

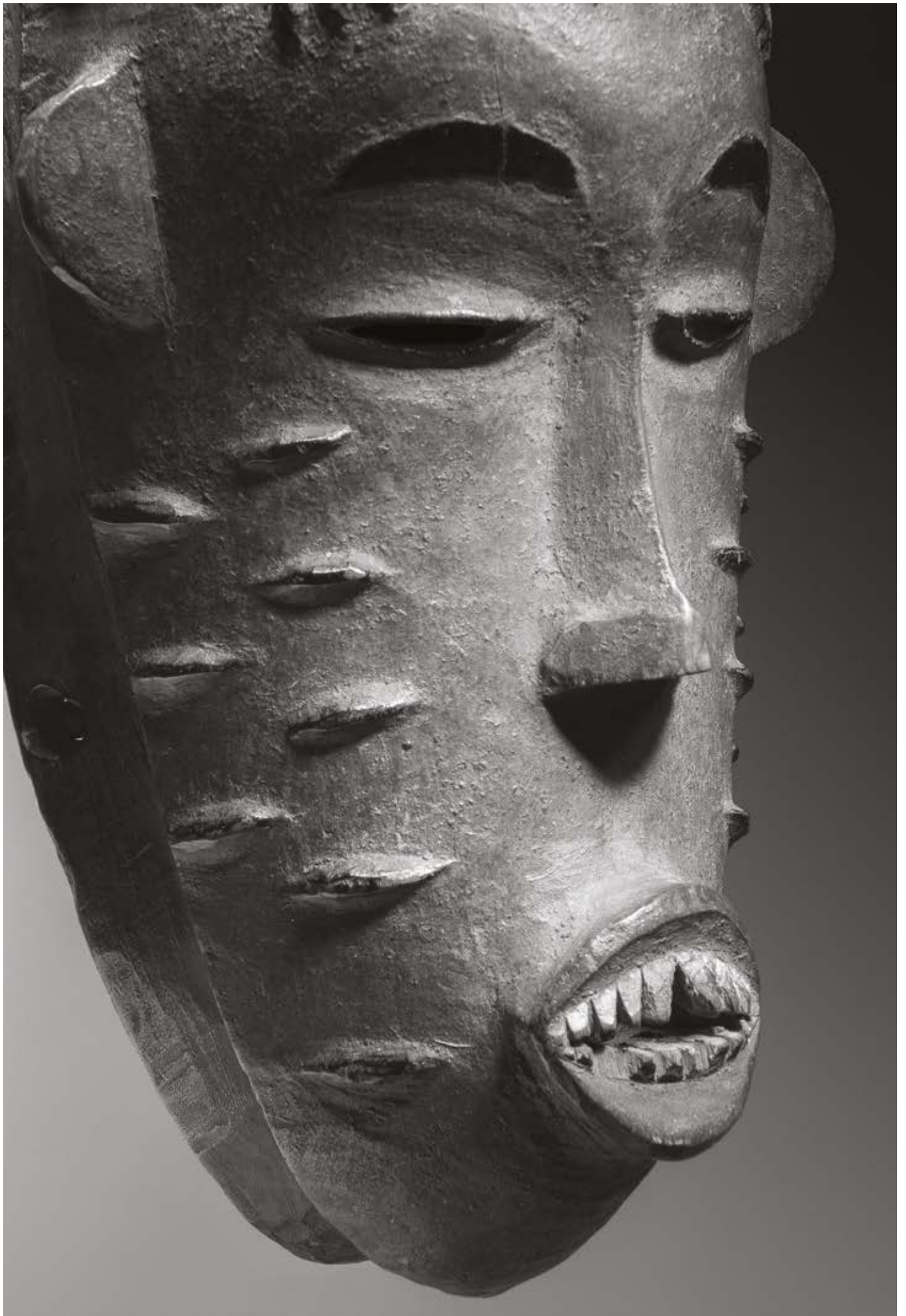
G O U R O
S C U L P T E U R S D E G É N I E S



Publicité du Dr. Stéphen Chauvet parue le 1er mai 1930

HOURDÉ
 arts d'afrrique, d'océanie et d'amérique

Charles-Wesley Hourdé
 Membre de la Compagnie Nationale des Experts
 40 rue Mazarine, 75012, Paris
 +(0)6 64 90 57 00 - info@charleswesleyhourde.com
 www.charleswesleyhourde.com



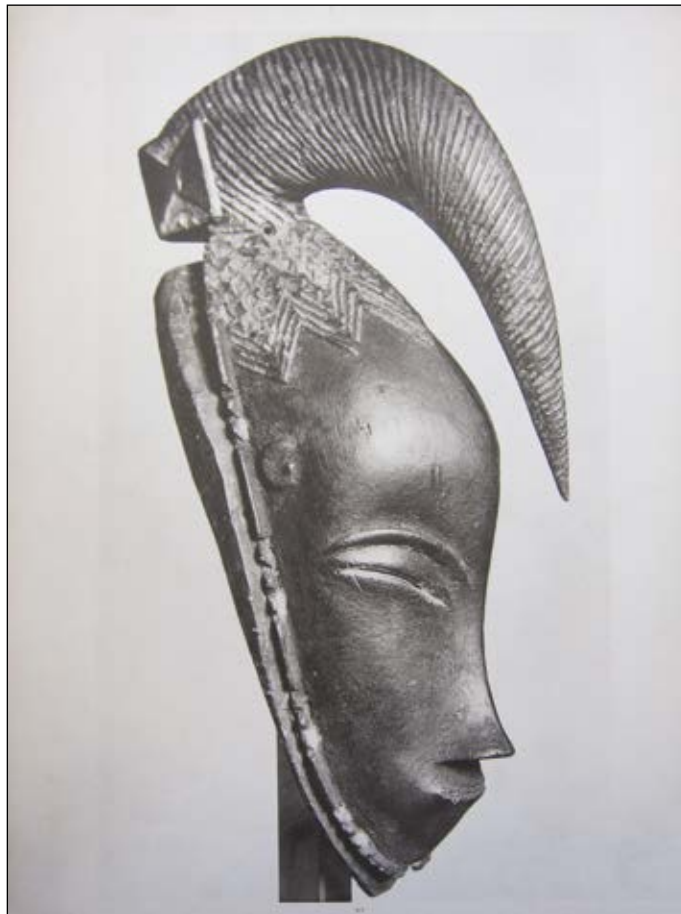
G O U R O

SCULPTEURS DE GÉNIES

LE MAÎTRE DE BOUAFLE

LA CLASSIFICATION DES ARTS D'AFRIQUE

Les oeuvres africaines sont de plus en plus documentées tandis que les pièces inédites se font rares. Si bien qu'il semble possible, à force de recoupement, d'identifier un atelier, voire une même «main», à l'aide de comparaisons formelles. Ce procédé n'est pas nouveau puisqu'il a permis de distinguer le style artistique des différentes ethnies et d'identifier les groupes culturels. Parmi les pionniers ayant usé de cette méthode citons Carl Kjersmeier (*Centres de style de la sculpture nègre africaine*, 1935), Frans Olbrechts (*Tentoonstelling van Kongo-Kunst*, 1937 et *Plastiek van Kongo*, 1946), Louis Perrois (*Statuaire Fan*, 1972), Marc Felix (*100 people of Zaïre, the handbook*, 1987) ou Raoul Lehuard (*Art Bakongo, les centres de style*, 1989). Lors de la publication de leurs ouvrages respectifs, les recherches étaient fastidieuses car il fallait trier et classer des centaines voire des milliers de documents papier. Aujourd'hui, l'outil informatique nous permet d'affiner encore ces recherches, d'autant plus que la quantité d'information à notre disposition est vertigineuse, nous permettant d'ajouter des variables à l'infini. Les travaux de Frédéric Cloth (*Kota, Digital Excavations in African Art*, 2015) en sont le parfait exemple.



