (circa 1930)
© Germaine Van Parys – GermaineImage

Là encore plusieurs versions existent. Elles montrent Walschot assise chez elle, au centre d'une accumulation de masques parmi lesquels la figure de la collectionneuse se perd. Sur l'une d'elles [ill. 12], Walschot tient d'ailleurs devant elle, comme un miroir à main, un petit masque Yaka, un geste qui conforte l'impression visuelle première, attestant de la modification de l'apparence de la collectionneuse et de la restructuration de son identité à travers les objets africains (dont le masque lui renvoie l'image). Dans cette composition, le jeu est donc à la fois physique et intellectuel : non seulement Walschot met en scène son non-conformisme culturel, mais elle le montre comme un élément de définition de soi.

Wastiau formulait une conclusion proche⁷⁸ en considérant, quant à lui, le découpage-collage représentant la collectionneuse dont la tête découpée est remplacée par celle d'une statue *ndop* d'un roi Bushoong (MRAC Tervuren, inv. EO.0.0.27655) [ill. 13]. Ce document – qui ne manque pas d'évoquer le photomontage réalisé par Jean Harold en 1951, montrant le visage de Picasso découpé et ajusté sur la photographie d'un roi Kuba en tenue d'apparat⁷⁹ – reprend le principe des œuvres (vers 1928 –1930) de l'artiste allemande dadaïste, Hannah Höch, qui « ont été interprétés comme une critique des idées sur la féminité moderne, sur le familier et l'étranger, ainsi que sur l'identité et l'altérité ».⁸⁰ Jouant assurément de telles oppositions, ce photomontage montre la collectionneuse elle-même, associée à un objet d'art de cour d'une prestigieuse collection muséale (c'est une carte postale du musée de Tervuren qui est découpée). Il est donc aisé d'y voir un jeu visant la réification⁸¹ de Walschot plutôt que, comme dans les œuvres de Höch, « une démarche artistique s'opposant à l'idée de hiérarchie entre les cultures. »⁸²

La divergence entre ces deux interprétations permet en effet de distinguer l'engagement de Walschot pour les arts africains par rapport à celui des courants d'avant-garde, dont les prises de position en faveur des arts extra-européens contenaient souvent une critique, plus ou moins implicite, de l'impérialisme colonial.⁸³ Si les contacts avec des artistes surréalistes et dadaïstes, notamment Tristan



[ill. 13] *Photomontage au roi Kuba*
s.d. (années 1950)
© MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.12

⁷⁸ Wastiau, « The Universe of Miss Walschot », 2001, 236.

⁷⁹ Œuvre publiée dans l'ouvrage *La tête des uns. Le corps des autres*, Paris, 1953.

⁸⁰ M. Oberhofer, E. T. Francini and R. Burmeister, « Dada Afrika. Un projet d'exposition transdisciplinaire », in *Tribal Art* 80, 2016, 89.

⁸¹ A noter que l'œuvre de Harold est clairement à interpréter dans ce sens, comme l'indique la légende inscrite au verso par Cocteau pour Picasso : « Harold me demande de t'envoyer cette image. Je le fais parce que je la trouve magnifique et digne de ta royauté. »

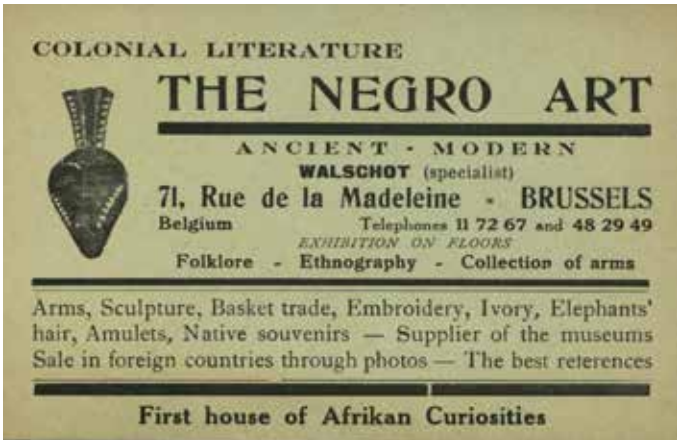
⁸² Oberhofer, Francini and R. Burmeister, « Dada Afrika », 2016, 90.

⁸³ A. Breton, P. Eluard, Aragon, *Ne visitez pas l'exposition Coloniale*, s.l.n.d. (mai 1931).

Tzara, situent bien Jeanne Walschot dans le courant de contestation des normes culturelles établies dont elle reprend par ailleurs les codes et les modes – au-delà des images déjà évoquées, Walschot organisait dès le milieu des années 1920 des « thés nègres »⁸⁴ hebdomadaires dans la cave de sa boutique bruxelloise –, elle ne semble jamais remettre en cause l'entreprise coloniale.

En dépit de ses affinités avec les courants socialistes et ouvriers⁸⁵, Jeanne Walschot, se rapproche en effet, dans le sillage de Gaston-Denys Périer, des activités officielles de propagande en faveur de la colonie belge. Une convergence qui lui permet d'intégrer les manifestations coloniales dès 1930 et d'y bénéficier d'une véritable reconnaissance.

Cela lui facilite en outre un accès privilégié au premier réseau d'importation (et exceptionnellement de débouchés)⁸⁶ d'objets congolais en métropole : un enjeu non négligeable pour la collectionneuse et marchande. Si les témoignages s'accordent pour considérer Walschot comme une « collectionneuse dans l'âme et pas commerçante pour un sou »⁸⁷ dont la collection personnelle est clairement séparée de sa boutique⁸⁸, c'est cependant son activité marchande qui lui assure un revenu.⁸⁹ Un intérêt bien compris qui s'exprime par le souci promotionnel constant de Walschot n'hésitant pas à annoncer, à l'aune des pratiques de ses confrères européens et américains, par la diffusion de cartes et publication d'encarts publicitaires : « Sale in foreign countries through photos ».⁹⁰ [ill. 14]



[ill. 14] Carte de visite de Jeanne Walschot avant 1937 Archives privées

Aussi, ne faisant qu'une utilisation limitée de la photographie sous un angle artistique pour la représentation de soi et surtout de son ensemble, durant la première moitié du XX^e siècle, la collectionneuse recourt régulièrement au médium photographique dans le cadre d'une activité commerciale soutenue. Dès 1926, Walschot déclare à propos d'un objet : « (...) j'ai vendu le même l'autre jour pour plusieurs centaines de francs. Un amateur anglais me l'a commandé, qui n'en avait vu que la photographie ».⁹¹ Ce faisant, elle adhère aux pratiques mises en place, à la fin du XIX^e siècle, par les précurseurs d'un commerce international spécialisé d'objets africains dont les méthodes incluaient l'envoi de catalogues

⁸⁴ Jean Milo, « Un petit musée d'art congolais qui va disparaître. Dans une cave on donnait des thés nègres », *L'Indépendance belge. Journal quotidien de concentration nationale*, Bruxelles, 3 mars 1937. Cf. les soirées du Cabaret Voltaire à Zürich en 1916 puis la *Fête Nègre* organisée par P. Guillaume au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1919.

⁸⁵ Mouvements politiques qui, en Belgique, étaient peu favorables à la colonisation.

⁸⁶ Les expositions coloniales avaient certes une dimension commerciale mais, à la fin des années 1930, Walschot devient aussi fournisseur de la Loterie Coloniale.

⁸⁷ Jean Milo, « Un petit musée d'art congolais qui va disparaître », *L'Indépendance belge. Journal quotidien de concentration nationale*, 3 mars 1937, 3.

⁸⁸ Paul Caso, « Magie africaine à Bruxelles », in *Reflets du Tourisme*, 1953, 43

⁸⁹ Rizzardi, « Une femme collectionneuse », 1936-1937.

⁹⁰ Walschot fait fréquemment réaliser la version anglaise de ses cartes de visite ; une carte plus tardive mentionne également « Art Noir » en huit langues.

⁹¹ « L'art nègre », numéro spécial de la revue mensuelle d'Arts et Lettres *La Nervie*, Bruxelles 1926, n° IX-X, 36.

richement illustrés.⁹² Rapidement, la mise en circulation de photographies de qualité par les marchands et leur diffusion par voie de publication contribuent à façonner les notoriétés ainsi que leur champs d'influence.

En Belgique, Walschot est néanmoins la seule, durant toute la première moitié du XX^e siècle, à avoir intégré avec importance l'usage du média photographique au sein d'activités centrées sur les objets africains. Une spécificité qui a lui favorisé une place de premier plan au sein de différents réseaux nationaux, culturels, intellectuels et officiels. [ill. 15]



[ill. 15] Jeanne Walschot, rue de la Madeleine (par V. Hennebert ?), s.d. (circa 1930 ?) MRAC Tervuren, Inv. 2016.16.18

A SUIVRE ... 2^e partie (à paraître juin 2019)

Modernité photographique (suite)
Les réseaux belges

L'Album : Jeanne Walschot par elle-même
Géographie d'une ville
Les dernières images

J'adresse mes plus vifs remerciements à l'équipe de Gestion des Collections du MRAC Tervuren et particulièrement à An Cardoen, Natalie De Wolf, Tom Morren, Annick Swinnen, Dieter Van Hassel et surtout Anne Welschen.

Merci également à Nico Gastmans (<https://germaineimage.com>) et à sa maman Odette Dereze pour la générosité de leurs partages autour de la vie imagée de Jeanne Walschot.

⁹² Tels les anglais Webster (1863-1913), Oldman (1879-1949), ou leur prédécesseur allemand, Umlauff (1833-1889) ; Biro, « Avant Charles Ratton. Commerce et diffusions des arts africains des années 1900 à 1920 », 2013, 45.



SLIT DRUM
Chosen by **Marie Daulne**

"I choose this slit drum because my grandfather used to play the igogo. I hope that this instrument can let a positive message reverberate among all those who want to hear it."

© Thomas Willems

MAKE YOUR OWN AFRICAMUSEUM

MYAFRICAMUSEUM.BE

Catalogue

Liste des participants

AMBRE CONGO	30
Roger BOURAHIMOU	36
Olivier CASTELLANO	38
didier CLAES	40
Patric CLAES	42
DALTON SOMARÉ	44
Jo DE BUCK	46
Bruce FRANK	48
Bruno FREY	50
Philippe LAEREMANS	52
Olivier LARROQUE	54
NATIVE	56
Joaquin PECCI	58
PRIMITIVE STUDIO	60
Galerie et atelier PUNCHINELLO	62
Renaud RILEY	64
Adrian SCHLAG	66
Frank VAN CRAEN	68
Renaud VANUXEM	70
VASCO & Co	72



AMBRE CONGO

Pierre Loos & Thomas Bayet

1 et 17 Impasse Saint-Jacques
1000 Brussels - Belgium

Tel: +32 2 514 02 09
Mobile: +32 475 966 354
ambrecongo@bruneaf.com

Plaque bicéphale Shi, R.D. Congo
représentant les ancêtres primordiaux
Bois et pigments
H: 28,5 cm
Fin XIX^e – Début XX^e s.

