

Une "Génitrix" baoulé

Autor(en): **Holas, B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Acta Tropica**

Band (Jahr): **9 (1952)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-310401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Une « Génitrix » baoulé

Par B. HOLAS.

(Reçu le 17 janvier 1952.)

Aperçu historique, comparaisons.

L'image de la femme se pressant les seins nous est connue depuis la plus haute antiquité. Ainsi, parmi les figurations humaines paléolithiques, une place d'honneur appartient aux fameuses « Vénus » de la période aurignacienne, en général obèses, avec des hanches et attributs sexuels hypertrophiés. Or, un bon nombre de ces figurines manifestent une tendance à serrer, de leurs bras minces, leurs seins abondants. Plus particulièrement on remarque une telle tendance sur la statuette en calcaire, trouvée vers 1909, dans le loess de Willendorf, en Basse-Autriche (fig. 1 c). La position des mains de la belle « Vénus » de Lespugue, taillée dans de l'ivoire de mammoth, est parfaitement analogue (fig. 1 a). On trouve par ailleurs une attitude semblable, peut-être moins marquée, chez les statuettes en stéatite, provenant des grottes de Grimaldi (Menton). Le site de Savignano, lui aussi, a fourni des pièces accusant toujours la même tendance (fig. 1 b).

Il est cependant vrai que, rigoureusement considérées, ces figurines n'appartiennent pas tout à fait à la catégorie qui nous préoccupe ici : car leurs bras reposent simplement sur la partie thoracique, sans pourtant marquer nettement le geste de presser leurs mamelles. Cette dernière attitude sous une forme parfaitement définie ne devient fréquente que dans des civilisations plus tardives. C'est de la Mésopotamie ancienne que nous sont venus de nombreux échantillons de cette catégorie.

Bien que les preuves matérielles manquent jusqu'ici, il paraît assez probable que les artistes sumériens avaient déjà connu le motif en question. Mais c'est surtout la période babylonienne qui nous en a légué quelques belles pièces. On sait que le Musée national d'Istanbul (Turquie) conserve, parmi ses collections, des terres cuites babyloniennes qui représentent des figurines féminines dans cette attitude (fig. 2 et 3). Une autre pièce assez semblable se trouve au Musée du Louvre à Paris (fig. 4) ; ces trois spécimens ont été reproduits dans l'excellente étude de G. CONTENAU sur la Déesse nue babylonienne¹, et nouvellement utilisés par JEAN PRZYLUKSKI pour illustrations de son ouvrage *La Grande Déesse*².

¹ Chez Geuthner, Paris 1914.

² Chez Payot, Paris 1950, p. 48, fig. 1 et 2.

D'autre part la civilisation égéenne, elle aussi, exploitait largement le même motif : nos fig. 5 et 6 représentent schématiquement l'aspect de deux des statuettes conservées au Louvre.