Masque Gouro, ancienne collection Paul Guillaume.
Portier, A., Poncetton, F., *Les Arts Sauvages, Afrique*, circa 1930, pl.XXXII





La volonté d'identifier les artistes africains n'est étrangement pas née sur le territoire où ont été créées ces oeuvres, mais en Occident dans les couloirs des musées et les bureaux des chercheurs. Au cours de ses travaux de préparation pour *Plastiek van Kongo*, Olbrechts fut l'un des premiers à attribuer un corpus d'oeuvres à un atelier, celui du Maître de Buli. Plus tard d'autres initiatives s'intéressèrent à des ateliers différents: Ezio Bassani étudia les oeuvres de la région de Ségou et identifia le Maître au nez aquilin, Susan Vogel et Bernard de Grunne s'intéressèrent au Maître Baoulé de Sakassou ou d'Essankro, tandis que Hans Himmelheber se rendit en Côte d'Ivoire afin d'aller à la rencontre des artistes Dan.

LE MAÎTRE DE BOUAFLE

Récemment mis à l'honneur au musée du Quai Branly, le Maître de Bouaflé a été baptisé par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger en 1985 lors de la publication de *Die Kunst der Guro* en référence au lieu où ont pu être observés quelques pièces issues de cet atelier. Anne-Marie Bouttiaux remet cependant en question cette appellation puisque Bouaflé constitue un carrefour commercial depuis plusieurs siècles. Les objets collectés par les Occidentaux pendant la période coloniale y étaient rassemblés avant leur envoi vers l'Europe. Mise à part cette objection, il est impossible de nier le lien de parenté unissant les oeuvres identifiées par Fischer et Homberger dont les caractéristiques sont les suivantes: « le style de Bouaflé se caractérise par un profil dynamique très particulier - convexe pour le nez de son extrémité à sa base - puis concave pour le front protubérant jusqu'aux racines des cheveux soulignés par des chevrons souvent sur trois lignes. [...] Les yeux fendus en forme de croissant sont taillés en oblique, avec une extrême proximité des sourcils. Le nez est court et pointu, ni ailes ni arête apparentes; la zone au-dessus de la bouche fermée, dépourvue de lèvres, est plate, le menton petit et fuyant. Les demi-cercles des oreilles sont ornés de triangles» (*op. cit.*, 2015, p.34). Parmi les objets les plus célèbres de cet atelier, citons deux masques conservés au Rietberg Museum de Zurich (inv.RAF 466 et RAF 510), le masque de la Fondation Barnes (voir Guillaume, P., Munro, T., *La sculpture nègre primitive*, 1929), un masque de la collection Guillaume (*op.cit.*), et deux masques surmontés par un couple enlacé (anciennes collections Ratton et Breton, et Yale University Gallery, inv.1954.28.33). Le Maître de Bouaflé s'est également illustré par la réalisation de somptueuses poulies, notamment celle du Musée Barbier-Mueller (inv.1008-10) et celle du Musée du Quai Branly (inv.73.1975.1.1).

LOCALISATION DE L'ATELIER ET ARRIVÉE DES ŒUVRES EN EUROPE

Il n'existe malheureusement aucune information liée à la collecte de ces oeuvres. Eberhard Fischer estime qu'elles auraient été réalisées entre 1910 et 1930. Ces sculptures apparaissent pour la première fois sur le marché français au cours des années 1920, les premiers témoignages de cet atelier étant la publication de deux masques faisant partie de la collection Paul Guillaume en 1923 (*Bulletin de la Vie Artistique*, 1er décembre, couverture) et en 1929 (Guillaume et Munro, *op.cit.*). Il est important de souligner la récurrence du nom de ce marchand parisien qui semble à l'origine de la présence de ces objets sur le marché français. En effet comme le rappelle Bertrand Goy (Tajan, 11 juin 2014, lot 1), Guillaume commence à faire paraître en 1912 des annonces dans la presse militaire, notamment dans *l'Almanach du Marsouin*, afin d'inciter les officiers à lui rapporter des sculptures. Cette date correspond à la campagne de pacification de la Côte d'Ivoire (1911-1913). Parmi les différentes bases militaires implantées dans le pays comptait celle de Zuénoula qui hébergeait une partie de la 7e compagnie de tirailleurs ainsi que le Lieutenant Garnier, pourvoyeur des premiers objets Gouro du Musée du Trocadéro (Goy, B., *op.cit.*). Or un certain nombre d'objets Gouro ayant appartenu à Paul Guillaume, notamment des oeuvres du Maître de Bouaflé, avait été décrit par ses soins comme provenant précisément de la région de Zuénoula, alors que l'origine géographique de la plupart des autres objets du marchand parisien était généralement mentionnée de manière très approximative... Il semblerait donc que Guillaume ait été en contact direct avec une personne ayant pu le renseigner sur l'origine exacte de ces oeuvres. Ainsi, ses annonces lui permirent probablement de découvrir les toutes premières oeuvres du Maître de Bouaflé arrivées en Europe !





STATUE GOURO

Côte d'Ivoire
Par le Maître de Bouaflé
Hauteur: 47 cm.

Provenance
Probablement acquise à New York, circa 1920-1930
Mr (1875-1955) et Mme (1881-1971) S., USA
Musée américain (inv. 45-4-13), offerte par ces derniers en 1945
Collection privée

UNE OEUVRE INÉDITE ET UNIQUE DU MAÎTRE DE BOUAFLÉ

Les sculptures en pied du Maître de Bouaflé sont rarissimes. Nous n'en connaissons à dire vrai aucune, mise à part les figurines sculptées surmontant le masque des collections Breton et Ratton (Tajan, 11 juin 2014, lot 1 - à présent collection publique) et celui de la Yale University Gallery (inv.1954.28.33, voir Hombberger et Fischer, 2015, p.33). Ces deux masques de même type ne sont cependant pas de qualité égale, le second ayant probablement été réalisé par un élève du Maître.

D'un point de vue du style, la statuette Gouro de la collection S. est très proche des personnages coiffant le masque Breton-Ratton: tête ovoïde au profil dynamique marqué par un front bombé, un nez fin et pointu, une bouche esquissée, de grands yeux fendus en oblique, une coiffe particulièrement travaillée (chevrons, tresses, etc.) surmontée d'un chignon cubique (pour l'homme sur le masque - ce qui tendrait à penser que cette coiffure n'était pas réservée à un sexe en particulier) à partir duquel est rattachée une courte natte, des seins lourds, oblongs, l'abdomen saillant et de petits pieds digités. Une paire de bracelets rehaussés de blanc orne un des bras. Même polychromie et patine sombre, bois identique, relativement léger. La seule différence provient de la position des personnages: la statuette étudiée ici pose ses deux mains autour de son ventre saillant, figurant probablement une femme enceinte. Notons la délicatesse des volumes: le cou légèrement renflé à l'arrière, les clavicules soigneusement évidées, les omoplates légèrement creusées, les fesses, les genoux et les mollets rebondis. La statuette de la collection S. est à l'évidence un précieux témoignage de l'immense talent du Maître de Bouaflé.