Ancienne collection américaine

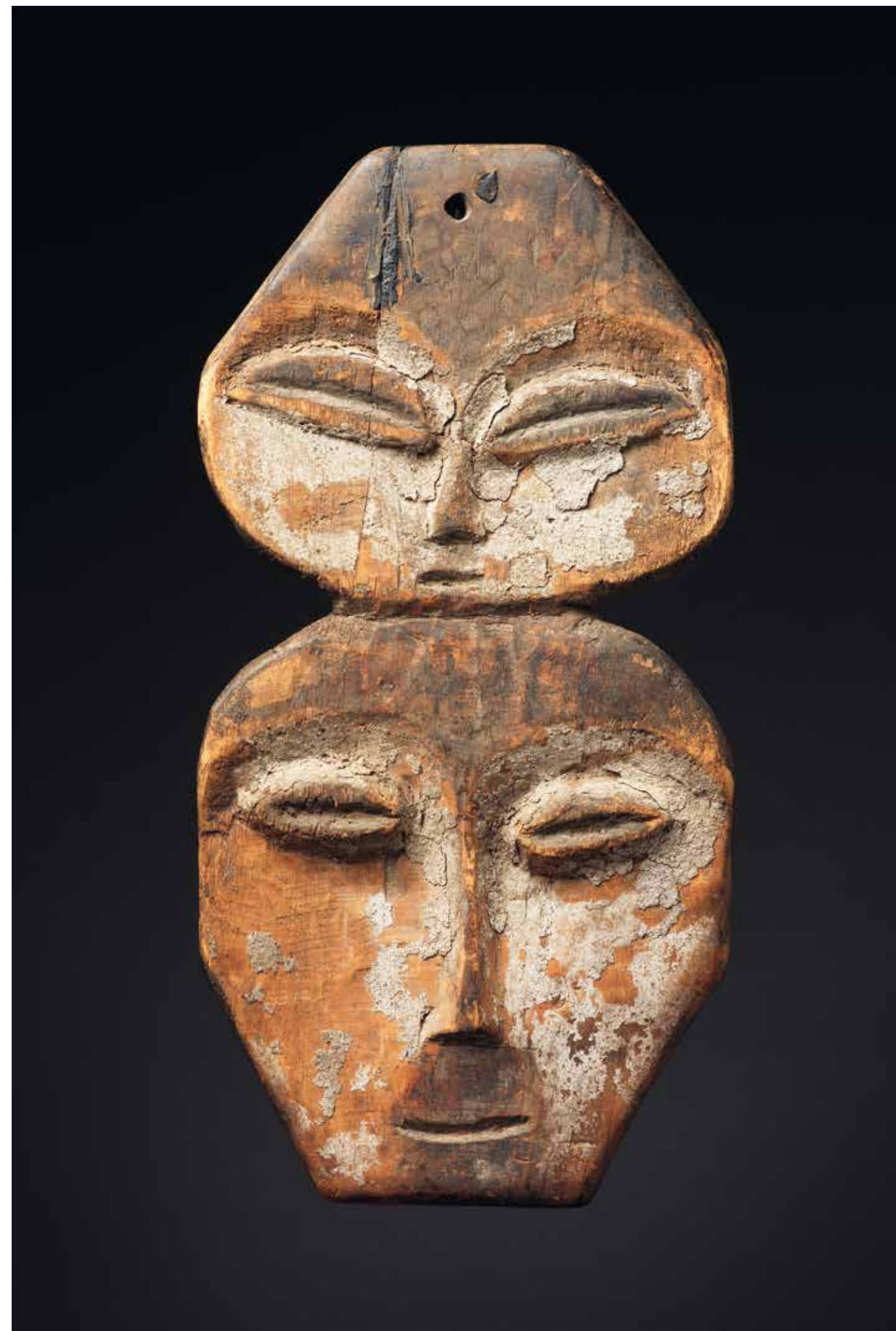
Photo Paul Louis, Brussels



Appui-dos du groupe Mongo
R.D. Congo
Bois - L: 46 cm
Fin XIX^e siècle

Ex Coll. J. Massart

Photo Paul Louis, Brussels



AMBRE CONGO

Pierre Loos & Thomas Bayet

1 et 17 Impasse Saint-Jacques
1000 Brussels - Belgium

Tel: +32 2 514 02 09
Mobile: +32 475 966 354
ambrecongo@bruneaf.com

Grande tête Sapi, Sierra Leone
Pierre - H: 25 cm
Début XIX^e siècle ou avant

Ex coll. Baudouin de Grunne

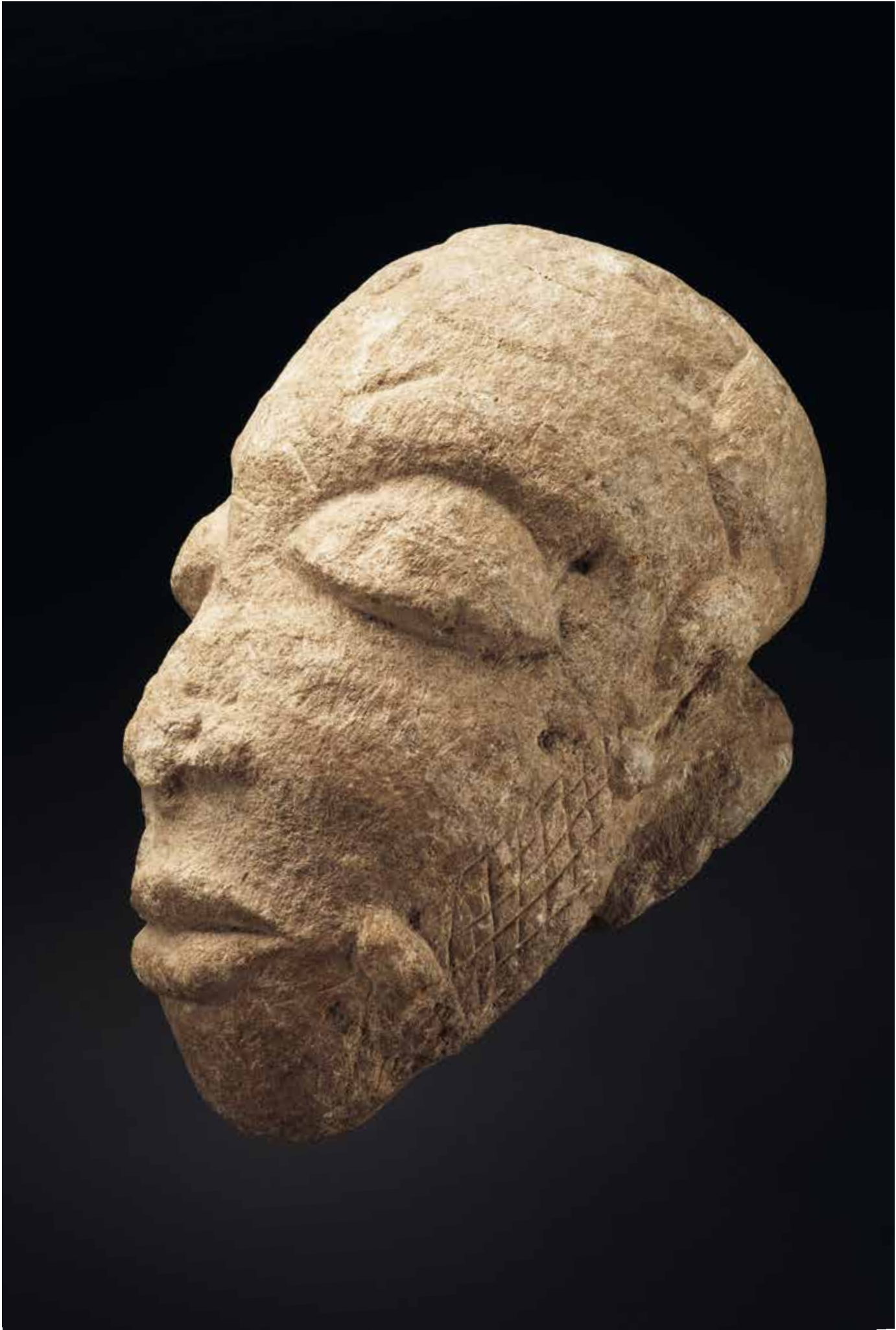
Photo Paul Louis, Brussels



Buste Sapi, Sierra Leone
Pierre - H: 17 cm
Début XIX^e siècle ou avant

Ex coll. Baudouin de Grunne

Photo Paul Louis, Brussels



AMBRE CONGO

Pierre Loos & Thomas Bayet

1 et 17 Impasse Saint-Jacques
1000 Brussels - Belgium

Tel: +32 2 514 02 09
Mobile: +32 475 966 354
ambrecongo@bruneaf.com

Exposition thématique:

Mwenzé Kibwanga - Atelier du Hangar - 2^e partie

Crucifixion

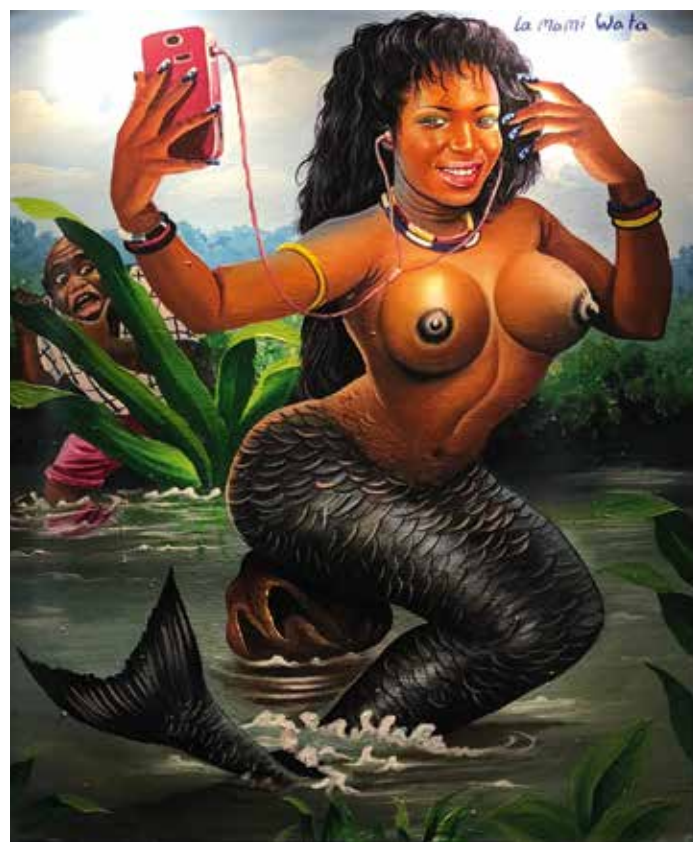
Huile sur toile et cadre en bois peint
ca 1953 - 139 x 109 cm

