

CLASSIC ART OF THE
**IVORY
COAST**

Texts
Alain-Michel Boyer

**ATTIE
BAULE
DAN
GREBO
KRAN
SENUFO
YAURE**

CLASSIC ART OF THE
**IVORY
COAST**

Texts by Alain-Michel Boyer



GALERIE MONBRISON

—
NKPASOPI,
DIVINATION FIGURE
ATTIE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
28 cm
—
Ex. French private collection





ATTIE

Pages 6 to 9



BAULE

Pages 10 to 59



DAN

Pages 60 to 71



GREBO

Pages 72 to 75



KRAN

Pages 76 to 79



SENUFO

Pages 80 to 89



YAURE

Pages 90 to 93

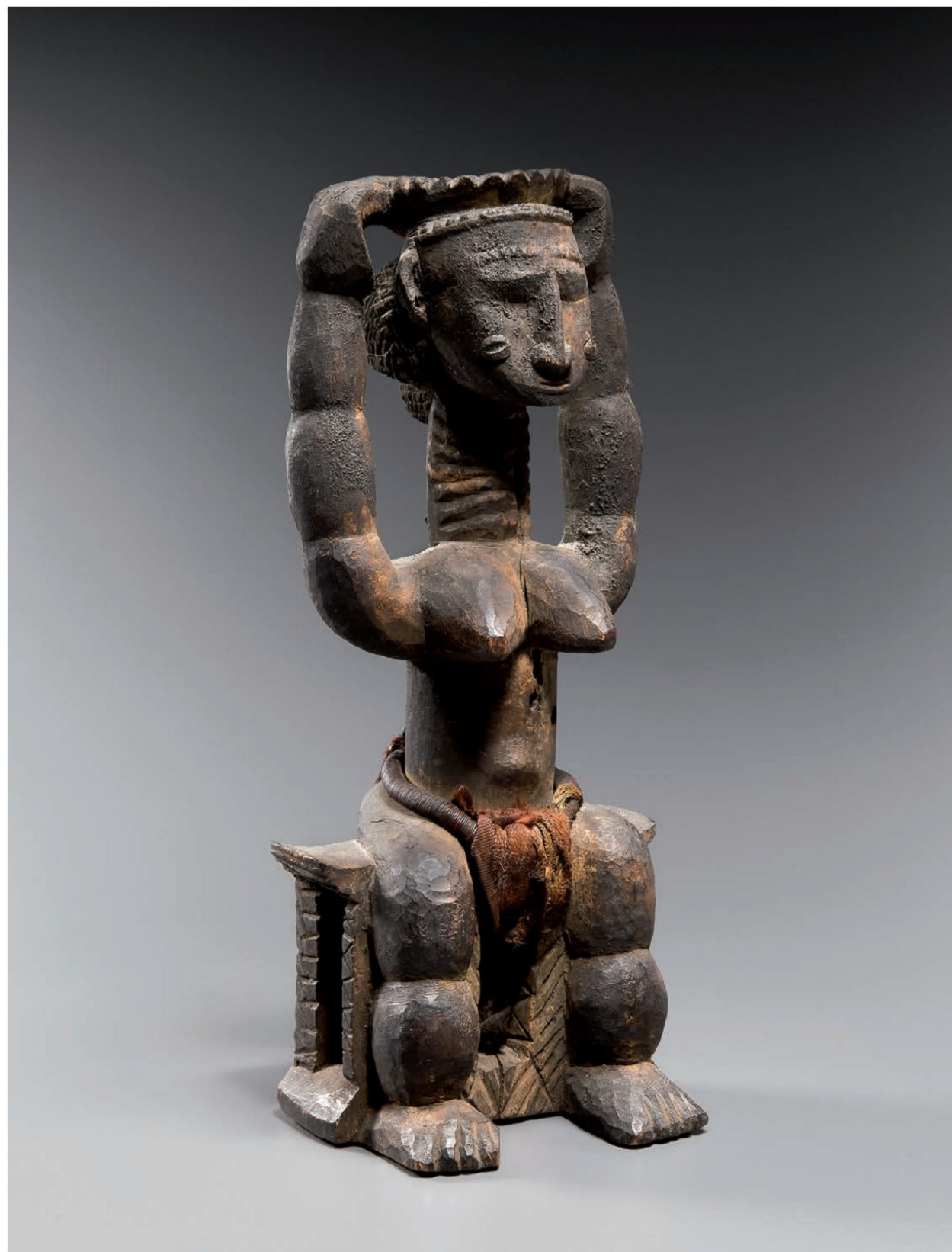
Tandis que d'autres pays africains présentent une forte homogénéité esthétique, la Côte d'Ivoire offre une stupéfiante diversité jointe à une étonnante richesse formelle. Ce foisonnement s'explique d'abord par le nombre important d'ethnies qui composent le pays – près de soixante-dix – d'origines différentes, certaines autochtones, d'autres venues du Mali, du Ghana, et qui donc possèdent des croyances, des traditions, des pratiques distinctes.

D'où le recours à des objets spécifiques, aux formes parfois imprévues : comme cet oiseau (page 84) qui célébrait des agriculteurs émérites ; cet anneau ciselé qui servait de monnaie (p. 38). D'où la prédominance de la statuaire pour certains peuples, avec des formes antinomiques : de l'élongation la plus extrême (p. 54), annonçant Giacometti, à la segmentation de membres métamorphosés en télescopage (p. 6).

Chez d'autres peuples les masques dominent, offrant les associations les plus variées de l'image de l'homme assortie à celle de l'animal : masque-antilope (p. 80), masque-singe (p. 64), masque-bouc (p. 50). Avec, aussi, des conceptions inattendues : qui aurait pensé qu'existent en Afrique de véritables masques-portraits (p. 34) ? Des masques doubles représentant de superbes jumeaux (p. 10) ? Mais ces masques et statuettes, pour être "efficaces", doivent être ravissants - ce qui rappelle qu'existent de véritables théories esthétiques, et que le besoin de décorer touchait jadis les objets les plus humbles : même de simples cuillères (p. 46, 60, 68).

Pour les Occidentaux, néanmoins, ces œuvres ne peuvent être séparées des regards que des artistes ont jetés sur elles. Ainsi les masques des Grebo (p. 72) furent pour Picasso un *décllic* dans le passage d'un style fondé sur la perception visuelle à une esthétique non illusionniste. Et comment ne pas songer à Francis Bacon devant le saisissant "*cri sculpté*" des Kran (p. 76) – même si Bacon, à coup sûr, ne l'a jamais vu ?

Alain-Michel Boyer



While other African countries tend to exhibit a strong aesthetic homogeneity, Ivory Coast offers an astounding diversity combined with an astonishing richness of form. This abundance can be explained first of all by the large number of ethnic groups in the country - nearly seventy - of various different origins, some indigenous, others from Mali and Ghana, and who possess a rich diversity of beliefs, traditions, and cultural practices.

Consequently, one can find the use of specific objects, astonishing, such as this bird (page 84), which celebrated the status of outstanding farmers, yielding as they do, sometimes unpredictable artistic forms. Consider this chiselled ring, which served as money, for example (p. 38) and the predominance of statuary among certain peoples, with antinomic forms, from the most extreme elongation (p. 54), in anticipation of Giacometti, to the telescopic segmentation of metamorphosed limbs (p. 6).

Amongst other peoples, masks tend to dominate, offering opportunities for the most varied expressions of the image of man associated with that of the animal: the mask-antelope (p. 80), the monkey-mask (p. 64) and the goat-mask (p. 50). There are also unexpected artistic conceptions: who would have thought, for example, that there were real portraits in Africa (p. 34) as well as superb double masks representing twins (p. 10)?

But these masks and figures, in order to be "effective," must be perceived as delightful - which reminds us that true aesthetic theories do actually exist, and that the human need to decorate has affected our relationship with the humblest of objects, even simple spoons (p. 46, 60, 68).

From the Western perspective, however, it is difficult to separate these works from the gaze that artists have placed on them. Thus, the masks of the Grebo (p. 72) were for Picasso a *trigger* in his transition from a style based on visual perception to a non-illusionist aesthetic. And how can one not think of Francis Bacon when faced with the striking "*sculpted cry*" of the Kran (p. 76) - even if Bacon surely never had the opportunity to view this piece?

Alain-Michel Boyer





Cette œuvre exprime à merveille l'art des Attié¹ de la région sud du peuplement. La construction du corps donne l'illusion d'un assemblage de cylindres bulbeux, segmentés. Mollets, cuisses, bras, avant-bras, épaissis à leur centre, rétrécis en leurs extrémités, avec des courbes, des étranglements, donnent l'impression d'une sorte d'emboîtement de différentes sections. Cette option plastique, dont les Attié de ce secteur sont à l'origine, était tellement frappante qu'elle a parfois influencé des sculpteurs dotés d'un art pourtant foncièrement distinct : tels quelques artistes baoulé installés dans le sous-groupe des Elomoué — ce dont témoigne une statuette célèbre, au MET, du "Rockefeller Master"².

peuples : simplement appelées *nkpasopi*, "femmes de bois", les statuette de médiums représentent presque toujours des femmes, et non des hommes.

NKPASOPI, STATUE DE DIVINATION ATTIÉ

Les deux bras levés confèrent à la figure une solennité architecturale. En dessinant un rectangle, elle instaure une structure ouverte, afin d'encadrer le long cou et le visage. Ce rectangle matriciel est une autre marque de ce style, puisqu'on le retrouve toujours chez les Attié de cette région, même lorsque les bras sont disposés le long du corps. Ici, il met en valeur, à sa base, les deux seins fermes, conoïdes, qui, pointant de manière ostentatoire, célèbrent la mère nourricière. En revanche, et en parallèle, au sommet du rectangle, la coupelle indique que cette femme mûre remplit également un rôle de messagère des esprits et de récipiendaire de nourriture — même si le réceptacle, *in situ*, reste vide : c'est en tant que tel qu'il symbolise l'idée d'offrande. En revanche, les traces de sang coagulé qui apparaissent sur le front, les joues, les bras attestent que cet objet a également reçu des sacrifices de coqs, afin de nourrir les esprits.

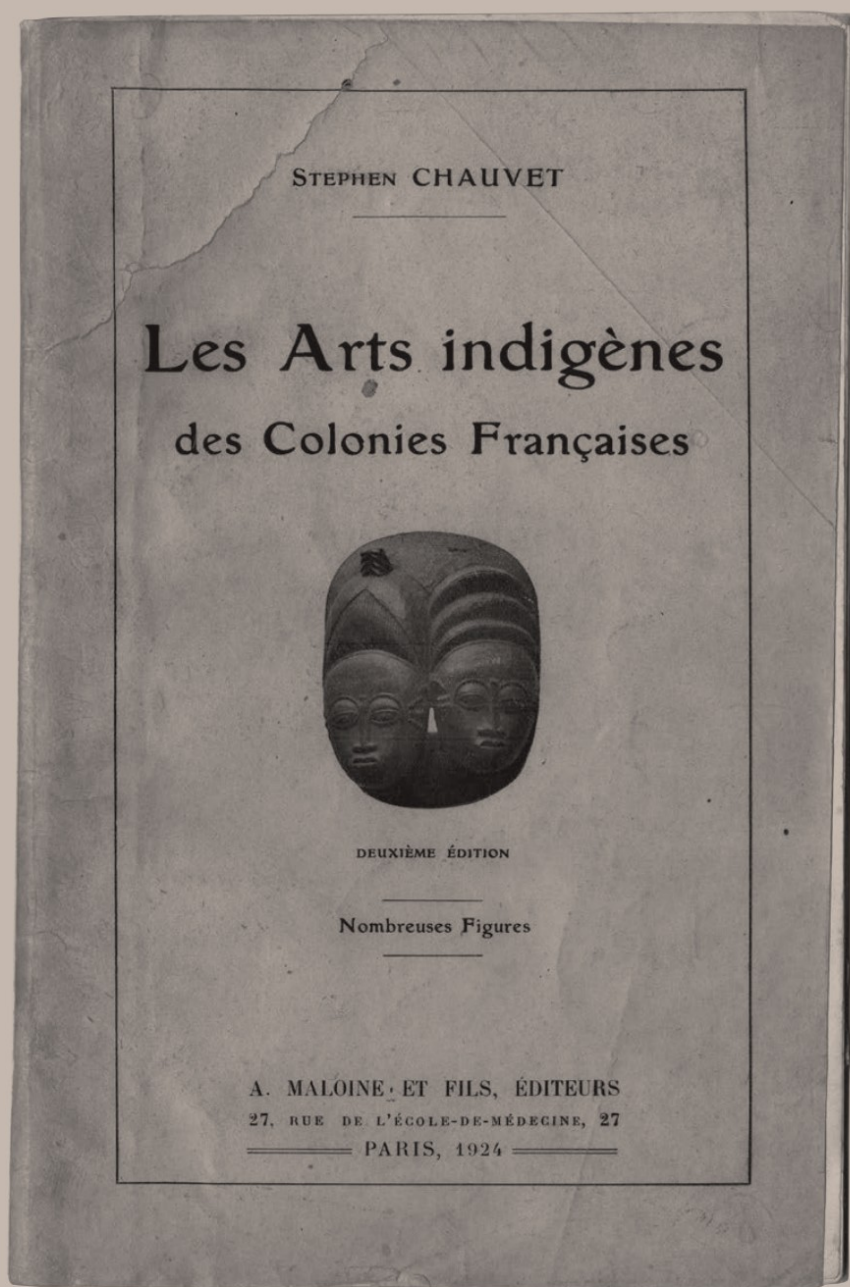
Cette présence de sang coagulé prouve que cette femme assumait un pouvoir de médiatrice avec le monde des esprits. Fait singulier chez les Attié, à la différence d'autres

Notes

1 — Nous reprenons ici la graphie Attié, en usage dans la plupart des ouvrages occidentaux. Mais la graphie habituelle est Akyé, conformément au mythe d'origine évoquant la migration du peuple qui, venu du Ghana, aurait reçu son ethnonyme en traversant le fleuve Comoé sur un tronc d'arbre ("Ceux qui sont passés par le kyé" — nom de ce pont de circonstance). Pour plus de précisions, voir D. Boni, *Le pays akyé* (Côte d'Ivoire), Annales de l'université d'Abidjan, série géographie, t. 2, fasc. 1, p. 2, 1970.

2 — "Seated Male Figure", Numéro d'inventaire : 1978. 412. 425.

The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Don de Nelson A. Rockefeller, 1969. Voir : Alain-Michel Boyer : "A Nature Spirit, Asie usu, statuette by the Rockefeller Master", dans : *Evolution of Form, African & Oceanic Art at the Genesis of Modernism*, Christie's, New York, 12 mai 2016, pp. 56-61.



—
Stephen Chauvet, *Les Arts Indigènes des colonies françaises*,
A.Maloine et fils éditeurs, deuxième édition, Paris, 1924, cover

—
ASIE USU,
BUSH-SPIRITS COUPLE
BAULE

—
Ivory Coast

—
Wood

—
Man: 51 cm
Woman: 44 cm

—
Ex Docteur Kerbourc'h
collection, acquired from
René Rasmussen in 1971

—
Published
Alain de Monbrison
Collection Kerbourc'h
(sale catalogue), 1993,
pp.56-59

NKPASOPI, DIVINATION FIGURE ATTIE

This work is a wonderful expression of the art of the Attie¹ of the Southern region. The body gives the impression of being composed of a series of segmented, rounded cylinders. Calves, thighs, arms and forearms are thickened at their centres and narrow at their extremities, with curves and constrictions, giving a nesting effect to the different sections. This visual style, originally created by the Attie of this region, was so striking that it even influenced sculptors whose artistic styles were fundamentally different, such as several Baule artists from the Elomwe sub-group. This influence can be seen in the famous figure at the MET, from the “Rockefeller Master”².

The two raised arms give the figure an almost architectural solemnity. By forming a rectangle, they evoke an open structure, framing the long neck and face. This enclosing rectangle is another marker of the style, being always found in the Attie works of the region, even when the arms are not raised but arranged along the length of the body. Along its bottom edge, two firm, conical breasts are highlighted which, by their almost ostentatious prominence, are celebratory of the nursing mother.

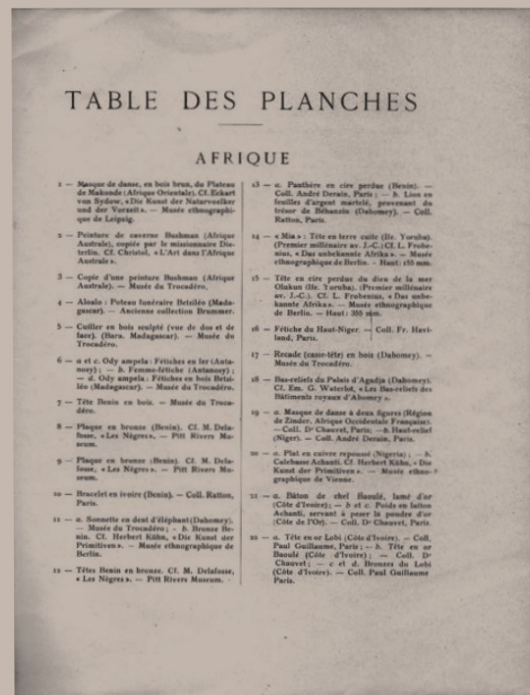
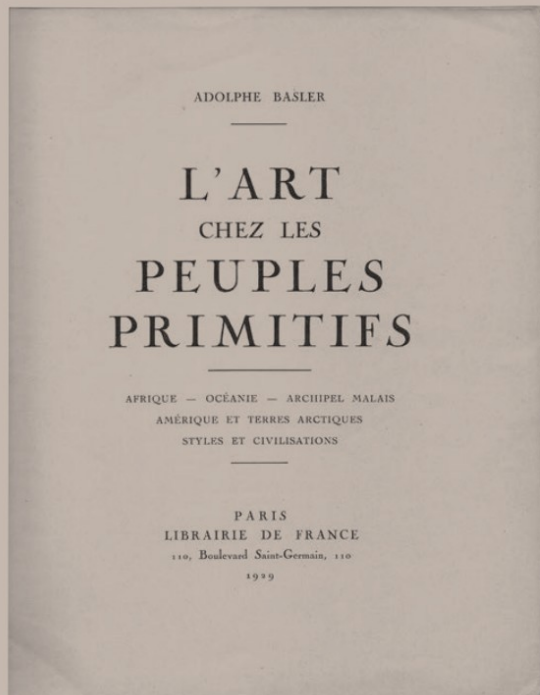
In addition, at the top of the rectangle, the bowl indicates that this mature woman is also fulfilling a role as a messenger of the spirits and a barer of food. Although the receptacle is empty, it symbolizes the idea of an offering. Traces of coagulated blood present on the forehead, cheeks and arms attest that this object has also been used in the sacrifices of cockerels as a nourishing offering to the spirits.

This presence of coagulated blood implies that this woman has a role as a mediator with the world of the spirits. It is a noted fact that among the Attie, unlike other peoples, the *nkpasopi* figures or “women of wood”, almost always represent women rather than men.

Footnotes

1 — The spelling Attie is used here, as in most Western works. But the usual spelling is Akyé, in accordance with the origin myth that refers to the migration of the people from Ghana, who were so named because of their crossing of the river Comoé on a tree trunk (“Those who used the kyé” - the name of this crossing bridge). For further details, see D. Boni, *Le pays akyé (Côte d'Ivoire)*, Annals of the University of Abidjan, Geography series, t. 2, fasc. 1, p. 2, 1970.

2 — “Seated Male Figure”, Accession number: 1978. 412. 425. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift from Nelson A. Rockefeller, 1969. See: Alain-Michel Boyer: “A Nature Spirit, *Asie usu*, statuette by the Rockefeller Master”, in: *Evolution of Form, African & Oceanic Art at the Genesis of Modernism*, Christie's, New York, 12 May 2016, pp. 56-61.



Adolphe Basler, *L'art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929, fig.19b (mentioned as from the collection of Dr. Chauvet) cover and table of content.

NDA, MASQUE 'JUMEAUX' BAOULÉ

Acheté avant 1929 par le Dr. Chauvet¹, ce masque est assurément ancien puisque le *nda* reste en fonction pendant toute l'existence des jumeaux qu'il a pour charge d'honorer, et aussi après leur mort, ses descendants mettant un point d'honneur à perpétuer leur souvenir. Mais il ne comporte qu'un nombre réduit de chefs-d'œuvre. Trois sont célèbres : l'un, d'abord possédé par Paul Guillaume est au MET² ; le deuxième au musée Barbier-Mueller³ ; le troisième fut vendu par Sotheby's en 2015⁴. Or, bien que construits sur le même principe, ils présentent des factures divergentes.