CONTEXTE CULTUREL

Les statues Gouro sont rares et peu d'informations nous sont parvenues sur leur fonction, d'autant plus que leur usage est tombé en désuétude durant la deuxième partie du XXème siècle. Elles représentent le plus souvent un personnage féminin jeune, debout, une tête et une coiffure particulièrement soignées caractéristiques de l'art gouro, les bras le long du corps ou les mains posées sur les hanches, des seins généreux, un ventre rebondi, des jambes aux mollets robustes, signe de grande beauté. Elles figurent, selon Anne-Marie Bouttiaux, une entité spirituelle tutélaire appelée *zu* ou *zuzu*, et étaient censées protéger leurs propriétaires, en étant en relation autant avec les esprits de la nature qu'avec ceux des ancêtres (*Guro*, Milan, 2016). Bouttiaux ajoute que les coiffures complexes arborées par ces figurines évoquent celles des nantis, exemptés du travail agricole.

CONTEXTE HISTORIQUE

Mr et Mme S. se marièrent en 1912, avant d'emménager huit ans plus tard sur la côte ouest américaine, tout en conservant un pied à terre à New York. Mr S. avait fait fortune grâce aux mines et au commerce du métal. Mme S. se distingua quant à elle par sa générosité et son engagement dans la vie culturelle locale, à tel point que la ville donna son nom à plusieurs bâtiments publics. Mme S. fit don de sa collection d'art africain en 1945 au musée, notamment cette statuette Gouro qui se vit attribuer le numéro d'inventaire 45-4-13. Le musée décida récemment de se séparer de quelques pièces de sa collection au bénéfice de son fond d'acquisition. Certains objets africains de la collection du couple S. demeurent au musée, notamment un superbe reliquaire Kota semblant avoir été soclé par Kichizô Inagaki. Nous ne savons malheureusement pas auprès de qui le couple S. a acquis ces pièces africaines. En revanche, il est certain qu'aucune galerie ne présentait ce type d'art dans leur région de résidence. Il semblerait donc que ces pièces aient été acquises lors de leurs nombreux séjours à New York, où Mme S. s'adonnait «aux joies de l'ameublement», d'après un journal local. Cette hypothèse paraît tout à fait probable lorsque l'on considère les échanges commerciaux qui s'opéraient de l'Europe, surtout la France - principale source d'objets «nègres» pour les marchands américains-, vers les États-Unis, presque exclusivement New York. Comme évoqué précédemment, de nombreux objets Gouro, notamment ceux du Maître de Bouaflé, avaient été collectés au cours de la pacification de la Côte d'Ivoire en 1911 et 1913, puis envoyés en France afin d'être vendus aux marchands parisiens. Ces derniers commencèrent dans les années 1920-1930 à exporter des œuvres en Amérique, où un nouveau marché semblait émerger. La statuette Gouro de la collection S. a très probablement emprunté ce même parcours.



Gauche: Masque Gouro, par le Maître de Bouaflé, Yale University Gallery (inv.1954.28.33) - Droite: Masque Gouro, par le Maître de Bouaflé, anciennes collections André Breton et Charles Ratton. © Tous droits réservés

Les statuette surmontant le visage de ces masques sont les quelques rares représentations de personnage en plein pied du Maître de Bouaflé.



ÉTRIER DE MÉTIER À TISSER GOURO

Côte d'Ivoire
Par le Maître de Bouaflé
Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)
Hauteur: 15 cm.



Provenance
Paul Guillaume (1891-1934), Paris
Ader-Rheims, *Collection Paul Guillaume, Art Nègre*, 9 novembre 1965, lot 20
Alain de Monbrison
Collection privée

Parmi les oeuvres les plus célèbres du Maître de Bouaflé figurent des masques mais également de somptueux étriers de métier à tisser. Ici encore, le lien de parenté est évident puisque l'empreinte artistique de cet atelier se concentre dans ces têtes sculptées au profil incomparable. Eberhard Fischer précise que «ces étriers ont été sans nul doute sculptés exclusivement pour une clientèle autochtone et font partie des plus beaux objets réalisés par le Maître de Bouaflé» (2015). Citons deux poulies comparables acquises par le célèbre critique d'art Félix Fénéon avant 1930 (musée du Quai Branly, inv.73.1975.1.1 et musée Barbier-Mueller, inv.1008.1), probablement auprès de Paul Guillaume suite à ses annonces dans la presse militaire (voir pages précédentes).

Among the most celebrated works by the Bouaflé Master are masks but also sumptuous heddle pulleys. Here again, the relationship is obvious as the artistic print of the Master is concentrated in the carved heads with incomparable profiles. Eberhard Fischer notes that "these heddle pulleys were with no doubts exclusively made for local customers and are part of the most beautiful objects realized by the Bouaflé Master" (2015). Two related heddle pulleys were acquired by the art critic Felix Feneon before 1930 (Quai Branly museum, inv.73.1975.1.1 and Barbier-Mueller museum, inv.1008.1), most probably from Paul Guillaume, following his advertisements in the military press (see previous pages).



Couverture du catalogue de vente Ader-Rheims, *Collection Paul Guillaume*, 9 novembre 1965 - Étrier de poulie gourou, photographié sous le numéro 20



3

MASQUE GOURO

Travail français, terre cuite patinée vers 1930
Hauteur: 34 cm.

L'influence majeure des arts d'Afrique noire sur l'avant-garde artistique du début du XXe siècle est connue et a été maintes fois démontrée, au point de devenir un poncif de l'histoire de l'art de cette période. Moins étudiée, bien qu'également fascinante, est l'influence des créations africaines sur les arts décoratifs occidentaux du XXe siècle. Les artisans et créateurs œuvrant dans le domaine des arts appliqués ont pourtant largement puisé dans le vivier de formes de l'art nègre.

Les céramistes sont particulièrement actifs durant cette période. Jean Besnard (1889-1958) réalise par exemple des masques aux traits schématisés recouverts d'émail blanc ainsi que quelques pièces ornées de figures et de masques stylisés qui évoquent directement la statuaire africaine. Paul Bonifas (1893-1967) conçoit des vases parés de frises géométriques se détachant sur fond brun-beige moucheté dont l'esthétique évoque l'art nègre. Georges Serré (1889-1956) développe une pâte rugueuse qu'il entaille pour dessiner des décors en chevrons, entrelacs, rubans, volutes et autres motifs décoratifs typiquement africains. Tout comme Henri Simmen (1880-1963), dont les œuvres aux plans simplifiés s'inspirent directement du graphisme des objets nègres. René Buthaud (1886-1986) commence lui-même à collectionner l'art africain dès les années 1910-1914 et son travail s'en ressent: il décore ses céramiques d'Africains en figures isolées ou mêlés à une flore et une faune exotiques et réalise des masques en céramique, copies fidèles de leurs modèles africains, recouvert d'un engobe noir profond.

Bien que le créateur de notre masque n'ait pu être pour le moment identifié, c'est bien dans cette veine créatrice que son travail doit être replacé. Œuvrant à partir du moulage d'un masque original du maître de Bouaflé, il a reproduit celui-ci à l'identique puis l'a recouvert, après cuisson, d'une patine brune lui conférant l'aspect du bois. Il est possible que plusieurs exemplaires aient été alors produits sur cette même base.

