

CLAES



4

**MASQUES BAOUÉ
DU CERCLE DE DIMBOKRO**

BAULE MASKS FROM THE DIMBOKRO CIRCLE

SARAH BOUKAMEL - NAJWA BORRO



Vue du ciel d'un village ivoirien. View of an Ivorian village from the sky. Photo : Yann-Arthus Bertrand

Introduction

« Des styles contemporains ne s'ignorent pas mutuellement. [...] L'originalité de chaque style n'exclut donc pas les emprunts, elle s'explique plutôt par un désir conscient ou inconscient de s'affirmer différent [...] »¹

Claude Lévi-Strauss, 1979

Dans le sillage des travaux de documentation et de collecte menés en Côte d'Ivoire par Hans Himmelheber dès la première moitié des années 1930, la réflexion sur l'importance de la place de l'artiste est aujourd'hui devenue centrale dans le domaine de l'histoire de l'art africain². Ces réflexions ont vu en corollaire le développement d'identification de mains, attributions généralement complexes au regard du manque de données contextuelles à disposition. Si les productions artistiques baoulé présentent un « canon » ou une composition « classique » immédiatement reconnaissable et au sein duquel se déploient des variations et des innovations plastiques infinies, il n'existerait pas de style régional baoulé à proprement parler selon Susan Vogel³. Mettant l'accent sur une approche plurielle et la complexité des relations stylistiques constitutives de l'art baoulé, Vincent Bouloré considère que « *s'il n'existe pas vraiment de tradition régionale stable, de nombreux styles personnels sont repérables. De plus, à divers moments, selon des conjonctures favorables, en divers endroits et en fonction d'une ou de plusieurs individualités fortes, des ateliers se sont malgré tout développés localement.* »⁴

En outre, nombreux sont ceux à avoir souligné l'importance accordée par les Baoulé à la délectation esthétique dans l'appréciation des productions plastiques⁵ tout comme la différenciation établie entre un mauvais sculpteur et un sculpteur qui se distingue par son talent, reconnaissance qui contribuera d'ailleurs à sa vocation artistique.⁶

Introduction

« Contemporary styles are not unaware of each other. [...] The originality of each style therefore does not mean that it does not borrow from others: it is better explained by a conscious or unconscious desire to assert itself as different [...]. »¹
Claude Lévi-Strauss, 1979

In the wake of Hans Himmelheber's work documenting and gathering pieces, which began in the first half of the 1930s, it has become crucial to think about the importance of the role of artists when studying the history of African Art.² As a result of these thought processes, different fingerprints have been identified, which are generally difficult to pinpoint given the lack of available contextual information. While baule art is an immediately recognisable «canon» or a «classic» composition, within which there are infinite plastic innovations and variations, strictly speaking there is no regional baule style according to Susan Vogel³. Emphasising a pluralist approach and the complexity of the stylistic relationships that constitute baule art, Vincent Bouloré feels that *« while there may not be any stable regional tradition, there are many personal styles that can be identified. In addition, at different times, when the circumstances were right, in different places and depending on one or more strong personalities, some workshops were established locally. »⁴*

As well as this, many have highlighted how important aesthetic delight was for the Baule when it came to appreciating plastic arts⁵, just as a distinction is made between a bad sculptor and a sculptor who stands out and is recognised for their talent, which also feeds into their artistic vocation.⁶



Un ensemble stylistique majeur

Parmi les différents ateliers ou mains de maîtres et entourage identifiés en pays baoulé, les œuvres rattachées à l'atelier connu sous le nom de cercle de Nzipri⁷, de maîtres de Sakassou⁸ ou plus récemment de maîtres d'Essankro⁹, sont considérées comme faisant partie des productions artistiques baoulé les plus abouties¹⁰. De facture exceptionnelle, les œuvres rattachées à ce corpus, bien trop diversifié selon Bernard de Grunne pour avoir été produit par une seule main¹¹, auraient été réalisées par plusieurs grands maîtres sculpteurs contemporains dont l'influence mutuelle a généré une émulation remarquable menant à la création d'œuvres majeures au sein d'« *un des rares ensembles stylistiques connus de cette importance.* »¹²

An important stylistic collection

Among the different workshops or masters and followers identified in the baule region, the pieces associated with the workshop known as the Nzipri Circle⁷, Sakassou Masters⁸ or more recently Essankro Masters⁹, are regarded as some of the most accomplished works of baule art¹⁰. With their exceptional craftsmanship, the pieces associated with this corpus, which, according to Bernard de Grunne, is far too diverse to have been produced by a single pair of hands¹¹, were created by a number of contemporary grand masters, whose mutual influence led to some remarkable emulation, resulting in the creation of some major works in « *one of the rare stylistic collections that we know about of such importance.* »¹²

Du lien entre le cercle d'Essankro et Cercle de Dimbokro

Comme le souligne Alain-Michel Boyer, « 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 style, et les nuances, les divergences. »¹³

La réunion de ces quatre masques (fig. 1-4), restés pour certains dans la même collection depuis plus de cinquante ans et montrés pour la première fois au public, ainsi que l'observation de quatre masques comparables (fig. a-e), ont permis de circonscrire une aire géographique au centre-est du pays baoulé correspondant à l'ancienne région du Nzi-Comoé¹⁴ ayant pour chef-lieu Dimbokro et s'étendant vers Daoukro et M'bahiakro.¹⁵

Deux masques de cet ensemble proviennent précisément de Dimbokro, en plein pays baoulé Agba composé des anciens départements de Dimbokro, Ouéllé, Bocanda, Kouassikouassikro, M'bahiakro, Prikro et Daoukro¹⁶. L'un d'eux (fig. a), présenté à l'exposition d'art ancien baoulé en 1951 à Abidjan, fut offert à un administrateur colonial par le chef des Baoulé de Dimbokro.¹⁷ Cette ville acquière par ailleurs un statut de carrefour de premier plan dans la région au début du XX^e siècle.¹⁸

Chacun de ces masques, de facture remarquable et d'une grande ancienneté, témoigne à la fois d'une production d'atelier tout en offrant des variations subtiles et personnelles. Ces ateliers établis dans la région de Dimbokro ont ainsi produit des œuvres majeures illustrant chacune des spécificités stylistiques déterminées par des « individualités fortes » pour reprendre le terme de Vincent Bouloré.¹⁹ Un champ d'inspiration supplémentaire se superpose, celui du cercle d'influence.