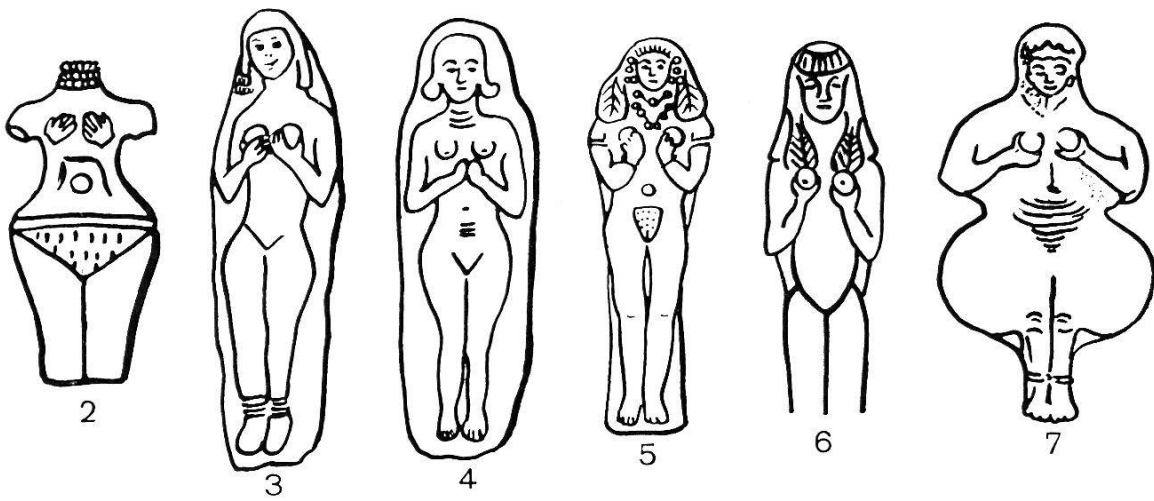
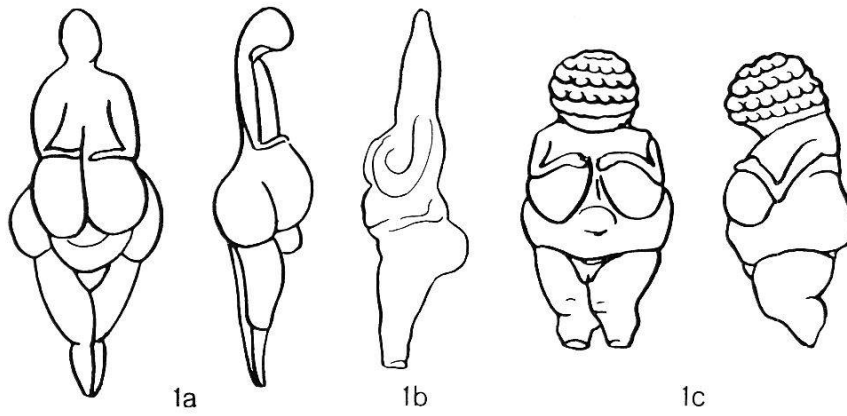
Cependant il est caractéristique de rencontrer, à côté de ces figurines à taille svelte et dans le même cycle culturel, des images stéatomériques, déterminées par une accumulation latérale excessive de graisse sur les hanches (fig. 7). Naturellement, si l'on voulait prendre un point de départ à Cnossos en Crète, et passer par Chypre pour aboutir à la Renaissance continentale, on en pourrait énumérer de nombreux autres exemples...³

Mais quelle était la signification symbolique de ce geste perpétué, dans ces différents produits de l'art, à travers les siècles ? On ne saura certes donner ici une réponse exhaustive à ce problème, cela nécessiterait un livre entier de conjectures. Bornons-nous à constater que la plupart des archéologues actuels se montrent plutôt enclins à interpréter ces images comme des instruments rituels ayant probablement servi à un culte de fécondité.

³ Ainsi plusieurs figures du grand ouvrage : *Georges Perrot et Charles Chipiez*, « Histoire de l'Art dans l'Antiquité », t. III, Phénicie, Hachette & Cie., Paris 1885, reproduisent des objets d'art phénicien, représentant la Femme qui offre ses seins.

C'est surtout dans ce livre que *Charles Corm* a puisé pour illustrer son « L'Art phénicien », Editions de la Revue Phénicienne, collection Documents, N° 1, Place du Musée, Beyrouth, s. d., malheureusement sans références précises.

