

BERNARD DE GRUNNE



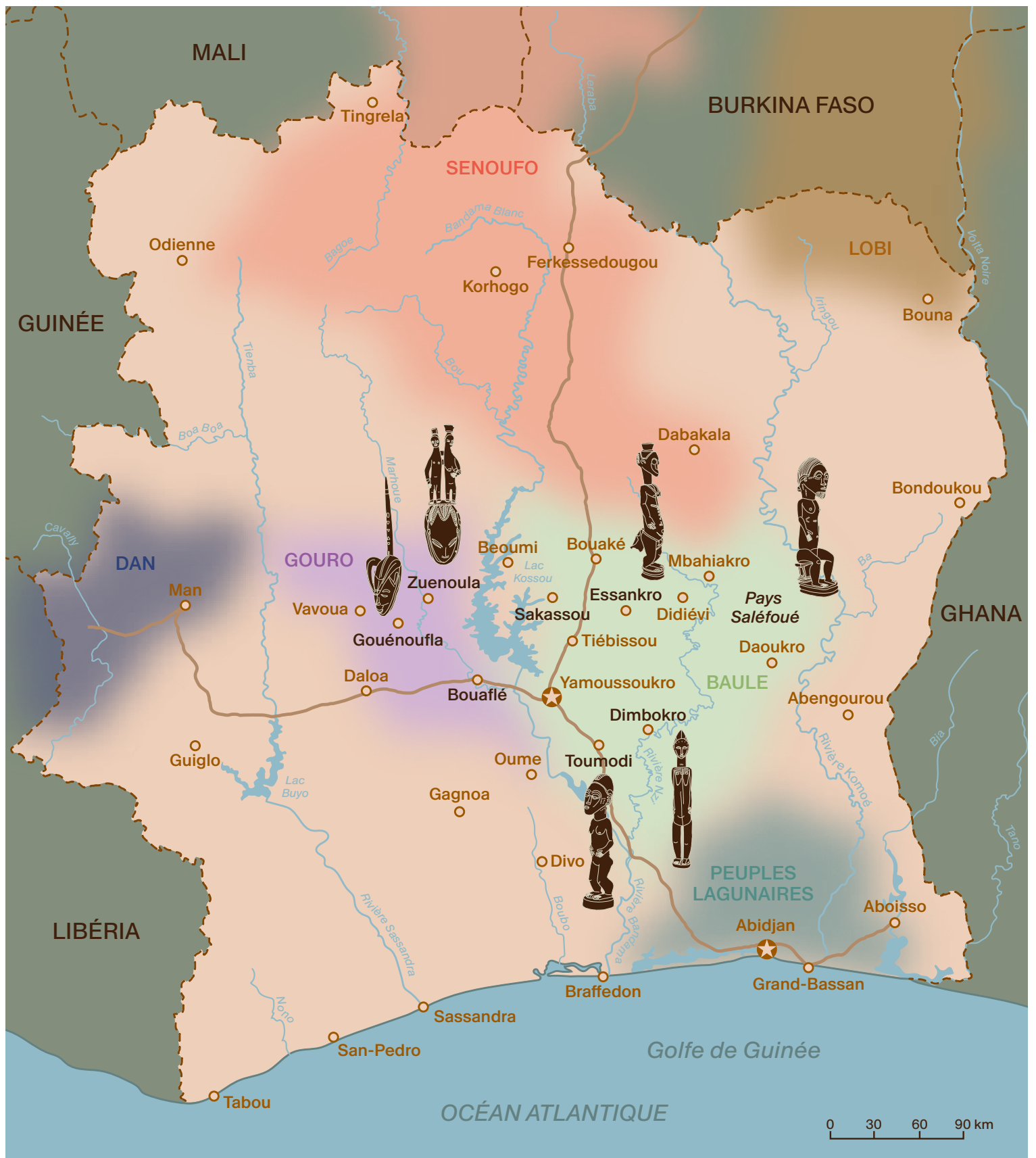
G O U R O

Maitre
de
Bouaflé

BERNARD DE GRUNNE



Maitre de Bouaflé



De Bouaflé à Zuénoula : les formes du temps ou une flânerie morphologique dans la sculpture Gouro

Bernard de Grunne

Héritages et pratiques de la sculpture gouro

Les Gouro constituent l'un des principaux groupes ethniques de la Côte d'Ivoire. Situés au centre-ouest, ils occupent un vaste territoire à l'ouest du lac de Kossou. Leur domaine est traversé par le fleuve Bandama rouge, appelé aussi Marahoué, qui marque une séparation naturelle entre deux ensembles : au nord, autour de Zuénoula, une zone de savane arborée, et au sud-ouest, vers Bouaflé et Daloa, une région de forêt plus dense. Linguistiquement rattachés au sous-groupe mandé-sud, ils sont apparentés aux Dan à l'ouest, aux Sénoufo ou Wan au nord, aux Yaouré¹ et Baoulé à l'est et sud-est. Leurs trois principaux centres de l'aire culturelle Gouro sont Zuénoula au nord, Daloa à l'ouest et Bouaflé au sud-ouest, chacun jouant un rôle dans les échanges économiques, politiques et rituels.²