Cette notion de cercle proposée par Susan Vogel lors de la première identification du corpus du cercle de Nzipri rejoint cette idée d'émulation et de diffusion d'un ensemble stylistique élevé en référence et magnifié ensuite par l'originalité créatrice de plusieurs maîtres sculpteurs. La portée de ce cercle d'influence se déployant dans la zone géographique évoquée est renforcée par le caractère itinérant des sculpteurs baoulé qui en se déplaçant en fonction de leurs commandes²⁰, ont nourri leur pratique et leur répertoire iconographique d'influences nouvelles tout en garantissant le rayonnement d'un style dont l'aboutissement pouvait être reconnu par tous.

Cet ensemble de masques cristallise ainsi une esthétique particulière déterminée par ce « cercle de Dimbokro » et la circulation des artistes. En outre, leur regroupement permet d'établir également un lien particulièrement intéressant avec plusieurs statues attribuées aux maîtres d'Essankro au regard de certaines similitudes formelles frappantes.

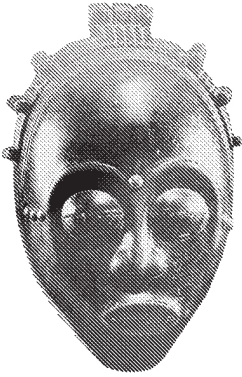


Fig. a
Masque Baoulé/ Baule mask

Attribué au cercle de Dimbokro
Attributed to Dimbokro Circle
Côte d'Ivoire/ Ivory Coast
XIX^e-XX^e siècle/ 19th - 20th century
Bois, métal/ Wood, metal - H. 31 cm

Ex collection Jean Diby, village de Dimbokro
Exposé à Abidjan en 1951
Ex collection Jean Diby, village of Dimbokro
Exhibited in Abidjan in 1951



Côte d'Ivoire, 1926. Cases Baoulé, village près de Yamoussoukro, portrait de deux hommes devant une habitation.
Ivory Coast, 1926. Baule houses, village near Yamoussoukro, portrait of two men in front of a house.
Photo : Edgard Aubert de la Rüe (1901-1911)

The link between the Essankro Circle and the Dimbokro Circle

As Alain-Michel Boyer points out, « *when they reappear after a long period in a private collection, certain old Baule pieces help us better understand the fertile differences and connections between different workshops, long ago, with different styles, nuances and divergences.* »¹³

Bringing these four (fig. 1-4) masks together - some of which have been in the same collection for over fifty years, on public display for the first time here - and observing four comparable masks (fig. a-e) have helped to determine a geographical area in the eastern central part of the baule region, corresponding to the former Nzi-Comoé region¹⁴ whose capital was Dimbokro, and which stretched as far as Daoukro and M'bahiakro.¹⁵

Two masks in this set come specifically from Dimbokro, in the heart of Baule Agba country, made up of the former departments of Dimbokro, Ouéllé, Bocanda, Kouassikouassikro, M'bahiakro, Prikro and Daoukro¹⁶. One of them (fig. a), which was included in the exhibition of ancient Baule art in 1951 in Abidjan, was given to a colonial official by the Baule Chief in Dimbokro.¹⁷ This town also became an important crossroads in the region in the early 20th century.¹⁸

Each of these masks, demonstrating remarkable craftsmanship and considerable age, are examples of the output of a particular workshop, as well as offering some subtle, personal variations. These workshops, based in the Dimbokro region, produced some major pieces, each one illustrating some specific stylistic features, determined by some « strong personalities », as Vincent Bouloré described them.¹⁹ There is another source of inspiration, that of the circle of influence.

This notion of a circle put forward by Susan Vogel when the corpus of the Nzipri Circle was first identified, connects with this idea of emulating and propagating a stylistic whole, raised up first as a reference, and then magnified by the creative originality of a number of master sculptors. The reach of this circle of influences encompasses the geographical area that has been described, and is consolidated by the fact that baule sculptors were itinerant, travelling from one place to another according to their commissions²⁰. This fed into their work and their iconographic repertoire of new influences, as well as making sure that a style, whose accomplishment could be recognised by all, could spread far and wide.

This set of masks thus crystallises a particular aesthetic, determined by this « Dimbokro Circle » and the circulation of artists. In addition to this, grouping them together also helps create a particularly interesting connection with a number of statues attributed to the Essankro Masters, given some striking formal similarities.