Publication: *Beauté Congo*, Fondation Cartier, Paris, 2015, p. 129

Photo Michael De Plaen

Exposition du 16 au 30 janvier 2019

à la galerie SR - 37 Rue Ernest Allard - Sablon



Exposition thématique:

Lofenia

Ecole contemporaine Kinshasa

La Mami Wata
Huile sur toile, 2018
60 x 50 cm

Collection Wiligama

Exposition du

23 janvier au 23 février 2019
au 17 Impasse Saint-Jacques



Roger BOURAHIMOU

Tribal Art

4 Rue Van Moer
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +32 473 329 479
rogermachaka@yahoo.fr

Statuette Bembe, Rep. du Congo (Brazzaville)
Fin XIX^e - Début XX^e siècle
Bois - H: 17 cm

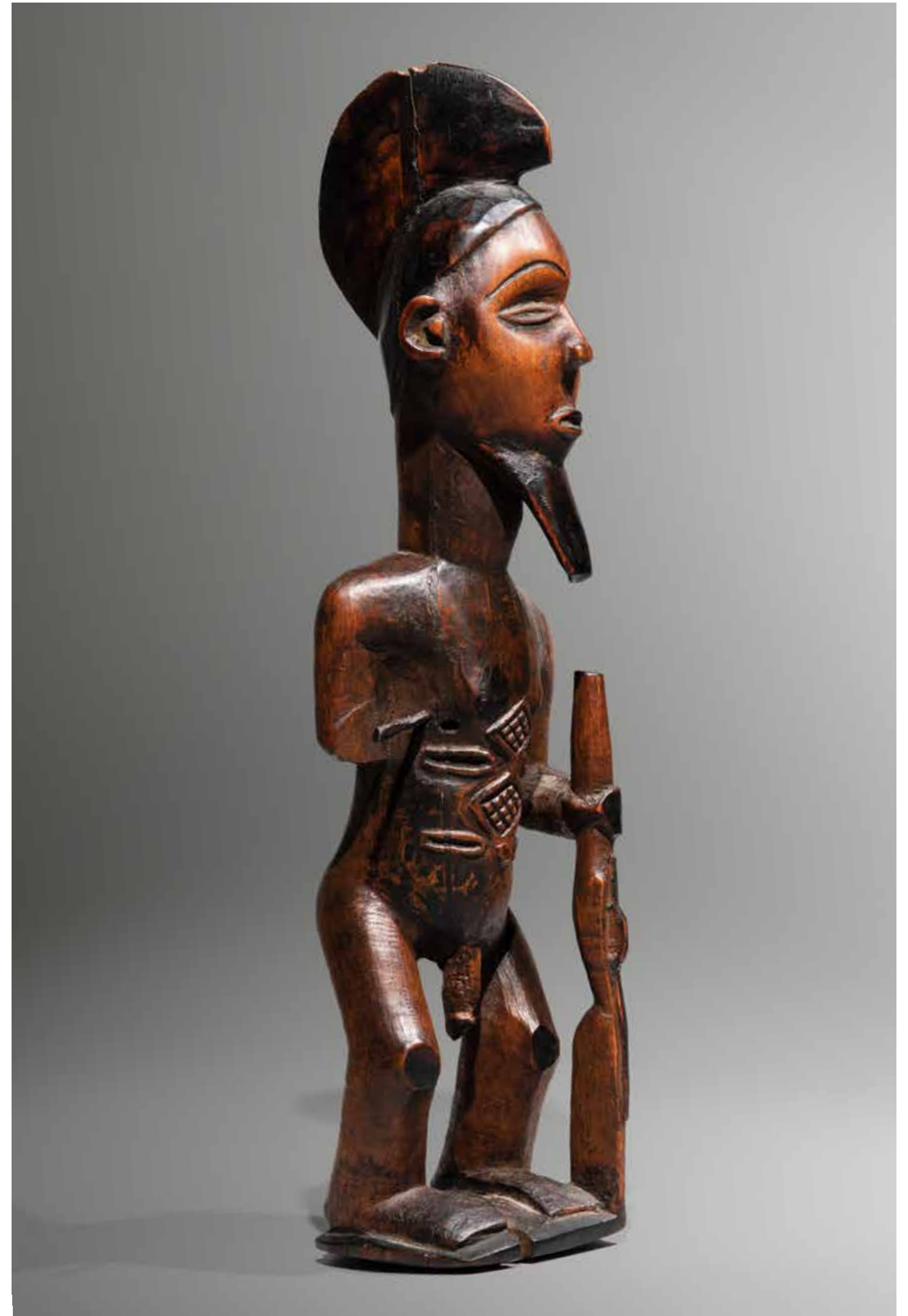
Photo Valentin Clavairolles



Tambour Lele, R.D. Congo
Fin XIX^e - Début XX^e siècle
Bois - H: ca 100 cm

Ancienne collection française et Yann Ferandin

Photo Valentin Clavairolles



Olivier CASTELLANO

Art tribal

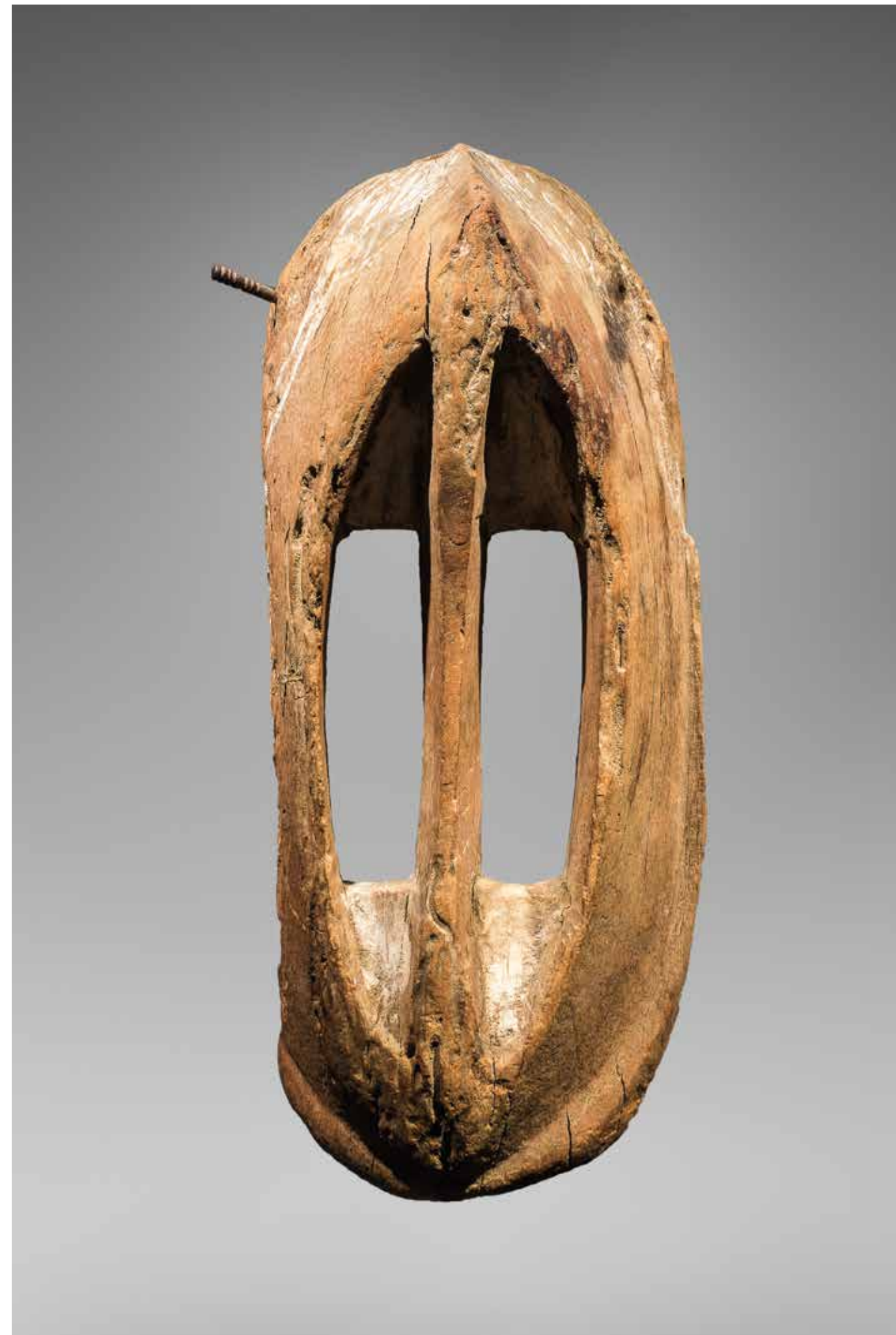
34 Rue Mazarine
75006 Paris - France

Tel: +33 1 73 75 19 24
Mobile: +33 6 11 21 25 22
info@oliviercastellano.com
www.oliviercastellano.com

Masque singe Dogon, Mali
H: 34 cm

Provenance :
Eddy Hof
Antonio Casanovas
Joaquin Pecci
Collection privée française

Photo Olivier Castellano



didier CLAES

Arts classiques africains

14 Rue de l'Abbaye
1050 Brussels - Belgium

Tel & Fax: +32 2 414 19 29
Mobile: + 32 477 660 206
contact@didierclaes.com
www.didierclaes.art

Masque Mbunda
Angola – Début XX^e s.
Bois – H: 60 cm

Collection privée, France

Photo Studio Philippe de Formanoir - Paso Doble



Patric CLAES

Classical art of Central Africa

Rue des Minimes 93/bte 6
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +32 475 80 51 55
+1 202 470 68 78 (International)
artpremiercongo@gmail.com

Power Figure Nkishi, Songye, Kabinda region, D.R. of Congo
19-20th century
Brown patina - H: 35 cm (13,77 inches)