-
- Fig. 1.* Motif conventionnel des bras pliés sur la poitrine chez les figurines féminines du Paléolithique supérieur : a) face et profil de la « Vénus » de Lespugue (après reconstitution) ; b) statuette de Savignano ; c) face et profil de la « Vénus » de Willendorf. (D'après *Boule-Vallois*.)
- Fig. 2.* Fragment (?) d'une figure babylonienne en terre cuite, des collections du Musée d'Istanbul, Turquie. (D'après *Contenau*.)
- Fig. 3.* Une des représentations de la Déesse nue babylonienne (terre cuite ; Musée d'Istanbul ; d'après *Contenau*.)
- Fig. 4.* Une terre cuite du Musée du Louvre, figurant la Déesse nue babylonienne. (D'après *Contenau*.)
- Fig. 5.* Une des figures nues égéennes conservées au Musée du Louvre à Paris. (D'après *Contenau*.)
- Fig. 6.* Une Génitrix égéenne (Musée du Louvre ; d'après *Contenau*.)
- Fig. 7.* Figure talismanique de la Déesse nue égéenne (terre cuite ; Musée du Louvre ; d'après *Contenau*.)
- Fig. 8.* La tête d'une canne d'apparat du prêtre de Shongo, Yorouba, Nigéria du Sud (Coll. Royal Scottish Museum, Edinburgh ; d'après *Underwood*.)
- Fig. 9.* Statuette yorouba, de la Nigéria du Sud, en bois polychrome, 57 cm. de haut. (D'après *Underwood*.)
- Fig. 10.* Figurine d'un poteau sculpté bamoum, Foumban (Cameroun français).
- Fig. 11.* Figure féminine d'ancêtre balouba, Congo belge, 40 cm. de haut (collection particulière ; d'après *Lavachery*.)
- Fig. 12.* Amulette en ivoire, représentant un buste de femme, Balouba, Congo belge (hauteur 10.7 cm. ; d'après *Olbrechts*.)



Il est néanmoins vrai que H. V. VALLOIS⁴, l'un des mieux placés en la matière, s'impose à ce sujet une réserve prudente, mais il s'agit là plus particulièrement des statuettes datant de l'Age du Renne. Chez celles-ci, nous l'avons dit, la position conventionnelle des membres supérieurs fléchis n'esquisse pas encore assez nettement l'acte de presser les seins. Donc, les images paléolithiques mises à part, nous nous croyons en droit d'accepter l'avis de la majorité des archéologues lorsqu'il s'agit, dans les civilisations post-diluviennes, des idoles dont la tenue ne laisse aucun doute en ce qui concerne leur langage symbolique...

Sans vouloir ôter à ces œuvres une certaine sensualité présente, à notre avis, dans la grande majorité de tous les produits de l'art, nous ne pensons guère qu'il soit justifié d'attribuer une intention exclusivement érotique à nos figurines. Il serait sans doute discutable d'assurer que le geste provoquant est une invitation aux rapprochements sexuels ; en vérité, nous croyons que l'attitude vise plus loin que l'acte charnel : c'est au produit d'un accouplement préalable qu'elle se rapporte. Bref, c'est le geste de la future Mère dans les seins de laquelle palpite la sève qui assurera la vie d'un être à venir. Elle est la Nourricière ; en son geste, elle promet et garantit la procréation, la prospérité. Conçues comme telles, ces statuettes, par leur vertu sympathique, pourront effectivement être envisagées comme des instruments « magiques ». Elles représentent des idoles qui servent de réceptacles à une force qui alimente la vie. Suivant les lois physiologiques, et suivant aussi la symbolique ontologique, c'est de leur sexe et de leurs seins, distributeurs de la liqueur nutritive, que se dégage cette force de vie. Voici l'éternelle Mère dans ses multiples avatars : Atargatis, Astarté, Ichtar, Tânit, etc...

L'image que nous venons ainsi de tracer poursuit son chemin, sur une vaste échelle chronologique, dans la presque totalité des civilisations méditerranéennes de l'antiquité. Elle apparaît même, sous une forme changée extérieurement mais idéologiquement identique, dans les divers cultes de la fécondité chez les Hindous et les Japonais. En outre, elle se prolonge dans le monde noir...

La statuaire du Golfe de Guinée⁵, de nos jours encore, nous en apporte d'incontestables témoignages. Pourtant, abstraction faite

⁴ M. Boule-H. V. Vallois, *Les Hommes fossiles*, chez Masson, Paris 1946, p. 336.

⁵ Mais sans doute retrouverait-on la même idée figurative dans la zone équatoriale d'Afrique, et notamment dans les bassins du Congo (fig. 11 et 12).