Fig. b
Masque Baoulé/ Baule mask

Attribué au cercle de Dimbokro
Attributed to Dimbokro Circle
Côte d'Ivoire/ Ivory Coast
XIX^e-XX^e siècle/ 19th - 20th century
Bois/ Wood - H. 28 cm

Alain Dufour, Saint-Maur/Ramatuelle
Exposé/ Exhibited « Masque d'Afrique », Galerie Afrique,
Ramatuelle, 02.07-27.08.2010



Fig. c
Masque Baoulé/ Baule mask

Attribué au cercle de Dimbokro
Attributed to Dimbokro Circle
Côte d'Ivoire/ Ivory Coast
XIX^e-XX^e siècle/ 19th - 20th century
Bois / Wood - H. 33 cm

Dalton Somaré, Milan

Fig. d
Masque Baoulé/ Baule mask

Attribué au cercle de Dimbokro
Attributed to Dimbokro Circle
Côte d'Ivoire/ Ivory Coast
XIX^e-XX^e siècle/ 19th - 20th century
Bois, métal, cheveux / Wood, metal, hair - H. 34 cm

Collection privée, acquis *in situ* en 1975
Private collection acquired *in situ* in 1975

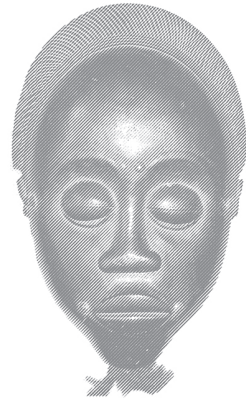


Fig. e
Masque Baoulé/ Baule mask

Attribué au cercle de Dimbokro
Attributed to Dimbokro Circle
Côte d'Ivoire/ Ivory Coast
XIX^e-XX^e siècle/ 19th - 20th century
Bois, métal/ Wood, metal - H. 36 cm

Ex collection Pontus Grate, Stockholm
Alain de Monbrison, Paris



Affinités, nuances et divergences

Magnifiant les canons esthétiques baoulés visibles notamment dans le recueillement des visages à l'expression intériorisée traduite par les paupières baissées, ces quatre masques (fig.1-4) (ainsi que les cinq comparables rattachés à cet ensemble (fig. a-e) se caractérisent par un modelé d'une extrême délicatesse, comme animé, vibrant, exaltant les formes pleines des visages de taille importante. Sous le front haut, la partie interne du visage s'inscrit dans une structure en forme de cœur très subtile telle une légère inflexion, englobant l'arcade sourcilière et descendant jusqu'aux commissures des lèvres. Les grands yeux mi-clos et incisés en partie inférieure, sont ronds et très proéminents.

La structure osseuse contenant les globes oculaires est finement suggérée. La bouche charnue, délicatement ourlée, parfois légèrement ondulante, se caractérise par un traitement aplati, comme poli, de la partie bombée des lèvres. Le philtrum n'est pas ou peu signifié. Le nez aux narines évasées présente également un caractère charnu, les volumes pleins traités tout en rondeur sans coupe nette ou incisions²¹ délimitant les ailes du nez. Deux axes structurent l'ensemble : un axe horizontal suivant la ligne des cils sur lequel apparaissent parfaitement alignées les scarifications temporales et les petites oreilles rondes et délicates²² situées sous la coiffure en diadème finement tressée. Un deuxième axe suivant la ligne de l'arête nasale, passe par le centre du philtrum et du tubercule labial pour rejoindre la pointe du menton saillant.

Cette caractéristique du menton en galoche est mise en évidence par une barbe tressée ou englobée dans la structure de la barbiche sculptée (*akenza*), caractéristique des notables ou des anciens honorés par cette typologie de masques.

Les masques de l'ancienne collection Merton Simpson (fig. 3) et John Hewett (fig. 4) tout en présentant des similitudes évidentes, se démarquent des autres pièces notamment par le traitement des scarifications encadrant la bouche, situées entre les sourcils et au niveau des tempes, disposées en éventail. Si l'on retrouve le traitement aplati des lèvres, la bouche est davantage oblongue et légèrement ondulante. L'arc des sourcils est plus court. Le masque de l'ancienne collection Hewett (fig. 4) présente également un traitement du nez légèrement différent, se distinguant par deux petites entailles délimitant les ailes du nez.

En comparaison avec l'aspect lisse des surfaces polies qui caractérise les autres masques, il donne à voir une patine texturée d'un noir profond laissant entrevoir des éclats plus clairs du bois, en particulier une ligne de lumière qui apparaît comme la marque d'une caresse dans le bas du visage. Quant au menton saillant, il est structuré par l'excroissance formée par la barbe ciselée de motifs en zigzags qui apportent un rythme supplémentaire à l'ensemble du visage tout comme l'agencement des scarifications asymétriques au niveau des joues. Ces deux masques peuvent être rattachés à un atelier au sein duquel ont opéré deux maîtres sculpteurs marqués par ce cercle d'influence de la région de Dimbokro.



Côte d'Ivoire, 1926. Village Baoulé avec greniers à provisions, village des environs de Yamoussoukro. N'zi-Comoé.
Ivory Coast, 1926. Baule village with provision granaries, village near Yamoussoukro. N'zi-Comoé.
Photo : Edgard Aubert de la Rüe (1901-1911)

Affinities, nuances and divergences

Magnifying the aesthetic baule canons that are particularly visible when looking at the faces, with their internalised expressions, translated by their lowered eyelids, these four masks (fig.1-4) (as well as the four comparable ones connected to this set (fig. a-e)) are characterised by a model of extreme delicacy, almost animated, vibrant, glorifying all the contours of these large faces. Under the high forehead, the inner part of the face is a very subtle heart shape, slightly inflected, encompassing the arch of the eyebrows, coming down to the corners of the lips. The large, half-closed eyes, with incisions at the bottom, are round and very prominent.

The bony structure containing the eyeballs is delicately suggested. The fleshy mouth, with a thin outline, sometimes slightly undulating, is characterised by the flattened, as though polished, domed part of the lips. The philtrum is not at all, or hardly, marked. The nose, with its flared nostrils, is also fleshy, with rounded lines and no clear cut or incision²¹ marking the nasal wings. Two axes provide the structure for the whole thing: one horizontal axis following the line of the lashes, perfectly aligned with the scarification on the forehead and the small, delicate round ears²² under the headgear, which is a finely plaited diadem. A second axis follows the line of the bridge of the nose, goes through the centre of the philtrum and the procheilon, and meets the end of the prominent chin. This feature of the protruding chin is highlighted by a plaited beard or a goatee (*akenza*), a feature common among important figures or old men honoured by this type of mask.