Provenance : Delvaux H., former officer of the Public Force in the Belgian Congo

Photo Valentin Clavairolles



DALTON • SOMARÉ

Arts d'Afrique, de l'Inde et de l'Himalaya

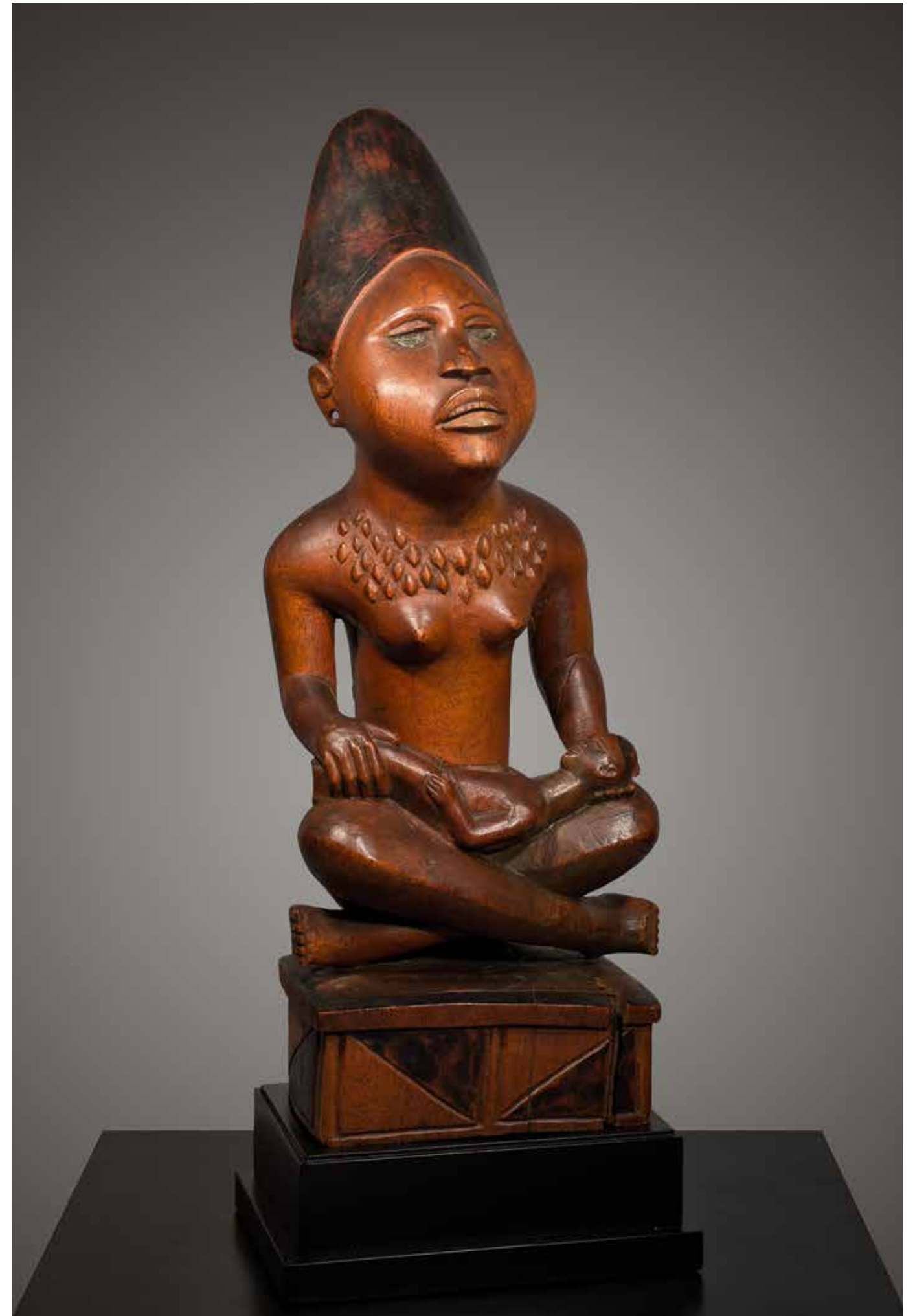
5, Via Borgonuovo
20121 Milan - Italy

Tel & Fax: +39 02 89 09 61 73
Mobile: +39 347 469 87 45
info@daltonsomare.com
www.daltonsomare.com

Maternité Yombe
Congo
Bois, verre – H: 39 cm

Provenance:
J.J. Klejman, New York
Collection privée, Californie

Photo Dalton Somaré



Jo DE BUCK

43 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +32 475 841 729
jdbtribalarts@gmail.com
www.jodebuck.com

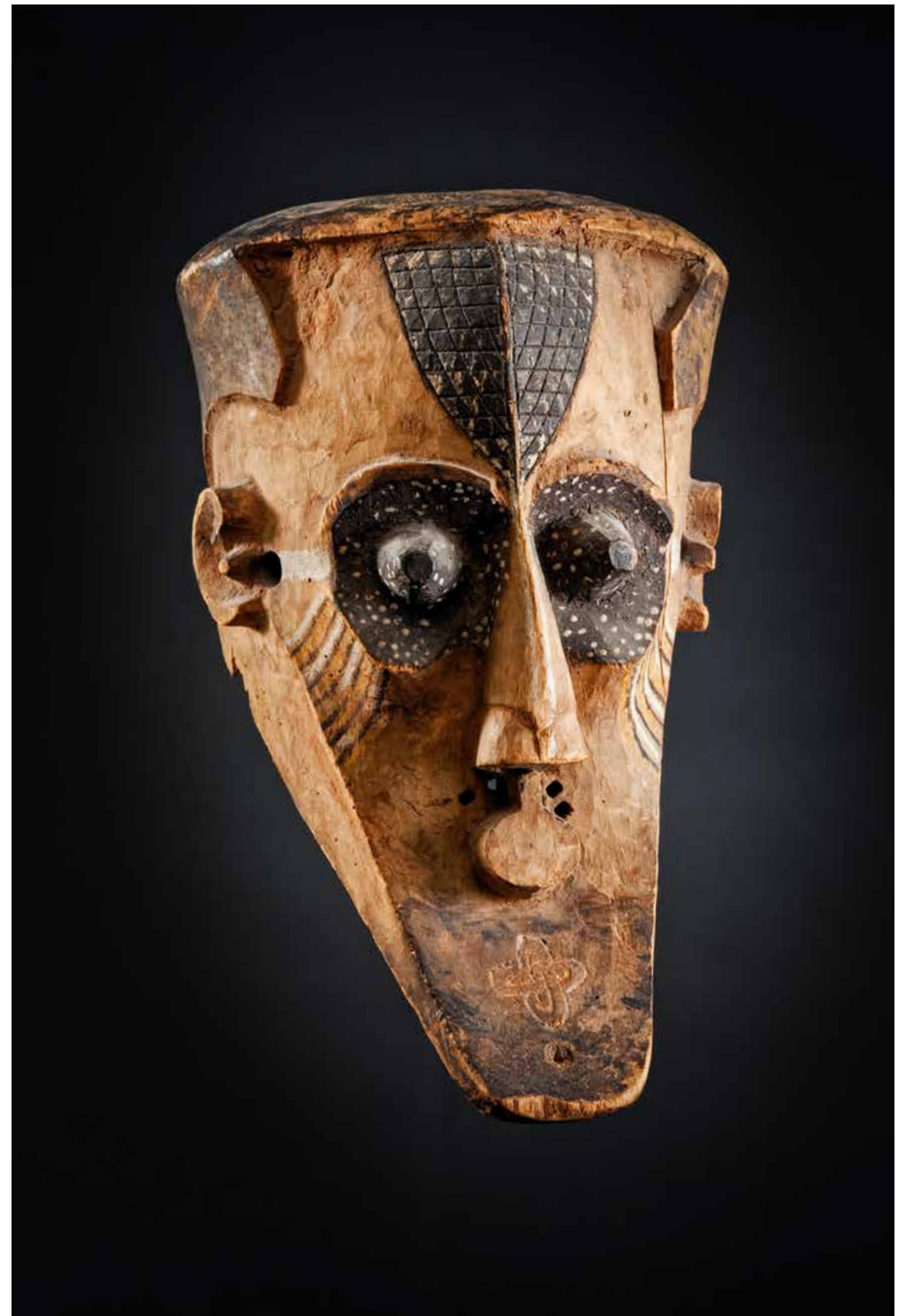
By Appointment

Masque heaume Kuba-Kete, R.D. Congo
Fin XIX^e - Début XX^e siècle
Bois et pigments naturels
H: 38 cm

Ex collection Jeanne Walschot, Bruxelles

Exposition : La collection de Mlle Walschot, au Cercle Artistique
et Littéraire de Bruxelles, Janvier 1934
Tribal art Magazine, numéro 88, été 2018, p. 149, fig. 15

Photo Anne Deknock



Bruce FRANK

Primitive Art

208 West 83rd Street
New York, NY 10024 - USA

Mobile: +1 917 733 9589
Fax: +1 212 873 6069
bfrank212@aol.com
www.brucefrankprimitiveart.com

Korwar figure
Wanderman area, Geelvink Bay, West Papua
19th century
H: 10.5 inches / 25,4 cm

Provenance: Old American collection

Photo Oren Eckhaus



Bruno FREY

5 Rue Carnot
21230 Arnay le Duc - France

Tel: +33 3 80 90 06 92
Mobile: +33 6 20 70 10 01
galerieh@free.fr
www.galerieh.free.fr

Masque Nuna, Burkina Faso
Bois dur, ancienne patine d'usage, pigments ocre rouge, noir et blanc
H: 78 cm

Provenance: Galerie Afrique, Alain Dufour, Saint Maur

Exposition: Masques du Burkina Faso, Exposition temporaire rue Sainte-Croix de la Bretonnerie,
Paris 75004, du 17 octobre au 28 octobre 1995, reproduit au catalogue, page 28.
Collection privée, Dijon