L'intérêt historique et artistique de cette terre cuite doit évidemment beaucoup à la qualité du modèle sur lequel elle fut moulée. Le corpus des œuvres du maître de Bouaflé répertorié à ce jour comprend une quinzaine de masques, parmi lesquels deux seulement portent comme notre terre cuite une natte centrale tombant sur le front: le masque de l'ancienne collection Paul Guillaume reproduit vers 1930 dans *Les arts sauvages* et celui de l'ancienne collection Rafaëli exposé en 1953 au musée de Jérusalem. Or, aucun de ces deux spécimens ne correspond exactement à notre modèle. Bien que stéréotypés, ces masques se distinguent les uns des autres par de petits détails, notamment dans la coiffe. Le nombre de chevrons dessinant l'implantation des cheveux, ou encore le rythme des entailles décorant la collerette ne laissent pas de doute quant au fait que l'original ayant servi à réaliser notre terre cuite est bien un troisième masque, jamais encore recensé dans le corpus du maître et dont la localisation actuelle est inconnue. Notre terre cuite constitue la seule trace connue à ce jour de ce masque exceptionnel qui, par ses qualités plastiques évidentes et la tension parfaite de ses lignes, s'impose comme un sommet dans l'art du maître.

Nicolas Rolland, novembre 2016



René Buthaud, *Masque Yaouré*, terre cuite à patine noire, vers 1925-1930; Jean Besnard, *Un masque*, terre cuite émaillée, 1937. Tous droits réservés







MASQUE DUONOU-GOURO

Côte d'Ivoire
Par le Maître dit «des Duonou»
Hauteur : 78 cm.

Provenance
Berthier de Montrigaud (1878-1948), collecté entre 1911 et 1913
Probablement Paul Guillaume (1891-1934), Paris
Félix Fénéon (1861-1944), Paris
Bellier, *Collection Félix Fénéon*, 11 et 13 juin 1947, lot 74
Collection Pierre et Claude Vérite, Paris
Enchères Rive Gauche, *Collection Vérité*, Paris, 17-18 juin 2006, lot n°87
Collection privée

Exposition
Bruxelles, *Art Nègre – Les Arts Anciens de l'Afrique Noire*, Palais des Beaux-Arts, 1930, listé sous le numéro 528 du catalogue (selon les indications du catalogue de la vente Fénéon)
Paris, *Chefs d'œuvre de l'Afrique Noire*, Leleu, 12 – 29 juin 1952, listé sous le numéro 45 du catalogue

Le masque de l'ancienne collection Fénéon se distingue de ce corpus par la présence d'un personnage féminin de grande dimension surmontant le visage. Seuls deux autres masques connus présentent une iconographie comparable: le premier conservé à l'Afrika Museum de Berg en Dal, le second faisant partie d'une collection belge (Fischer, E., Homberger, L., *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zurich, 1985, figs.126 et 127).

Grâce aux travaux de Bertrand Goy, nous avons pu préciser la provenance de ce masque puisqu'il a découvert que le nom de ce militaire français avait été écorché, et ce depuis fort longtemps puisqu'il apparaît mal orthographié dès 1947 dans le catalogue de la vente Fénéon. Son véritable nom est en réalité Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud. Son parcours militaire correspond d'ailleurs exactement au type d'objets que l'on a attribué à sa collecte. Montrigaud participe en effet à la pacification de la Côte d'Ivoire entre 1911 et 1913, notamment dans la région de Zuénoula. Après cette campagne, Montrigaud ne retourna jamais en Afrique. Toujours selon Bertrand Goy, il est fort probable que Montrigaud ait revendu les objets rapportés d'Afrique au célèbre marchand parisien Paul Guillaume. En effet ce dernier était le seul à faire paraître des annonces dans la presse militaire: la *Quinzaine Coloniale* et *L'Almanach du Marsouin*.

Félix Fénéon, critique, directeur de revue, marchand et collectionneur d'art moderne fut l'un des plus éminents défenseurs de l'art «nègre». Il publia notamment en 1920, dans le *Bulletin de la Vie Artistique*, une enquête intitulée «Enquête sur les arts lointains, Seront-ils admis au Louvre». Cette question illustre le débat qui animait les intellectuels de l'époque. Devait-on conserver les arts primitifs dans les musées d'ethnographie ou devaient-ils être intégrés au Louvre et ainsi entrer dans le panthéon des arts universels aux côtés des plus grandes civilisations. Son engagement pour les arts exotiques se manifesta également par sa participation en tant que prêteur à toutes les plus grandes expositions du début du XXème siècle: au Pavillon de Marsan en 1923-1924, au Palais des Beaux Arts de Bruxelles et à la Galerie Pigalle en 1930, au MoMA de New York en 1935, etc. Voir à ce sujet un article de Marguerite de Sabran à propos de Fénéon et de son Fang Mabea (Sotheby's, 18 juin 2014).



5

MASQUE DUONOU-GOURO

Côte d'Ivoire
Par le Maître dit «des Duonou»
Hauteur: 35 cm.

Provenance
Collecté par Jean Houzeau de Lehaie (1867-1959) en 1933
Jef van der Straete (1903-1959), Mons
Collection privée

Important masque gouro figurant l'idéal de beauté féminin. Le visage recouvert de pigments rouges est marqué de trois séries de trois scarifications verticales sur le front et de deux colonnes de chéloïdes horizontales sur chaque joue. Un chignon sommital est retenu par un cube évidé et évasé. La chevelure tressée est superbement figurée par des gravures rehaussées de couleur sombre. Une expression à la fois puissante et sereine se dégage. Notons par ailleurs les grandes similitudes qui unissent ce masque au visage de la statuette surmontant le masque de l'ancienne collection Fénéon (numéro précédent). Voir également Fischer et Homberger pour un masque très proche conservé au Rietberg Museum (2015, fig.58). Les auteurs précisent qu'il s'agirait d'une oeuvre du Maître des Duonou ou de son entourage. Contrairement aux autres masques de cet atelier, ceux-ci ne sont que partiellement teintés, dépourvus d'appendices latéraux, portent une coiffure haute en cimier, la bouche est souriante et dévoile des dents blanches.

Jean Houzeau de Lehaie accompagna Frans Olbrechts lors de son expédition en Côte d'Ivoire en 1933. Il en rapporta un certain nombre d'oeuvre, notamment d'origine dan.

Important mask depicting the feminine ideal beauty. The face is covered with red pigments and marked by three series of three vertical scarifications on the forehead and two columns of horizontal keloids on each cheek. A hollowed and flared cube holds the sommital bun. The braided hair is magnificently figured with engravings highlighted with dark pigment. A serene and powerful expression emanates from the mask. We can observe the great similarities that share this mask and the previous mask statue's face, from the former Fénéon collection. See also Fischer and Homberger (2015, fig.58) for a close related mask held at the Rietberg Museum, Zurich. The authors note that the Duonu Master or his entourage would have created it. Unlike the other masks from this workshop, they are only partially tinted, they lack of lateral appendices, wear a sommital bun, their mouth is smiling and shows perfectly white teeth.

Jean Houzeau de Lehaie accompagnied Frans Olbrechts during his Ivory Coast expedition in 1933. He brought from this trip many artworks, including several objects from the Dan tribe.



Masque Gouro, Rietberg Museum; Masque Fénéon, collecté entre 1911 et 1913



MASQUE DUONOU-GOURO

Côte d'Ivoire
Maître des «Duonou-Gouro»
Hauteur: 34 cm.