While the masks from the Merton Simpson collection (fig. 3) and John Hewett collection (fig.4) do have clear similarities, they differentiate themselves from the others in particular by the scarification around the mouth, between the eyebrows, and around the temples, where they fan out. If the lips are flattened, the mouth is more oblong, and slightly undulating. The arch of the eyebrows is shorter. The mask from the Hewett collection (fig. 4) also has a slightly different nose, with two small notches marking the nasal wings.

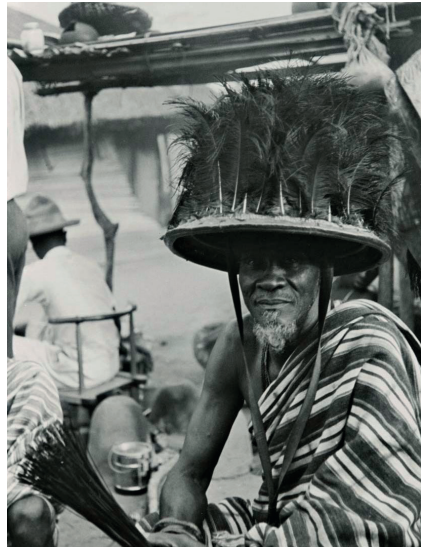
Compared with the smooth polished surfaces that characterise the other masks, it has a deep black textured patina, revealing flashes of lighter wood, and in particular a line of light that looks like the mark of a caress in the lower part of the face. The protruding chin is shaped by the beard, carved with zigzag patterns that add an extra rhythm to the whole face, as does the layout of the asymmetric scarification on the cheeks. These two masks may be connected to a workshop where two master sculptors worked, who were inspired by this circle of influence of the Dimbokro region.



Côte d'Ivoire, 1934. Mascarade Baoulé, village de M'bahiakro. Ivory Coast, 1934. Baule masquerade, village of M'bahiakro.
Photo : Hans Himmelheber (1908-2003).

Enfin, sur six masques de cet ensemble (fig. a, b, d, e, 1, 2), les scarifications sculptées ont été remplacées par des clous de tapisseries en laiton animant la surface lisse de l'ensemble et positionnés entre l'arcade sourcilière, au niveau des tempes et des commissures des lèvres. Deux des masques (fig. a-e) présentent également des restes d'attaches qui permettaient de fixer des lamelles de laiton recouvrant la partie inférieure de l'œil et de la bouche. Cette pratique introduisant une forme de préciosité supplémentaire associée à l'or, métal sacré, rehaussant subtilement les visages et générant un contraste visuel mettant en valeur des zones précises telles que les paupières baissées. Cette tradition était principalement utilisée chez les Yohouré et chez les Baoulé Akwé de la région de Yamoussoukro influencés par leurs voisins.²³

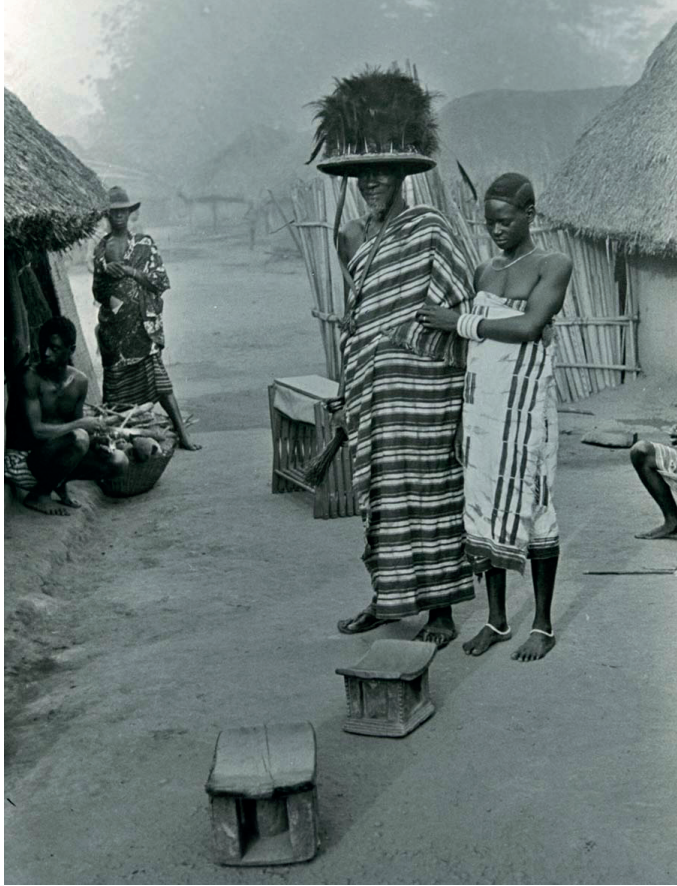
Néanmoins, les masques baoulé présentant des lamelles de laiton disposées sur les yeux et la bouche sont très rares ; particularité qu'on ne retrouve que sur des masques d'une grande ancienneté.²⁴ Cette ornementation est également observable sur deux masques rattachés au corpus du maître d'Essankro par Bernard de Grunne.²⁵



Côte d'Ivoire, 1934. Chef Baoulé. Ivory Coast, 1934. Baule Chief. Photo : Hans Himmelheber (1908-2003) & Martin Lippmann.