En raison de ses choix plastiques, celui-ci semble être l'œuvre d'un artiste travaillant dans le sous-groupe des Alanguira (Dimbokro)⁵. Avec une séduisante patine qui laisse apparaître en certains endroits l'éclat clair du bois, il est un chef-d'œuvre d'équilibre, fondé sur la symétrie des visages accolés qui se détachent nettement du fond que le porteur plaçait contre son visage. L'artiste a accordé une importance exceptionnelle à l'agencement ostentatoire des orbites et des yeux qui occupent une grande partie du visage, en établissant des correspondances de courbes ouvertes et fermées : sous les fronts hauts, d'une douce luminosité, les sourcils ciselés en léger relief forment deux parfaits demi-cercles étonnamment amples qui se rejoignent à la racine de l'arête nasale pour se fondre en elle. Puis, sous les paupières singulièrement charnues, s'inscrivent de très larges yeux en amande. Non percés, ils expriment recueillement et quiétude, ce qui paraît un paradoxe quand on sait que ce masque participe à des danses de réjouissances. Le nez est lui aussi différent de celui d'autres masques : oblong, en forme de T inversé, reposant sur les deux volumes ciselés d'ailes épaisses, il surmonte une bouche elle aussi oblongue, dont les lèvres aplaties, magnifiquement dessinées, tendues en avant, esquissent un 8. Mais ces jumeaux ne sont pas fusionnels : la symétrie qui ne constitue pas une fin en soi est rompue par la disposition des coiffures construites comme des diadèmes - d'autant qu'elles portaient des dénominations

spécifiques permettant de se différencier : à droite, coiffure disposée en trois arcs-de-cercle superposés, les *tre ba* ; à gauche, organisée par le choix d'une forme triangulaire, le *kpòlè*, et surmontée d'un bandeau lisse. Tout au sommet, une tresse, le *ko glo*. Autre différenciation, discrète pour des étrangers, clairement *lisible* pour des Baoulé : les scarifications⁶ d'autant plus importantes que, peu nombreuses, elles se répondent : la jonction des yeux et la naissance du nez sont amorcées par des points qui soulignent la gémellité ; alors que les scarifications latérales, sous la forme de rangées de protubérances - deux parallèles à droite, trois en éventail à gauche - indiquent la dissemblance.

Toutes ces composantes donnent au masque un aspect expressif évoquant un double portrait. Ce qui est d'ailleurs le cas, puisqu'il avait pour rôle de commémorer le bonheur d'avoir donné naissance à des jumeaux⁷ en intervenant dans des cérémonies de divertissement dont les noms changent selon les sous-groupes : *gbagba*, *ajembele*, *ajusu*, etc. Lorsque le porteur danse, il est accompagné des jumeaux que le masque représente, qui deviennent les doubles vivants de la création plastique⁸.

Notes

1 — Stephen Chauvet (1885-1960) fut l'un des premiers grands collectionneurs d'arts africain et océanien. Il fit don de nombreuses créations à des musées français, de province aussi bien qu'à Paris ; plusieurs se trouvent aujourd'hui au musée du quai Branly-Jacques Chirac.

2 — Numéro d'inventaire : 1979.206.294

3 — Voir : Alain-Michel Boyer : "Twin Mask" in : *Arts of Africa and Oceania, Highlights from the musée Barbier-Mueller*, Paris, Hazan, 2007, pp. 140-141. Version française : "Masque double", dans : *Arts d'Afrique et d'Océanie, Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Paris, Hazan, 2007, pp. 140-141.

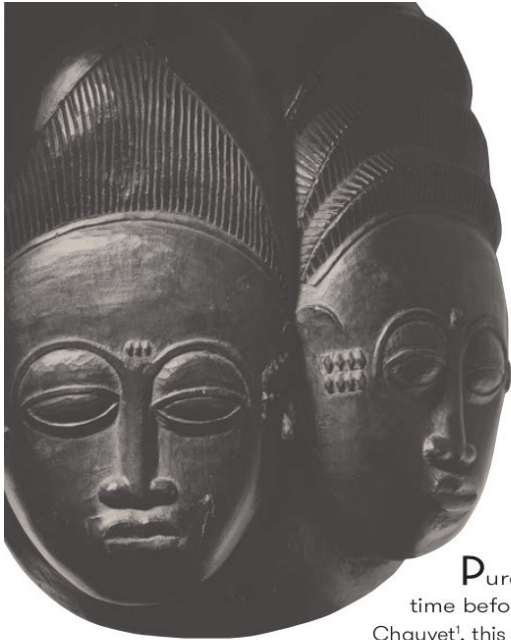
4 — Alain-Michel Boyer : "Baule double mask", Sotheby's, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, 25 juin 2015, pp. 50-59.

5 — A Dimbokro passait la voie de chemin de fer qu'empruntaient les fonctionnaires coloniaux — seul vrai moyen de transport à cette époque. La gare de Dimbokro a été inaugurée en 1910 et celle de Bouaké, plus au nord, en 1912.

6 — Sur les scarifications : voir Alain-Michel Boyer, *Le Corps africain*, Paris, Editions Hazan, 2007, pp. 17-19.

7 — Sur ce masque et son rôle social, voir : Alain-Michel Boyer : "Baule double mask", Sotheby's, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, 25 juin 2015, pp. 50-59.

8 — Sur la portée artistique de la gémellité, voir : Alain-Michel Boyer, "Le double et la gémellité" dans : *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 191-197.



NDA, 'TWINS' DOUBLE-MASK BAULE

Purchased some time before 1929 by Dr. Chauvet¹, this mask certainly can be said to have antique status, since the *nda* retains its role for the whole life-span of the twins that it is charged with honouring, and beyond their deaths, with their descendants making it a point of honour to perpetuate their memories. But there are only a small number of masterpieces. Three are famous: one, initially owned by Paul Guillaume is at the MET², the second at the Barbier-Mueller Museum³ and the third was sold by Sotheby's in 2015⁴.

Although based on the same stylistic principles, they are somewhat different in appearance. Because of its choice of techniques, this example seems to be the work of an artist working in the Alanguira (Dimbokro) sub-group⁵. With a seductive patina which reveals in certain places the clear brilliance of the wood, it is a masterpiece of balance, founded on the symmetry of the joined faces that emerge beautifully from the lower section that the wearer places against his face.

The artist places exceptional importance on the ostentatious arrangement and style of the eyes, which occupy a prominent position on the face, linking open and closed stylistic curves. Under the high foreheads there is a soft luminosity, with the carved eyebrows in slight relief, forming two surprisingly large, perfect semicircles, which meet and fuse at the base of the nasal ridge. Under the particularly full eyelids are inscribed prominent, almond-shaped eyes. Lacking actual eye-holes, they seem to express recollection and peacefulness, which is paradoxical given the function of this mask in joyful dancing. The noses are also different from those of other masks: oblong, in the shape of inverted Ts, resting on thick, chiselled nostrils, they surmount oblong mouths, from which beautifully drawn, flattened lips stretch forward, tracing out figure-of-eight shapes.

But notice that these twins are not totally identical: their symmetry is broken up by the use of different hairstyles in the form of tiaras that bear specific denominations, differentiating one from the other: on the right, in three superimposed arcs, the *tre ba* and on the left, organized through the choice of a triangular shape, the *kpôlê*, surmounted by a smooth band. At the top, there is a braid, the *ko glo*. Another difference, perhaps indiscernible to the foreign eye, yet clearly readable for Baule are the scarification patterns.⁶ This is all the more important because they are few in number: present just between the eyes, on the nose bridge, they consist of points which emphasize twinning, whilst the lateral scarification patterns, in the form of rows of protuberances - two parallel on the right and three in fan a shape to the left - signify their difference.

All these components give the mask an expressive appearance, evoking as it were a double portrait. This is also the case, since the mask had a role in commemorating the happiness of having given birth to twins⁷, being integral to ceremonial celebrations whose names vary according to the specific subgroup: *gbagba*, *ajembele*, *ajusu*, etc. When the wearer dances, he is accompanied by the twins that the mask represents, who become the living doubles of the artistic creation⁸.

Footnotes

1 — Stephen Chauvet (1885-1960) was one of the first great collectors of African and Oceanic arts, donating numerous creations to French museums, including the Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

2 — Accession Number: 1979.206.294.

3 — See: Alain-Michel Boyer: "Twin Mask" in: *Arts of Africa and Oceania, Highlights from the Barbier-Mueller Museum*, Paris, Hazan, 2007, pp. 140-141. French version: "Double Mask", in: *Arts d'Afrique et d'Océanie, Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Paris, Hazan, 2007, pp. 140-141.

4 — Alain-Michel Boyer: "Baule double mask," Sotheby's, *African and Oceanic Art*, Paris, 25 June 2015, pp. 50-59.

5 — The railway route taken by the colonial officials went to Dimbokro - the only real means of transport at that time. The Dimbokro railway station was inaugurated in 1910 and that of Bouaké, to the north, in 1912.

6 — On scarification: see Alain-Michel Boyer, *The African Body*, Paris, Editions Hazan, 2007, pp. 17-19.

7 — On this mask and its social role, see: Alain-Michel Boyer: "Baule double mask," Sotheby's, *African and Oceanic Art*, Paris, 25 June 2015, pp. 50-59.

8 — On the artistic significance of twinning, see: Alain-Michel Boyer, "Le double et la gémellité" in: *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 191-197.



DOCTEUR FRANÇOIS KERBOURCH
DOCTEUR EN MÉDECINE
TÉL. 1 98 95 02 33
CCP PARIS 7.250.99 G

MÉDECIN - STOMATOLOGISTE

22, RUE KEREON
29000 QUIMPER

ABSENT LE SAMEDI APRÈS-MIDI ET LE JEUDI
29 1 00 1 00 2 / 0 29 21
DISO ZIK

Couple d'ancêtres patine noire
luisante, Têtes importantes

lui 0^m51 une main et 1 pied
manquent

elle 0^m44 se tient les seins
petit collier avec bronze
pieds cassés

20/3/71 R. Rasmussen

DOCTEUR FRANÇOIS KERBOURCH
DOCTEUR EN MÉDECINE
TÉL. 1 98 95 02 33
CCP PARIS 7.250.99 G

MÉDECIN - STOMATOLOGISTE

22, RUE KEREON
29000 QUIMPER

ABSENT LE SAMEDI APRÈS-MIDI ET LE JEUDI
29 1 00 1 00 2 / 0 29 21
DISO ZIK

Couple d'ancêtres patine noire
luisante, Têtes importantes

lui 0^m51 une main et 1 pied
manquent

elle 0^m44 se tient les seins
petit collier avec bronze
pieds cassés

20/3/71 R. Rasmussen

—
BLOLO BIAN,
MALE FIGURE
BAULE

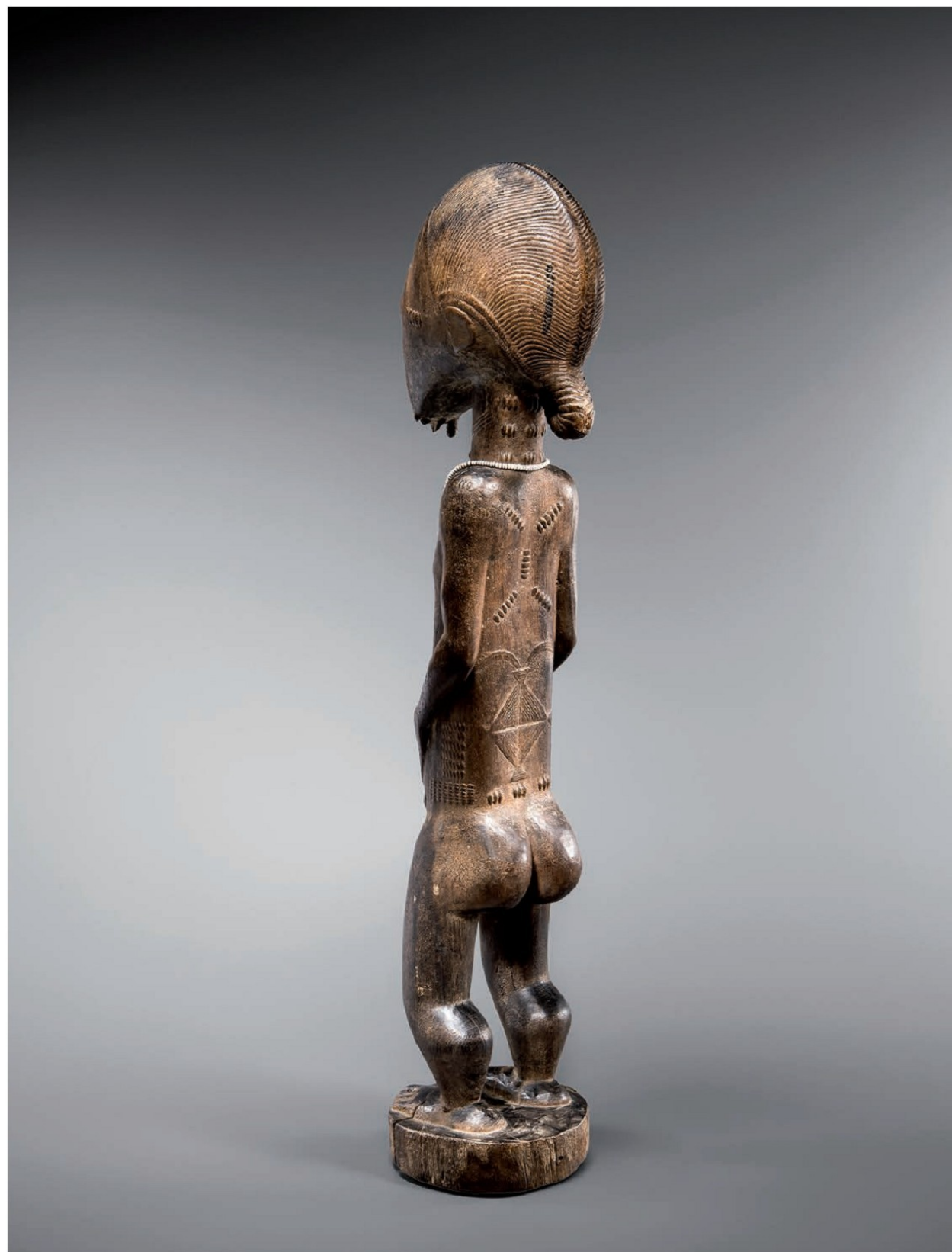
—
Ivory Coast
—
Wood
—
43,5 cm
—
Ex Monti collection, Italy
Ex private collection, Belgium



—
NDA,
'TWINS' DOUBLE-MASK
BAULE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
22 cm
—
Stephen Chauvet
(1885-1960), Paris
Ex French private collection
Ex Lee A. Ault (1915-1996)
collection,
New York, acquired from
the above circa 1960
Ex private collection
—
Published
Stephen Chauvet, *Les Arts*
Indigènes des colonies
françaises, A.Maloine et fils
éditeurs, deuxième édition,
Paris, 1924, cover.

Basler A., *L'art chez les*
peuples primitifs, Paris,
Librairie de France, 1929,
fig.19b (mentioned as from
the collection of Dr. Chauvet)







Le style baoulé, dans son apparente homogénéité, est émaillé de sous-styles dont émergent parfois des œuvres majeures. Celle-ci présente avec d'autres statues quelques traits stylistiques marquants. Un terme de convention a été choisi pour désigner ces œuvres : "Style d'Essankro" parce qu'une œuvre aux formes proches a été photographiée vers 1980 dans ce village (sous-groupes des N'Zipri) à 70 km seulement au sud de Bouaké. Mais il est impossible que toutes ces œuvres, nombreuses, proviennent d'un même sculpteur ; et en outre, en Afrique, un objet n'est pas systématiquement fabriqué sur le lieu où il est utilisé, les commanditaires voyageant pour l'acquérir. Pour deux raisons : un artiste éloigné est souvent plus estimé qu'un sculpteur du village ; la distance intensifie toujours la sacralité de l'objet².

Au sein de ce corpus, cette œuvre se distingue par une facture très personnelle : un corps élancé, mais sans raideur ; un visage serein dont les incurvations esquissent une discrète image de cœur ; des yeux ovales de grande taille ; une bouche magnifiquement ciselée dont les lèvres fermées légèrement tendues en avant forment une surface presque plane. Les fines stries de la coiffure soigneusement peignée se rejoignent sur un axe sommital médian s'étirant en hauteur comme pour accompagner l'élancement de la figure avant de descendre à l'arrière en un chignon sur la nuque. Deux options plastiques sont spécifiques : le sexe est finement ciselé (incluant même le gland) alors que les Baoulé le stylisent souvent (ou l'occultent). Choix du sculpteur ? Ou de la femme qui a formulé des préférences ? Autre élément singulier : la grâce calligraphique des scarifications dorsales composées avec une technique d'une surprenante précision.

Par-delà ces détails, un élément est frappant aussi : le moelleux du modelé, souple, fluide, réalisé par un polissage raffiné — l'artiste baoulé ressentant comme belle une forme qui flatte l'épiderme, débarrassée de rugosité,

lisse au point de ne pas résister à la paume qui l'effleure. Tel est le privilège de cette œuvre dont la séduction concerne non seulement la vue mais aussi le toucher et qui en raison de son âge a été infiniment manipulée³ - les caresses de la femme qui la posséda parachevant le lustrage du sculpteur. Ayant cessé d'être une spectatrice passive, elle a ainsi vécu une *expérience tactile de la forme*. Cette œuvre ne restitue-t-elle pas à la sculpture sa double valeur ? Être visible et palpable, magnifique pour l'œil et sensuellement tangible. Autant d'éléments qui confirment que cette œuvre est un conjoint mystique (*blolo bian*) qui a appartenu à une femme, et qu'elle l'a précieusement conservé toute sa vie. Elle l'avait fait sculpter en son adolescence, à la suite de problèmes, probablement de fécondité. Pour les Baoulé, la stérilité est une vengeance envoyée par un "époux" qui avait partagé sa vie dans un monde parallèle mais qu'à sa naissance elle a dû délaisser. Pour le satisfaire, il importe de commander une statuette qui n'est pas le portrait de ce conjoint absent mais l'habitable qui permettra de le combler, par l'offrande de nourriture et en dormant à ses côtés une nuit par semaine.

BLOLO BIAN, STATUE MASCULINE BAOULÉ

Notes

- 1 — Voir : Bernard de Grunne, dans : Eberhard Fischer et Lorenz Homberger, *African Masters, Art from Ivory Coast*, Zurich, 2014, p. 88. Édition française : *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, 2015, p. 88.
- 2 — Voir : Alain-Michel Boyer : *The Yauré of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Genève, Barbier-Mueller Museum Cultural Foundation, 2017. Version française : *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Éditions Ides et Calendes, 2017.
- 3 — Voir analyse au carbone 14.

—
ASIE USU,
BUSH-SPIRIT FIGURE
BAULE

—
Ivory Coast

—
Wood

—
48 cm

—
Ex René Rasmussen collection, Paris
Ex Countess de Marotte collection, France
Ex Alain de Monbrison, Paris, 1982
Ex Allan Stone collection, New York



Contrairement à l'image d'un art baoulé qui serait unifié et uniforme, ce couple montre combien il est diversifié et susceptible de ressources plastiques inattendues. Par leur liberté d'invention, la manière dont elles échappent au hiératisme, par les positions adoptées, ces deux statues tranchent sur une partie du corpus des œuvres baoulé. Les corps saisis dans leurs unités d'organismes vivants, bras dégagés du torse, génèrent une tension et un élan contenus et suggèrent des mouvements à l'état naissant¹. Antithétiques : car les mains de l'homme, s'avancant, ne sont pas plaquées contre l'abdomen, comme souvent, mais évoquent l'imminence d'une action énergique ; la droite brandit un long *laliè*, sorte de machette sans manche pour l'abattage des arbres – *kpèwaka* –, qui servait aussi de sabre d'apparat. À l'opposé, celles de la femme célèbrent la fécondité en glorifiant les pointes des seins. Néanmoins, l'unité du couple est rappelée – entre autres éléments – par d'identiques scarifications en arcs-de-cercle, en haut du front (de l'homme) et du torse (des deux personnages) : elles rehaussent l'éclat de l'épiderme en un agencement précis (puisque ces signes de reconnaissance, les *baule ngole*, marquaient jadis l'appartenance à une famille, un groupe²).