D'ailleurs, le bel ouvrage de Frans M. Olbrechts, *Plastiek van Kongo* (Anvers-Bruxelles 1946), nous fournit quelques échantillons sur lesquels on peut bien suivre cette tendance (p. ex. pl. XX-104, pl. XXXV-170, pl. XXXIX-192, 196, 197, 199 et 200, pl. XL-207). Cf. notre fig. 12.

des bras fléchis sur les flancs qui est une attitude conventionnelle des plus courantes chez le sculpteur nègre, ces témoignages ne semblent guère être d'une grande fréquence. L'attitude étudiée est cependant bien connue des artistes yorouba du Nigéria méridional (fig. 8 et 9), des sculpteurs bamoum du grassfield camerounais (fig. 10), et nous l'avons pu reconnaître également chez les Baoulé de la Côte d'Ivoire centrale. Ce dernier cas se trouve plus spécialement représenté par cinq statuettes en bois sculpté appartenant au Musée de l'I. F. A. N. à Abidjan. Les Baoulé désignent de pareils produits par le terme générique *waka sona*, bonshommes en bois. Ces cinq pièces proviennent de collectionneurs privés qui se sont intéressés davantage à l'attrait artistique qu'à la valeur documentaire de ces objets. Nous en ignorons ainsi malheureusement et les lieux d'origine et l'utilisation.

Description des cinq spécimens du Musée d'Abidjan.

1^o *Fiche muséologique : 50-2-159 (fig. 13).*

Figuration d'une jeune femme, se tenant les bouts des seins : la statuette, de 39 cm. de haut, est sculptée dans un bois relativement dur, l'*orôvya*⁶ des Baoulé (terme usuel : movingui ; bot. *Distemonanthus benthamianus* Baill., de la famille des Césalpiniacées), et noircie ensuite. Au cours de l'utilisation, la surface s'est vernissée ; par endroits on entrevoit un ton de base marron.

Malgré quelque hésitation, nous considérons la figurine comme provenant du secteur nord-est du pays baoulé. La coiffure en forme de « casque » (cimier à hauteur modérée) trahit, en effet, la proximité du domaine coutumier sénoufo-mandé, ainsi que les cicatrices ornementales pratiquées dans la partie sternale, un prognathisme sous-nasal bien accusé, etc...

Le dessin de l'ornement frontal ne correspond pas non plus aux canons de la parure baoulé proprement dite⁷.

Cependant la façon dont sont interprétés le cache-sexe, les jarretières et les chaussures (dont il ne reste que les parties postérieures, les deux pieds manquants) nous mènerait à considérer la région de Dimbokro, le pays des Baoulé Agba, comme lieu d'origine de cette figurine. C'est d'ailleurs là aussi que l'on se plaît spécialement à percer les lobes d'oreille des *waka sona* pour y introduire des boucles.

⁶ Cf. A. Aubréville, La flore forestière de la Côte d'Ivoire, Paris 1936, t. I, p. 202 ; cet auteur donne le terme vernaculaire en agni : *ouroum'via* (p. 202 infra).

⁷ Par contre les scarifications temporales de cette figurine ont une forme très usitée dans la sculpture baoulé pure.

2^o Fiche muséologique : 42-6-199 (fig. 14).

Cette seconde statuette, en iroko (*éla* en baoulé ; bot. *Chlorophora excelsa*, de la famille des Moracées), est remarquable par son effet dynamique (ainsi d'ailleurs que le numéro suivant : 50-2-200). Haute de 31 cm., elle témoigne vivement du grand talent d'observation de son créateur qui est probablement un Baoulé de la partie est du Cercle de Dimbokro. Toute tenue traditionnelle y est abandonnée, et la sculpture est d'un réalisme surprenant. C'est un portrait véritable, image concrète d'une personne souvent vue. La musculature est bien marquée, l'expression du visage n'a rien d'abstrait, rien de schématique ; ce n'est pas l'œuvre de la routine, c'est la représentation d'un individu humain bien déterminé. La statuette, nue, porte une chevelure en touffes qui est fréquente chez les femmes baoulé. Ses reins sont ceints d'une dizaine de ceintures en perles fines de verroterie noire qui soutiennent un



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

cache-sexe minuscule. La figurine est chaussée d'une paire de pantoufles peintes en noir. Enfin, la peau trahit des marques d'une peinture rouge brun, aujourd'hui presque disparue.