Lastly, on six of the masks in this set (fig. a, b, d, e, 1, 2), the sculpted scarification has been replaced with brass upholstery nails, which stand out from the smooth surface, positioned between the arch of the eyebrows, on the temples and the corners of the lips. Two of the masks (fig. a-e) also have what is left of the fixings used to attach strips of brass covering the lower part of the eye and the mouth. This practice introduced another form of preciousness associated with gold, a sacred metal, subtly enhancing faces and generating a visual contrast, highlighting specific areas such as lowered eyelids. This tradition was mainly used by the Yohouré and the Baule Akwé in the Yamoussoukro region, influenced by their neighbours.²³

However, baule masks with strips of brass on the eyes and mouth are very rare; it is a feature only found on incredibly old masks.²⁴ This ornamentation can also be seen on two masks associated with the corpus of the Essankro Master by Bernard de Grunne.²⁵



Côte d'Ivoire, 1934. Chef Baoulè. Ivory Coast, 1934. Baule Chief.
Photo : Hans Himmelheber (1908-2003) & Martin Lippmann.

L'importance de la typologie des masques

La virtuosité des sculpteurs ayant produit les masques de cet ensemble est indéniable. Notons qu'à l'instar de la mobilité des artistes, certains commanditaires pouvaient parcourir des distances considérables pour acquérir des œuvres réalisées par des sculpteurs renommés. Certaines œuvres n'étaient donc pas toujours produites sur leur lieu d'usage. Plus l'éloignement était important, plus la considération pour leur auteur était grande ; l'objet acquis comme héritant d'un surcroît de valeur.²⁶ En témoigne le masque baoulé collecté en pays Dida en août 1910 (fig. 5). Cette observation peut également se comprendre par la typologie particulière de ces masques : les *ndoma*. Couronnant par leur apparition à la tombée du jour les mascarades liés aux

cérémonies de divertissement *gbagba*²⁷, ces masques *ndoma* connus sous le terme de « masques portraits » sont réalisés pour rendre hommage à un membre du village particulièrement estimé et admiré de tous, fait particulièrement rare dans l'art africain.²⁸ L'importance de l'individu à célébrer est ainsi à la hauteur du soin qu'il convient d'apporter à la réalisation de ces masques généralement accompagnés, lors de leur sortie, par la personne glorifiée ou par un remplaçant. Signifiant « réplique », « double », « alter-égo » ou « copie », les masques *ndoma* étaient ainsi commandés par des admirateurs à un sculpteur dont le talent devait lui permettre d'exalter, à travers une image idéalisée, les vertus ou les qualités remarquables de la personnalité à honorer.

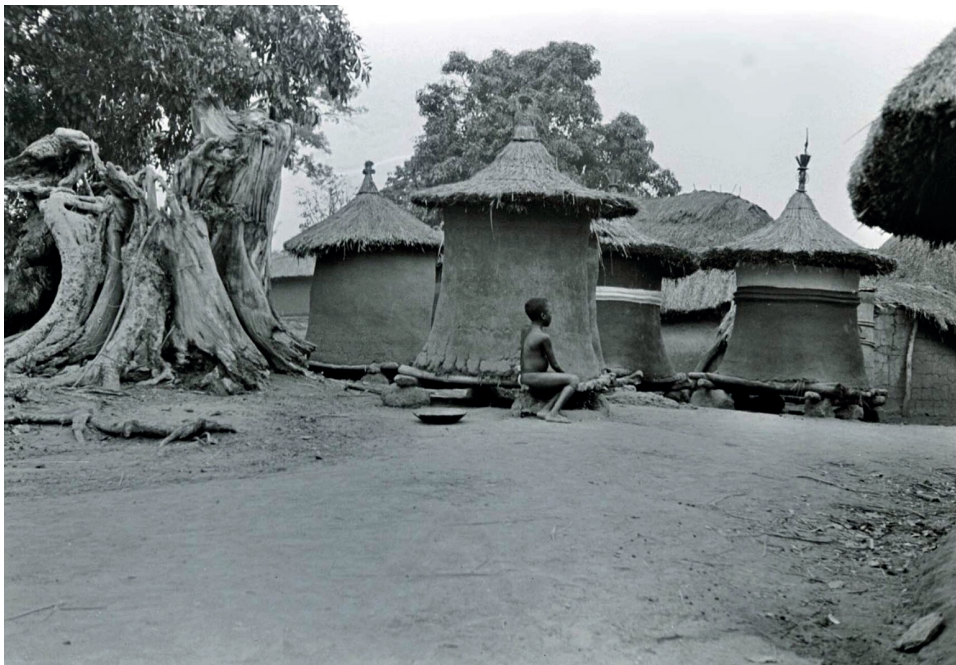


Côte d'Ivoire, 1934. Village Baoulé. Ivory Coast, 1934. Baule village. Photo : Hans Himmelheber (1908-2003) & Martin Lippmann.

The importance of the type of mask

The virtuosity of the sculptors that produced the masks in this group is indisputable. It is worth noting that, as well as the artists being mobile, some people who commissioned work might travel considerable distances to acquire pieces produced by well-known sculptors. Certain pieces were therefore not produced in the same region that they were used. The further the distance, the higher the regard for their author; the object acquired would take on an even higher value.²⁶ An example of this is the baule mask collected in the Dida region, in August 1910 (fig. 5). This observation is also reflected in the particular type of mask that these are: *ndoma*. Their appearance marked the end of the masked celebrations associated with entertaining

ceremonies *gbagba*²⁷, and these *ndoma* masks, known as « portrait masks » were made to pay tribute to a particularly highly esteemed and unanimously admired member of the village, which is particularly unusual in African art²⁸. The importance of an individual to be celebrated is thus commensurate with the care that should be taken when making masks, which were usually accompanied, when they came out, by the individual being celebrated, or by a stand-in. Meaning « replicated », « double », « alter ego » or « copy », *ndoma* masks were thus ordered by admirers from a sculptor whose talent meant that he would be able to exalt the remarkable virtues or qualities of the individual being honoured, in an idealised image.