Mais ces statues, sculptées avec un grand souci des détails, se rattachent aussi à un ensemble de cinq œuvres, en lesquelles on retrouve des traits plastiques analogues : des coiffures agencées en hautes coques, striées jusqu'à la ligne médiane sommitale ; à la jonction du front, des bandeaux tressés, constitués de motifs géométriques ; les demi-cercles juxtaposés des arcades sourcilières se rejoignant au sommet de l'arête nasale ; la bouche ovale tendue en avant ; des mains de petites dimensions ; des ombilics saillants, en forme de cônes ; des jambes plutôt courtes, fléchies, à la forte tension musculaire, aux mollets arrondis. Trait décisif de ce corpus : l'*akenza*, la barbe de l'homme, a été soigneusement taillée avec deux pointes qui s'élargissent sur les côtés.

Tous ces traits expliquent que ce couple représente à coup sûr des génies de la nature. Farouches créatures de la brousse, ils acceptent d'établir une alliance (*tukpè*) avec un devin (*komyenfwé*) à la condition d'être honorés par des statuettes³ qui leur donnent une apparence humaine ("*usu aka ti sran*", "Les génies sont humanisés") et donc transmués par l'art. S'ils sont évoqués dans ces positions, c'est pour manifester, par l'intensité de leur présence, leur rôle d'intercesseur. En magnifiant un moment d'équilibre, une délicatesse associée à une vitalité intérieure, l'harmonie des lignes vise à exprimer une énergie jugulée : "*Kakatiwa i ti ke blo ninga mo besuti sa*" ("Les esprits indomptables, transformés en statuettes, sont des bêtes sauvages domestiquées").

ASIE USU, COUPLE DE GÉNIES DE LA NATURE BAOULÉ

Notes

1 — Sur ce style dans les arts africains, voir : Alain-Michel Boyer : "La suggestion d'un mouvement contenu", dans : *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 212 - 213.

2 — Sur les scarifications, voir : Alain-Michel Boyer, *Le Corps africain*, Paris, Hazan, 2007.

3 — See : Alain-Michel Boyer, *Baule*, Milan, 5 Continents Editions, "Visions of Africa". Translation : Julian Convoay, 2008, pp. 34-35.

ASIE USU, BUSH-SPIRITS COUPLE BAULE

Contrary to the image of Baule art as something unified and uniform, this couple shows how diverse and susceptible to unexpected stylistic influences it can be. By their inventive freedom, the manner in which they escape hieraticism, and by the positions they adopt, these two figures are to be squarely situated as part of the corpus of Baule works. The bodies are grounded within the unity of their organic vitality, arms apart from the torso, with an anticipated impulse and movement emerging from a nascent state¹.

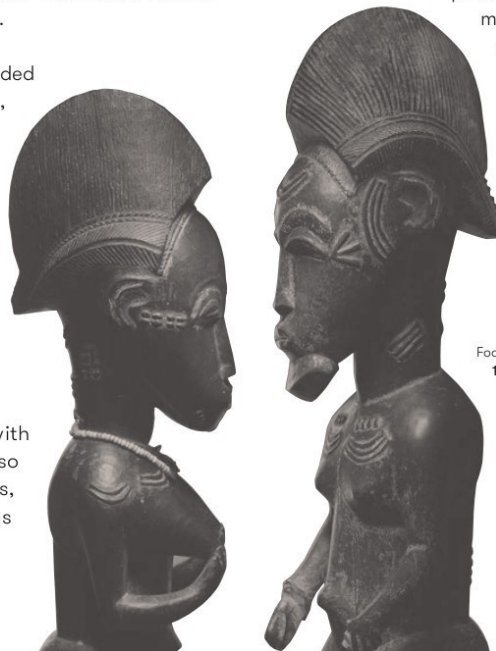
The characters of the two figures are juxtaposed between the stance of the man as he advances forward, hands free rather than pressed against the abdomen, evoking the potential energy of coming action. The right hand normally wielded a long *lalie*, a sort of machete used for the felling of trees - *kpêwaka* -, which also served as a ceremonial sword. In contrast, the more passive, nurturing and protective lives of the women are celebrated through their fertility, by glorifying the tips of the breasts that are held in the female figure's hands.

Nevertheless, one should be reminded of the unity of the couple, identified, amongst other features, by the identical scarification patterns at the top of the forehead (of the man) and of the torso (of both figures). This elevates the lustre of their skin into a precise signifier of identity (since these signs of recognition, the *baule ngole*, once identified the affiliation of a family or group²).

But these figures, carved with great attention to detail, are also connected with a set of five works, in which are found analogous

stylistic features: hairstyles arranged in high buns, striated to the top middle parting, with at the junction of the forehead, braided bands in geometric patterns. The juxtaposed semicircles of the brows join at the top of the nasal ridge and the oval mouth pouts forward. The hands are small, the conical navels are protruding and the legs are rather short, bent and tensed with rounded calves. A decisive feature of this corpus is the *akenza*, the man's beard, which has been carefully cut to two points that are thicker along each side.

These traits indicate that this couple most likely represents nature genies. They were fierce creatures of the bush and they agreed to establish an alliance (*tukpê*) with a seer (*komyenfwé*) only on the condition that they were honoured by figures³ that gifted them with human appearance ("*usu aka ti sran*": "The genies are humanized") and thus transmuted them through art. If they are evoked in these positions, it is to demonstrate, by the intensity of their presence, their role as intercessors. By magnifying a moment of equilibrium, a delicacy associated with an inner vitality and the harmony of the lines aims at expressing a controlled energy: "*Kakatiwa i ti ke blo ninga mo besuti sa*" ["The indomitable spirits, transformed into figures, become domesticated wild beasts"].



Footnotes

- 1 — On this style in the African arts, see: Alain-Michel Boyer: "La suggestion d'un mouvement contenu", in: *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 212-213.
- 2 — On scarification, see: Alain-Michel Boyer, *Le Corps africain*, Paris, Hazan, 2007.
- 3 — See: Alain-Michel Boyer, *Baule*, Milan, 5 Continents Editions, "Visions of Africa". Translation: Julian Convey, 2008, pp. 34-35.

In any survey there will inevitably be a number of oversights, inaccuracies and misinterpretations which can be corrected by later workers in the field in question. As a survey, however, it is surprising how comprehensive *Nigerian Weaving* has turned out to be. To the best of my knowledge there are only two omissions of any great significance. The Chadic group (Shea objects to the term Chadic, but it is in fact used to cover just the peoples concerned by no less an authority than Murdock) was confined in *Nigerian Weaving* to the Waja and the Kanuri, who share in their weaving apparatus and methods many common features. Subsequently a number of other representatives of this group have come to light along the Nigeria-Cameroon border, especially in the neighborhood of Mubi. We have dealt with these in our *Au Cameroun: Weaving-Tissage*, which appeared in late 1981. The second omission, apart from a footnote reference, was the Tiv groundloom. Venice Lamb suspected during her field work in Nigeria that something like this must exist, but it was only in 1980, when *Nigerian Weaving* was going through the press, that Judy Holmes actually spotted an example of this piece of apparatus and took a photograph of it. Again, the significance of the Tiv groundloom has been touched upon in our Cameroon study, along with the reproduction of Judy Holmes's photograph.

One of the greatest problems involved in a survey such as *Nigerian Weaving* lies in the devising of suitable nomenclature and the recognition of typological categories. Very little work along these lines has so far been carried out in the whole field of traditional weaving, and in this respect *Nigerian Weaving* has had to pioneer in many areas, a fact which has not been appreciated by Shea. The typological study of looms (by which we understand the totality of the weaving apparatus and its associated technology) in the West African context is a field of great promise, but it involves some novelties in approach which are alien to the established outlook of the schoolmen. Only on the basis of a wide survey such as Venice Lamb has been undertaking over the whole 2,000,000 square miles or so of West Africa can certain features be understood and appreciated. The fact that the Tiv, in their horizontal treadle loom which in most respects belongs essentially to the Hausa loom family, use a floating beater could well be of great significance in the elucidation of Tiv weaving history. A floating beater may suggest the influence of groundlooms or fixed warp loom. Incidentally, the very fact that the Tiv do use a floating beater was revealed, to the best of my knowledge for the first time, in *Nigerian Weaving*. We have discussed in greater detail our typological (or taxonomic) approach in a paper in *Textiles of Africa* (eds. D. Ildens and K. G. Ponting, and reviewed in *African Arts*, Nov., 1981), to which those interested are referred.

In his review, Philip J. Shea not only casts doubt on the value of *Nigerian Weaving* as a

Continued on page 93



emer publicité

Monbrison

2, RUE DES BEAUX ARTS

75006 PARIS - Tél. 634.05.20

BLOLO BIAN, MALE FIGURE BAULE

The Baule style, with its apparent homogeneity, is in fact a blend of sub-styles from which major works sometimes emerge. As with other figures, this example has some striking stylistic features. The agreed term used to designate these works is “Essankro Style”¹ because a work close in style to these was photographed around 1980 in the Essankro village (of the subgroup N'Zipri), 70 kilometers south of Bouake.

It is highly improbable however that all these numerous works come from the same sculptor and, in any case, in Africa an object is not necessarily manufactured in the place where it will finally be used. Often used as a remedy for ailments, the person wishing treatment will frequently travel far to acquire it. This happens for two reasons: an artist from far away is often more esteemed than a sculptor of the village and distance from origin is considered to intensify the sacred and curative powers of the object².

Within this corpus, this example is distinguished by its very personal design: a slender body, but without stiffness. It has a serene face whose inward curves sketch out a discreet image of the heart, with large oval eyes and a beautifully chiselled mouth, whose closed lips protrude slightly forward forming an almost flat surface. The fine striations of the carefully combed hair meet in a central vertical parting, complementing the slenderness of the figure before descending to the back of the head in a bun at the nape of the neck.

Two stylistic techniques are notable: the genitalia are finely chiselled (including even the glans) while the Baule often stylize (or conceal) it. Is this the choice of sculptor? Or the woman who decided on her preferences? Another notable element is the calligraphic grace of the dorsal scarification pattern, composed with a technique of surprising precision.

Beyond these details, one other aspect is also striking: the smooth and supple finishing of the piece, achieved

through a refined polishing technique - the Baule artist clearly appreciated the beauty of the form that flattered the touch, removed of all roughness and smooth to the point of being almost irresistible to the palm that touches it. Such is the privilege of this work that seduces not only through sight but also through touch and which owing to its age was no doubt endlessly caressed³ by the woman who possessed it, no doubt adding to the lustre achieved by the artist. Having ceased to be only a passive spectator, she thus experienced the *tactile experience of the form*. Does this work not restore sculpture to its double value? This work is both visible and *palpable*, magnificent to the eye and sensual to the touch.

All this is confirmation that this work represents a mystical spouse (*blolo bian*) that belonged to a woman, and that she kept in her possession all her life. She had had it sculpted in her adolescence, perhaps as a result of problems, probably of fertility. For the Baule, sterility is vengeance sent by a “husband” with whom she had shared her life in a parallel world but which at her birth into our world, she was obliged to leave. To satisfy the spirit husband, it is important to sponsor a figure that, whilst not the portrait of this absent spouse, is the vessel through which she will satisfy it, by offering food and sleeping beside it one night a week.

Footnotes

1 — See: Bernard de Grunne, in: Eberhard Fischer and Lorenz Hamberger, *African Masters, Art from Ivory Coast*, Zurich, 2014, p. 88. Edition française: *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, 2015, p. 88.

2 — See: Alain-Michel Boyer: *The Yaure of Ivory Coast, Make the Gods Dance*, Geneva, Barbier-Mueller Museum Cultural Foundation, 2017. French version: *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Éditions Ides et Calendes, 2017.

3 — See Carbon 14 analysis.

—
NDOMA,
PORTRAIT—MASK
BAULE

—
Ivory Coast

—
Wood and metal

—
31 cm

—
Base by Kichizô Inagaki
(1876-1951)

Probably collected by

Lt. Col. Gaudiche*

Ex René Mendès-France collection, Paris

Ex Morris Pinto collection, Geneva & New-York

Ex Alain de Monbrison collection, Paris

Ex Brian & Diane Leyden collection,

acquired from the above

Ex private collection

* Lieutenant-colonel Gaudiche, commander of the 1st colonial artillery regiment based in French metropolis in Libourne, gave to RMF on 1 October 1934 no less than 81 pieces all [Baule or Senufo] coming from Ivory Coast.

Among the "4 Baule masks" was likely the present mask.

Though it remains unclear if this group was destined for the Galerie Percier as a whole or partly for René Mendès-France. (From the archives of Jean-Louis Paudrat)

—
NGA NGBLI,
EXCHANGE CURRENCY
PROTO BAULE

—
Ivory Coast
—
Bronze
—
26 cm

NDOMA, PORTRAIT-MASK BAULE

When a mask has belonged to a Western artist, it is difficult to separate, – its actual value from the criteria used in the original choice by the collector, – and the opinion that the collector takes on the object. This is the case for this portrait-mask of the former Mendès-France collection.

Typically Baule, the composition is structured around the rectilinear line of the nasal ridge, while the curves of the eyebrows joining the bridge of the nose continue to the sides where they fade, flatten and merge with the edge of the cheeks. As for the hairstyle (of the type *tré ba*), it is arranged in three arcs matching those of the eyes, in a refined diadem surmounted by braids (the *ko glo*).

A series of scarification patterns are highly authentic “signatures” and make it possible to confidently identify this mask as Baule. They are divided symmetrically into two series across each temple, two series at the corners of the lips, with two superimposed lines arranged in a square above the nasal bridge, and three protruding points on the top of the forehead, with two rectangles on the temples. Conversely, certain elements show characteristic influences from the opposite bank of the Bandama: the narrow chin, the smooth, stretched out face, restricted at the jawline, the fluidity of the patterns which highlight the pronounced elongation of the head, resulting in a high forehead that are typical features of the nearby Guro masks.

These stylistic traits make it possible to assert that it is representative of the work of an artist of the sub-group of Warébo in the extreme west of the Baule country, in the village of Kondorobo. This village, before the flooding due to the construction of the reservoir, was found not far from the Guro of Guerafla. The artist took the idea of affixing brass strips from the Yaure (also established on the opposite bank of the Bandama). Instead of nailing them to the cheeks (as for example on the Yaure mask of

the former Paul Guillaume collection¹), the artist attached them in a double crescent with the aid of copper threads on the lower eyelids. By amplifying the sense of interiority of a being enclosed by its mystery, this ornament renders the mask even more splendid.

For the Baule, this mask, known as *ndoma*² (“replica”, “double”, “portrait”) represents a person from the village celebrated for their beauty or social status. It is even today³ an integral part, with seven other masks⁴, of profane celebrations open to all which, depending on the subgroups, have different names: *gbagba*, *ngblo*, *ajusu* and *ajemele*. By not merely aiming for mimetic resemblance, this work emphasizes the vigour of a character conforming to a typology, with a design of idealized representation aiming to highlight the reputation of an individual. Above all, it is striking proof that the art of portraiture is not the sole prerogative of the West, and that the artists of the Baule do not only sculpt gods, genies and spirits.

Notes

1 — See reproduction in: Alain-Michel Boyer, *The Yaure of Ivory Coast, Make the Gods Dance*, Geneva, The Barbier-Mueller Cultural Foundation, 2017, p. 189, fig. 127. French version: *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Ides et Calendes éd., 2016, p. 189, fig. 127.

2 — About the *ndoma*, see: Alain-Michel Boyer, *Baule*, Milan, 5 Continents Editions, “Visions of Africa”. Translation: Julian Convoay. 2008, pp. 69-70.

3 — For about forty years, these masks were all covered with industrial paint.

4 — For the other masks, see: *Six Masterpieces of African Art from the Kahane Collection*, Christie's, December 1st 2010, pp. 18-21.



—
Advertisement of Monbrison Gallery,
African arts, Los Angeles, November 1982, volume XVI,
Number 1, p. 35

Splendide témoignage de l'art baoulé, cette statue partage avec quatre autres des traits stylistiques qui attestent qu'elles sont l'œuvre sinon d'un même artiste du moins d'un même atelier. Toutes les cinq ont appartenu à un nombre réduit de collectionneurs¹, ce qui tendrait à indiquer qu'elles sont probablement parvenues à la même date en Europe et, d'après des ateliers observés jadis par l'auteur de ces lignes, elles pourraient provenir d'un sculpteur et de son équipe, installés à Toumodi.

Sculptée avec un grand souci des détails, celle-ci, qui manifeste une vie puissante, révèle à merveille ces options plastiques spécifiques : une tête qui s'étire jusqu'à une barbe ciselée (*akenza*) d'étrange manière, car sur les côtés elle a été taillée au point de sembler se détacher ; une coiffure avec une coque unique soigneusement striée, qui révèle à la jonction du front des bandeaux tressés constitués de motifs géométriques ; la forme des yeux en demi-lune est accentuée par des paupières légèrement protubérantes ; les ailes du nez sont fondues en un seul ensemble ; la bouche prognathe entrouverte est ovale ; les jambes plutôt courtes, fléchies, sont galbées. Plutôt trapu, le dos droit, le personnage assis avec aplomb et assurance, jambes et bras repliés, manifeste une énergie contenue. Les mains, sectionnées au poignet, tenaient vraisemblablement une coupelle, comme on l'observe sur d'autres statues de personnages assis² et c'est sans doute la raison pour laquelle le devin (*komyenfwé*) a délaissé cet objet, défaillant sur le plan thérapeutique – mais on sait en Occident, depuis Rodin, quelle est la force expressive d'un "accident".

Lorsque, chez les Baoulé, un personnage est assis, il s'agit toujours d'un hommage rendu à un génie de la nature, et jamais d'une "statue royale" — comme on le lit parfois. Chez ce peuple, il n'a jamais existé de royauté ; elle est légendaire, fictive³. Pourtant, le simple fait qu'en Occident on ait pu penser à un monarque indique combien l'art baoulé sait accorder une allure souveraine à un *klo*

kpengben, un chef de village. Car telle est l'apparence adoptée par le génie : un notable qui médite sur les problèmes qu'on lui expose, assis sur le siège des Akan (le *dwa*) constitué d'un plateau à quatre montants, réduits à deux puisque les jambes ont été abolies pour alléger la représentation et accorder plus de souveraineté à la personne⁴. Les génies assis sont plus rares que ceux qui se tiennent debout mais cette position s'explique : le devin a voulu une statue *remarquable* - dans tous les sens du terme - afin de bénéficier d'une grande renommée. Car si la divination est une thérapie, elle est aussi un spectacle où ceux qui ne sont pas des patients viennent admirer les trances du guérisseur et l'emblème de son art : la statue⁵.

ASIE USU, GÉNIE DE LA NATURE BAOULÉ

Notes

1 — Voir les noms ci-dessus.

2 — Voir une statue baoulé (collectée en 1933) d'un homme assis, tenant une coupelle entre ses mains, dans : Alain-Michel Boyer, "Cuisiner pour les dieux en Côte d'Ivoire", *L'Art de manger, rites et traditions*, Paris, Editions Fondation Dapper, 2014, p. 95.

3 — Fondée sur un mythe d'origine (celui de la "reine" Pokou qui sacrifie son enfant dans le fleuve Comoé), cette idée de "royauté" a été d'abord mise en avant par la littérature (notamment par le premier écrivain ivoirien, Bernard Dadié) et valorisée à l'école après l'indépendance par le pouvoir présidentiel de Félix Houphouët-Boigny, lui-même baoulé. Sur le pseudo-royaume baoulé, voir : Timothy Garrard, *Arts of Côte d'Ivoire*, Jean Paul Barbier-Mueller éd., Genève, 1993, pp. 290-296. Voir ce qu'écrivait l'administrateur colonial A. Nebout en 1899 : "Les diverses peuplades du Baoulé n'ont aucune organisation politique : c'est la plus parfaite anarchie. Elles n'ont pas de chef ; les personnages les plus puissants et les plus riches ne commandent guère que leur village" ("Notes sur le Baoulé", 1900, reproduit dans *Arts d'Afrique Noire* n° 15, 1975, p. 30). Sur la notion de royauté chez les Baoulé et en Côte d'Ivoire en général, voir aussi : Alain-Michel Boyer, *Kulango Figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

4 — Sur les sièges baoulé, voir : Alain-Michel Boyer, *Sièges d'Afrique noire*, Jean Paul Barbier-Mueller éd., Milan, 5Continents, 2003, pp. 112-121.