3^o *Fiche muséologique : 50-2-200 (fig. 15).*

Cette fois, l'origine de la statuette ne fait pas de doute, la coiffure ancienne des Baoulé Agba, la forme des cicatrices tribales (au nasion, aux tempes et au cou) nous permettant un diagnostic assez précis.

La figurine (28 cm. de haut) est tout à fait nue, sans parure, de couleur naturelle — assombrie par l'usage — d'un bois qui est une essence relativement tendre, le *séwè* (bot. *Holarrhena*, de la famille des Apocynacées). Toutefois le pubis a été noirci, et une entaille marque le sillon génital. Cependant l'allure dynamique de cette sculpture, échappée également à l'emprise des traditions rigides, ne se trouve pas en harmonie avec la tête qui, elle, laisse l'impression parfaitement conventionnelle que nous rencontrons chez la grande majorité des produits semblables, dénués de personnalité. Les traits du visage n'en sont pas moins fins et réguliers. De même l'exécution minutieuse remarquable des doigts des mains et des pieds est anatomiquement correcte, avec un modelé soigné des articulations et des ongles.

4^o *Fiche muséologique : 50-2-191 (fig. 16).*

Ici encore, notre avis sur l'origine de la pièce porterait franchement dans la même direction que pour la précédente. Nous serions presque enclin, étant donné l'étonnante ressemblance de certains caractères morphologiques de ces deux pièces, à attribuer leur création au même artiste (ou, au moins, au même foyer artistique). Même souci anatomique, même inclinaison du tronc, même fini parfait des extrémités...

La statuette, haute de 28 cm., représente une femme assise sur un siège rappelant ceux qui sont utilisés par les Agni, voisins dans l'est et dans le sud-est du Baoulé. La surface, lépreuse, porte des traces d'une coloration rouge brique. Dans la partie frontale de la chevelure en forme de cimier est pratiquée une minuscule anse prête à porter un objet de parure, voire une amulette, actuellement disparus. Une ceinture de petites perles noires représente l'unique effort vestimentaire. Le bois ayant servi de matière première au sculpteur est le dur *blablingolè* (terme usuel : sounsou; bot. *Diospyros mespiliformis*, de la famille des Ebénacées).



Fig. 16.



Fig. 17.

5^o Fiche muséologique : 50-2-185 (fig. 17).

Toujours réduit à des estimations empiriques, nous considérons encore cette pièce comme provenant du pays des Baoulé Agba (partie est du Cercle de Dimbokro).

Dans le cas présent — exception faite du motif des seins énormes faisant avec les bras un « circuit fermé » — nous avons indubitablement affaire à un produit stéréotypé du genre. La figuration des seins est cependant absolument frappante, presque monstrueuse. Cette pièce, faite également en *blabingolè* (*Diospyros mespiliformis*), accuse un travail moins soigné que les précédentes : ainsi les cicatrices ornementales sur la face et sur la nuque sont abondantes, mais grossièrement exécutées, le fini (polissage) paraît hâtif... La rigidité de l'allure est le « défaut » (à notre sens seulement, cela va sans dire) traditionnel et caractéristique. La hauteur de la statue est de 44 cm. Un cache-sexe en toile brute du pays est supporté

par une ceinture composée d'éléments de verroterie, rouges et noirs. Le sculpteur a par ailleurs tenu à munir son œuvre de jambières coutumières et de sandales communément appelées « samara », qui sont de simples semelles découpées dans une peau d'animal (ou un vieux pneu d'automobile).