Provenance
Collecté avant 1950
Collection privée

Publication
Hombberger, L., Fischer, E., *Afrikanische Meister : Kunst der Elfenbeinküste*,
Zurich, 2014, fig.60
Hombberger, L., Fischer, E., *Les Maîtres de la sculpture en Côte d'Ivoire*, Paris,
2015, fig.60

Exposition
Afrikanische Meister : Kunst der Elfenbeinküste:
- Zurich, Rietberg Museum, 14 février - 1er juin 2014
- Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, 27 juin - 5 octobre 2014
- Amsterdam, De Nieuwe Kerk, 25 octobre 2014 - 15 février 2015
Paris, musée du Quai Branly, 7 avril - 26 juillet 2015

Masque de divertissement appelé *zuhu*. D'après Fischer, les masques de ce type s'apparentent en réalité à un sous-groupe Gouro appelé Duonou et installé au nord du territoire Gouro, proche des Sénoufos. Cette proximité géographique implique une proximité culturelle. L'art des Duonou est fortement imprégné de celui de leurs proches voisins. La typologie même de ces masques est inspirée des célèbres masque sénoufo *kpélié*: allure générale ovale, face allongée, front bombé, appendices latéraux géométriques, présence de cornes, scarifications faciales, etc. Selon l'auteur, les oeuvres de cet atelier ont toutes été réalisées avant 1930, précisant que le masque étudié ici aurait été réalisé vers 1920.

Entertaining mask called *zuhu*. Fischer (2015) states that these masks should be linked to a Guro sub-tribe named Duonu, and settled in northern Guro territory, close to the Senufo. This geographic proximity involves a cultural proximity. Duonu art is particularly influenced by the production of their closet neighbors. This type of mask is inspired by the well-known Senufo *kpelie* masks: overall oval form, elongated face, convex forehead, geometrically shaped lateral appendices, presence of horns, facial scarifications, etc. Depending on the author, works by this workshop were all carved before 1930.



Couverture du catalogue d'exposition *Les Maîtres de la sculpture en Côte d'Ivoire*, 2015 - Masque *kpélié* Sénoufo, musée Barbier-Mueller (inv.BMG 1006/30). Tous droits réservés





MASQUE GOURO

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)
Hauteur: 34 cm.



Provenance
Bernard (1900-1971) et Bertrand (1924-1994) Bottet, Nice
Christie's, Paris, 14 juin 2011, lot 7
Collection privée

Publication
Bottet, B. et B., *Collection Bottet*, vol.2, manuscrit, dessiné sous le numéro 61
Bottet, B. et B., inventaire récapitulatif, vers 1980, dessiné sous le numéro 77
Hourdé, C.-W., «Kichizô Inagaki, Dans l'ombre des Grands du XXe siècle», dans *Tribal Art Magazine*, Hiver 2012, n.66, couverture et p.7
Amrouche, P., *Collection Bernard et Bertrand Bottet*, Paris 2013, pp.128, 129, 237, 260

Superbe masque Gouro au caractère unique et témoin d'un artiste au sommet de son art. Nous pouvons néanmoins le rapprocher de deux exemplaires relativement proches: un masque de l'ancienne collection Carroll S. Tyson Jr (Bouttiaux, 2016, fig.11), et un masque de l'ancienne collection de l'artiste Arman (Neyt, 2014, fig.60). Bien que ces deux objets soient de moins bonne facture car certainement postérieurs, ils partagent avec le masque présenté ici certaines similitudes: allure générale concave et allongée, front bombé, coiffure élaborée, yeux en grain de café fendus horizontalement, long nez fin légèrement retroussé, polychromie à dominante bleue tirant sur le noir. Le masque de l'ancienne collection Bottet est maintenu par un socle portant l'estampille de l'ébéniste japonais Kichizô Inagaki, attestant de sa présence sur le marché français entre 1910 et 1950 environ. Les lignes parfaites de ce masque évoque les traits de crayons d'Amedeo Modigliani ou d'Alberto Giacometti, notamment dans son dessin intitulé *Nimba Mask and Women*, circa 1956 (visage de droite).



Masque de l'ancienne collection Arman; Giacometti, A., *Nimba Mask and Women*, c.1956 © 2016 Alberto Giacometti Estate / Licensed by VAGA and ARS, New York



8

MASQUE GOURO

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)
Hauteur: 35 cm.



Provenance
Paul Guillaume (1891-1934), Paris
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Sotheby's, Londres, 6 juillet 1982, lot 174
Sotheby's, Londres, 24 juin 1985, lot 21
Galerie Ratton-Hourdé, Paris
Collection privée

Bien que cette «main» n'ait encore pas été décrite, il semblerait que l'on puisse rattacher cet important masque de divertissement Gouro à un corpus présentant de nombreuses similitudes: visage humain au front bombé, une face allongée présentant des yeux mi-clos en grain de café, un long nez fin et une bouche saillante exprimant la moue. A titre d'exemple, voir deux autres masques à corne de la collection Guillaume (*African Sculpture*, Valentine Gallery, New York, 1930), un masque conservé au Rietberg Museum (ancienne collection von der Heydt, voir Fischer et Homberger, 1985, fig.21). Voir également Fischer et Homberger (*op.cit.*, p.212) pour trois autres masques comparables conservés dans des musées européens.

Even if this "hand" hasn't been described yet, it seems possible to group this important entertaining mask to a small corpus featuring common details: anthropomorphic face with convex forehead, an elongated face with coffee grain eyes, a long and thin nose, and a protruding mouth. See two similar horned mask from the Paul Guillaume collection (*African Sculpture*, Valentine Gallery, New York, 1930), a mask held at the Rietberg Museum (former von der Heydt collection, in Fischer and Homberger, 1985, fig.21). See also Fischer and Homberger (*op.cit.*, p.212) for three other close related examples held in European museums.





9

MASQUE GOURO

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Hauteur: 37 cm.

Provenance

Julius Carlebach (1909-1964), New York, 1954
Robert (1916-2001) et Jean Schoenberg (1920-2008), St Louis
Christie's, New York, 14 novembre 2008, lot 13
Jean-Baptiste Bacquart, Paris/Londres
Collection privée

Superbe masque de divertissement surmonté d'un couple d'oiseaux et représentant la beauté idéale d'une jeune femme gouro. Notons la délicatesse du visage tant au niveau de ses volumes que de sa surface sombre et nuancée. Habitant Saint Louis, Robert et Jean Schoenberg collectionnaient tant les arts d'Afrique et d'Océanie que l'art contemporain. Leur intérêt pour les arts premiers naquit dans les années 1950.

Voir Fischer, E., Homberger, L. (1985, p.177) pour trois masques probablement du même atelier (Museum für Völkerkunde, ancienne collection Han Coray; National Museum of Denmark, avant 1936; collection Leloup). A certains égards les oeuvres de ce corpus se rapprochent de celles du Maître des Duonou mais s'en distinguent néanmoins par une relative sobriété de couleur et de surface. Les visages sont ici volumineux et dégagent une plus grande sérénité.

Superb entertaining mask surmounted by a couple of birds and embodying the ideal beauty of Guro young woman. We can note the face's delicateness in both its volume and its dark and subtle surface.

Living in Saint Louis, Robert and Jean Schoenberg were collecting African, Oceanic art, and occidental contemporary art. Their interest in primitive arts started in 1950's.

See Fischer, E., Homberger, L., (1985, p.177) for three masks certainly by the same hand (Museum für Völkerkunde, former Han Coray collection; National Museum of Denmark, before 1936; Leloup collection). Works from this corpus are close to the ones from the Duonu Master but distinguish themselves by a relative color and surface sobriety. The faces have more volume and embody a greater serenity.



10

MASQUE GOURO, ZAMBLÉ

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Longueur: 43 cm.