5 — Sur les statues de devins-guérisseurs (*komyenfwé*) chez les Baoulé, voir : Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 31-36. Version française : *Baule, L'esthétique de l'harmonie dans la dissemblance*, mêmes références.



NGA NGBLI, CURRENCY EXCHANGE PROTO BAULE

This piece is exceptional and notable for its rarity, its decoration and its shape, especially when compared to the usual ankle bracelets (*ja nga*) which were worn until 1945 by some wives of wealthy men - photographs from the 1930s testify to this. Yet even knowing that the ankle rings were attached to the leg by the blows of a hammer, the dimensions of this object clearly indicate that it is impossible that it could have been used in such a manner. As a bracelet perhaps? This is also doubtful, given its weight. When they are questioned today, the Baule call this object simply *nga ngbli*, literally "big ring": short and to the point. In any case, once carefully polished, with sand, lime juice and the abrasive leaves of a ficus, the "Sandpaper leaf tree" (bot. *Ficus exasperata*), the surface would acquire a shiny appearance, like that of a precious ornament.

This antique ring is one of the most magnificent examples known from the artisans of the Baule region, presenting rare characteristics which justify, in their language, the same word, *ajuin*, referring to both the foundry, the goldsmiths and the magic. Its shape, unlike most ankle bracelets, is not circular, but elongated on the opposite side to the opening, defining a somewhat conical space. There are several different levels of patterns that are sinuous, undulating and serpentine, and rarely found on this type of object. They adorn both sides of the opening, with at their ends two half-discs encircling half-circles of juxtaposed wires, presumably melted into the lost wax casting, and adjusted with absolute regularity. The curious incisions on the top, a series of circles and marks probably made with a gouge, which slide up to the edge, are perhaps a signature. Who was the artist or the owner of the object?

Part of a "family treasure" (*oja*, a word that actually means "inheritance") the piece is certainly very old, since because the Ivory Coast has not traded brass and copper for many generations: before the arrival of the

Portuguese, there were only tiny quantities of the metal originating from modern Niger¹. After the European boats landed, starting at 1482, although it came more abundant, it remained, in the eyes of the inhabitants as precious as gold. After, even before independence, imports became scarcer and the smelters were forced to use substitute metals. In the southern half of Ivory Coast, such rings were used as a currency, in the same way as gold powder: one of the first travellers to have crossed the region, Captain Binger in 1889, established that it was just north of the Baule country that there was a major currency border, separating the area from the north, where transactions were made with Cowry, and south, where they were made with metals².

Footnotes

1 — See: Alain-Michel Boyer, *Kulango figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

2 — Louis-Gustave Binger, *Du Niger au golfe de Guinée, par le pays de Kong et le Mossi (1887-1889)*, Paris, Hachette, 2 vols., 1892. New edition: Paris, Société des africanistes, Musée de l'Homme, 1980, vol. 2, p. 241.

On the subject of this "monetary frontier", see also: Emmanuel Terray, "L'économie politique du royaume akan du Gyaman", in: *Cahiers d'études Africaines*, vol. 22, No. 87-88, 1982, p. 255.

ASIE USU, BUSH-SPIRIT FIGURE BAULE

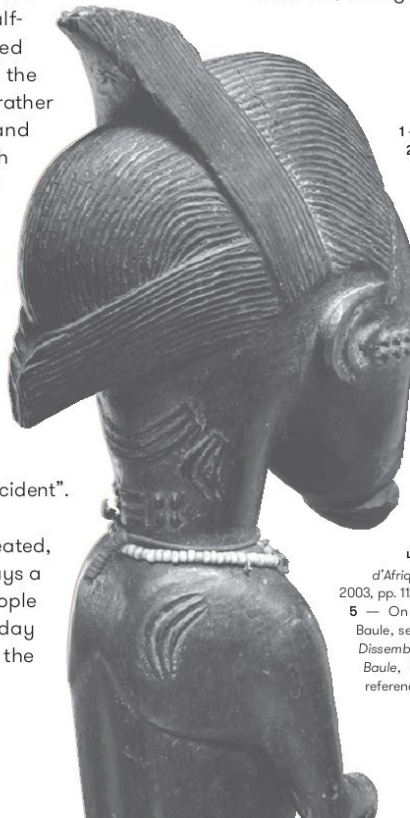
A splendid testimony to the art of the Baule, this piece shares with four other figures the stylistic features that attest to them being the work, if not of the same artist, then from the same workshop. All five belonged to a small number of collectors¹, suggesting that they arrived in Europe around the same date and perhaps originate from the same source once observed by this author: a sculptor and his team working in Toumodi.

Sculpted with great attention to detail, this work exhibits a powerful vitality, revealed in numerous features: a head that stretches out to a unique style of chiselled beard (*akenza*), a carefully striated hairstyle, and at the junction of the forehead, braided bands of geometric motifs. The half-moon shaped eyes are accentuated by slightly protruding eyelids and the emerging mouth is oval. Its legs are rather short, bent and curved. Upright and formal, the character is seated with poise and confidence, legs and arms folded.

The missing hands probably held a cup, as we can observe with other figures of seated characters² and is no doubt the reason the seer (*komyenfwé*) forsook this object, which has been therapeutically compromised—although we already know in the West, since Rodin, the expressive force inherent in an “accident”.

When, for the Baule, a character is seated, it is not a sign of royalty, but is always a tribute to a nature genie. For this people royalty has never existed as an everyday concept³. Yet the mere fact that in the

West one can look at this figure and be reminded of a monarch indicates how Baule art is capable of bestowing authority on a *klo kpengben*, the village chief. For this is the appearance adopted by the genie: a notable mediator on the people's problems, seated on the Akan stool (the *dwa*) that consists of a four-footed plateau, of which two legs are replaced by those of the character at the heart of the piece⁴. Seated genies are scarcer than those who stand upright, but this position is easily explained: the seer wanted a remarkable figure in order to benefit from the notoriety it bestowed. For if divination is a therapy, it is also a spectacle where even those who are not patients come to marvel at the healer's trances and the emblem of his art, the figure⁵.



1 — See the names above.

2 — See a Baule figure (collected in 1933) of a seated man, holding a cup in his hands, in: Alain-Michel Boyer, “Cuisiner pour les dieux en Côte d'Ivoire”, *L'Art de manger, rites et traditions*, Paris, Editions Dapper Foundation, 2014, p. 95.

3 — Based on an origin myth (that of the Pokou “queen” who sacrifices her child in the river Comoe), this idea of “royalty” was highlighted in literature (notably by the first Ivorian writer, Bernard Dadié) and promoted in schools after independence through the presidential lobbying of Félix Houphouët-Boigny, himself Baule. On the pseudo-kingdom of Baule, see: Timothy Garrard, *Arts of Côte d'Ivoire*, Jean Paul Barbier-Mueller ed., Geneva, 1993, pp. 290-296. Commentary of the colonial administrator A. Nebout in 1899: “The various peoples of the Baule have no political organization: it is the most perfect anarchy. They do not have a leader. The most powerful and richest characters exercise little control, except over their immediate village” (“Notes on the Baule”, 1900, reproduced in *Arts d'Afrique Noire* No. 15, 1975, p. 30). On the notion of royalty among the Baule and in Ivory Coast in general, see also: Alain-Michel Boyer, *Kulango figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

4 — On Baule chairs, see: Alain-Michel Boyer, *Sièges d'Afrique noire* Jean Paul Barbier-Mueller ed., Milan, 5Continents, 2003, pp. 112-121.

5 — On the figures of divine healers (*komyenfwé*) among the Baule, see: Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 31-36. French version: *Baule, L'esthétique de l'harmonie dans la dissemblance*, same references.

—
ASIE USU,
BUSH-SPIRITS COUPLE
BAULE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
Man: 35 cm
Woman: 35,5 cm
—
Ex French private collection







Cette pièce est exceptionnelle, par sa rareté, son décor, sa forme. Surtout si on la compare aux habituelles chevillères (les *ja nga*) qui furent portées jusque vers 1945 par certaines épouses d'hommes fortunés - des photographies des années 1930 en témoignent.

Or, même en sachant que les anneaux de cheville étaient fixés à la jambe à coups de maillet, les dimensions de cet objet prouvent clairement qu'il est impossible qu'il ait pu être ainsi utilisé. Comme bracelet ? On peut en douter aussi, en raison de son poids. Quand on les interroge aujourd'hui, les Baoulé appellent cet objet simplement *nga ngbli*, littéralement "gros anneau" : on ne peut trouver meilleure manière de ne point trop se prononcer... En tout cas, jadis soigneusement polie, avec du sable, du jus de citron vert, les feuilles abrasives d'un figuier, le "sandpaper leaf tree" (bot. *Ficus exasperata*), la surface devait acquérir une apparence brillante, celle d'un ornement précieux.

Très ancien, cet anneau, l'une des plus magnifiques productions des artisans baoulé, présente des particularités rares qui justifient que, dans leur langue, un même mot, *ajuin*, désigne à la fois la fonderie, l'orfèvrerie et la magie. Sa forme, à la différence de toutes les chevillères, n'est pas circulaire, mais s'allonge sur le côté opposé à l'ouverture en esbossant un volume conique. En applique, sur plusieurs registres, des frises de sinuosités, ondulations, serpentements, très rares sur ce type d'objet, ornent les deux côtés de l'ouverture, avec à leurs extrémités deux demi-disques enserrant des demi-cercles de fils juxtaposés, vraisemblablement fondus à la cire perdue, ajustés avec une régularité absolue. Les curieuses incisions sur le sommet, cercles en abyme et traits effectués sans doute à la gouge, et qui glissent jusque sur le bord, sont peut-être une signature. De l'artiste ou du possesseur de l'objet ?

La pièce, qui a pu faire partie d'un "trésor familial" (*l'aja*, mot qui signifie en fait "héritage") est très ancienne, puisque la Côte d'Ivoire n'a pas fait

commerce du laiton et du cuivre depuis de nombreuses générations : avant l'arrivée des Portugais, le métal ne parvenait qu'en infimes quantités de l'actuel Niger¹. Lorsque les bateaux européens accostèrent, à partir de 1482, bien qu'il parvint plus abondamment, il restait, aux yeux des habitants, aussi précieux que l'or. Puis, avant même l'indépendance, les importations devinrent rares et les fondeurs eurent recours à des métaux de rechange. Jadis, dans la moitié sud de la Côte d'Ivoire de tels anneaux servaient de monnaie, au même titre que la poudre d'or : l'un des premiers voyageurs à avoir traversé la région, le capitaine Binger, en 1889, estime même que c'est juste au nord du pays baoulé que figure une frontière monétaire majeure, qui sépare au nord la zone où les transactions s'effectuaient avec des cauris, et au sud celle des métaux².

NGA NGBLI, MONNAIE PROTO BAOULÉ

Notes

1 — Voir : Alain-Michel Boyer, *Kulango Figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

2 — Louis-Gustave Binger, *Du Niger au golfe de Guinée, par le pays de Kong et le Mossi (1887-1889)*, Paris, Hachette, 2 vol., 1892. Nouvelle édition : Paris, Société des africanistes, Musée de l'Homme, 1980, vol. 2, p. 241.

Au sujet de cette "frontière monétaire", voir également : Emmanuel Terray, "L'économie politique du royaume akan du Gyaman", dans : *Cahiers d'études africaines*, vol. 22, n°87-88, 1982, p. 255.

—
KPWAN KPLÉ,
MASK
BAULE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
45 cm
—
Ex private collection



—
ATIÈ,
CEREMONIAL SPOON
BAULE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
20 cm



Quand un masque a appartenu à un artiste occidental, il est difficile de séparer, lorsqu'on le contemple, sa valeur propre des critères qui ont présidé à son choix par le collectionneur, et le regard qu'il portait sur l'objet. C'est le cas pour ce masque-portrait de l'ancienne collection Mendès-France. Typiquement baoulé, la composition adoptée est structurée autour du trait rectiligne de l'arête nasale alors que les courbes des arcades sourcilières réunies à la racine du nez se poursuivent sur les côtés où elles s'estompent pour se confondre avec le bord des joues presque en méplat. Quant à la coiffure (du type *tré ba*), agencée en trois arcs répondant à ceux des yeux, elle atteint le comble du raffinement, constituant un diadème surmonté de tresses sommitales (les *ko glo*). Réparties symétriquement en deux séries sur chaque tempe, aux commissures des lèvres, deux lignes superposées de traits disposés en carré au-dessus de l'arête nasale, trois points saillants en haut du front avec sur les tempes deux rectangles, les scarifications s'imposent comme d'authentiques "signatures" et permettent d'identifier ce masque comme baoulé. À l'inverse, des éléments sont caractéristiques d'influences venues de l'autre rive du Bandama : le menton étroit, le visage lisse étiré en longueur, resserré au niveau des mâchoires, la fluidité des modelés qui mettent en valeur l'allongement prononcé de la tête dégageant un haut front sont des traits spécifiques des masques des Gouro tout proches. Ces traits plastiques permettent d'affirmer qu'il est représentatif du travail d'un artiste du sous-groupe des Warébo à l'ouest extrême du pays baoulé dans le village de Kondorobo. Celui-ci, avant la montée des eaux du lac de barrage, se trouvait non loin des Gouro de Guériafla.

L'artiste a pris aux Yohouré (établis également sur l'autre rive du Bandama) l'idée d'apposer des lamelles de laiton. Au lieu de les clouer sur les joues (comme sur un masque

yohouré de l'ancienne collection Paul Guillaume¹), il les a fixées en un double croissant à l'aide de fils de cuivre, sur les paupières baissées : en amplifiant le sentiment d'intériorité d'un être fermé sur son mystère, cet ornement confère un surcroît de faste.

Chez les Baoulé ce masque qui s'appelle *ndoma*² ("réplique", "double", "portrait") représente une personne du village célébrée pour sa beauté ou son rôle social. Il intervient, aujourd'hui encore³, après d'autres masques⁴, au cours de célébrations profanes, ouvertes à tous qui, selon les sous-groupes, ont différents noms : *gbagba*, *ngblo*, *ajusu*, *ajemele*. Sans viser une ressemblance mimétique, cette œuvre met en valeur la vigueur d'un caractère conforme à une typologie, dans un dessein de représentation idéalisée, afin d'émblématiser la réputation d'un individu. Il est surtout une éclatante preuve que l'art du portrait n'est pas une prérogative de l'Occident, et que les créateurs baoulé ne sculptent pas inlassablement des dieux, des génies, des esprits.

NDOMA, MASQUE PORTRAIT BAOULÉ

Notes

1 — Voir la reproduction dans : Alain-Michel Boyer, *The Yohouré of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Genève, Barbier-Mueller Cultural Foundation, 2017, p. 189, fig. 127. Version française : *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Éditions Ides et Calendes, 2016, p. 189, fig. 127.

2 — À propos des *ndoma*, voir : Alain-Michel Boyer, *Baule*, Milan, 5 Continents Éditions, "Visions of Africa". Traduction : Julian Convey, 2008, pp. 69-70.

3 — Depuis quarante ans environ, ces masques sont tous recouverts de peinture industrielle.

4 — À propos de ces masques, voir : *Six Masterpieces of African Art from the Kahane Collection*, Christie's, 1^{er} décembre 2010, pp. 18-21.



Pour le sculpteur baoulé, tout objet pouvait être prétexte à expression artistique. Nombreux étaient les plus ordinaires apparemment qui furent décorés de figures humaines ou animales, voire de masques : cannes, poulies, boîtes à onguents. Même les lance-pierres. Mais aussi les fourchettes, les cuillères¹. Création qui atteint sa plus haute perfection avec cet exemplaire taillé dans un bois dur, nommé en baoulé *sunsu* (bot. *Diospyros mespiliformis*, de la famille des ébénacées).

En puisant dans le répertoire des formes communes, l'artiste a placé, avec une suprême élégance, à l'extrémité d'un long manche, une tête, qui surplombe le cuilleron. Par-delà ces termes usuels, presque triviaux, de manche, cuilleron, cuillère, d'autres images, multiples, défilent dans l'esprit, pour déjouer leur prosaïsme : comme au sommet d'un col de cygne, comme un lotus qui se dresserait pour boire la lumière, comme un oiseau au bord d'une vasque, la tête, qui témoigne d'une minutieuse exécution des détails, est traitée exactement comme celle des statuettes de conjoints mystiques des Baoulé (les *blolo bla* et *blolo bian*²). À l'ovale du cuilleron semble correspondre les lignes incurvées du visage encadré des deux tresses. S'agit-il de la simple opposition de formes convexes et concaves, d'un contraste entre un "plein" et un "creux", ou d'un dialogue entre une forme "masculine" et la forme plus "féminine" du cuilleron qui s'ouvre à la lumière, en écho au front clair du visage ? En fait alors que le manche se substitue à un long cou qui fusionnerait avec un torse effilé, le visage paraît jaillir du cuilleron en une forte tension dynamique et un élan virtuel.

Reste apparemment une énigme : comment comprendre qu'aient pu exister des cuillères chez des Baoulé qui mangeaient - et mangent encore - uniquement avec les mains ? (Du moins dans les villages, car les restaurants des villes obéissent aux modes européennes). Ces cuillères ont totalement disparu du pays baoulé depuis, au moins, un demi-siècle, sinon davantage : l'auteur de ces lignes

n'en a jamais vu ni au cours des deux années d'un premier séjour, en 1974-76 ; ni a fortiori au cours de voyages suivants, ces dernières décennies. Les habitants, quand on les interroge, donnent deux explications : les uns disent qu'elles appartenaient jadis à des vieillards qui n'avaient plus de dents ; les autres affirment qu'elles étaient des objets de prestige, au même titre que les sceptres-chasse-mouches - eux aussi décorés.

Comme souvent chez les Baoulé, l'ustensile, au départ copié sur les modèles occidentaux, fut adopté mais, par surenchère plastique il fut surmonté d'un motif - comme si, par cette nécessité de sublimer l'objet, le raffinement suppléait au faible rôle attribué à l'usage technique : la préhension, devenue inutile. Dès lors, la fonction ostentatoire de cette cuillère est magnifiquement traduite par son profil, qui révèle l'étonnante aptitude des artistes baoulé à façonner des objets harmonieux par des combinaisons de formes à la fois dépouillées et audacieuses.

ATIÈ¹, CUILLÈRE D'APPARAT BAOULÉ

Notes

1 — N. B. : ce mot, avec un e ouvert final, désigne la cuillère en baoulé, et ne doit pas être confondu avec le nom d'une ethnie du sud de la Côte d'Ivoire, les Attié (appelés sur place Akyé) — dont il est question dans une autre notice.

2 — Voir : Alain-Michel Boyer : "Coupes, récipients, cuillers", dans : *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 308-311.

3 — Sur les conjoints mystiques, voir : Alain-Michel Boyer, Baule, *The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 20-29. Édition française : même référence.

—
BLOLO BIA,
FEMALE FIGURE
BAULE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
43 cm



ASIE USU, BUSH-SPIRITS COUPLE BAULE

Certain antique works of the Baule, when they reappear after a long period as part of a private collection, give us an opportunity to reinterpret the links and the fruitful interactions between the different former workshops with their variations in style and nuance. Diversity, from the sculptures' perspectives, is a will to *distinguish* themselves against aesthetic standards that they hold in common, making it possible to differentiate a talented sculptor (*wakasefwe ti tikpa*) from a mediocre (*tefwe*) one, and to identify the various manners and styles (*isa*): "Agba isa usu yaoye", "It is clearly the style of the Agba" - the Agba being a subgroup of Baule, settled to the east, between Bocanda and Dimbokro.