Un simple coup d'œil sur les cinq spécimens décrits suffit pour placer cette pièce à part des autres. Il est vrai qu'il importe peu pour notre présente étude qu'il s'agisse ici d'un portrait de vivant ou d'une image inspirée par le monde mythique...

C'est l'aspect matériel, les ressemblances morphologiques qui nous préoccupent en premier lieu. Mais nous tenons quand même à traduire, à cette occasion, l'opinion de nos informateurs baoulé de Dimbokro qui, tout en attribuant une valeur de portrait aux quatre premières pièces, ont voulu voir dans la cinquième un personnage imaginaire, la Boro-ta.

Boro-ta, un des innombrables génies de la savane baoulé, semble être — aux dires toujours des mêmes informateurs — une créature malveillante dont la vue rend muet. On l'imagine comme une femme géante qui se déplace rapidement ; en courant, elle tient ses énormes seins pendants...

Conclusions.

En somme, il nous semble que le motif de la femme soutenant ses seins doit être conçu comme traditionnel, dans les arts plastiques du Baoulé. Tout d'abord, il est généralement connu du grand groupe ethnique yorouba, voisin de l'est du complexe achanti-agni dont les Baoulé sont les représentants les plus occidentaux. Ensuite, le phénomène ne se manifeste point isolément, nous en avons apporté des preuves. Nos témoins proviennent de lieux différents de la savane baoulé, et accusent par conséquent des « styles » de sculpture différents : nous pouvons ainsi parler d'une assez large diffusion d'est en ouest. Et nous voyons là une justification de notre terme de « traditionnel », voire « conventionnel ».

A en croire nos informateurs locaux, le geste en lui-même n'a pas de signification érotique chez les peuplades baoulé ; les uns, sans tenir compte de l'immobilité parfaite du personnage figuré, ont pensé à la coutume qu'ont les femmes de se tenir les seins en courant ; les autres, plus sensément, en ont cherché la cause dans la sensibilisation des mamelons chez les filles nubiles lors de la formation des glandes lactifères, ou chez les femmes prégnantes⁸.

En conséquence, deux interprétations sont à envisager : ou bien

⁸ Cette dernière hypothèse est à rejeter, étant donné l'absence totale de symptômes de grossesse chez toutes les pièces observées.

le geste, par des voies encore mal définies, serait à classer parmi des phénomènes « universels », séculaires et préoccupant la pensée humaine (et l'on doit alors se garder de placer ce sujet seul dans un cycle de civilisation déterminé, en l'occurrence celui de la Méditerranée *latissimo sensu*), ou bien — contre toute attente, mais selon la loi de la similarité des processus intellectuels — il s'agirait ici d'une simple invention esthétique, spontanée, d'une inspiration indépendante.

Du point de vue morphologique, l'attitude de nos statuettes ne saurait dissimuler une parenté très nette avec le prototype archaïque de la Grande Mère. D'où, et par quel chemin lui vient cet héritage ? Devrait-on, se basant uniquement sur les critères extérieurs, soupçonner une fois de plus les influences des civilisations mésopotamienne, égyptienne, méditerranéenne ? Ou pencher vers la seconde thèse et y voir un geste naturel de Féminité saisi et exploité par l'artiste ? Car dans le vocabulaire symbolique (combien n'abuse-t-on parfois de ce mot !), les mamelons par où s'écoule la puissance nourricière ne sont-ils pas quelque condensateur du sentiment maternel ? Avec l'organe génital, les bouts des seins ne forment-ils pas le triangle de la Vie dans la symbolique de toutes les terres civilisées du globe ?