Photo Bruno Frey



Philippe LAEREMANS

Tribal Art Sprl

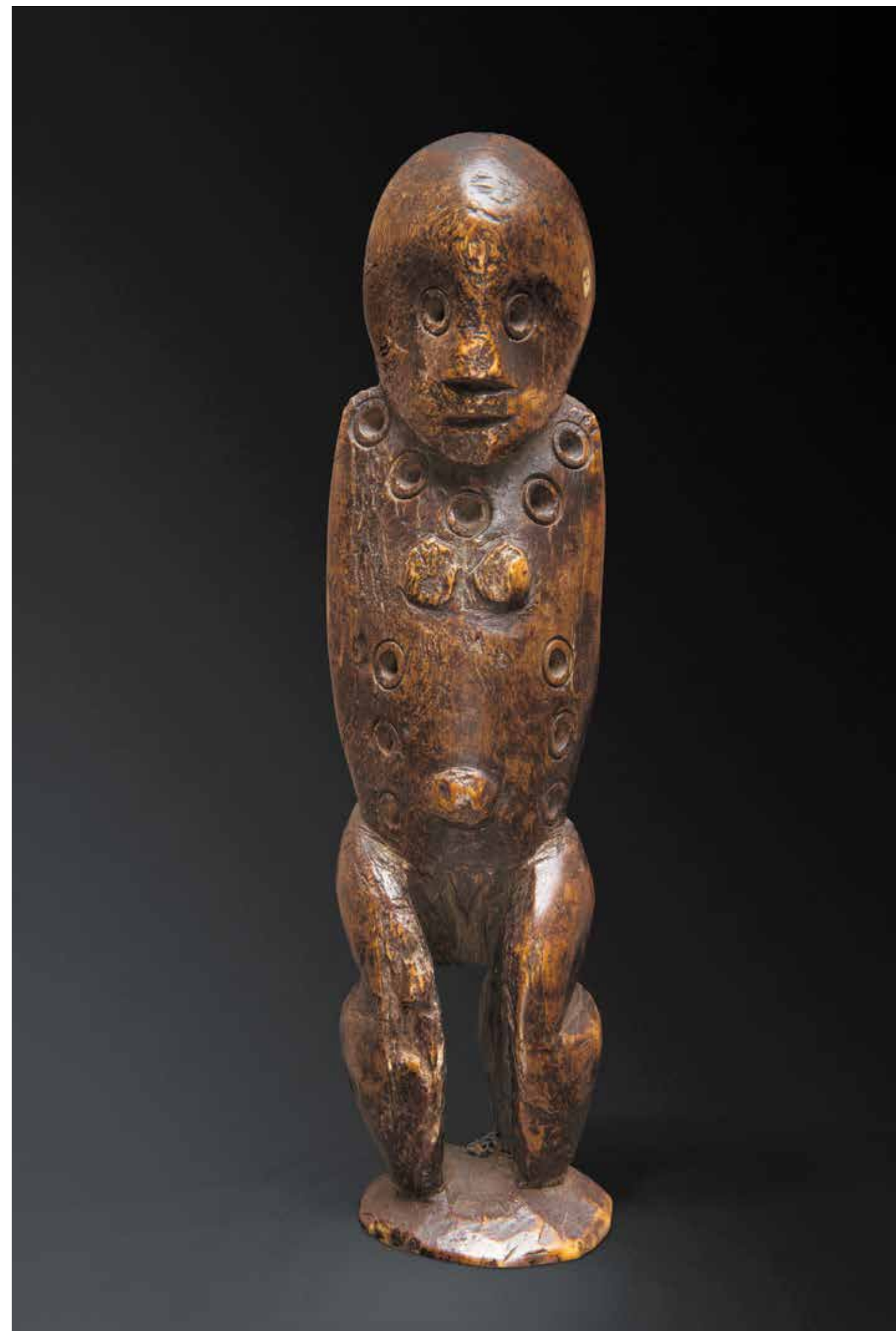
27 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Tel & Fax: +32 2 503 00 13
Mobile: +32 475 262 118
philippelaeremans@yahoo.fr
www.philippelaeremans.be

Statuette Lega, R.D. Congo
Fin XIX^e siècle
Ivoire - H: 16 cm

Ancienne collection belge

Photo Alain Speltdoorn



Olivier LARROQUE

1 Plan d'Orléans
30000 Nîmes - France

Mobile: +33 6 800 800 93
o.larroque1@gmail.com

Masque Ekoï, Cross River
Nigéria
Bois, cuir – H: 25 cm
XIX^e s.

Provenance: Collection John Dintenfass (New York)

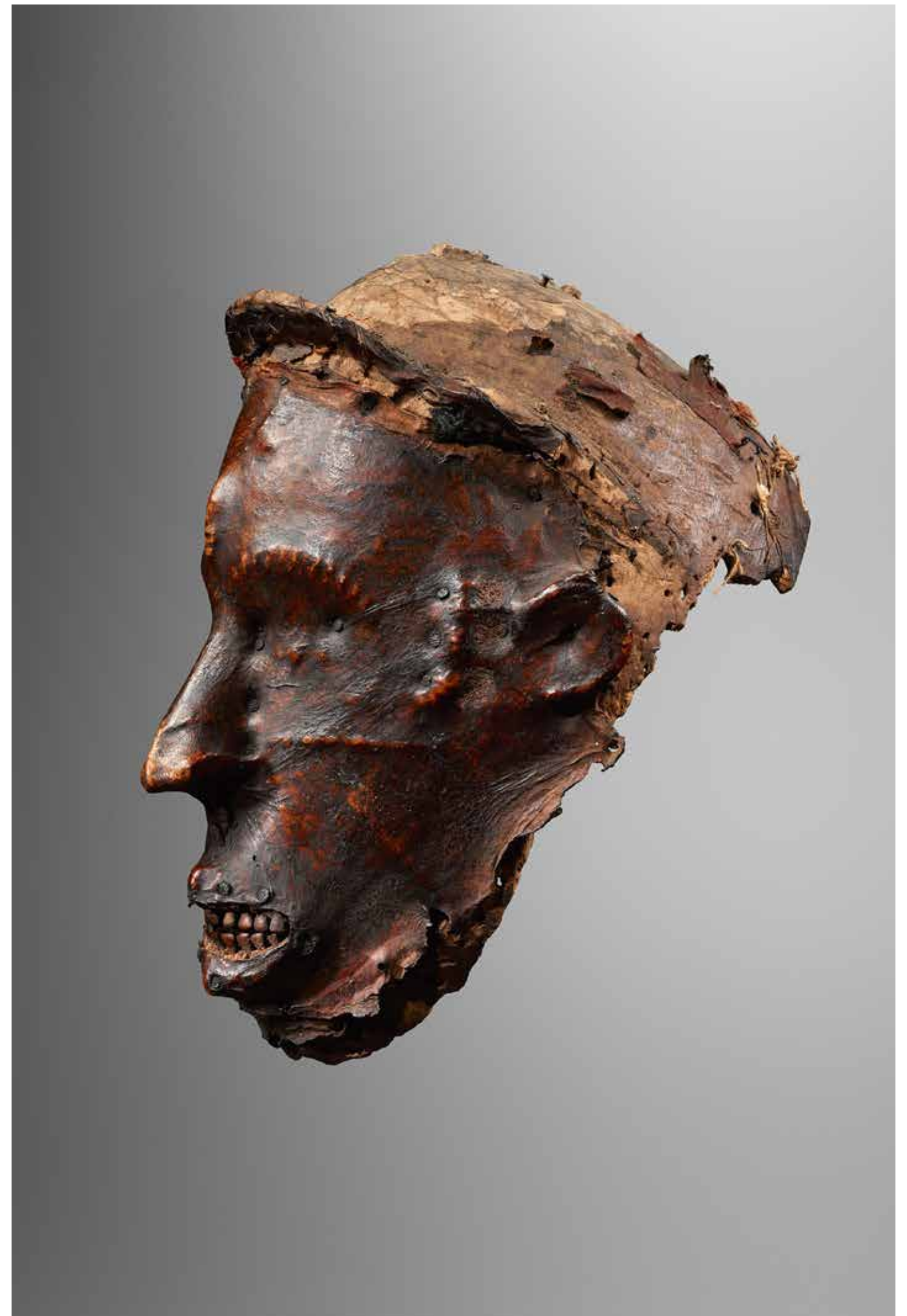
Photo Hughes Dubois



Statue Songye-Nsapo, R.D. Congo
Bois – H: 10,5 cm
Fin XIX^e - Début XX^e s.

Provenance:
Collection Pierre Darteville (Bruxelles)
Collection John Lens (Anvers)

Photo Hughes Dubois



NATIVE

5 Rue de Ruysbroeck
1000 Brussels - Belgium

Tel: +32 2 514 04 42
Mobile: +32 471 680 664
info@native-auctions.com
www.native-auctions.com

War club
Marquesas Islands
H: 142 cm

Photo Native

Auction Saturday 26th January - 19:00



Joaquin PECCI

Tribal Art

23 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Tel & Fax: +32 2 513 44 20
Mobile: +32 477 439 412
joaquin.pecci@skynet.be
www.joaquinpecci.net

Masque Pende
R.D. Congo
Bois, pigments, raphia, métal
H: 57 cm

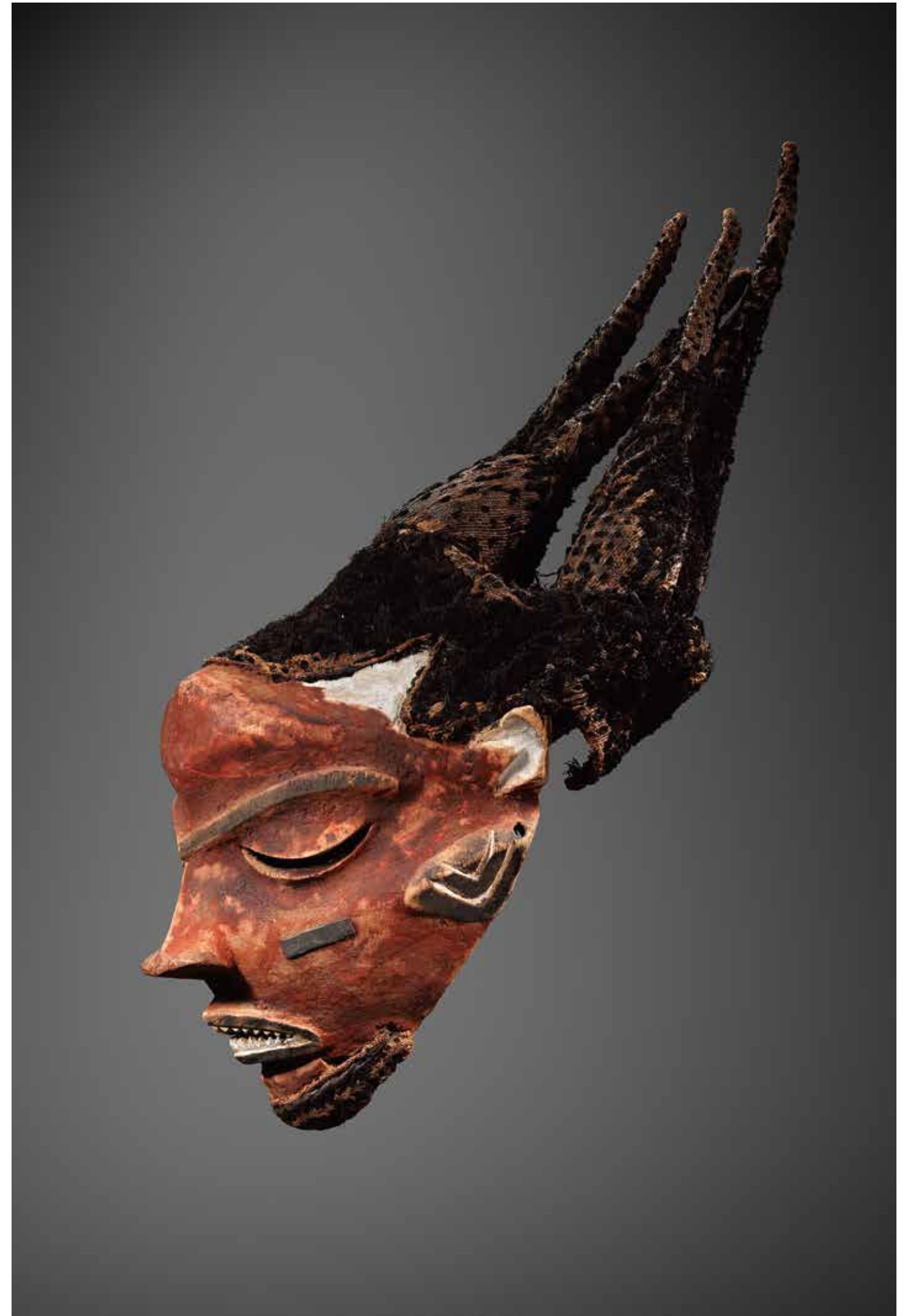
Provenance: Vendu par Joaquin Pecci en 2003
Collection privée française