Côte d'Ivoire, 1934. Village Baoulé. Ivory Coast, 1934. Baule village. Photo : Hans Himmelheber (1908-2003) & Martin Lippmann

4

**MASQUES BAOUÉ
DU CERCLE DE DIMBOKRO**

BAULE MASKS FROM THE DIMBOKRO CIRCLE



Masque *ndoma* Baoulé/ Baule *ndoma* mask

Côte d'Ivoire

XIX^e - XX^e siècle

Bois, clous de tapissiers en laiton, fibres végétales, kaolin

H. 34 cm, L. 19 cm, P. 13 cm

Ex collection Aladji Ibrahim, Cotonou, 1975

Ivory Coast

19th - 20th century

Wood, brass nails, plant fibers, kaolin

H. 34 cm, W. 19 cm, D. 13 cm

Ex Aladji Ibrahim Collection, Cotonou, 1975





2

Masque *ndoma* Baoulé/ Baule *ndoma* mask

Côte d'Ivoire

XIX^e - XX^e siècle

Bois, clous de tapissiers en laiton, fibres végétales

H. 34 cm, L. 19 cm, P. 13 cm

Ex collection Hans Schneckenburger, Munich

Ivory Coast

19th - 20th century

Wood, brass nails, plant fibers

H. 34 cm, W. 19 cm, D. 13 cm

Ex Hans Schneckenburger Collection, Munich





3

Masque *ndoma* Baoulé/ Baule *ndoma* mask

Côte d'Ivoire
XIX^e - XX^e siècle
Bois, fibres végétales
H. 30 cm, L. 18 cm, P. 10 cm
Ex Merton Simpson, New York

Ivory Coast
19th - 20th century
Wood, plant fibers
H. 30 cm, W. 18 cm, D. 10 cm
Ex Merton Simpson, New York





4

Masque *ndoma* Baoulé/ Baule *ndoma* mask

Côte d'Ivoire

XIX^e - XX^e siècle

Bois - H. 30 cm, L. 18 cm, P. 10 cm

Ex collection John Hewett, Londres, avant 1970

Communication personnelle L. Entwistle

Didier Claes, Bruxelles

Ivory Coast

19th - 20th century

Wood - H. 30 cm, W. 18 cm, D. 10 cm

Ex John Hewett Collection, London, before 1970

Personal communication from L. Entwistle

Didier Claes, Brussels





1

**MASQUE BAOUÉ
COLLECTÉ EN PAYS DIDA**

BAULE MASK COLLECTED IN THE DIDA REGION

5

Masque *ndoma* Baoulé/ Baule *ndoma* mask

Côte d'Ivoire

XIX^e - XX^e siècle

Bois, métal, fibres végétales, perle de verre

H. 28 cm, L. 16 cm, P. 10 cm

Acquis *in situ* le 8 août 1910

Au dos « *Dida 8 Aout 1910 / Côte d'Ivoire* »

Ivory Coast

19th - 20th century

Wood, metal, plant fibers, glass bead

H. 30 cm, W. 18 cm, D. 10 cm

Acquired *in situ* 8 August 1910

On the back « *Dida 8 Aout 1910 / Côte d'Ivoire* »







Notes

¹ Lévi-Strauss, 1979, p. 125.

² Cette réflexion sur l'importance de l'artiste a été particulièrement mise à l'honneur lors de l'exposition *Les maîtres de la sculpture de la Côte d'Ivoire* conçue par le Rietberg Museum. Cette exposition a permis de montrer au grand public l'originalité et la diversité d'une production plastique attribuée à plusieurs grands artistes ivoiriens anonymes des XIX^e et XX^e siècles, et de redonner à ces maîtres de la sculpture la place qu'ils méritent tout en spécifiant la situation et les pratiques particulières des artistes au sein de chaque groupe étudié.

³ Vogel, 1984, p. 30.

⁴ Bouloré, 1997, p. 131.

⁵ de Grunne, 2001, pp. 66-67 - Boyer, 2017, p. 44.

⁶ Boyer, 2008, p. 78.

⁷ Vogel, 1991, p. 51.

⁸ Cf. Bernard de Grunne (Dir.), *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, BBL, 2001.

⁹ Dans la lignée des recherches menées par Susan Vogel et Vincent Bouloré, Bernard de Grunne a mis en évidence trois artistes opérant au sein de cet atelier en se basant sur les similitudes formelles d'un corpus de dixsept œuvres dont quinze statues et deux masques datés entre 1840 et 1880 ; corpus correspondant en 2015 à près de quarante œuvres - soit près de vingt statues et quatre masques supplémentaires par rapport aux premières données rassemblées en 2001. Cependant, la pauvreté des données concernant les lieux de collecte connus ne permet pas de déterminer la zone d'activité précise de ces artistes. Les rares indications de lieux tels que Sakassou, Bouaké, Essankro, Dimbokro et Toumodi, circonscrivent en effet une aire géographique comprise entre la région Gbêkê et la région du Bélief sur environ 190 km entre le point le plus au nord (Bouaké) et le point le plus au sud (Toumodi). Revenu sur la désignation initiale des maîtres de Sakassou, Bernard de Grunne lui préféra celle d'Essankro, en référence au village éponyme situé entre Tiébissou et Didievi dans lequel Susan Vogel photographia une statue du même style datée entre 1850 et 1886 et dont elle lui précisa plus tard la localisation exacte.

¹⁰ de Grunne, 2001, p. 69.

¹¹ *Ibid*, p. 68.

¹² *Ibid*

¹³ Boyer, 2017, p. 44.

¹⁴ La région du Nzi-Comoé formant désormais le district des Lacs, a été fusionnée avec une partie de l'ancienne région des Lacs (sans Yamoussoukro) lors du redécoupage administratif de 2011.

¹⁵ Communication personnelle de Samir Borro.

¹⁶ Kangah, 2018, pp. 120-121.