Les traditions populaires des Baoulé actuels ne semblent guère être à même d'élucider ce problème ; aussi la question, sur le plan local, reste-t-elle posée... Ainsi, réduit à des hypothèses, celle d'une méditation égyptienne nous paraît la plus probable. Le motif étudié se retrouve, depuis presque cinq millénaires (évaluation par CONTENTEAU), dans les arts babyloniens ; ce temps a pu suffire à sa propagation dans l'Ancien Monde. On sait par ailleurs combien étaient vivaces les échanges culturels entre les royaumes du Tigre et de l'Euphrate d'un côté, et celui du Nil de l'autre. Que des relations semblables aient existé également entre l'Égypte dynastique et les États africains du Golfe du Bénin, ARKELL⁹ l'a récemment prouvé. D'ailleurs, soit dit en passant : la belle statuette yorouba qui illustre le joli opuscule de L. UNDERWOOD sur les statuettes en bois de l'ouest africain¹⁰ n'évoque-t-elle pas, d'une façon vraiment suggestive, une œuvre dynastique ? Tout ceci nous autorise peut-être à envisager sérieusement une telle probabilité.

Malheureusement, à l'heure qu'il est, l'archéologie africaine attend toujours d'autres preuves, plus probantes, avant qu'elle puisse formuler des conclusions définitives à ce sujet.

⁹ Avant lui, *Delafosse* considérait, bien que sur un plan plutôt spéculatif, ces relations pour fermement acquises.

¹⁰ *Leon Underwood*, *Figures in wood of West Africa*, Londres 1947, fig. 20 b. (Cf. notre fig. 9.)

Zusammenfassung.

In der heutigen Bildhauerkunst der Baulé scheinen die Bilder der Frau, die mit den Händen ihre Brüste hält, ein mehr oder weniger traditionelles Motiv wiederzugeben. Das beweisen die 5 vom Verfasser beschriebenen Figuren aus dem Museum von Abidjan.

Dieses Motiv kommt, wenn auch selten, ebenfalls in der Kunst der Yoruba, der Bamum und vielleicht noch bei anderen Volksstämmen vor. Sein Ursprung reicht indessen weit in die Geschichte der Menschheit zurück. Außer den Darstellungen des paläolithischen Zeitalters aus Stein oder aus Mammutzähnen — diese gehören, genau genommen, nicht in unsere Kategorie, trotzdem sie sehr deutlich dieselbe Richtung aufweisen — besitzen die europäischen Museen eine Anzahl sehr ähnlicher weiblicher Figuren, deren Entstehung man auf das 2. und 3. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung datiert.

Die bekannten Stücke aus den Museen von Paris und Stambul, die der Verfasser zum Vergleich heranzieht, stammen zur Hauptsache von babylonischen und ägäischen Ausgrabungen.

Verläßt man sich auf den Augenschein, so kann als wahrscheinlich angenommen werden, daß das alte Ägypten dieses Motiv von den früheren Zivilisationen übernommen und zuerst in die Gegend von Nigeria, später nach der Elfenbeinküste weitergegeben hat. Gleichzeitig darf jedoch die Möglichkeit nicht übersehen werden, daß eingeborene Künstler unabhängig eine der Weiblichkeit als der Trägerin der Nachkommenschaft typische Haltung beobachtet und dargestellt haben.

Summary.

In modern baulé sculpture, the figure of a woman, supporting her breasts with her hands, appears to be a more or less traditional motif. The five examples from the Abidjan Museum, which the author describes, seem to corroborate this.

This motif appears also, though not frequently, in the art of the yoruba, the bamum and perhaps others. Its origin, however, might go a long way back in the history of mankind. In addition to the paleolithic figures in stone and mammoth ivory (which strictly speaking are outside our classification but nevertheless show a very marked tendency in the same direction), the museums of Europe contain some feminine figurines which, dating back 2 to 3 thousand years before our time, have a very similar appearance.

The well known specimens in the museums of Paris and Istanboul which the author has used to illustrate his comparisons have come from Babylonian and Aegean findings.

Judging by outward appearances it is probable that the ancient Egyptians spread this motif from these ancient civilizations first to the regions of Nigeria and thence to those of the Ivory Coast. At the same time the possibility should not be overlooked of local artists, independently observing and recording a universal gesture inherent in the female, procreator of all life.