Photo Hughes Dubois



Masque Chamba, Nigéria
Bois, matière sacrificielle,
pigments minéraux
H: 63 cm (détail)

Photo Hughes Dubois



Primitive Studio sprl

Alain Naoum

30 Rue Sainte-Anne
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +32 474 401 543
alain.naoum@gmail.com
www.antiqueafricanart.com

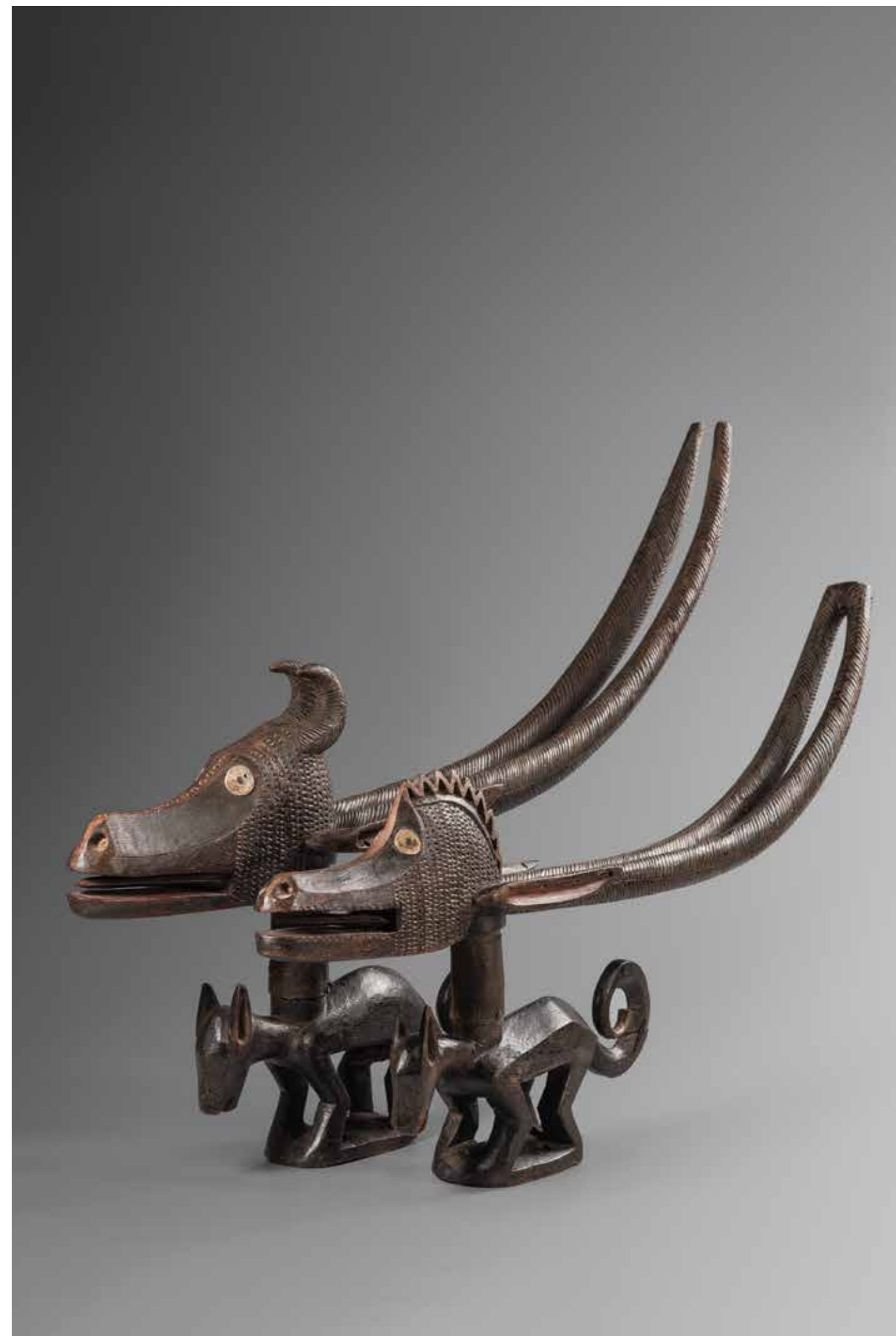
Ci-wara, Bamana, Mali
L: 37 et 49 cm

Provenance: André Level, (1863-1964), Paris, France
Georges Frederick Keller (1899-1981), Davos/Paris, Switzerland/France (#GFK23&24),
Acquired between 1932-1935
Paolo Morigi, Magliaso-Lugano, Switzerland, seller 2005
Didier Claes/Claes Gallery, Brussels Belgium

Publications / exhibitions:

Morigi P., « Raccolta di un amatore d'arte primitiva », Kunstmuseum Bern, 1980: 24-25, #9-10
Expo cat : « Kunst aus Afrika und Ozeanien. Eine unbekannte Privatsammlung / Art d'Afrique et d'Océanie : une collection privée inconnue », Bern Kunstmuseum/Musée des Beaux-Arts de Berne, 22 august-2 November 1980: Cat. # 9-10 (not illustrated)

Photo Valentin Clavairolles



Galerie et Atelier PUNCHINELLO

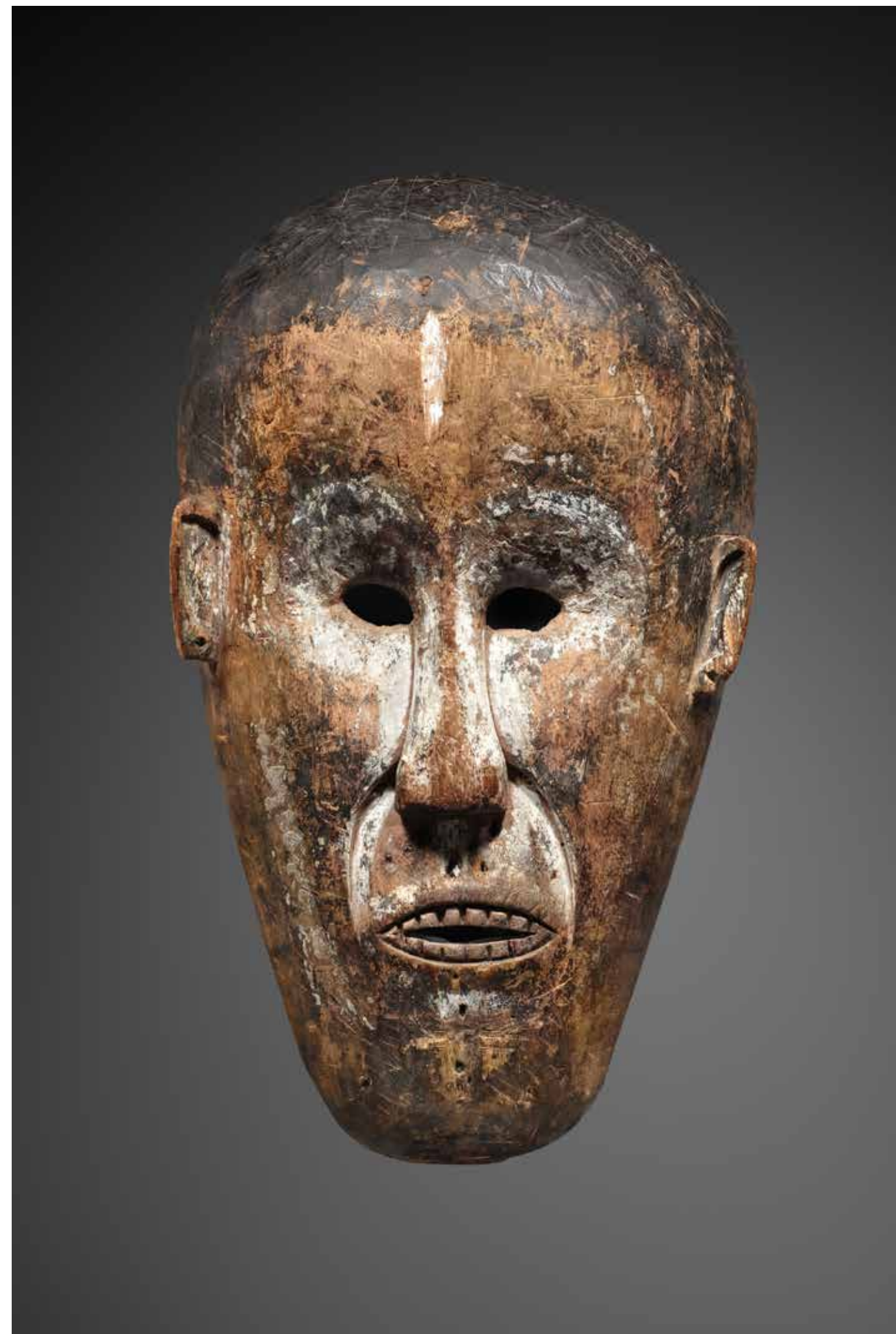
Jacques Lebrat

16 Rue du Parc Royal
75003 Paris - France

Tel: +33 1 42 72 00 60
Mobile: +33 6 03 01 66 01
punchinello@wanadoo.fr
www.punchinello.fr