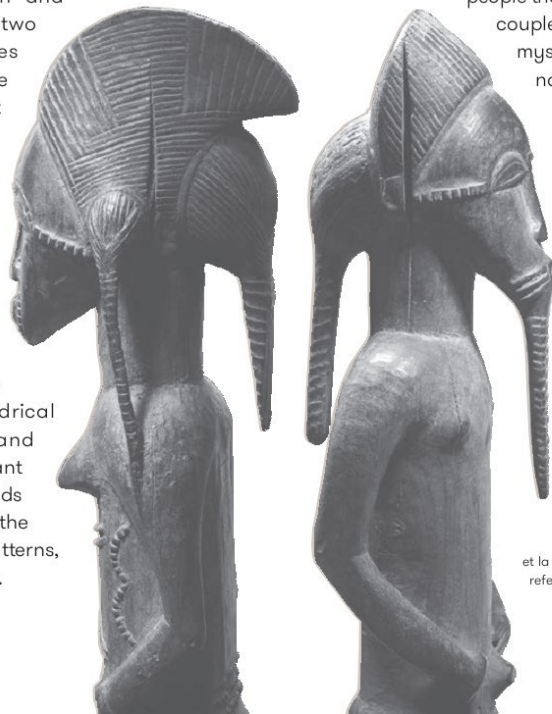
This couple probably originate from the heart of the Agba region, in the village of Nizissessou, where there was once a renowned workshop. With such high quality of execution and balanced design of the two figures, this couple possesses a finesse and a confidence of line of the very highest degree.

The sculptor has focussed on perfecting these ideal lines, thus allowing the style of the Agba to be fully expressed: the choice of a wood of light brown colour, probably *orovia* (bot. *Distemonanthus benthamianus*), the cylindrical torsos, rounded legs, and eyebrows of small protuberant squares, a style that one finds repeated in the braids of the woman, the scarification patterns, and in the beard of the man.

These braids and the beard, of unusual length, are a *signature* of this style, and possess considerable importance as a means of distinguishing themselves from other pieces. They even had their own specific names: *trè si kpolé* to designate the bun accompanying the braid on the neck; *bwa trè* for the two braids framing the face of the woman. The tresses are similar to the male's long chiselled beard, *akenza kpili*, once fashionable, as shown in a photograph from 1934¹.

The two navels protrude and are the focus of the unusual positioning of the hands. When asked about the significance of this, the Baule reply that on the female figure it is a designation of lineage: "*kotoa bla yle ngwan nyama*": "It is by the navel that the woman holds the line of life". But why an identical gesture by the man? They reply that it is the usual stance of the *genii*, who salute

people that they meet in the forest. Indeed a couple of figures of this style are never mystical spouses, but always *genii* of nature (*asie usu*). These ambivalent spirits are spiteful if they are not honoured, benevolent when they receive offerings, unruly when they live outside the village boundaries, but sublimated by art when they are thus transmuted into works that magnify and give homage to them.



Footnote

1 — See the photograph of the sculptor Yaure Kouakou Dili who has such a beard, in 1934, in: Alain-Michel Boyer, "Africa and the Permanence of the Immaterial", Geneva, Arts & Cultures, 2017, fig. 11. French version: "L'Afrique et la pérennité de l'immatériel", Arts & Cultures, same references.



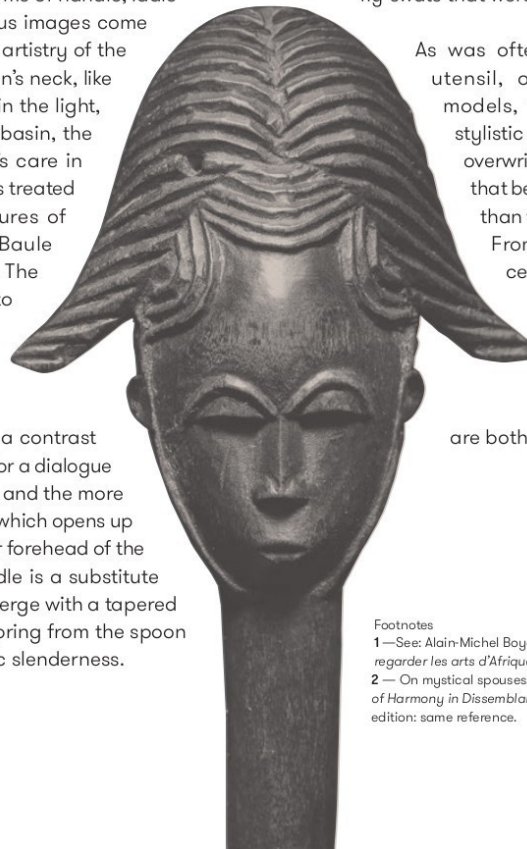
ATIÈ, CEREMONIAL SPOON BAULE

For a Baule sculptor, any object may become the inspiration for an act of artistic expression. Even many of those pieces that are the most ordinary were decorated with human and animal figures, including canes, pulleys and ointment boxes, even slings. But also forks, spoons! A creative work that truly attains its highest perfection is this specimen carved from a hard wood, named in Baule *sunsu* (bot. *Diospyros mespiliformis*, of the Ebony family).

Drawing from a repertoire of common forms, the artist placed, with a supreme elegance, a head at the end of a long handle, overhanging the bowl of the spoon. Beyond these usual, almost trivial terms of handle, ladle and spoon, other multifarious images come to mind, reminding us of the artistry of the work: like at the top of a swan's neck, like a lotus opening up to drink in the light, like a bird on the edge of a basin, the head, illustrating the artist's care in the execution of fine detail, is treated exactly like that of the figures of mystical spouses of the Baule (*blolo bla* and *blolo bian*²). The oval of the spoon seems to correspond to the curved lines of the framed face of the two braids. Is it simply the opposition between convex and concave forms, a contrast between a "full" and "empty" or a dialogue between a "masculine" form and the more "feminine" form of the spoon which opens up to the light, echoing the clear forehead of the face? In fact, while the handle is a substitute for a long neck that would merge with a tapered torso, the face appears to spring from the spoon with a dynamic and virtuosic slenderness.

There is however one enigma remaining: how should we understand the relationship between the Baule and spoons when even today they still eat only with their hands? (At least in the villages, because the restaurants of the cities follow European codes). Spoons such as these completely disappeared from the Baule region at least half a century ago, if not more. This author, during the two years of his first stay in 1974-76, never saw them and *a fortiori* during subsequent trips over later decades. The inhabitants, when questioned, give two explanations: some say that they belonged in the past to old men who had no teeth. Others assert that they were objects of prestige, just as the sceptre fly-swats that were also so decorated.

As was often the case with the Baule, the utensil, originally copied from Western models, was adopted, but seemingly by stylistic modification its original utility was overwritten by a new motif - a symbolic role that became more powerful and meaningful than the original, which faded, forgotten. From then on, the more ostentatious, ceremonial and symbolic function of this spoon came to the artistic fore, revealing the astonishing ability of Baule artists to fashion harmonious artistic pieces through combinations of form that are both stripped and bold.



Footnotes

1 — See: Alain-Michel Boyer: "Coupes, récipients, cuillers", in: *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 308-311.

2 — On mystical spouses, see: Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 20-29. French edition: same reference.



Ce masque illustre à la perfection l'idéal de beauté des Baoulé et leur vision de l'existence par l'importance qu'ils attribuent à la recherche d'un équilibre entre d'un côté les valeurs sociales symbolisées par le visage et les forces sauvages de la brousse qu'évoquent les cornes du bouc (*boli kwa pwé*) - associé à la puissance de la nature, à la fécondité. Deux univers indissolublement liés par une "greffe" réussie : celle d'un élément animal sur l'humain. Le visage, avec la coiffure agencée en trois arcs-de-cercle, les doubles croissants des arcades sourcilières au-dessus d'yeux à peine entrouverts, l'incurvation des joues lisses, affiche une sérénité qui exprime la réaction d'une énergie attentive à dominer le désordre. La barbichette suggère qu'il s'agit d'un vieil homme, ce qui renforce l'idée de quiétude, et ajoute des notions de dignité, de prééminence. Si les lèvres sont arrondies, c'est, selon les sculpteurs interrogés aujourd'hui, parce qu'il siffle, manifestant ainsi un certain détachement vis-à-vis du quotidien - mais aussi contentement et confiance.

On relève, sur ce masque, la marque évidente d'influences : la frise dentelée qui entoure le visage traduit un emprunt stylistique aux Yohouré (anglais : Yaure) voisins. L'allongement du visage, son net rétrécissement vers le bas, la fine ligne du nez étiré et délicatement incurvé, révèlent une nette influence des artistes gouro, qui vivent à l'ouest. Ce qui indique que l'artiste devait être implanté à proximité des ateliers de ce peuple, sans doute à Abakro ou à Dyokro (entre Yamoussoukro et Toumodi).

Il est infiniment rare, chez les Baoulé, de découvrir un masque *kpwán kplé* d'une telle splendeur. La plupart d'entre eux relèvent d'une production de série. Pour trois raisons : d'abord parce que ce masque représente le "cadet" du *goli* ; ce sont des adolescents qui le portent ; et il a pour rôle de mettre en valeur celui qui, lors d'une cérémonie, lui succède : le *kpwán*, qui représente un visage idéalisé, et qui est la seule figure anthropomorphe

dans un ensemble combinant figures géométriques et animales¹. En effet, le *goli* comprend quatre paires de masques considérés comme une famille (*osu*). Leurs interventions manifestent une lente montée vers l'humain : apparaissent d'abord des masques circulaires (les *kplekplé*) ; puis les masques animaliers (les *glin*, qui évoquent à la fois l'antilope, le crocodile et le buffle), les *kpwán kplé*, anthropozoomorphes, comme celui-ci ; et enfin le *kwpan*. Le *kpwán kplé* est donc doté d'un statut ambigu puisque par son premier nom (*kpwán*), il rappelle une ascendance féminine, mais les cornes le renvoient à son appartenance animale. A ce titre, il s'impose, dans la dramaturgie de la cérémonie, comme une transition entre le monde sauvage et celui des humains. Ce que confirme la chorégraphie du porteur, gracieuse ; mais au terme de quelques pas de danse, il frappe, d'un violent coup de fouet, sur la peau de bouc qu'il arbore dans le dos.

Ces masques ont deux fonctions : le jour, ils sont visibles par tous et participent à des commémorations (fête de l'indépendance) ou simplement à la visite d'un préfet ; en revanche, la nuit, ils deviennent sacrés, sont interdits aux femmes, et interviennent uniquement lors des funérailles d'un homme, pour célébrer son accession au statut d'ancêtre protecteur de la famille et de la société.

KPWAN KPLÉ, MASQUE BAOULÉ

Note

1 — Sur le *goli* et le *kpwán*, voir : Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 51-53.

Voir la photographie d'un magnifique *kpwán*, pl. 7 (ancienne collection Hubert Goldet, aujourd'hui au musée Barbier-Mueller). Version française : Baule, l'esthétique de l'harmonie dans la dissemblance, mêmes références.



Par sa hardiesse plastique, ce corps filiforme qui s'allonge jusqu'au paroxysme semble jeter un défi aux principes canoniques de la représentation, tout en conservant à la femme grâce et distinction - comme si le sculpteur avait voulu par gageure tirer parti de la longueur totale de son bloc de bois initial : stylisation de colonne ; réduction de la silhouette à une élévation d'une superbe sveltesse ; bras accolés au plus près des flancs, s'atrophiant pour fusionner avec le torse vivifié par les scarifications ; mains amenuisées pour mieux se fondre dans la fluidité du cylindre. Les seins étrangement minuscules, juste suggérés, ne sont pas ceux d'une jeune fille prépubère mais d'une femme âgée, leur "affaissement", leur effacement ayant pour fonction de mettre en valeur ce seul élan tubulaire - tout en suggérant que l'image de l'androgynie, chez les Baoulé, constitue une étonnante synthèse sculpturale avec l'idée d'une unité perdue que l'on ne peut préserver que par la création artistique¹.

Plus cylindrique encore, le cou paraît irréel. Faute de goût ? Plutôt un idéal : la célébration d'un critère essentiel de beauté. Les Baoulé valorisent un port de tête assuré, un très long cou rectiligne. Dans leur esthétique, ils établissent même des parentés entre l'art et le corps. Voulez-vous séduire une jeune fille ? Rien de tel que de lui chuchoter : "i komi ti kè waka sona", "Ton cou est aussi ravissant que celui d'une statuette".

Si l'on ajoute une autre particularité (les yeux baissés, plutôt bulbeux, en amande), ces éléments rapprochent cette statue de la "Female figure" du MET², plus haute même. Reflètent-elles deux aspects du répertoire d'un même sculpteur ? Deux artistes d'un même atelier ? Ces caractéristiques plastiques rappellent en tout cas un groupe d'œuvres collectées dans la région de Sakassou³ et à Konzo, au sud de Bouaké.

Sa hauteur pourrait l'exclure de la catégorie des conjointes mystiques. Certes, aujourd'hui, dans les villages, elles sont plus petites, mais une photographie de 1934 montre une femme tenant une statuette de 50 cm, aussi effilée, au long cou, aux yeux clos⁴. Cette conjointe mystique (*blolo bia*) est d'une importance considérable pour les Baoulé. Mais la croyance en l'existence d'un époux qui vit dans un monde parallèle est répandue en Afrique⁵ : chaque individu, quand il naît, laisse dans les limbes un être qui partageait sa vie antérieure ; les troubles affectifs, physiques qui surviennent s'expliquent par la jalousie de la créature délaissée. Néanmoins les statuettes destinées à l'honorer ne sont sculptées que chez quelques populations de Côte d'Ivoire (Ehotilé, Aburé, Yohouré⁶). Et seuls les Baoulé ont donné à leurs œuvres une perfection esthétique exceptionnelle, comme le montre cette statue, avec éclat et magnificence.

BLOLO BIA, STATUE FÉMININE BAOULÉ

Notes

1 — Sur l'androgynie dans l'art africain, voir : Alain-Michel Boyer, *Comment regarder les Arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 191-201.

2 — Numéro d'inventaire : 1979.206.113. Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Leg de Nelson A. Rockefeller, 1979.

3 — Voir : Bernard de Grunne, dans : Eberhard Fischer et Lorenz Homberger, *African Masters, Art from Ivory Coast*, Zurich, 2014, p. 88. Édition française : *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, 2015, p. 88.

4 — Photographie de Hans Himmelheber. Voir la reproduction dans : Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, p. 26, fig. 4. Version française : *Baule, L'Esthétique de l'harmonie dans la dissemblance*, mêmes références.

5 — Voir : Alain-Michel Boyer, *Kulango Figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

6 — Voir : Alain-Michel Boyer, *The Yauré of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Genève, The Barbier-Mueller Cultural Foundation, 2016, pp. 209-217. Version française : *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Ides et Calendes éd., 2016, pp. 209-217.



Certaines œuvres anciennes des Baoulé, lorsqu'elles réapparaissent après un long séjour dans une collection privée, permettent de mieux interpréter les liens et les oppositions fécondes des différents ateliers, jadis, sur différentes aires de styles, et les nuances, les divergences. Diversité qui traduit de la part des sculpteurs une volonté de se distinguer – au sens fort – car un jugement esthétique existe bien chez eux, permettant de différencier un sculpteur talentueux (*wakasefwe ti tikpa*) d'un médiocre (*tefwe*), d'individualiser les manières et les styles (*isa*) : "Agba isa usu yaoye", "C'est clairement le style des Agba" – les Agba étant un sous-groupe des Baoulé, installés à l'est, entre Bocanda et Dimbokro.

C'est sans doute le cas avec ce couple qui d'après les caractéristiques plastiques pourrait provenir du cœur de la région des Agba, du village de Nizissessou, où existait un atelier talentueux. D'une grande qualité d'exécution et une étonnante harmonie dans le dessin équilibré des deux êtres, ce couple porte au plus haut point d'intensité la finesse et la fermeté du trait, avec une élégance nerveuse qui garde l'influx d'une respiration charnelle. Le sculpteur a conçu la structure corporelle en s'attachant à perfectionner les linéaments d'une forme idéale qui permet de retrouver des traits du style des Agba : choix d'un bois de couleur marron clair, sans doute l'*orovia* (bot. *Distemonanthus benthamianus*) ; torses cylindriques ; jambes arrondies ; sourcils constitués de petits carrés protubérants selon un principe plastique que l'on retrouve sur les tresses de la femme, les scarifications, la barbe de l'homme. Ces tresses et cette barbe, aux longueurs inhabituelles, qui sont une sorte de signature de ce style, possédaient une importance considérable afin de se distinguer des autres par l'apparence, et acquérir prestance, ascendant. A tel point qu'ils avaient des noms précis : *trè si kpolé* pour désigner le chignon accompagné de la tresse sur la nuque ; *bwa trè* pour les deux tresses encadrant le visage de la femme. Des tresses en écho à la longue barbe ciselée, l'*akenza kpili*, jadis à la mode comme le montre une

photographie de 1934¹. Les Baoulé disent que pour qu'elle se maintînt ainsi elle était enduite de beurre de karité. Les deux ombilics, particulièrement protubérants, appellent les gestes habituels des mains convergentes. Quand on interroge les Baoulé sur la signification du geste, ils répondent que sur la statue féminine il désigne le lignage : "*kotoa bla ylè ngwan nyama*" : "C'est par le nombril que la femme tient la corde de la vie". Mais pourquoi un geste identique de la part de l'homme ? Ils répondent alors que c'est l'attitude habituelle des génies, qui, par déférence, saluent ainsi les personnes qu'ils rencontrent en forêt. En effet, lorsqu'un couple de statuettes se présente ainsi, il ne s'agit jamais de conjoints mystiques, mais toujours de génies de la nature (*asie usu*) – ces esprits ambivalents, néfastes si on ne les honore pas, bienveillants lorsqu'ils reçoivent des offrandes ; disgracieux lorsqu'ils demeurent à l'extérieur des limites du village, mais sublimés par l'art lorsqu'ils sont ainsi transmués en des œuvres qui les magnifient.

ASIE USU, COUPLE DE GÉNIES DE LA NATURE BAOULÉ

Note

1 — Voir la photographie du sculpteur yohouré Kouakou Dili qui arbore une telle barbe, en 1934, dans : Alain-Michel Boyer, "Africa and the Permanence of the Immaterial", Genève, Arts & Cultures, 2017, fig. 11. Version française : "L'Afrique et la pérennité de l'immatériel", Arts & Cultures, mêmes références.

BLOLO BIA, FEMALE FIGURE BAULE

Through its artistic boldness, this slender and almost extreme work challenges the canonical principles of representation, while preserving the female subject's grace and distinction - as if the sculptor had been determined above all to take advantage of the total length of the original piece of wood from which the piece was carved. The profile is reduced to a superb, elongated slimness, with arms close to the flanks and hands gradually dwindling and merging with a torso enlivened by a pattern of scarification.

The understated, even tiny, breasts are perhaps not those of a prepubescent girl but rather those of an elderly woman, their longitudinal effacement emphasizing the impulse to extension that underpins the aesthetic of the piece. There is also a suggestion that the representation of the androgynous, for the Baule, constitutes an astonishing sculptural synthesis with the notion of a lost unity that can only be preserved by artistic creation¹.

More cylindrical still, the neck seems almost unreal. Is this the result of a lack of artistic taste? Or rather, in fact, the expression of a certain ideal: the celebration of a certain essential criterion of beauty. The Baule valorise an assured, upright carriage of the head, with a very long straight neck. In their aesthetics, they establish a kinship between art and the body that finds expression in life: would you like to seduce a girl? There is nothing so seductive as whispering to her: “*i komi ti kè waka sona*”: “Your neck is as beautiful as that of a figure”.

If we add another particularity (the lowered and rather bulbous, almond-shaped eyes), these elements make this example even more similar to the “Female figure” of the MET². Do they reflect two aspects of single sculptor's repertoire perhaps? Or two artists from the same workshop? These stylistic elements recall in any case a group of works collected in the region of Sakassou³ and Konzo, south of Bouake.

Its height could in theory exclude it from the category of mystical spouses, as nowadays, in villages, they are smaller, but a 1934 photograph shows a woman holding a 50cm figure, similarly tapered, with a long neck and closed eyes⁴. This mystical spouse (*blolo bla*) is of considerable importance to the Baule. The belief in the existence of a spouse living in a parallel world is widespread throughout Africa⁵: It is believed that each individual, upon birth, leaves behind in limbo a being who shared his or her previous life: The emotional and physical troubles arising during the subjects life are explained by the jealousy of the abandoned and forlorn creature left behind. Nevertheless, the figures intended to honour the mystical twin are carved by only some of the peoples of the Ivory Coast (Ehotilé, Aburé, Yaure⁶). And only the Baule have gifted their works with such exceptional aesthetic perfection and magnificence, as this figure shows.