¹⁷ La notice du catalogue de vente mentionne que ce masque fut « offert au père de l'actuel propriétaire, qui fut administrateur colonial à Dimbokro, par le chef Jean Diby, chef supérieur des Baoulés de la région de Dimbokro, et descendant direct de Dimbo, fondateur du village de Dimbokro, (*kro* en baoulé voulant dire village). A figuré à l'exposition d'Art Ancien Baoulé tenue lors de la foire exposition d'Abidjan de 1951. » Voir Cornette de Saint Cyr, vente du 23 octobre 2000, lot 33, p. 13.

¹⁸ L'importance stratégique de la ville de Dimbokro à partir de 1910 est à relier à l'histoire de la pénétration ferroviaire en Côte d'Ivoire, la ligne de chemin de fer reliant Abidjan à Bouaké constituant alors le moyen de transport privilégié par les administrateurs coloniaux. La gare de Bouaké, inaugurée en 1912, en constitua le terminus jusqu'en 1923. La gare de Dimbokro quant à elle fut inaugurée deux ans plus tôt et généra à partir de 1910 le déplacement et le développement de plusieurs postes administratifs dans cette zone.

¹⁹ Bouloré, 1997, p. 130.

²⁰ de Grunne, 2001, p. 66.

²¹ À l'exception du masque de l'ancienne collection John Hewett.

²² À l'exception du masque de l'ancienne collection Aladj Ibrahim qui n'a pas d'oreilles mais dont la bouche est mise en évidence par une épaisse couche de kaolin.

²³ Boyer, 2016, pp. 193-194. Voir aussi le commentaire de Bertrand Goy sur le masque Baulé/Yauré de l'ancienne collection Marceau Rivière, Sotheby's, 18 juin 2019, lot 66.

²⁴ Communication personnelle de Samir Borro.

²⁵ Cf. trois masques attribués au Maître d'Essankro et à son entourage : les masques de l'ancienne collection Gaston de Havenon et de l'ancienne collection Felten surmontés d'une tête de bélier ainsi qu'un masque à cornes de l'ancienne collection Serge Barbeau (Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Inv. : 71.1995.39.2).

²⁶ Boyer, 2008, p. 78 et 2017, p. 26.

²⁷ Selon les sous-groupes baoulé, ces cérémonies prennent le nom de *mblo*, *ngblo*, *adjusu*, ou *ajemble*

²⁸ Boyer, 2008, p. 69.

References

¹ Lévi-Strauss, 1979, p. 125.

² This consideration of the importance of the artist was a particular focus of the exhibition entitled *Les maîtres de la sculpture de la Côte d'Ivoire* put on by the Rietberg Museum. This exhibition showed the public the originality and the diversity of the plastic art attributed to a number of great anonymous artists from Côte d'Ivoire in the 19th and 20th centuries, restoring these master sculptors to their rightful place, as well as describing the situation and specific practices of artists within each group being studied.

³ Vogel, 1984, p. 30.

⁴ Bouloré, 1997, p. 131.

⁵ de Grunne, 2001, pp. 66-67 - Boyer, 2017, p. 44.

⁶ Boyer, 2008, p. 78.

⁷ Vogel, 1991, p. 51.

⁸ Cf. Bernard de Grunne (Dir.), *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Brussels, BBL, 2001.

⁹ Following the lead of the work carried out by Susan Vogel and Vincent Bouloré, Bernard de Grunne highlighted three artists working within this workshop, basing his conclusions on the formal similarities of a corpus of seventeen pieces, fifteen of which were statues and two of which were masks, dating from between 1840 and 1880; in 2015, this corpus encompassed some forty works of art, so almost twenty more statues and four more masks than the first data collected in 2001 suggested. However, the inadequacy of the data regarding where we know these pieces were collected means that we cannot define the specific area in which these artists worked. The rare suggestions of location such as Sakassou, Bouaké, Essankro, Dimbokro and Toumodi, define a geographical area that encompasses the Gbêkê region and the Bélier region, covering 190km from the northernmost point (Bouaké) to the southernmost point (Toumodi). Coming back to the initial name given, the Sakassou Masters, Bernard de Grunne preferred this to the Essankro Masters, referring to the eponymous village between Tiébissou and Didievi, in which Susan Vogel photographed a statue in the same style dated between 1850 and 1886, whose precise location she would specify later.

¹⁰ de Grunne, 2001, p. 69.

¹¹ *Ibid*, p. 68.

¹² *Ibid*

¹³ Boyer, 2017, p. 44.

¹⁴ The Nzi-Comoé region, which is now the Lacs District, merged with part of the former Lacs Region (without Yamoussoukro) at the time of the 2011 administrative reorganisation of the country.

¹⁵ Personal communication from Samir Borro.

¹⁶ Kangah, 2018, pp. 120-121.

¹⁷ The sales catalogue said that this mask was « given to the father of the current owner, who was the colonial official in Dimbokro, by Chief Jean Diby, the Senior Chief of the Baoulés in the Dimbokro region, and a direct descendant of Dimbo, who founded the village of Dimbokro, (*kro* means village in baoulé). Appeared in the exhibition dedicated to "Art Ancien Baoulé" during the Abidjan exhibition in 1951.» See Cornette de Saint Cyr, sale of 23 October 2000, lot 33, p. 13.

¹⁸ The strategic importance of the town of Dimbokro from 1910 onwards is connected to the development of the railway in Côte d'Ivoire, with the line connecting Abidjan to Bouaké constituting the preferred means of transport used by colonial officials. The station in Bouaké, which was opened in 1912, was the line's terminus until 1923. The station in Dimbokro was opened two years earlier, and from 1910 onwards, led to the movement and development of a number of administrative posts in this area.

¹⁹ Bouloré, 1997, p. 130.

²⁰ de Grunne, 2001, p. 66.

²¹ With the exception of the mask from the former John Hewett collection.