Iban Dayak mask
Borneo, Indonesia
19th Century
Wood and pigments
H: 35 cm

Photo Michel Gurfinkel



Renaud RILEY

Rue de l'Abbaye 8B
1050 Brussels - Belgium

Mobile: +32 479 504 390
renaud.riley@gmail.com
www.2r-ritualgallery.com

Couple de statues Venda
Afrique du Sud
H: 39-40 cm

Collection privée, Belgique

Photo Vincent Girier Dufournier



Adrian SCHLAG

Tribal Art Classics

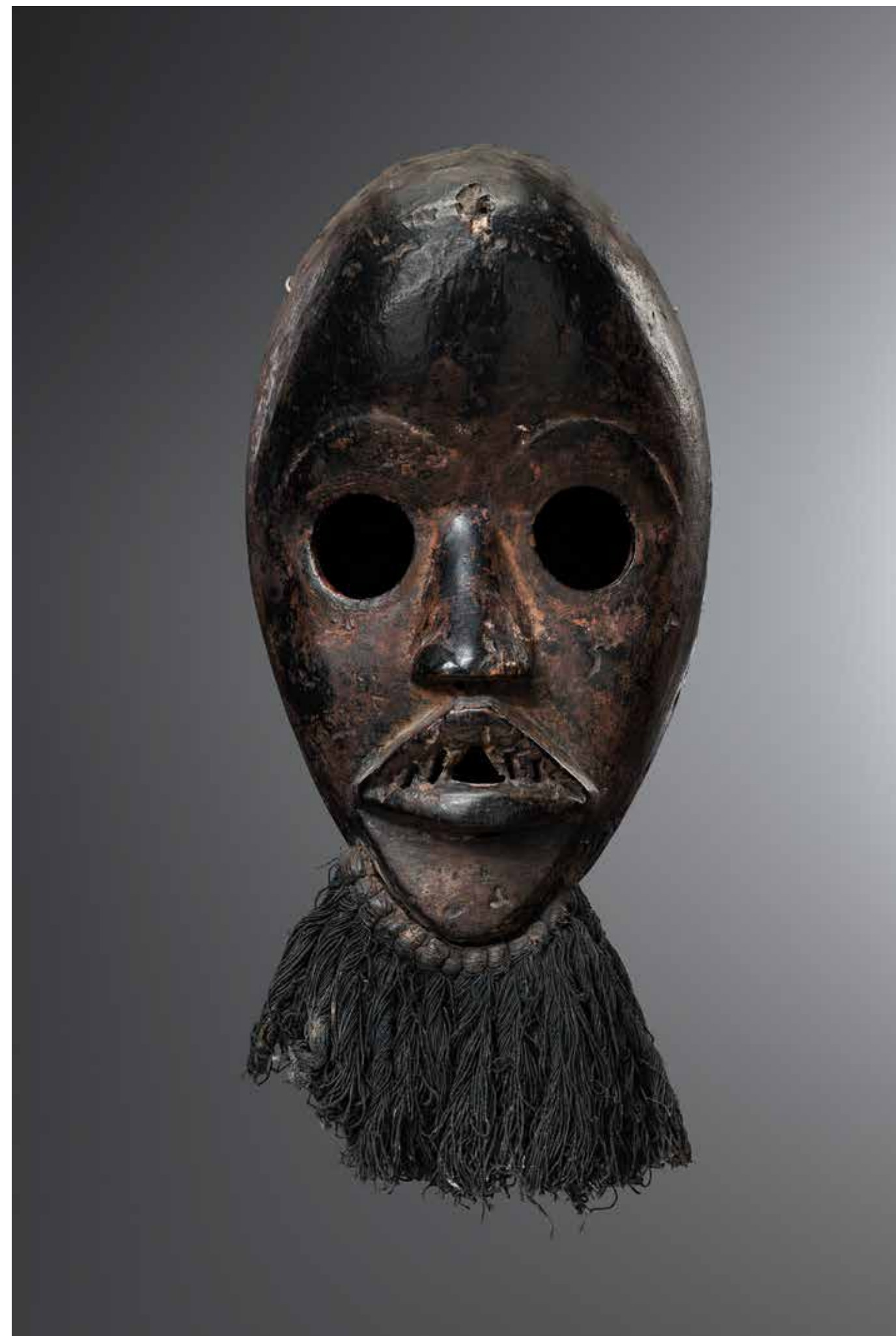
31 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +34 617 666 098
adrian@schlag.net
www.tribalartclassics.com

Dan Mask
Liberia
End 19th / Early 20th c.
Wood, fibers
H: 23 cm

Probably collected in the 60's by Walter Kaiser, Stuttgart
Collection Helmut Zake since the 1980's

Photo Studio Asselberghs - F. Dehaen



Galerie Frank VAN CRAEN

African Art - Japanese Furniture

49 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Mobile: +32 475 668 187
info@frankvancraen.be
www.frankvancraen.be

Dan Mask
Ivory Coast
H: 24 cm

Ex collection Merton Simpson, New York

Photo Studio Philippe de Formanoir - Paso Doble



Galerie Renaud VANUXEM

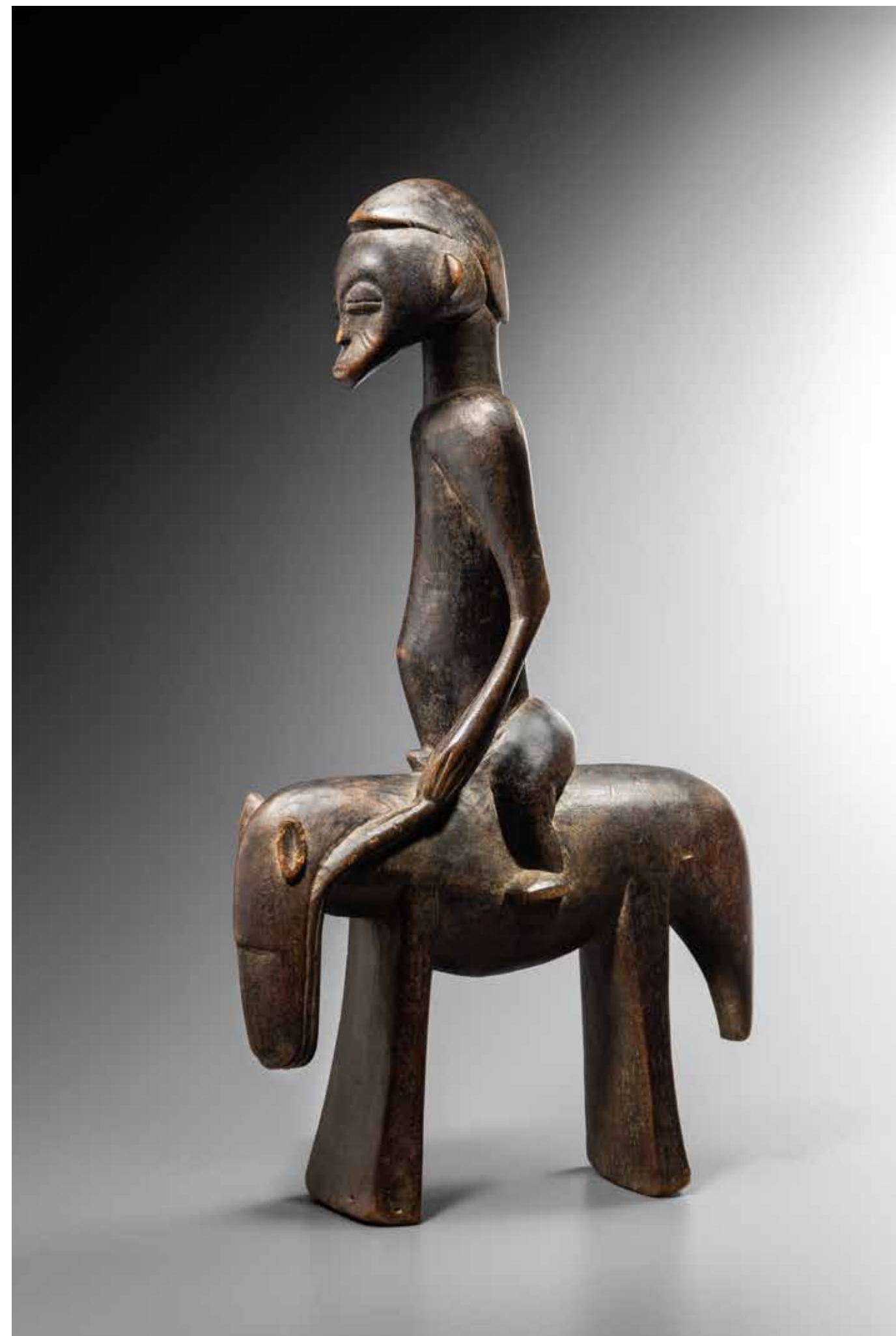
52 Rue Mazarine
75006 Paris - France

Tel: +33 1 43 26 03 04
Mobile: +33 6 07 11 50 60
rvanuxem@yahoo.fr
www.renaudvanuxem.com

Senufo horserider
Ivory Coast
Wood – H : 33,5 cm

Collected in 1952 by the french police officer Renouard

Photo Vincent Girier Dufournier

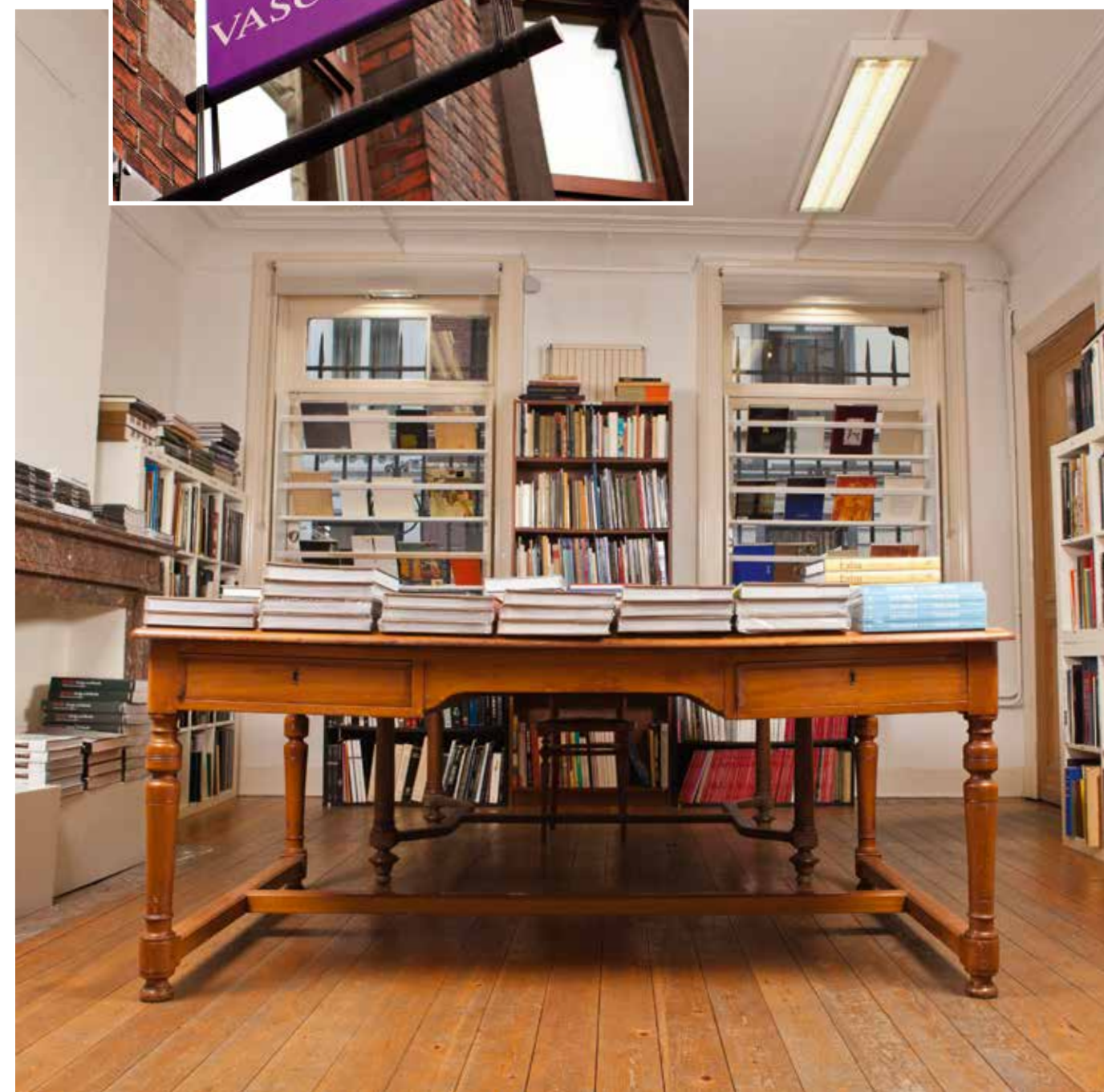


VASCO & CO

Art·Books - Emília da Paz

48 Rue des Minimes
1000 Brussels - Belgium

Tel: +32 2 502 35 74
Mobile: +32 473 642 611
vascobooks@skynet.be
www.vascobooks.net