Provenance
Collecté avant 1950
Collection privée

11

MASQUE GOURO, ZAMBLÉ

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Longueur: 40 cm.

Provenance
Collecté avant 1950
Collection privée

12

MASQUE GOURO, ZAMBLÉ

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Longueur: 45 cm.

Provenance
Collecté avant 1950
Collection privée





13

STATUE BÉTÉ-GOURO

Côte d'Ivoire
Hauteur: 55,5 cm.

Provenance
Michel Gaud, St Tropez
Calmels Cohen, 9 juin 2005, lot 541
Galerie Ratton-Hourdé, Paris
Collection privée

D'un style atypique et relativement naturaliste, cette rare statue Bété-Gouro se distingue par son élégance et sa superbe patine laquée noire. Selon la tradition ivoirienne, une attention toute particulière a été donnée à la tête: un visage fin et expressif surmonté d'une riche coiffure à chignons.

Carved in an atypical and relatively naturalistic style, this rare Bete-Guro figure distinguishes itself by its elegance and its superb lacquered black patina. Following the Ivory Coast traditions, the head has been treated carefully: a fine and expressive face surmounted by a complex hairdo by buns.



MASQUE BÉTÉ-GOURO

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Hauteur: 32,5 cm.

Provenance
Pierre et Claude Vérité, Paris
Collection privée, acquis auprès de ces derniers dans les années 1970

Superbe et imposant masque à l'expression farouche. Celui-ci semble être à la jonction entre les styles Bété et Gouro. En effet, considérons un masque purement Bété-Gouro tel que l'exemplaire collecté entre 1893 et 1902 (FIG.1). Les traits du visage sont relativement naturalistes, les volumes généreux, la bouche quadrangulaire, les cornes à la verticale, une crête médiane parcourt le front. A présent, penchons nous sur un autre masque (FIG.2) que l'on pourrait considérer comme d'un style intermédiaire entre le masque précédent et l'exemplaire étudié ici. Le visage semble enserré dans un casque, le front commence à s'aplanir bien que la crête médiane reste marquée, les traits se tendent et se géométrisent, les cornes se multiplient et prennent de nouvelles directions. Pour le masque de l'ancienne collection Vérité, ces tendances s'accroissent: le visage vire à l'abstraction, le front se transforme en une crête en saillie autour de laquelle les traits se concentrent. L'étape ultime de cette géométrisation des formes est incarnée par le masque suivant (#15) communément attribué à l'ethnie Bété.

Superb and imposing mask with its wild expression. It seems to be at the junction of the Bete and Guro styles. Indeed, if we consider a pure Bete-Guro mask as the example collected between 1893 and 1902 (FIG.1). The face's features are relatively naturalistic, with generous volumes, a quadrangular mouth, vertical horns, a central ridge running over the forehead. Now, let's study another mask (FIG.2) that we could consider as an intermediary style between the previous mask and the Vérité mask studied here. The face seems encircled in a helmet, the forehead starts to flatten even if the central ridge stays strong, the features tend to be more geometric, the horns are multiplying and changing directions. On the Vérité mask, these tendencies are accentuated: the face is getting close to abstraction: the forehead is becoming a protruding ridge around which the facial features are concentrated. The ultimate step of the geometrization of forms is embodied by the following mask (#15) commonly attributed to the Bete tribe.



FIG.1 Masque Bété-Gouro, collecté entre 1893 et 1902; FIG.2 Masque Bété-Gouro, collection privée. Tous droits réservés



15

MASQUE BÉTÉ, N'GRÉ

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Hauteur: 36 cm.

Provenance
Collection privée

Les masques Bété de ce type sont rare. Celui-ci se distingue par son volume particulièrement prononcé et par la complexité de ses traits, lui conférant force et expression. D'après Koré (1985), ces masques incarnent les forces hostiles de la forêt et font référence à la guerre. Inspirés de certains masques Wé/Wobé, ils apparaissent lors de rituels restaurant la paix après une période de guerre, et lors de certaines cérémonies de justice.

Pour deux oeuvres comparables voir un masque provenant de l'ancienne collection Lindner (Sotheby's, 8 juin 2007, lot 246) et un autre exemplaire conservé au musée Barbier-Mueller (Barbier, 1993, p.130) .

Bete masks of this type are rare. This example distinguishes itself by its particularly strong volume and the complexity of its features, conferring him power and expression. Koré (1985) notes that these masks embody forest hostile forces and that they refer to war. Inspired from some Wé-Wobé masks, they appear during rituals restoring peace after a period of conflict, and during some justice ceremonies.

For two close related examples, see a mask from the former Lindner collection (Sotheby's, June 8th, 2007, lot 246) and another held at the Barbier-Mueller Museum (Barbier, 1993, p.130).





LES ÉTRIERS DE MÉTIER À TISSER

Bien qu'appréciés et considérés depuis l'enfance du marché de l'art africain, les objets du quotidien sont habituellement rangés dans la catégorie «ethnographie» ou art mineur et servent de faire valoir aux véritables arts de l'Afrique, trop souvent limités à la statuaire et aux masques de danse. Ces ustensiles, parfois rustiques, il faut également l'avouer, créés à la sueur du front et à l'huile de coude, constituaient un bien des plus précieux pour leurs propriétaires, puisqu'ils leurs permettaient d'interagir avec leur environnement, tangible et parfois mystique. Ainsi la moindre petite cuillère était considérée comme un trésor, compte tenu du temps passé à la réaliser. L'homme modeste la sculptait probablement lui-même, tandis que le notable, voir le chef en personne, avait les moyens de commanditer la réalisation de ces couverts à un sculpteur de renom. Les sociétés africaines, n'étant finalement pas si éloignées des nôtres à certains égards, valorisaient le bel ouvrage et la dimension esthétique des objets, d'autant plus en pays ivoirien. Le chef ou le sorcier, désirant se démarquer, se distinguer, ou même jalouser son entourage, encourageait le sculpteur à se surpasser.

C'est ainsi que naquirent les arts décoratifs en Afrique, puisque tel est le sujet ici, mais également dans la plupart des pays du monde. Puisqu'issue de tradition orale, l'Afrique conserve cependant une particularité bien à elle: l'iconographie utilisée par les sculpteurs est riche de signification. Elle renvoie aux multiples légendes et aux rituels complexes sur lesquelles la société a bâti ses fondations. Inutile de lire ou d'écrire, puisque l'image porte un message bien plus direct et plus puissant. Comme l'écrit Bertrand Goy (*Poulies*, 2005), « les sifflets de chasse des Vili et les boîtes à fard des Kuba du Congo, les peignes des Tchokwé d'Angola, les appuie-nuques des Shona nous lisent leur poésie ». Le décor imagé est parfois même indispensable au bon fonctionnement de l'outil. Ce n'est pas un hasard si les marteaux de devins baoulé sont généralement sculptés de tête de bovidés, et si les cuillères dan se courbent sous des allures féminines. L'image sacralise l'ustensile et lui confère un pouvoir mystique.

Parmi les populations africaines s'étant rendus maîtres dans l'art du décor, les Gouro tiennent une place de choix. Leurs sculpteurs affectionnaient particulièrement les poulies - certainement parce qu'ils étaient également d'excellents tisserands, mais les lois de l'histoire de l'art, et du marché, ont trop souvent négligé ce travail. Les poulies gouro font partie des objets les plus raffinés et élégants de l'art africain. Ces objets du quotidien rivalisent de charme par leurs sculptures maîtrisées, leurs thèmes atypiques, et leurs surfaces lustrées par l'usage et le temps.