Footnotes

¹ — On androgyny in African Art, see: Alain-Michel Boyer, *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 191-201.

² — Accession Number: 1979.206.113. Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979.

³ — See: Bernard de Grunne, in: Eberhard Fischer and Lorenz Homberger, *African Masters, Art from Ivory Coast*, Zurich, 2014, p. 88. French version: *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, 2015, p. 88.

⁴ — Photograph by Hans Himmelheber. See reproduction in: Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, p. 26. French version: *Baule, l'esthétique de l'harmonie dans la dissemblance*, same references.

⁵ — See: Alain-Michel Boyer, *Kulango Figurines*, Milan, 5Continents, 2017.

⁶ — See: Alain-Michel Boyer, *The Yaure of Ivory Coast, Make the Gods Dance*, Geneva, The Barbier-Mueller Cultural Foundation, 2016, pp. 209-217. French version: *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Ides et Calendes éd., 2016, pp. 209-217.





MÈVUOCHLÜMIA, CEREMONIAL SPOON DAN



Whilst other peoples tend to grant a significant place to animal figures in their art, the Dan (Ivory Coast, Liberia) has always prioritized the human image in its models of representation. The head is the most privileged, with the sculptors “grafting” it onto the humblest of objects, aiming to bring them symbolically closer to the being who manipulates them, marking them with a sign, and even assigning ownership. This is often the case for ladles decorated with elegantly carved heads, similar to the heads of their figures (the *lū mè*, “wooden beings”) having the same partly open mouths, the same almond eyes, even the same elaborate hairstyles, as with this example, with a double bun framed with two braids.

Unsurprising then, in this case, as artists sculpted both figures and ladles, although the latter are more often entrusted to an apprentice of the workshop, so that he may practice before attempting more prestigious works, like the masks - at least in the eyes of men, as women, tend to attach great value to these prestige utensils, saying: “the ladle is to the woman what the mask is to man”¹.

But the human head, integrated into an object, is not a simple *addition*, as the two parts are very much part of a single artistic piece. Spreading like a wide palm, the spoon that forms the body, from the bottom of the neck to the feet (absent in this example) suggests an image of plenitude and of munificence.

So what is the role of this piece? No more than to give substance to the idea of generosity. Named *mèvuochlümia* when adorned with a sculpted head (literally: “ladle with a human face”) but usually *wakemia* or (according to certain dialects) *wunkirmian*, (“ceremonial spoons”), these ladles are never used

during ordinary meals, only during ceremonies that might bring a whole village together for special occasions: when the boys are greeted upon their return from the clearing where circumcisions have taken place or when the men tasked with clearing work are celebrated at the end of their labours.

In charge of the organization of these ceremonies is a old-woman, who shows her generosity by collecting food for the meal, such as yam and rice, that she takes in part from her own stores, and that she then cooks with assistants. At the end of the meal, she then acquires the title of *wakede*, “the most active in the feast”.

In addition, this ladle is both a utilitarian object, as a means of distributing food equitably in the large community meals where each person will take his or her share using their right hand, but also as a sceptre that the woman brandishes by waving it in front of her or over her head, throwing peanuts around - as seen in photographs.²

Footnotes

1 — See: Jean Paul Barbier-Mueller (ed.), *Arts of Côte d'Ivoire*, Geneva, vol. 2, 1993, p. 72. French version, identical references.

2 — See: Jean Paul Barbier-Mueller (ed.), *Arts of Côte d'Ivoire*, Geneva, vol. 1, 1993, pp. 142 and P. 193. French version, identical references.

—
GLÉWA,
JUDGING—MASK
DAN

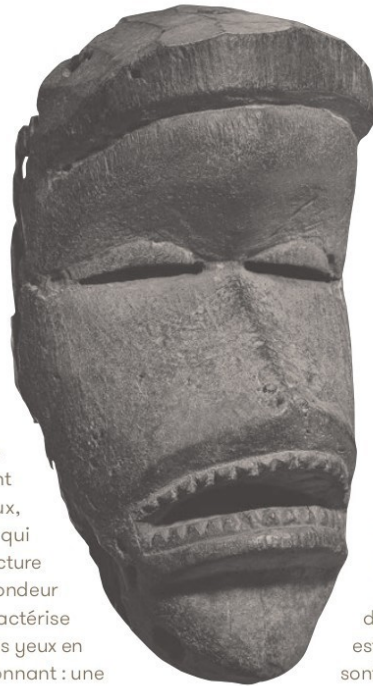
—
Ivory Coast

—
Wood

—
23 cm

—
Ex Count Baudouin de Grunne (1917-2011) collection,
Wezembeek-Oppem, Belgium

—
Published
Philippe Guimiot, *Regards sur une collection*,
Brussels, Arts & objets tribaux, 1995



Installés au Liberia et à l'ouest de la Côte d'Ivoire, les Dan détiennent beaucoup de masques faciaux, emblèmes d'esprits invisibles (*du*) qui participent à des danses (*glé*). Leur facture a pour particularité le traitement en rondeur des volumes. Tel celui-ci, qui se caractérise également par ses angles adoucis, ses yeux en fente, son absence d'oreilles. Plus étonnant : une absence de nez - juste suggéré par une protubérance verticale - exceptionnelle dans cet art.

Compte tenu de ses traits esthétiques, il semble provenir d'un atelier de sculpteurs méridionaux, non loin des Wè, au sud de Danané ; plusieurs ateliers étant jadis installés à Boupleu, Zéalé, Téapleu. On retrouve cinq options plastiques de leur style : une construction en trois parties, de hauteur sensiblement égale, d'abord du sommet à la fente des yeux, puis des yeux à la pointe du nez, enfin de la bouche au menton (le style septentrional évite cette tripartition) ; une coiffure saillante (mais la cagoule attachée sur le pourtour du masque ne laisse, lors de la cérémonie, rien paraître de ce motif) ; un front bombé (mais dépourvu de la nervure verticale prolongée sur l'arête du nez, celle même qui réapparaît fréquemment dans l'art des Dan) ; une dénivellation horizontale au niveau de la fente des yeux ; une bouche proéminente, large, ouverte d'un bord à l'autre du visage, dotée de deux rangées de petites dents taillées en cône selon la coutume qui prévalait jadis quand ce travail était exécuté par le forgeron. Autre spécificité : le désir de conserver au bois son éclat naturel - à l'encontre des pratiques septentrionales qui consistaient à immerger longtemps le masque dans la boue pour obtenir une patine brillante.

Comme il importe que le porteur ne soit pas, en théorie, reconnu, du moins que son identité ne soit pas immédiatement dévoilée, les yeux sont allongés, à tel point qu'ils n'apparaissent plus que comme deux fentes au fond

du sillon horizontal des orbites, n'offrant pour le porteur qu'un faible champ visuel. Mais à la différence du *gunyé gé*, "masque de course" aux larges yeux ronds, le porteur ne se déplace que lentement, jamais seul ; et grâce aux bandeaux fixés aux perforations du pourtour et noués sur la nuque, ce masque est plaqué contre son visage dont les pupilles sont très proches des orifices au point de presque les toucher.

Ces traits plastiques indiquent qu'il s'agit clairement d'un *gléwa* "grand masque". Bien qu'il ne soit pas de dimensions plus importantes que d'autres, il tire son nom de sa virulence à lutter contre les forces maléfiques et de la place majeure qu'il occupe dans la hiérarchie des effigies. Masque pacificateur, il conseille, accorde sa protection, rend la justice - du moins autrefois. Aujourd'hui, il danse entouré de sept acolytes non masqués qui brandissent fusils et massues et a pour rôle de régir les procédures du sacrifice de l'animal consommé lors d'un repas communel. Mais en raison de sa fonction et du rang qu'il occupe, il ne figure que rarement dans les collections occidentales. Les options plastiques de cet exemplaire, la subtile symbiose qu'il opère entre un visage humain et une face simiesque le rendent encore plus exceptionnel.

GLÉWA, MASQUE-JUGE DAN

Note

1 — Sur ce type de masque, voir : Alain-Michel Boyer, "Cuisiner pour les dieux en Côte d'Ivoire", dans : *L'Art de manger, Rites et traditions*, Paris, Fondation Dapper, 2014, pp. 71-107. Et : "Dan", dans : *Chefs-d'œuvre d'Afrique dans les collections du musée Dapper*, Paris, Fondation Dapper, 2015, pp. 224-229.

—
MÈVUOCHLÜMIA,
CEREMONIAL SPOON
DAN

—
Ivory Coast

—
Wood

—
61 cm

—
Collected by Pierre Langlois (1927-2015)
Ex private collection

KPWAN KPLÉ, MASK BAULE

This mask perfectly illustrates the ideals of beauty and the philosophy of life of the Baule. It displays the importance attributed to the search for a balance between the social values symbolized by the face and the sometimes savage reality of the bush, evoked by the horns of the goat (*boli kwa pwé*), emblematic of the power of nature and fertility. These are two worlds indissolubly linked by the “grafting” of animal onto human.

The face is a counterpoint of serenity and control, with the headdress arranged in three circular arches, the double eyebrows curving above slightly open eyes and the smooth rounded cheeks, as if facing off against worldly disorder. The goatee beard suggests that this is an old man, reinforcing the feeling of quietude and implying dignity and pre-eminence. The lips are pursed, which in the opinion of modern sculptors, signifies that the subject is whistling and displaying a detachment from everyday life and perhaps a certain contentment and confidence.

Various stylistic influences can be seen in the mask’s artwork: the serrated frieze that surrounds the face reflects a style borrowed from the neighbouring Yaure. The elongation of the face, with its sharp downward narrowing and the fine and delicately curved line of the nose, reveal a clear influence of the Guro artists, who live to the west. This seems to indicate that the artist was based near the workshops of the Guro people, probably in Abakro or Dyokro (between Yamoussoukro and Toumodi).

It is very rare, among the Baule, to discover a *kpwan kplé* mask of such splendour. Most of them originate as part of a series. This is for three reasons: because this mask represents the “cadet” of the *goli*, because they are worn by teenagers and finally because it serves to highlight the mask which, at a ceremony, succeeds him: *kpwan*. It represents an idealized face, and it is the only anthropomorphic figure in an ensemble that combines both geometric and animal figures¹.

Indeed, the *goli* usually includes four pairs of masks that are considered as a family (*osu*). Each intervention signifies a progression on the path to becoming fully human: first there are the circular masks (the *kplekple*), then the animal masks (the *glin*, which evoke both the antelope, the crocodile and the buffalo), then the anthropo-zoomorphic *kpwan kplé*, such as this example and finally the *kwpan*. The *kpwan kplé* is therefore of intermediate status, since by its first name (*kpwan*), it invokes a female ancestry, yet the horns point to its animal origins. As such, it implies, in the dramaturgy of the ceremony, a transition between the untamed, natural world and the world of humans. This is confirmed by the graceful choreography of the wearer, who after a few steps of the dance, violently strikes the goatskin that he wears across his back with a whip.

These masks have two functions: during the day, they are visible to all and are used in commemorative celebrations (such as Independence Day) or simply upon the visit of a prefect; at night however, they become sacred, are forbidden to women, and are used only at the funeral of a man, celebrating his accession to the status of protective spirit ancestor of family and society.

Footnote

¹ — On the *goli* and the *kpwan*, see: Alain-Michel Boyer, *Baule, The Aesthetics of Harmony in Dissemblance*, Milan, 5Continents, 2008, pp. 51-53. See photograph of a magnificent *kpwan*, pl. 7 (former Hubert Goldet collection, now in the Barbier-Mueller Museum). French version: *Baule, l'esthétique de l'harmonie dans la dissemblance*, same references.

—
MÈVUOCHLÜMIA,
CEREMONIAL SPOON
DAN

—
Ivory Coast
—
Wood
—
50 cm
—
Ex Liuba & Ernesto Wolf collection, France,
before 1964

GLÉWA, JUDGING-MASK DAN

Inhabiting Liberia and the western Ivory Coast, the Dan use many masks as emblems for invisible spirits (*du*) that are used in dances and rituals (*gle*). Their signature style is to be found in their use of circular volumes, such as in this example, which is also uniquely characterized by its softened angles, its narrow eyes and its absence of ears. More surprisingly, there is an almost total absence of a nose - just the merest suggestion of a vertical ridge - exceptional in this art-form. Given its aesthetic features, it seems to have originated from a workshop of southern sculptors, not far from the Wè, south of Danane. Several workshops were once sited in Boupleu, Zéalé and Téapleu.

We can find five characteristics of their style in this mask: firstly, an overall three-part construction, of approximately equal height for each section, from the top to the bridge of the "nose", then from the bridge to the tip of the nose and finally from the mouth to the chin (the Northern style avoids this stylistic tripartition). Secondly there is a prominent hairstyle (although the hood attached to the perimeter of the mask leaves nothing visible at the ceremony). Thirdly there is a convex forehead (although missing the descending elongated vertical line to, and along, the ridge of the nose frequently present in the art of the Dan). Fourthly, the eyes are placed in lateral furrows, as horizontal eye slits. Finally, there is a prominent mouth, that is wide, open from one side of the face to the other and endowed with two rows of small teeth cut into cone shapes, a custom which originated from a time when this work was carried out by the blacksmith. Another specificity of this piece is the preservation of the natural radiance of the wood - running contrary to the Northern practice of immersing the mask in the mud for long periods to achieve a brilliant patina.

Since it is important that the wearer is not, in theory, recognized, or at least that his identity is not immediately revealed, the eyes are elongated, so much so that they appear only as two slits at the bottom of the horizontal

furrow of the orbits, offering the wearer only a very narrow field of vision. But unlike the *gunye ge*, "racing mask" with large round eyes, the wearer moves only very slowly and never alone. Also, due to the bands fixed to the perforations around the edge of the mask and knotted around the neck, this mask is pressed tightly against his face so the wearer's pupils are very close to the eye holes, almost to the point of touching them.

These features clearly indicate that this is a *gléwa* "great mask". Although not larger in size than other masks, it takes its name from its power in fighting against evil forces and from the high position it occupies in the hierarchy of effigies. As a peacemaker mask, its wearer may advise, grant protection and render justice - at least in historic times. Today the dancer who wears it is surrounded by seven unmasked acolytes who brandish rifles and clubs and it has the role of regulating the sacrifice of the animal to be consumed during a communal meal¹. However, because of its function and the high rank it occupies, it rarely appears in Western collections. The visual characteristics of this piece and the subtle symbiosis it makes between the human and simian face make it even more exceptional.

Footnote

1 — On this type of mask, see: Alain-Michel Boyer, "Cuisiner pour les dieux en Côte d'Ivoire", in: *The Art of Eating, Rites and Traditions*, Paris, Dapper Foundation, 2014, pp. 71-107. And: "Dan", in: *Masterpieces of Africa in the Dapper Museum Collections*, Paris, Dapper Foundation, 2015, pp. 224-229.





Alors que d'autres peuples, dans leur art, accordent une large place aux figures animales, l'art des Dan (Côte d'Ivoire, Liberia) a inlassablement recours à l'image humaine qui demeure le modèle de toute métamorphose. La tête est privilégiée, que les sculpteurs "greffent" sur les objets les plus humbles pour les rapprocher symboliquement de l'être qui les manipule, les marquer d'un signe, précisément les assigner.

C'est le cas pour des louches décorées d'une tête élégamment sculptée, similaire aux têtes de leurs statuettes (les *lū mē*, "êtres de bois") : mêmes bouches entrouvertes, mêmes yeux en amande, même élaboration de la coiffure, comme sur celle-ci, avec un double chignon encadré de deux tresses. Nulle surprise à cet égard : les artistes sculptent indifféremment statuettes et louches bien que ces dernières soient plus souvent confiées à un apprenti de l'atelier, afin qu'il puisse s'exercer avant de réaliser des oeuvres plus prestigieuses, comme les masques - du moins aux yeux des hommes, car les femmes, elles, attachent un grand prix à ces ustensiles de prestige, en affirmant : "la louche est à la femme ce que le masque est à l'homme".

Mais la tête humaine, intégrée à l'objet, n'est pas surajoutée, les deux parties relèvent d'une unité plastique indissoluble. En s'élargissant comme une ample paume, le cuilleron qui constitue le corps, depuis le bas du cou jusqu'aux pieds ici absents, offre une image de plénitude, de munificence. Ce qui est le rôle même de cet objet : matérialiser l'idée de prodigalité, de largesse. Nommées *mēvuochlūmia* lorsqu'elles sont ornées d'une tête sculptée (littéralement : "louche avec face humaine") mais ordinairement *wakemia* ou (selon les dialectes) *wunkirmian*, ("cuillères de fêtes") ces louches ne sont jamais utilisées lors de repas ordinaires, uniquement lors de cérémonies qui réunissent tout un village en des occasions privilégiées : quand les garçons sont accueillis à leur retour de la clairière où a eu lieu la circoncision ou lorsque les hommes réquisitionnés pour les travaux

de défrichage sont célébrés à la fin de leur labeur. En charge de l'organisation de ces cérémonies, une femme d'âge mûr, qui entend montrer sa générosité en rassemblant la nourriture pour le repas, igname, riz qu'elle prélève en partie dans son grenier, et qu'elle fait cuire avec des assistantes. Au terme du repas, elle acquiert alors le titre de *wakede*, "la plus active dans la fête".

Aussi, cette louche apparaît à la fois comme un objet utilitaire - elle permet de répartir les vivres de manière équitable dans les grands plats communautaires où chacun va puiser en se servant de sa main droite - mais aussi comme un sceptre que la femme brandit en l'agitant devant elle ou au-dessus de sa tête et en jetant à la volée des arachides - ce dont témoignent des photographies².

MÈVUOCHLÜMIA, CUILLÈRE CÉRÉMONIELLE DAN

Notes

1 — Voir : Jean Paul Barbier-Mueller (éd.), *Arts of Côte d'Ivoire*, Genève, vol. 2, 1993, p. 72. Version française, références identiques.

2 — Voir : Jean Paul Barbier-Mueller (éd.), *Arts of Côte d'Ivoire*, Genève vol. 1, 1993, p. 142 et p. 193. Version française, références identiques.



—
GREBO
MASK

—
Ivory Coast

—
Wood

—
72 cm

—
Armand Trampitsch's sale, Paris Drouot, October 1978
Ex French private collection

—
Published
Alain Jacob, *Statuaire de l'Afrique noire*, Paris, ABC,
1976, p.52.

—
KPAN-HEE,
SURVEILLANCE MASK
KRAN

—
Ivory Coast
—
Wood
—
18 cm
—
Ex Grégoire Laparade collection, France

MÈVUOCHLÜMIA, CEREMONIAL SPOON DAN

How can one conceive of a mere ladle as a work of art? It is difficult to think of a more functional object, and in the West it has only ever been an object of sumptuous luxury in royal courts, often more only because of its material, solid gold, than because of the quality of its decoration. For the Dan (Liberia and Western Ivory Coast), this kind of ladle-as-art may be found in the simplest of villages, held in trust by the womenfolk. Certainly richer than many - although not necessarily possessing a higher social status - these women seek to rise above the others by demonstrating their generosity, their skills and their charisma: in Africa, this notion of prosperity, which is also a mark of dignity, inspires deference in others.

To distinguish themselves, they invite guests to stay with them on special occasions and for ceremonies, offering them food and as a point of honour at the banquet, supplying cereals from their own stores and an animal taken from their personal herd of small livestock. One of them, the *wakede*, designated as the most generous during a ceremony, dances whilst dressed up in men's clothes, in imitation of and as a challenge to the male gerontocracy that rules the village. She demonstrates that it is she who, at the time of the feast, is the head of the community.

The symbol of this hoped-for social elevation is the ladle, with which she distributes food during the meal and waves it like a baton to the rhythm of the celebrations and throwing small coins into the air that her acolytes deposit in the bowl of the ladle and that the children pick up. The term *mèvuochlümia*, which designates the utensil opposite, indicates that it is a ladle adorned with a head (it is called *wakemia* "party spoon" when it bears an animal).

Some Dan make sure that this is the portrait of the person who owns it. Indeed in the villages, this can be easily seen if a woman can be persuaded to place the handle just against her cheek, when the similarities can be somewhat disturbing. Some members of the Dan do not agree with this interpretation however.