²² With the exception of the mask from the former Aladji Ibrahim collection which does not have ears, but whose mouth is highlighted by a thick layer of kaolin.

²³ See also the comment by Bertrand Goy on the Baulé/Yauré mask from the former Marceau Rivière collection, Sotheby's, 18 June 2019, lot 66.

²⁴ Personal communication from Samir Borro.

²⁵ Cf. three masks attributed to the Essankro Master and his followers: the masks from the former Gaston de Havenon collection and the former Felten collection crowned with a ram's head, as well as a horned mask from the former Serge Barbeau collection (Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Inv. : 71.1995.39.2).

²⁶ Boyer, 2008, p. 78 et 2017, p. 26.

²⁷ Depending on the baoulé sub-groups, these ceremonies were known as *mblo*, *ngblo*, *adjusu*, or *ajemble*

²⁸ Boyer, 2008, p. 69.

Bibliographie sélective/ Selected bibliography

BARBIER Jean Paul (Dir.), *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections Barbier-Mueller*, Genève, 1993, vol. I et II.

BOULORÉ Vincent, *Les masques baoulé dans la Côte-d'Ivoire centrale (approches historiques et stylistiques comparées)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1997

BOUTTIAUX Anne-Marie, *Guro*, Milan, 5 Continents, 2016

BOYER Alain-Michel, « *Un art du portrait ?* » in *Les Arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 2006

BOYER Alain-Michel, *Baule*, Milan, 5 Continents, 2008

BOYER Alain-Michel, *Les Yohouré de Côte d'Ivoire : faire danser les dieux*, Lausanne, Éditions Ides et Calendes ; Fondation culturelle Musée Barbier-Mueller, 2016

BOYER Alain-Michel, *Classic art of the Ivory Coast*, Paris, Galerie Monbrison, 2017

DE GRUNNE Bernard (Dir.), *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, BBL, 2001

FISCHER Eberhard et HOMBERGER Lorenz (Dir.), *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira ; Musée du quai Branly, 2015

KANGAH Kouakou Marcelin, « *Dimbokro et la répression colonialiste de janvier 1950* » in *Revue d'Histoire, d'Arts et d'archéologie (GODO GODO)*, Abidjan, Editions universitaires de Côte d'Ivoire, n° 31, 2018

LÉVI-STRAUSS Claude, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979

VOGEL Susan, « *Beauty in the Eyes of the Baule; Aesthetics and Cultural Values* », in *Working Papers in the Traditional Art*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, n° 6, 1980

VOGEL Susan, « *The sheep wears his spots where he pleases or the question of regional styles in baule sculpture* » in *Iowa Studies in African Art*, C. Roy, The University of Iowa, 1984

VOGEL Susan, « *Known Artists but Anonymous Works* » in *African Arts*, vol. 32, n° 1, Spring, 1991

VOGEL Susan, *L'art baoulé : du visible et de l'invisible*, Paris, Adam Biro, 1999

Crédits photographiques/ photo credits

Page 09 : Yann-Arthus Bertrand

Page 17 : Cornette de Saint Cyr (fig.a) / Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Paris, France (illustration)

Page 19 : F. Dufour (fig. b)/ D. Somaré (fig. c)/ G. Van Rijn (fig. d)/ Galerie Monbrison (fig. e)

Page 21 : Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Paris, France (illustration)

Page 23-29 : Africa Art Archive (AAA)/ Museum Rietberg Zürich - Universität Zürich

Page 32 - 39 : Hughes Dubois

Page 43 - 45 : Valentin Clavairolles

Biographie/ Biography

Sarah Boukamel

Diplômée de l'Université catholique de Louvain, de la Sorbonne et de l'Ecole du Louvre, Sarah Boukamel est spécialisée en arts de l'Afrique, elle a notamment documenté la collection de la donation Marc Ladreit de La Charrière au musée du quai Branly-Jacques Chirac. Elle enseigne l'histoire des arts de l'Afrique à l'école du Louvre depuis 2017.

A graduate of the Catholic University of Louvain, the Sorbonne and the Ecole du Louvre, Sarah Boukamel specializes in African arts, she has documented the collection of the Marc Ladreit de La Charrière donation to the quai Branly Museum-Jacques Chirac. She has been teaching the history of African art at the Ecole du Louvre since 2017.

Najwa Borro

Najwa Borro est originaire de la Côte d'Ivoire. Elle a été assistante scientifique auprès d'Yves Le Fur, directeur du département du Patrimoine et des collections au musée du quai Branly - Jacques Chirac de 2013 à 2018. Chercheuse indépendante et curatrice, elle est spécialisée en arts de l'Afrique.

Najwa Borro is from the Ivory Coast. She was a scientific assistant to Yves Le Fur, director of the Heritage and Collections Department at the quai Branly Museum-Jacques Chirac from 2013 to 2018. Independent researcher and curator, she specializes in the arts of Africa.

Crédits/ Credits

Éditeur/ Publisher : Didier Claes
Textes/ Texts : Sarah Boukamel - Najwa Borro
Carte/ Map : Isabelle Bomo
Graphisme/ Design : Jessica Quarato
Traduction/ Translation : Alpito
Imprimeur/ Printer : Crousse Graphic

Remerciements/ Acknowledgment

Samir et Mina Borro
Bernard de Grunne
Alain de Monbrison, Emilie Salmon
Alain et Franz Dufour
Guy, Titus et Loes Van Rijn
Dalton Somaré, Geralmo Vigorelli
Lance Entwistle

Cette étude est dédiée à Vincent Bouloré. This study is dedicated to Vincent Bouloré
Imprimé à l'occasion de l'exposition « 5 Masques Baoulé » en septembre 2023 - Bruxelles
Printed on the occasion of the exhibition «5 Baule Masks» in September 2023 - Brussels