16

ÉTRIER DE MÉTIER À TISSER GOURO

Côte d'Ivoire
Maître anonyme
Hauteur: 16,5 cm.

Provenance
Collectée avant 1920 par un colonel français ayant occupé le poste de préfet
en Côte d'Ivoire
Par descendance
Collection privée



17

ÉTRIER DE MÉTIER À TISSER GOURO

Côte d'Ivoire, Maître anonyme
Hauteur: 19,5 cm.

Provenance
Ludwig Bretschneider, Munich
Christina et Rolf Miehler, Munich
Neumeister, 10 juin 2010, lot 24
Leslie Sacks, Los Angeles
Collection privée



18

ÉTRIER DE MÉTIER À TISSER GOURO

Côte d'Ivoire, Maître anonyme
Hauteur: 15 cm.

Provenance
Carlo Monzino (1931-1996), Lugano
Par descendance
Sotheby's, New York, 17 novembre 2006, lot 260
Collection privée



19

ÉTRIER DE MÉTIER À TISSER GOURO

Côte d'Ivoire
Maître des Duonou
Hauteur: 14 cm.

Provenance
Collectée avant 1950
Collection privée

ENGLISH TRANSLATIONS

THE BOUAFLE MASTER

African art classification

African artworks are increasingly documented while unpublished objects are becoming rare. Therefore, it seems possible to identify a workshop or even a “hand” by cross-referencing the information at our disposal. This method has already been used to distinguish the artistic styles of the main cultural groups. Among the pioneers who used that method are Carl Kjersmeier (*Centres de style de la sculpture nègre africaine*, 1935), Frans Olbrechts (*Tentoonstelling van Kongo-Kunst*, 1937 and *Plastiek van Kongo*, 1946), Louis Perrois (*Statuaire Fan*, 1972), Marc Felix (*100 people of Zaïre, the handbook*, 1987) or Raoul Lehuard (*Art Bakongo, les centres de style*, 1989). When publishing their respective works, research was tedious as one had to sort and classify hundreds, even thousands of paper documents. Today, computers allow us to refine even more these studies, especially as the amount of information available is now steep, permitting us to add infinite variables. Frederic Cloth works are a perfect example of the possibilities offered by our digital era (*Kota, Digital Excavations in African Art*, 2015).

The desire to identify African artists was surprisingly not born in the territory where the objects were created. It occurred in occidental museums corridors and in scholar offices. During his preparatory works for *Plastiek van Kongo*, Olbrechts was one the first to identify the Buli Master workshop. Later, other researchers investigated other workshops: Ezio Bassani studied artworks from the Segou region and identified the Master of the aquiline nose, Susan Vogel and Bernard de Grunne interested themselves in the Sakassou (or Essankro) Baule Master, while Hans Himmelheber decided to travel to Ivory Coast in order to meet Dan artists.

The Bouafle Master

Recently celebrated at the Quai Branly museum, the Bouafle Master has been named by Eberhard Fischer and Lorenz Homberger in their publication *Die Kunst der Guro* (1985), with reference to the location where some pieces from this workshop were observed. Anne-Marie Bouttiaux however questions this designation since Bouafle was a commercial crossroad since centuries. The objects collected by the occidentals during the colonial period where gathered there before been sent to Europe. Apart from this objection, it is impossible to deny the relationship uniting the artworks identified by Fischer and Homberger, whose characteristics are: “ the Bouafle style is defined by a very particular dynamic profile – convex from the tip of the nose to its base – then concave for the protruding forehead until the roots of the hair, underlined by chevrons often on three lines. [...] The crescent shaped slit eyes are carved obliquely, with extremely close eyebrows. The nose is short and sharp, without wings or apparent ridges, the area above the closed and lipless mouth is flat, the chin is small and fleeing. The semicircle ears are adorned with triangles” (*op. cit.*, 2015, p.34). Among the famous objects from this workshop are two masks in the Rietberg Museum, Zurich (inv. RAF 466 and RAF 510), one mask at the Barnes Foundation (see Guillaume, P., Munro, R., *La sculpture nègre primitive*, 1929), one masque from the Guillaume collection (*op.cit.*), and two masks surmounted by an embracing couple (former Ratton and Breton collections, and Yale University Gallery, inv. 1954.28.33). The Bouafle Master also illustrated himself with the carving of sumptuous heddle pulley, including the one from the Barbier-Mueller museum (inv.1008-10) and another one kept at the Quai Branly museum (inv.73.1975.1.1).

Workshop location and artworks arrival in Europe

Unfortunately, there is no information linked to the in-situ collection of these artworks. Eberhard Fischer believes that they would have been carved between 1910 and 1930. The sculptures appear on the French artmarket in the 1920's. The two first masks were owned by Paul Guillaume and published in 1923 (*Bulletin de la Vie Artistique*, December 1st, cover), and in 1929 (Guillaume, and Munro, *op.cit.*). It is important to underline the recurrence of the Parisian dealer name who seems to be

at the origin of these objects' presence in France. Indeed, as recalled by Bertrand Goy (Tajan, June 11th 2014, lot 1), Guillaume started to publish advertisements in military press as early as 1912 in order to encourage officers to bring him back artifacts from Africa. This date matches with the Ivory Coast pacification campaign (1911-1913). Among the numerous military bases settled in the country was the Zuénoula camp that housed part of the 7th infantry company, as well as Lieutenant Garnier, provider of the Trocadéro Museum first Guro objects (Goy, B., *op.cit.*). Now, Paul Guillaume described several Guro objects from his collection as coming precisely from the Zuénoula region (including Bouafle Master artworks), while the geographic origin of most of the other pieces owned by the dealer was mentioned in a highly approximate way... This suggests that Guillaume was in direct contact with someone who knew about the exact origin of these objects. Therefore, his advertisements probably allowed him to discover the very first objects from the Bouafle Master in Europe!

①

GURO FIGURE

A unique and unpublished work from the Bouafle Master

Full standing figure by the Bouafle Master are extremely rare. Actually, none are known, apart from the figures carved above two masks: the one from the Breton and Ratton collections (Tajan, June 11th 2014, lot 1 – now public collection) and another one kept by the Yale University Gallery (inv.1954.28.33 – see Homberger and Fischer, 2015, p.33). These two masks share the same iconography even if their sculptural quality is unequal, the second example being probably made by a Master's follower.

Regarding its style, the Guro figure from the S. collection is very close to the couple surmounting the Breton-Ratton mask: ovoid head with a dynamic profile showing a convex forehead, a thin and sharp nose, a sketched mouth, wide obliquely slit eyes, a particularly elaborated headdress (chevrons, braids, etc.) with a cubic bun (worn by the man on the Breton-Ratton example – showing that this coiffure was not reserved to a specific sex) holding a short plait, heavy and oblong breasts, a protruding navel and small feet with toes. A pair of bracelet highlighted with white pigment decorates one arm. Same polychromy and dark patina, identical light wood. The only difference is the attitude of the figures: the hands of the studied statue are placed around the convex stomach, probably representing pregnancy.

We can admire the volume's delicateness: the neck is slightly expanded, the clavicles are carefully scooped-out, the shoulder blades skillfully carved, the bottom, the knees and the calves are well-rounded. The statue from the S. collection is obviously a precious testimony of the Bouafle Master great talent.