In any event, with this piece, the face is imbued with a true authenticity. Half-closed eyes are almost almond-like, with ribbed eyebrows that have an oblique hatching (for aesthetic reasons, women used to practice cutting their skin to prevent eyebrows from growing) and the head is adorned with a fully braided hairstyle. In addition to this, the forehead is decorated with a thick vertical scarification from the hairline to the bridge of the nose. This was a surprise to those first travellers at the beginning of the 20th century¹ and it is still seen today on some older men, though more rarely than before.

As for the bowl of the ladle, it is presented as being like a "belly" filled with cereals during ceremonies. The artist, who preserves a fluid line from one element to another of the design, spontaneously achieves a certain beauty through an innate sense of proportion, as if carried away by the overall artistic momentum of the piece, with the face, the forehead and the hairstyle drawn upward. Thanks to the highlighting of all the qualities of the material, suitable for a satin gloss finishing, the ladle preserves in the wood, tinted with a natural dye, all its original freshness and symbolic importance. The piece is thus transformed into something other than itself, a phenomenon peculiar to statuary and which cannot be classified as mere ordinary decoration.

Footnote

1—Georges Thomann, *À la Côte d'Ivoire*, Paris, *Le Journal des Voyages*, Novembre 1903, pp. 451-489. *Carnets de route en Côte d'Ivoire* (1893-1902), Paris, Editions Sèpia, 1999.



Comment faire une œuvre d'art avec une simple louche ? Difficile de trouver objet plus fonctionnel : en Occident, ce n'était que dans les cours princières qu'il était fastueux, souvent davantage grâce à sa matière, l'or massif, qu'en raison de sa décoration.

Chez les Dan, cette louche existe dans de simples villages, tenue à la main par des femmes. Certes plus riches que beaucoup - bien que ne possédant pas un statut social plus élevé -, elles cherchent à se hisser au-dessus des autres en s'illustrant par leur générosité, leur efficacité, leur charisme : en Afrique, la prospérité, qui est une marque de dignité, inspire toujours déférence. Pour se distinguer, elles convient, lors des fêtes, les invités à loger chez elles ; leur offrent à manger ; et surtout mettent un point d'honneur lors du banquet à fournir des céréales provenant de leurs possessions et à offrir un animal prélevé sur leur élevage personnel de petit bétail. L'une d'elle, désignée comme la plus altruiste lors d'une cérémonie, danse, travestie, habillée de vêtements d'homme, pour singer l'idée d'autorité et rivaliser avec ceux qui décident ordinairement de tout dans le village. Elle entend ainsi manifester que c'est elle qui, le temps de la fête, est à la tête de la communauté.

Emblème de la considération espérée : une louche qu'elle tient en main, avec laquelle elle distribue la nourriture lors du repas mais surtout qu'elle brandit, en battant la mesure, et en lançant à la volée de menues pièces de monnaie que ses acolytes déposent dans le cuilleron et que ramassent les enfants. Le nom de *mèvuochlümia*, qui désigne l'ustensile ci-contre, indique qu'il s'agit d'une louche ornée d'une tête (elle s'appelle *wakemia* "cuillère de fête" lorsqu'elle arbore un animal). Certains Dan assurent qu'il s'agit du portrait de celle qui la possède. En effet sur place dans les villages, on peut le constater aisément lorsqu'une femme accepte parfois de placer le manche juste contre sa joue, les ressemblances sont troublantes. Mais d'autres Dan refusent cette interprétation.

Quoi qu'il en soit, sur cet objet, les composantes du visage sont criantes de vérité : yeux plissés qui donnent l'illusion d'être "bridés" ; sourcils striés de hachures obliques (dans un souci esthétique, les femmes se faisaient pratiquer autrefois des entailles qui empêchaient les sourcils de repousser) ; coiffure tressée d'un bord à l'autre de la tête ; et aussi - particularité qui a surpris les premiers voyageurs au début du XXe siècle¹ -, un front orné d'une nervure verticale médiane, épaisse scarification qu'arborent encore - de plus en plus rarement - certains vieillards. Quant au cuilleron, il s'impose comme le "ventre" gorgé de céréales lors des cérémonies.

L'artiste, qui semble montrer le fluide qui circule d'une partie à l'autre, atteint ici spontanément à la beauté par un sens inné des proportions, comme si, emportés par l'élan global, le visage, le front, la coiffure étaient étirés vers le haut. Grâce à la mise en valeur de toutes les virtualités de la matière, apte à prendre un lustre satiné, la louche conserve au bois, teinté avec un colorant naturel, toute sa fraîcheur originelle, sa pesanteur. L'instrument se trouve ainsi transformé en autre chose que lui-même, phénomène propre à la statuaire et qui ne relève pas de la banale décoration.

MÈVUOCHLÜMIA, CUILLÈRE CÉRÉMONIELLE DAN

Note

1 — Georges Thomann, *A la Côte d'Ivoire, Paris, Le Journal des Voyages*, Novembre 1903, pp. 451-489. Du même auteur : *Carnets de route en Côte d'Ivoire (1893-1902)*, Paris, Editions Sapia, 1999.

KPAN-HEE, SURVEILLANCE MASK KRAN

Can one sculpt a scream? This Kran mask is an extraordinary “*tour de force*” of African art that seems, upon first glance, to leap out from the craftsmanship with the force of its roar. And of course, it is difficult from a contemporary perspective not to be reminded of Munch or even, with its wild and carnivorous teeth, mouth open wide like a bottomless chasm, of Francis Bacon and his desire to “paint a scream” through the 45 variations of his “Innocent X”. It is unlikely that the English artist was inspired by the works of the Kran¹, but our place in modernity obliges us to consider this mask through those eyes, especially since there is no lack of other, even more contemporaneous artistic references, throughout the world of art².

A piece that might be said to be “overflowing with emptiness”, the feeling of the void at the heart of the work is expressed through a unique and authentic sense of craft. Voids that take the form of geometric shapes, triangles and circle, push those elements that might be “framing” out to the periphery. Usually associated with the invisible, with absence, with “nothing”, this void, transformed into a figurative, dynamic, constructive element, creates a space of tension, recalling its exact opposite in the frieze of triangular teeth, cheeks, forehead and chin, covered as they are with a crust of coagulated blood from previously performed animal sacrifices.

But at the actual ceremonies it is necessary to imagine this scream when “dressed for the occasion”, as it were, since the mask also includes fibres attached along its periphery and hair. One must also imagine when it is also taken out at night, in the flickering juxtaposition between deep shadow and fleeting flashes of torch light upon it as the dancer invokes his magic.

Several craft features make it possible to identify this mask as a work by the Kran, from Liberia, also known as the Wè on the Ivory Coast. Among the Kran, it is the incarnation

of a forest genie who, in appearance, is similar to the cynocephalus from which it gets the name of *kpan-hee*. In this work, we can find several physical characteristics originating from this kind of monkey: prominent brow arches, the dominant forehead, deep orbits, the tendency of primates to open their mouths disproportionately, almost obscuring the rest of the face. This mask, which was worn with forked canes (*koa*) which were thrown at the participants, was also said to have played a role of policeman, supervising ceremonies and identifying guilty parties.

Footnotes

1 —Francis Bacon partly based his paintings on illustrations in a book on medical oral appliances, bought shortly before starting the first “Innocent X”.

2 — See the exhibition “*Vides*”, February-March 2009, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

—
SENUFO

FIGURE

—
Ivory Coast
—
Wood
—
34 cm
—
Ex French private collection

GREBO MASK



The Grebo, who belong to the larger Kru ethnic group, live in south-eastern Liberia in Maryland and Kru County, on the border with the Ivory Coast. The fame of their masks is inversely proportional however to our understanding of the role of this art within their culture, which is somewhat sparse. Although only three studies have ever been devoted to them¹, they created such a stir that they were among the first to be collected from the African coastal regions². Picasso, who was famously fascinated by them, owned several.³

This fascination is easy to understand when the mask is observed more closely. It is not a sculpture worked to reproduce a face, but a panel upon which cylinders as eyes, a parallelepiped transected by a line of chevrons as teeth, a vertical panel as a nose and a trapezoidal prism as a second nose protrude to create the facial features. This style of sculpture is not intended to represent the facial features in any crude realistic way, but to establish them as ideographic signifiers.

Whilst by 2017 one might not find such a style particularly radical or bold, in his time Picasso was gripped by the possibilities that it offered as a way to transmute the negative into the positive, to transform hollows, holes, mouth and eyes, into protuberances, thus throwing orifices into a sharp and positive relief. If this art signals a movement away from reality, it is only because these tubular eyes evoke a vision that pierces the borders and false reality of appearance, revealing that which is hidden.

To reinforce this notion of the powerful, all-seeing, magical eye, the sculptor multiplies the number of eyes and adds an additional, miniature face to the top of the mask, compounding this concept of vigilance. In total, four pairs of tubular eyes surround an enormous central Cyclopean

eye, with additional circles painted around the edges, at their ends, reinforcing the power of the magical gaze.

The principle function of these masks was in the exercising of control, principally over an enemy, during "wars" between groups. There are still a few in existence on the other side of the border, in the Ivory Coast, where today they are used only in festivals⁴.

Footnotes

1 — Mario Meneghini, "The Grebo Mask", *African Arts*, VIII, vol. 1, 1974. Alain-Michel Boyer, "Grebo Art", *Arts & Cultures*, 2010, pp. 134-151. French translation: "L'art des Grebo", Geneva, *Arts & Cultures*, 2010, pp. 134-151. Pierre Boutin: "Les masques 'krou' de Côte d'Ivoire", *Afrique, Archéologie, Arts*, No. 5, 2007-2009, pp. 7-26. On the Grebo, see also: Alain-Michel Boyer, *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 345-347.

2 — See Alain-Michel Boyer, op. cit., p. 134.

3 — See: William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art, 1984. Trans. fr: *Primitivism in the art of 20th century*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 304-323.

4 — See: Pierre Boutin: "Les masques 'krou' de Côte d'Ivoire", *Afrique, Archéologie, Arts*, No. 5, 2007-2009, pp. 7-26.

—
KPÔNÔ,
TROPHY-BIRD OF A MASTER FARMER
SENUFO

—
Ivory Coast
—
Wood and vegetal fibers
—
47 cm
—
Ex Simone de Monbrison collection, Paris

Magistrale, conçue avec un sens aigu de l'équilibre et de la rigueur, cette sculpture féminine, à la patine lisse et brillante, exprime avec force le talent des anciens sculpteurs sénoufo.

La symbolique est savamment suggérée par une organisation fondée sur un jeu de droites et de courbes, de formes angulaires (coudes, menton, pubis) et hémisphériques (crâne), qui confère une étonnante dynamique à ce corps stylisé. Trois lignes parallèles descendent en diagonales vers l'avant, l'une qui suit l'avant-bras, l'autre les seins coniques exagérément allongés, la dernière partant de la nuque pour finir au menton, au bas du visage étiré, audacieusement rétréci et doté d'une mâchoire nettement proéminente ; mais ce parallélisme manifeste est contrebalancé par le cercle du tabouret, par le galbe des cuisses souligné par la sinuosité d'élégantes et inhabituelles scarifications et par les demi-cercles du front bombé, des yeux, des arcades sourcilières. Le subtil contrepoint d'angles convexes ou concaves et des arrondis écarte ainsi toute tentation géométrique abrupte et sèche. L'axe vertical de la colonne du dos parfaitement droit est de même contrebalancé par l'abdomen proéminent : quatre rangées de trois scarifications disposées en croix - en écho à celles des seins - épousent sa saillie, pour, se réunissant à l'ombilic, symboliquement, le rehausser, le valoriser. Pour les Sénoufo, un nombril protubérant, réminiscence du cordon ombilical, désigne le lien charnel, rappelle l'ascendance et confère chance. Un proverbe circule même dans la région, provenant des Bamana voisins : "Épouser une femme au gros et long nombril apporte le bonheur".

Sûre de ses pouvoirs, la femme est assise avec élégance sur un tabouret très bas, identique à ceux qui sont utilisés lors des rites de divination (mais aussi dans les cuisines). Par un choix plastique audacieux, les pieds de la femme fusionnent avec les pieds avant du siège, les abolissant, ce qui allège la figure, renforçant son

mouvement ascensionnel. Ces traits plastiques sont la signature des ateliers d'un sous-groupe des Sénoufo, les Pongala, installés à Kasséré, au nord-est de Boundiali, à 50 km de la frontière malienne. La tresse de cheveux (le *tèlèlè*), délicatement ciselée sur le haut du front, est aussi typique de ce style.

Hors contexte, il est difficile de déterminer sa fonction : elle a pu aussi bien appartenir à un impétrant du culte initiatique (*poro*) qu'à un devin - un homme, les statuettes des femmes étant plus petites. Les Sénoufo eux-mêmes hésitent quant à l'attribution. Dans le premier cas, il s'agirait d'une *goro tugu*, évocation d'un esprit intercesseur (*tugu*) qui intervient au cours de la fête (*goro*) qui suit la clôture d'un cycle initiatique. Le jeune homme promu dans une classe d'âge pose la statuette sur sa tête puis se rend dans les villages voisins pour recevoir de la nourriture, aujourd'hui de l'argent. S'il s'agit d'une statuette de devin, elle relève du culte *sandogo* (ou *sando*) et s'appelle *ndébébé*. Hommage - et non représentation - ou éminente marque de respect rendus à un esprit qui vit dans la brousse, elle reçoit des libations de bière de mil ; des noix de cola, mâchées, sont soufflées sur elle pour la nourrir. Offrande plus décisive : l'oindre d'huile de karité. Autant d'éléments qui réaffirment les prérogatives accordées à la femme chez les Sénoufo : esthétiques (célébration de la beauté), sociales (exaltation de la fécondité), spirituelles (reconnaissance de ses pouvoirs surnaturels). N'est-elle pas considérée comme plus susceptible d'être en contact avec les esprits surnaturels que les hommes ?

STATUETTE SÉNOUFO

Note
1 — "Muso baramafuru kà njii".



Peut-on sculpter un cri ? Extraordinaire tour de force de l'art africain, une fois de plus, en voyant ce masque où le hurlement semble avoir pris la place de toute plastique. Difficile, pour un contemporain, de ne pas songer à Munch. Plus encore : à Francis Bacon, à son désir, précisément, de "peindre un cri" ; aux 45 variations de son "Innocent X" rugissant à la mort, dentition carnassière de fauve et bouche ouverte comme un gouffre sans fond. Non que l'artiste anglais ait été inspiré pas les œuvres des Kran¹. Mais notre modernité nous contraint à contempler d'abord ce masque avec ce regard, d'autant que la gigantesque bouche béante ne manque pas d'échos dans un art encore plus contemporain².

"Plein de vides", il instaure des manques absolus au cœur de l'œuvre, transmués en authentiques espaces plastiques. Des vides qui requièrent des formes géométriques, triangles et cercle, qui rejettent à la périphérie des composantes devenues "cadres". Habituellement associé à l'invisible, à l'absence, au "rien", ce vide, transformé en élément figuratif, dynamique, constructif, crée un espace de tension, appelant son contraire, la frise de dents triangulaires, les joues, le front, le menton, couverts d'une croûte de sang coagulé - marque des sacrifices d'animaux effectués.

Mais, lors des cérémonies, son apparence est différente. Il faut donc imaginer ce cri si l'on peut dire "habillé", puisque le masque comporte aussi des fibres attachées sur son pourtour, des cheveux. L'imaginer aussi lors de ses "sorties" nocturnes, les plus propices à mettre en valeur sa portée spectaculaire, dans une ambiance lumineuse vacillante, faite d'ombres profondes et de l'éclat fugace des torches qui l'animent, le dynamisent lorsque le porteur tourne sur lui-même.

Plusieurs traits plastiques permettent d'identifier ce masque comme une œuvre des Kran, qui vivent au Liberia, et qui sont appelés Wè en Côte d'Ivoire. Chez eux, il incarne un génie de la forêt qui, dans son apparence, est proche du cynocéphale dont il porte le nom : *kpan-hee*. On retrouve en cette œuvres plusieurs caractéristiques physiques de ce singe : arcades sourcilières proéminentes, brusque saillie du front, orbites enfoncées, prédilection de ce primate à ouvrir démesurément la gueule, qui occulte presque le reste du visage. Ce masque, qui surgissait avec des cannes fourchues (*koa*) qu'il lançait sur les participants, jouait autrefois, dit-on, un rôle de policier, pour surveiller les cérémonies et désigner un coupable.

KPAN-HEE, MASQUE DE SURVEILLANCE KRAN

Notes

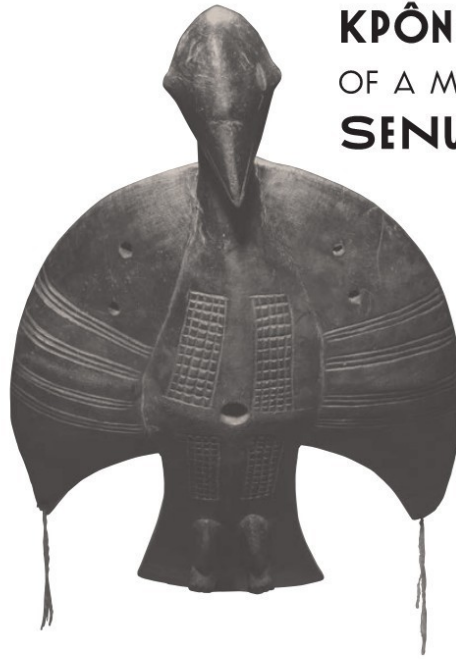
1 — Francis Bacon a réalisé ses peintures à partir d'illustrations d'un livre sur l'appareil buccal, acheté peu avant de commencer le premier "Innocent X".

2 — Voir l'exposition "Vides", février-mars 2009, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.





KPÔNÔ, TROPHY-BIRD OF A MASTER FARMER SENUFO



Captured at the moment of its soaring flight, wings open against the sky, this bird is a perfect illustration the stylistic finesse of the ancient Senufo sculptors from the Koufoulo region and sub-group, around Dikodougou. Stylization, power of expression, coherent articulation of the component parts:

it is all in the service of the allusive, the composition, being both synthetic and ascetic, eludes to the superfluous, the quills and feathers, blending them into the rush of wings spread out with an astonishing energy and sense of visual expression.

These wings take the form of a semicircle, but the arc, extended to the extreme, joins in a counterpoint at its two ends with another inverted curve. Under the smooth body only four rows of three grooves symbolize the plumage and the four rectangles of carved squares, the thoracic cage and the keel-shaped belly. The chiselled cone of the beak plunges downward as if the bird were plummeting towards a prey. Unlike in the arts of other peoples, the bird here becomes an autonomous figure: plenary, master of its flight, earning the soaring heights through the emancipation of itself from the "mask-pedestal" that would deny it the very freedom of flight that it aims to celebrate.

Strange as it might seem, in an area where the world of work is deemed rather rough, this piece is crucial to a ceremony honouring a "master farmer" who at the end of the competition, reached the end of the parcel of land that was assigned to him, far enough ahead to take the time to do a dance¹. He was then given the title of *Sambali* ("Master Farmer") and received a reward: either a cane surmounted by a female character or this sculpture of a bird. The work is therefore a trophy (*kpônô* in the Koufoulo region)². A perch of nearly three metres³ in height is normally inserted into the base. Other elements (absent here)

usually decorate the trophy: a banner; and two nestlings fixed on each of the wings symbolize the champion's next offspring and the exemplary values he embodies for the youth that surround him when he brandishes his *kpônô*. The bird depicted is the Bateleur Eagle

kayonyèng (*Terathopius Ecaudatus*)⁴. Upon the death of a "master farmer" the current holder of the trophy plants the perch near the home of the deceased. This transfer of power is an essential step: passing from one *sambali* to the next, the *kpônô* is ancient, with many generations having gone before him. Considered infinitely precious, he carries within him the memory of the ancestors. In addition, many were destroyed in the early 1950s, during the rise of an iconoclastic cult, the Massa⁵.

Defining formal categorization, this work, which is neither a mask nor a statue, is more curious. Free of the heaviness of expectations, beyond earthly considerations, this image of the bird is seen in the eyes of the Senufo as a symbol of mastery, supremacy and ancestry. And naturally of elevation, in every sense of the word: the one to which every man is has right of access in the end.

Footnotes

1 — In the creations of the Sahel, among the Bambara and the Senufo, who celebrate the most distinguished farmers, see: Alain-Michel Boyer, "Le travail des champs", in: *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 288-291.