Les chambres
de **Martin**

38, Grand Sablon
1000 Brussels

Two rooms and
a suite with an African
art theme overlooking
the Grand Sablon

Book now on

Tel +32 (0)486 02 90 39

+32 (0)2 513 49 17

info@leschambresdemartin.be



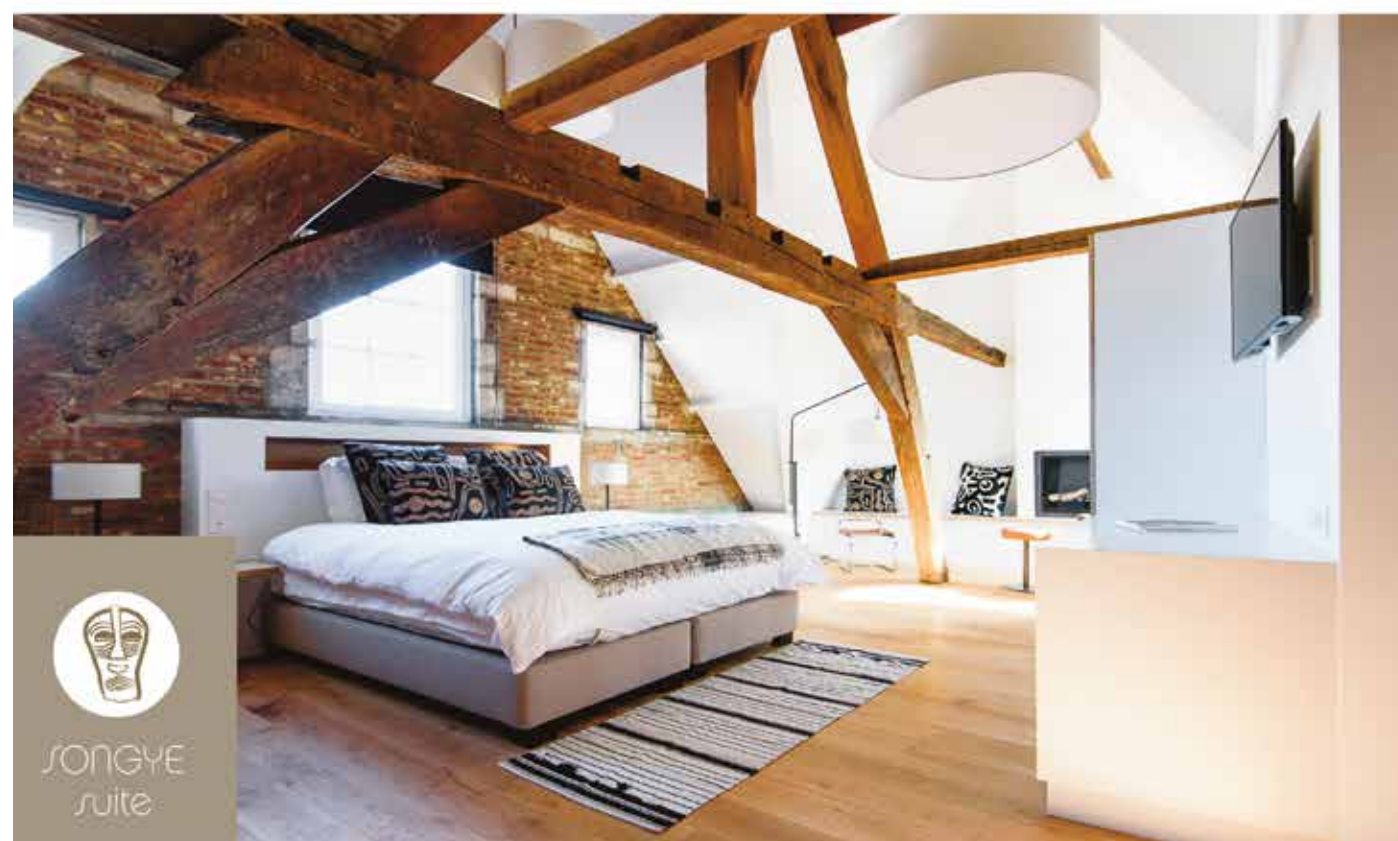
LUBA
room



WAREGA
room



www.leschambresdemartin.be



songye
suite

Crousse **Graphic**
SPRL

PRINTING PRODUCTION

impression et reliure
de livres
et catalogues d'art



bietlot
IMPRIMERIE

IMPRIMERIE STIMANNE

BO
LABO
www.bdlabo.be

Crousse Graphic s.p.r.l.

Siège social : rue Ry Oursel 8, 6010 Couillet - Siège d'exploitation : rue du Rond Point 185, 6060 Gilly

Mail : christian.stimanne@me.com - Site : www.crousse-graphic.com

BRAFA ART FAIR



26 JAN - 03 FEB 2019
BRUSSELS / BRAFA.ART

GUEST OF HONOUR: GILBERT & GEORGE

DELEN

PRIVATE BANK



www.tribalartmagazine.com

Tribal Art magazine est une publication trimestrielle dédiée aux arts et à la culture des sociétés traditionnelles d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et des Amériques, disponible en français ou en anglais.

Tribal Art magazine is a quarterly publication dedicated exclusively to the arts and culture of the traditional peoples of Africa, Oceania, Asia and the Americas, available in French or English language editions.

Info@tribalartmagazine.com - Tel. : +32 (0) 67 877 277



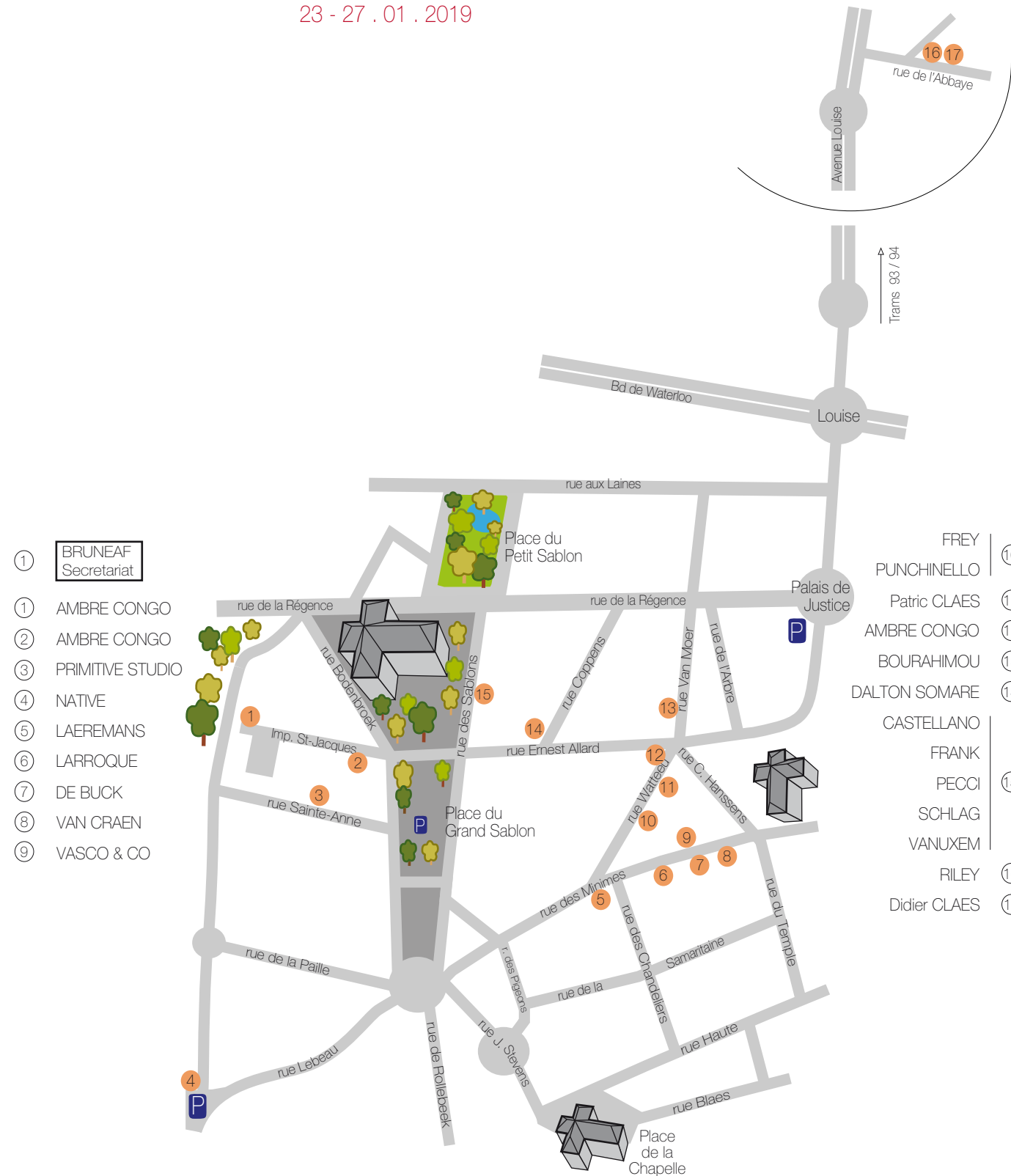
Notes



WINTER BRUNEAF

map / plan

23 - 27 . 01 . 2019



AFRICA
museum

Bena Lulua, D.R. Congo, Wood, 21 cm, © MRAC-KMMA Tervuren, inv. EO.0.0.18802



Save the date
BRUNEAF | CULTURES

12 > 16 | 06 | 2019

www.bruneaf.com