Cultural context

Guro figures are rare and we have very few information about their use in the cultural context, especially as they are no longer in service since the second half of last century. They usually represent a young woman standing, the arms along the body or with the hands placed at the hips, generous breasts, a convex stomach, and legs with powerful calves, a sign of great beauty. Anne-Marie Bouttiaux states that they embody a tutelary spiritual entity called *zu* or *zuzu* and that they were supposed to protect their owners, thanks to their relationship with both nature and ancestors spirits (*Guro*, Milan, 2016). Bouttiaux adds that their complex hairdo recalls the ones of the wealthiest class, exempted of fieldwork.

Historical context

Mr and Mrs S. married in 1912 before moving eight years later on the American west coast, while keeping an apartment in New York. Mr S. had made fortune in mining and metals. Mrs S. distinguished herself

④

GURO-DUONU MASK

with her generosity and her involvement in the local cultural life, to the extend that her name was given to various city buildings. Mrs S. gave her African art collection to the museum in 1945, including this Guro figure that was given the inventory number 45-4-13. The museum recently decided to sell a few pieces from their collection to the benefit of their acquisition fund. Some African objects from Mr and Mrs S.'s collection are still held at the museum, especially an important Kota reliquary figure that seems to have been based by the Japanese cabinetmaker Kichizō Inagaki. Unfortunately, we don't know from whom Mr and Mrs S. bought these objects. However, it is certain that there were no galleries selling African art in their residential region. It seems therefore that these pieces were acquired during their regular trips to New York, where Mrs S. "became especially interested in housing issues », depending on a local newspaper. This hypothesis appears possible after considering the commercial exchanges that existed at that time between Europe, especially France – main African art provider for the US -, and the United States, almost exclusively New York. As mentioned above, several Guro objects, including ones by the Bouaffle Master, have been collected during the Ivory Coast pacification campaign between 1911 and 1913, then sent to France in order to be sold to French dealers. In the 1920's and 1930's, the latter started to export artworks to America, where a new market seemed to rise. The Guro figure from the S. collection has certainly followed a similar parcours.

The Felix Fénéon mask distinguishes itself from this corpus by the presence of a tall female figure standing above the face. Only two other masks share the same iconography: an example from the Afrika Museum, Berg en Dal, and another one from a Belgium collection (Fischer, E., Homberger, L., *Die Kunst der Guro*, Elfenbeinküste, Zurich, 1985, figs.126 et 127).

Thanks to Bertrand Goy's studies, the provenance of this mask could be refined as the scholar found that the name of this French military has been badly spelt, as early as 1947 in the Felix Feneon sale catalogue. His real name is Raoul Soffrey Berthier de Montrigaud. His military career matches exactly the type of objects that he collected. Montrigaud participated to the Ivory Coast pacification between 1911 and 1913, notably in the Zuénoula region. After that campaign Montrigaud never went back to Africa. Depending on Goy, it is most probable that Montrigaud sold the objects he collected to Paul Guillaume. Indeed, the latter was the only dealer to advertise in military press since 1912.

Félix Fénéon, art critic, magazine director, modern art dealer and collector was one of the most prominent defenders of "negro" art. He notably published in 1920, in the *Bulletin de la Vie Artistique*, a survey entitled *Survey about the faraway arts: will they enter the Louvre?*. This question illustrates the debate that animated the intellectuals of that time. Should we keep primitive arts in ethnographic museum or should they enter the Louvre, and therefore integrate the universal arts pantheon, together with the other great civilizations? His commitment to the exotic arts is also reflected in his participation as a lender to all early 20th century major exhibitions: the Pavillon de Marsan in 1923-1924, the Palais des Beaux Arts, Brussels, and the Galerie Pigalle in 1930, the MoMA, New York, in 1935, etc. On this subject see Marguerite de Sabran's article about Fénéon and his Mabea Fang (Sotheby's, 18 juin 2014).

③

GURO MASK

The influence of African arts on the artistic avant-garde of the early 20th century is known and has been demonstrated uncountable times, to the point of becoming an art history commonplace. Less studied, even if highly fascinating, is the influence of African creations on 20th century occidental decorative arts. Craftsmen and designer specialized in applied arts were however widely inspired by African formal iconography.

Ceramists were particularly active at that time. Jean Besnard (1889-1958) created for example masks with schematic features covered with white enamel, and several artworks adorned with masks and figures directly recalling African statuary. Paul Bonifas (1893-1967) conceived vases with geometric pattern engravings influenced by the negro's esthetic. Georges Serré (1889-1956) has developed a rough paste that he notched in order to draw chevrons, interlacing, ribbons, scrolls and other motifs borrowed from African decorative arts. As well as Henri Simmen (1880-1963), whose artworks with simplified shapes recalls African design. René Buthaud (1886-1986) started collecting African art himself as early as 1910-1914. His artistic creations were therefore directly influenced: ceramics adorned with isolated African natives or combined with exotic fauna and flora, or ceramic masks, true copies of their African models, covered with a deep black patina.

Even if the author of our mask has not yet been identified, it has to be considered in the same artistic momentum. Working from the mold of an original mask from the Bouaffle Master, he identically reproduced it and recovered it, after firing, with a brown patina imitating the aspect of wood. It is possible that several copies were cast from the same mold. The historic and artistic interest of this artwork is obviously linked to the model's qualities. The known corpus of the Bouaffle Master's creations counts about fifteen masks, including only two wearing, as our terra cotta example, a central braid falling above the forehead: the Paul Guillaume collection mask published in "Les Arts Sauvages", 1956, and the Rafaéli mask exhibited in 1953 in Jerusalem Museum. None of these two examples matches exactly our ceramic mask. Even if they are stereotyped, these masks distinguish themselves by small details, notably in the hairdo. The number of chevrons underlining the hair roots, and the rhythm of the notches adorning the edges of the face demonstrate that the original model of our mask has to be a third one that has never been identified. This terra cotta is today the only testimony of an exceptional mask that, thanks to his obvious plastic qualities and the perfect tensions of its lines, can be placed among the very best artworks from the Master.

⑦

GURO MASK

Superb Guro mask with unique character that is a testimony of an artist at the height of his art. We can however compare it to two other relatively close examples: a mask from the former Carroll S. Tyson Jr. collection (Bouttiaux, 2016, fig.11), and a mask from the former Arman collection (Neyt, 2014, fig.60). Even if these two objects don't share the same sculptural qualities as they are certainly later, they share with the studied mask some similarities: overall concave and elongated shape, protruding forehead, elaborate hairdo, horizontally slit coffee grain eyes, long, thin and turned-up nose, dark blue polychromy.

The Bottet collection mask is held by a Kichizō Inagaki base, attesting of its presence on the French market between circa 1910 and 1950.

The perfect lines of this mask directly recalls works by Amedeo Modigliani or Alberto Giacometti, notably in his drawing *Nimba Mask and Women*, circa 1956 (figure on the right side).

GOURO - SCULPTEURS DE GÉNIES

Exposition organisée du 13 au 23 décembre 2016
Maquette et textes: Charles-Wesley Hourdé
Traductions: Charles-Wesley Hourdé
Photographies: Vincent Girier Dufournier et Boris Veignant (pp.23 et 25)
Impression: STIPA, Montreuil, novembre 2016
Remerciements: Marie-Laure Amrouche,
Amélie-Margot Chevalier, Nicolas Rolland

H  **OURDÉ**
arts d'afrique, d'océanie et d'amérique

Charles-Wesley Hourdé
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
40 rue Mazarine, 75012, Paris
+(0)6 64 90 57 00 - info@charleswesleyhourde.com
www.charleswesleyhourde.com



HOURDÉ
arts d'afrique, d'océanie et d'amérique