2 — And *Cakpari-Kpônô* further north, in the subgroup of the Fodonon.

Communication from Mr Pierre Boutin, former director of the du Musée Africain de Lyon.

3 — See such a perch on a photograph, in: Anita Glaze, *Art and Death in a Senufo Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 163.

4 — Or Bateleur Eagle, a predator bird that frequents the region's bush in search of reptiles. It owes its name to its ability to perform spectacular courtship walks, long, gliding flights, diving stoops and twilit flights, but the Senufo, who admire its indomitable vigils, ascribe to it the values of firmness, courage and tenacity.

One finds some of its formal characteristics stylized in this work, in particular its rather shortened tail and wings that give it a very original charm.

5 On the destruction of the Massa in the Senufo region, see: Alain-Michel Boyer, "Africa and the permanence of the immaterial", Geneva, Barbier-Mueller Museum, *Arts & Cultures*, 2017. French version: "L'Afrique et la pérennité de l'immatériel", Geneva, Musée Barbier-Mueller, *Arts & Cultures*, 2017

Ce masque est un témoignage exceptionnel du raffinement de l'art des Yohouré. Malheureusement en Occident cet art est toujours perçu comme tributaire de ceux de ses voisins (plus nombreux, plus puissants) ou une simple variante, alors qu'il leur est antérieur et qu'il les a influencés : les Baoulé notamment qui, venus du Ghana au XVIII^e siècle, ne possédaient pas de masques à l'origine et qui ont emprunté la forme de la plupart des leurs aux Yohouré. Mais par un singulier processus d'inversion, un masque comme celui-ci, qui est sacré chez les Yohouré, et qui dans le village ne peut pas être vu par tous en raison de la puissance qu'il recèle, est devenu chez les Baoulé une figure de divertissement².

Avec une grande maîtrise dans l'organisation générale, un subtil souci des proportions, le visage est traité avec une étonnante clarté de construction, de chaque côté d'un axe central souligné par l'arête nasale qui dessine, avec les yeux horizontaux, la forme d'un T. Mais les courbes et contre-courbes étagées qui se répondent animent l'ensemble, lui conférant vitalité et plénitude : double courbe des sourcils, des paupières, triples courbes de la chevelure finement tressée, avec même le souci de ciseler les ailes courbes du nez avec une infinie délicatesse. Autre trait plastique rare : la bouche, sans lèvres, juste esquissée, au bas des courbes assouplies du visage allongé avec la plus grande subtilité. Dernière preuve que ce masque est bien yohouré : les joues lisses, dépourvues de scarification³ - alors que les Baoulé multiplient celles-ci. Les cornes annelées au sommet, typiquement celles de l'antilope (*Hippotragus equinus*), et qui semblent se rejoindre en un accord aérien, expriment l'idée d'un monde sauvage domestiqué, d'une énergie domptée : l'espace du dehors est intégré dans l'harmonie de la communauté, et en couronnant le visage, il le transfigure.



Ce masque est un hommage rendu à une divinité (*klomon yu*) dangereuse si on la néglige, bénéfique si on l'honore. À noter qu'il ne la représente pas, mais vise à la charmer par sa magnificence, par la concorde qu'il entend célébrer, par le recours à la danse aussi, à la musique. Ainsi enchantée et ravie, la divinité contribuera à soumettre les forces obscures qui menacent le village. Quel plus grand crédit accordé à l'art que de penser qu'il peut influencer sur les maléfices ? Mais pour conjurer les sortilèges, ce masque n'apparaît jamais seul : toujours au cœur d'un ensemble (appelé *lo* ou *do* selon les dialectes) conçu comme une dramaturgie de sept effigies, et qui intervient le lendemain d'un autre ensemble de sept (le *jè*), uniquement lorsqu'il s'agit de célébrer les obsèques d'un homme doté d'une large descendance, afin qu'il devienne un ancêtre protecteur. Ce masque-antilope apparaît en quatrième position du *lo*, après les masques-heaumes. Comme les maléfices prolifèrent après la mort d'un notable - événement qui déstabilise le village -, il a pour rôle de permettre à la communauté de retrouver ses forces vitales originelles⁴.

MASQUE - ANTILOPE YOHOURÉ / YAURE¹

DE L'ENSEMBLE DU LO

Notes

1 — En Côte d'Ivoire, le nom du peuple est orthographié (et prononcé) Yohouré. Mais la graphie anglo-saxonne Yaure est souvent employée en Occident, notamment dans les catalogues de ventes.

2 — Sur l'art des Yohouré, voir : Alain-Michel Boyer : *The Yaure of Côte d'Ivoire, Make the Gods Dance*, Genève, Barbier-Mueller Museum Cultural Foundation, 2017.

Version française : *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2017.

3 — Voir : Alain-Michel Boyer, *Ibid.*, pp. 22-23.

4 — Sur cette opération de purification, voir : Alain-Michel Boyer, *Ibid.*, pp. 130-131.

Les Grebo, qui appartiennent à l'ensemble plus large des Kru, vivent au sud-est du Liberia, à la frontière de la Côte d'Ivoire. La renommée de leurs masques est inversement proportionnelle à la parcimonie de connaissances sur le rôle de cet art parmi eux. Alors que trois études seulement leur ont été consacrées¹, ils ont tellement frappé les observateurs qu'ils furent parmi les premiers, sur les côtes africaines, à être collectés², et ils fascinèrent Picasso, qui en posséda plusieurs³.

Fascination aisément compréhensible quand on observe ce masque. Il ne s'agit pas d'une sculpture modelée reproduisant un visage, mais d'un panneau, sur lequel des cylindres (les yeux), un parallélépipède coupé par une ligne de chevrons (les dents), une planchette verticale (l'arête nasale), un prisme trapézoïdal (un second nez), apparaissent en saillie. Cette construction n'a pas pour dessein de représenter les organes de la vue, de la respiration, de l'alimentation, de la parole, mais de les instaurer comme signes idéographiques. Avec, surtout, une trouvaille plastique dont nous avons, en 2017, perdu tout sens de hardiesse, mais qui a tant saisi Picasso: transmuier le négatif en positif, transformer des creux, des trous, bouche et yeux, en protubérances, lancer les orifices vers l'avant.

Si cet art s'éloigne de la réalité, c'est parce que ces yeux tubulaires ont précisément pour rôle d'évoquer une vue qui troue les frontières et les brouillards de l'apparence, afin de guetter l'invisible. Pour exprimer une sorte de pénétration magique du regard, il multiplie les tubes oculaires, redouble le visage en superposant une effigie miniature au sommet, dupliquant l'idée de vigilance. Au total, ce sont quatre paires d'yeux tubulaires qui entourent un énorme œil central de cyclope, avec, en outre, des cercles peints sur leur tranche, à leur extrémité, pour renforcer le contrôle.

Contrôler : c'était précisément la fonction de ces masques qui intervenaient, lors de "wars". Ils survivent quelque peu de l'autre côté de la frontière, en Côte d'Ivoire, où ils ne participent plus qu'à des fêtes.⁴

MASQUE GREBO

Notes

1 — Mario Meneghini, "The Grebo Mask", *African Arts*, VIII, vol. 1, 1974. Alain-Michel Boyer, "Grebo Art", *Arts & Cultures*, 2010, pp. 134-151. Traduction française : "L'art des Grebo", Genève, *Arts & Cultures*, 2010, pp. 134-151. Pierre Boutin : "Les masques "krou" de Côte d'Ivoire", *Afrique, Archéologie, Arts*, n° 5, 2007-2009, pp. 7-26. Sur les Grebo, voir aussi : Alain-Michel Boyer, *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 345-347.

2 — Voir Alain-Michel Boyer, op. cit., pp. 134.

3 — Voir : William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art, 1984. Trad. fr.: *Le Primitivisme dans l'art du 20^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 304-323.

4 — Voir : Pierre Boutin : "Les masques "krou" de Côte d'Ivoire", *Afrique, Archéologie, Arts*, n° 5, 2007-2009, pp. 7-26.

“Les musées sont les temples de ceux
qui ne croient plus, pour la plupart,
que les dieux sont divins, mais qui
pressentent que l’art l’est peut-être”.

CLAUDE ROY / ARTS SAUVAGES

ARTS PRIMITIFS

*“Museums are the temples of those who
do not believe, anymore, that gods are
divine, but who have the intuition that
art, perhaps, is”.*

CLAUDE ROY / ARTS SAUVAGES

—
Arts Antiques — Arts primitifs,
Galerie Simone de Monbrison, Paris, 1968.

Saisi en plein élan dans la fixité de son vol, ailes ouvertes contre le ciel, cet oiseau tendu jusqu'à l'épure illustre le style des anciens sculpteurs sénoufo du Koufoulo, autour de Dikodougou.

Stylisation, puissance d'expression, articulation cohérente des parties : au service de l'allusif, la composition, à la fois synthétique et ascétique, élude le superflu, pennas et rémiges, pour les fondre dans le volume d'ailes déployées avec une prodigieuse expressivité et un étonnant sens graphique. Ces ailes adoptent la forme d'un demi-cercle mais l'arc, prolongé jusqu'à l'extrême, rejoint en contrepoint à ses deux extrémités une autre courbe, inversée. Sous le corps lisse, seules quatre rangées de trois rainures symbolisent le plumage et quatre rectangles de carrés incisés, la cage thoracique et le ventre en forme de carène ; alors que le cône ciselé du bec plonge vers le bas comme si l'oiseau se précipitait sur une proie. A la différence de ce qu'il advient dans les arts d'autres peuples, ici l'oiseau devient figure autonome, plénière, créatrice de son vol, gagnant les hauteurs en s'émancipant de tout recours à un masque-socle qui l'amputerait des images de l'essor qu'il a pour dessein d'exalter.

Si étrange que cela puisse paraître, dans une région où le travail est rude, cette œuvre participe à une cérémonie honorant un "champion de culture" qui au terme d'une compétition est parvenu à la fin de la parcelle qui lui avait été assignée avec assez d'avance pour prendre le temps d'esquisser une danse¹. On lui attribue alors le titre de *sambali* ("maître cultivateur") et il reçoit une récompense : soit une canne surmontée d'un personnage féminin, soit cet oiseau. L'œuvre est donc un trophée (*kpônô* dans la région koufoulo)². Une perche de près de trois mètres³ est insérée sous la base.

D'autres éléments (absents ici) décorent le trophée : un étendard ; et deux oisillons fixés sur chacune des ailes symbolisent la prochaine descendance du champion et les valeurs exemplaires qu'il incarne pour les jeunes

qui l'entourent quand il brandit son *kpônô*. L'oiseau représenté est l'aigle bateleur *kayonyèng* (*Terathopius ecaudatus*)⁴. A la mort d'un "champion de culture" le dernier détenteur du trophée plante la perche près de la case du défunt. Ce passage de relais est essentiel : passant d'un *sambali* à un autre, le *kpônô* est ancien, les générations se sont succédées. Considéré comme infiniment précieux, il transporte en lui le souvenir des ancêtres. En outre, beaucoup furent détruits au début des années 1950, lors de l'essor d'un culte iconoclaste, le Massa⁵. Echappant aux habituelles catégories formelles, cette œuvre, qui n'est ni un masque ni une statue, n'en est que plus troublante. Libre des pesanteurs, au-dessus des contingences terrestres, cette image de l'oiseau s'impose aux yeux des Sénoufo comme un symbole de maîtrise, de suprématie, d'ascendance. Et naturellement d'élévation, dans tous les sens du terme : celle à laquelle tout homme est en mesure d'accéder.

KPÔNÔ, OISEAU-TROPHÉE D'UN 'MAÎTRE CULTIVATEUR' SÉNOUFO

Notes

1 — Sur les créations du Sahel, chez les Bamana et les Sénoufo, qui célèbrent les agriculteurs émérites, voir : Alain-Michel Boyer, "Le travail des champs", dans : *Comment regarder les arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2017, pp. 288-291.

2 — Et *cakpari-kpônô* plus au nord, dans le sous-groupe des Fodonon. Communication de M. Pierre Boutin, ancien directeur du Musée Africain de Lyon.

3 — Voir une telle perche sur une photographie, dans : Anita Glaze, *Art and Death in a Senufo Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 163.

4 — Ou bateleur des savanes, un rapace qui fréquente la brousse de la région à la recherche de reptiles. Il doit son nom à sa faculté de réaliser des parades nuptiales spectaculaires, longs vols planés, vols en piqué et remontées en chandelle, mais les Sénoufo, qui admirent ses veilles obstinées, lui attribuent en premier des valeurs de fermeté, de courage, de ténacité. On retrouve, stylisées, certaines de ses caractéristiques formelles sur cette œuvre, notamment sa queue assez courte et des ailes qui lui donnent une allure très originale.

5 — Sur les destructions du Massa chez les Sénoufo, voir : Alain-Michel Boyer, "Africa and the Permanence of the Immaterial", Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts & Cultures*, 2017. Version française : "L'Afrique et la pérennité de l'immatériel", Genève, Musée Barbier-Mueller, *Arts & Cultures*, 2017.

—
YAURE,
ANTELOPE MASK
OF THE LO SET

—
Ivory Coast

—
Wood

—
52 cm

—
Ex Rafaeli collection, Israel

—
Published

Masks of primitive peoples from the collection of Dr. Alex Rafaeli (exhibition catalogue), Jerusalem, The National Museum Bezalel, 1953, fig.4

Masks of primitive peoples from the collection of Dr. Alex Rafaeli – Sculptures from other collections, (exhibition catalogue), Haifa, Museum of Modern Art, Haifa Municipality, Cultural Department, 1955, N°5.

YAURE¹

ANTELOPE MASK

OF THE LO SET

This mask bares exceptional testimony to the refinement of Yaure art. Unfortunately, in the West, this art is always perceived as being dependent upon the more numerous or powerful of its neighbours or merely a simple variant of them, whereas it is actually a progenitor and primary influence for them. The Baule especially, having originated from Ghana in the eighteenth century, did not historically use masks as a means of cultural expression, but borrowed this form from the Yaure and from other indigenous peoples. However, through a very particular and curious cultural turn-around, a mask such as this, which is sacred among the Yaure, and which in the village cannot be seen by everyone because of the power it harbours, has become among the Baule a mere figure of entertainment².

With a great mastery of technique and a subtle concern for proportion, the face has an astonishing clarity of form. Either side of a central axis, the T-form is transcribed and underlined by the nasal ridge and horizontal eyes. The interacting, staggered curves and counter-curves animate the whole, gifting it with a vitality and fullness that highlights the double curve of the eyebrows and eyelids and the triple curves of the finely woven hair. Even the curved nostrils have been chiselled with an infinite delicacy. Another rare stylistic feature is the mouth which, without lips, is deftly drawn in at the bottom of the softened curves of the subtly elongated face.

As definitive proof that this mask is of Yaure provenance, we note that the smooth cheeks are devoid of the scarification³ that is characteristic of the Baule. The curved horns are typically those of the antelope (*Hippotragus equinus*), and which seem ready to join in a moment of aerial concordance, as an expression of the notion of *wilderness* domesticated and an energy tamed: the wild spaces of the bush have been integrated into the harmony of the community, and by crowning the face, it is transfigured.

This mask is a homage to a divinity (*klomon yu*) that is dangerous if neglected and beneficial if honoured. It should be noted that this is not a representation of this particular divinity here, but merely aims to charm it through its magnificence, by the concord which he intends to celebrate, by the recourse to dance as well as music. Thus, *enchanted and thrilled*, the divinity will contribute to the subjugation of the dark forces that threaten the village. What greater credit could be given to art than to think that it could influence the evil spells and curses? But to ward off spells, this mask never appears alone: it is always used at the heart of a set (called *lo* or *do* depending on the dialects) conceived as a dramaturgy of seven effigies, and which intervenes the day after another set of seven (the *jè*), only when it is necessary to celebrate the funeral of a man with a large number of descendants, so that he may become a protective ancestor in the after-life. This antelope-mask takes its place in the fourth position of the *lo*, after the helmet-masks. As the evil spirits proliferate after the death of a notable person - an event that can destabilize the village - its role is to enable the community to regain its previous vital forces⁴.

Footnotes

¹ — In Ivory Coast, the name of the people is spelled (and pronounced) *Yohouré*. But in the West, the Anglo-Saxon form is often used (*Yaure*), especially in sales catalogues.

² — On the art of the Yaure, see: Alain-Michel Boyer: *The Yaure of Ivory Coast, Make the Gods Dance*, Geneva, Barbier-Mueller Museum Cultural Foundation, 2017. French version: *Les Yohouré de Côte d'Ivoire, Faire danser les dieux*, Lausanne, Ides et Calendes éd., 2017.

³ — See: Alain-Michel Boyer: *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴ — On this ritual of purification, see: Alain-Michel Boyer, pp. 130-131.

SENUFO

FIGURE

Truly magisterial and conceived with a keen sense of balance and craftsmanship, this feminine sculpture, with its smooth and brilliant patina, is a forceful expression of the talent of the former Senufo sculptors. Its symbolism is cleverly suggested by a design based on a series of straight lines and curves, angular forms (elbows, chin, hips) and hemispheres (skull), which confers an astonishing dynamic to this stylized body.

Three parallel lines descend diagonally forward, one follows the forearm, the other the elongated, somewhat conical breasts and the last starts from the nape, finishing at the chin. The face is daringly narrowed and stretched, with a clearly prominent jaw. This clear parallelism is counterbalanced however by the circular form of the stool and by the curve of the thighs underlined by the sinuosity of the elegant and unusual scarification and by the semicircles of the forehead, framing the eyes and the arcs of the eyebrows. The subtle counterpoint of convex or concave angles and of the rounded form thus avoids any temptation for otherwise abrupt or severe geometries.

The vertical axis of the column of the perfectly straight back is likewise counterbalanced by the prominent abdomen: four rows of three scarification marks are arranged in a cross, echoing the scarification on the breasts, thus marrying the protrusion in a valorising and symbolic reunification with the umbilicus. For the Senufo, a protruding navel, reminiscent of the umbilical cord, denotes the carnal bond, a reminder of the ancestors and a conferring of luck. A proverb even circulates in the region, originating from neighbouring Bamana: "Marrying a woman with a big, long navel will bring happiness".

Sure of her powers, the woman sits elegantly on a very low stool, identical to those used in

divination rituals (but also in kitchens). Through a bold design choice, the woman's feet merge with the front feet of the seat, lightening the figure overall and strengthening the notion of ascension.

All these stylistic features are the signature of the workshops of a Senufo subgroup, the Pongala, located in Kasséré, northeast of Boundiali, 50 km from the Malian border. The braid of hair (the *teele*), delicately carved on the top of the forehead, is also typical of this style. Out of context, it is difficult to determine its true function: it may as easily have belonged to an initiate of the *poro* initiation rites as to a soothsayer – probably a man, as the figures of women are generally smaller. The Senufo themselves hesitate to ascribe exact attribution.

If the first case is correct, it would be a *goro tugu*, used in an evocation of an intercessor spirit (*tugu*) during the ritual (*goro*) following the closure of a cycle of initiation. The young man promoted up to a certain age class would place the figure on his head and then travel to nearby villages to receive food or more recently, money. If it is a soothsayer's figure, it belongs to the *sandogo* (or *sando*) cult and is known as *ndebele*. As homage – rather than representation – or eminent mark of respect offered to a spirit that lives in the bush, it receives libations of millet beer and chewed cola nuts, blown over it as an offering. A more decisive offering would be an anointing of Shea oil. All these elements reaffirm the prerogatives granted to the women of the Senufo: aesthetic (celebration of beauty), social (exaltation of fertility) and spiritual (recognition of supernatural powers). Is she not indeed to be considered more likely to be in contact with the supernatural spirits than men?



Footnote

1 — "Muso baramafuru kà nyii".



Galerie Monbrison

2 rue des Beaux-Arts

75006 Paris

Tel + 33 (0)1 46 34 05 20

Fax +33 (0)1 46 34 67 25

contact@monbrison.com

www.monbrison.com



GALERIE MONBRISON

Coordination — *Emilie Salmon*
Texts — *Alain-Michel Boyer*
Translation — *Peter Jones*
Revision — *Arthur de Monbrison & Pauline Moulin*
Photographer — *Vincent Girier Dufournier*
Graphic design — *Camping design - Annelise Cochet & David Valy*
Printing — *Norprint*
Printed in Portugal, August 2017