Chez les Gouro, la sculpture sur bois constitue l'une des expressions artistiques les plus élaborées, tant par la qualité formelle des œuvres que par la place sociale de leurs artistes. Jadis, comme chez leurs voisins Baoulé, la sculpture était une profession spécialisée dont la production de statues ou de masques assurait aux artistes une part importante de leurs revenus, tout en gardant généralement une autre activité, le plus souvent agricole.³

Le travail de sculpteur exigeait une maîtrise technique et un sens esthétique transmis le plus souvent au sein de lignées familiales, parfois sur plusieurs générations, sans pour autant constituer une obligation héréditaire stricte. On devenait également sculpteur par vocation ou en reconnaissance d'un talent particulier. L'apprentissage, non structuré, reposait sur l'observation et la pratique auprès d'un maître, généralement un parent proche, pendant environ deux ans, mais la plupart des sculpteurs étaient autodidactes.⁴ Certains se consacraient exclusivement à la réalisation de statuettes, d'autres à un type particulier de masque. Nombreux étaient également les artistes itinérants, travaillant au gré des commandes, d'un village à l'autre.⁵

¹ Peuple akan de Côte d'Ivoire, installé à l'est du pays gouro, issu de migrations baoulé mais ayant développé une tradition artistique distincte

² Anne-Marie Bouttiaux, « Gu, belle et turbulente : Un masque des Guro (Côte d'Ivoire) », in : *Arts & Cultures*, 2005, p. 136

³ Eberhard Fischer, *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*, Zürich, Museum Rietberg/Prestel, 2008, p. 319

⁴ Hans Himmelheber, *Negerkünstler*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1935, p. 12

⁵ Fischer, 2008, p. 319

Chaque atelier développait des formes héritées : motifs, proportions et détails répétés assuraient la reconnaissance du style auprès de la clientèle locale. L'ethnologue allemand Hans Himmelheber a observé des établissements d'artistes travaillant ensemble dans de grands ateliers situés dans des villages spécialisés. Ces ateliers produisaient certains types d'objets précis, comme des pots à onguents, des marteaux pour frapper les gongs ou des poulies de métiers à tisser.⁶ Il n'existait pas de styles régionaux clairement identifiés ; chaque style était strictement individuel et non lié à une localisation géographique précise. Ainsi, au sein d'un même village, des artistes ou ateliers pouvaient produire des sculptures de styles très variés, situation favorisée par la grande mobilité des sculpteurs, qui les ouvrait à des influences diverses au gré de leurs pérégrinations.

Les maîtres travaillaient souvent à la tête d'un atelier, parfois familial, où apprentis et assistants étaient formés. Loin de se limiter à reproduire des formes héritées, le maître adaptait les proportions et volumes, ou enrichissait un motif de détails inédits. Ainsi, tout en respectant les attentes formelles de sa communauté, un sculpteur marquait ses œuvres d'une empreinte reconnaissable, assurant la réputation de son atelier bien au-delà du cercle local. La dimension sacrée de la création restait essentielle : certains artistes travaillaient dans le bois sacré, à l'abri des non-initiés, et observaient des interdits, comme l'abstinence sexuelle avant la réalisation d'un masque. Toutefois, pour les objets usuels — cuillères, tabourets ou étriers de poulies — la production pouvait se faire publiquement. Le sculpteur, tout en respectant les cadres traditionnels, disposait ainsi d'un espace de liberté formelle.

Au-delà des techniques et de la diversité des styles observés d'un atelier à l'autre, la valeur d'un sculpteur se jugeait aussi à la qualité de ses œuvres. Une distinction était faite entre un bon et un mauvais sculpteur.⁷ Les grands sculpteurs étaient rares et les œuvres exceptionnelles l'étaient également. Pour être reconnu, un sculpteur devait produire des œuvres qui retiennent l'attention par leur qualité plastique, leur équilibre et leur capacité à séduire le regard. Dès 1933, Hans Himmelheber fit la toute première enquête sur les sculpteurs baoulé, gouro et yaouré. Il publia en 1935 les résultats de sa recherche sous le titre *Negerkünstler*⁸ (« Artistes Nègres ») et mentionne nommément plus de quinze artistes. Son étude se basait sur une méthodologie classique : l'attribution de sculptures en les comparant et les observant minutieusement, et rassemblant sous un même nom réel ou de convention celles relevant d'une même main et d'un atelier commun. Comme le remarque Boyer, chez les Baoulé, la marque ou la trace d'une main d'artiste (*isa wan* ou *isa usu*) constituait une notion essentielle⁹ : on pouvait reconnaître « la manière » de tel ou tel maître et le comparer à ses pairs. Cette conscience stylistique existait également chez leurs voisins Gouro ; certains maîtres ont perfectionné des formes conventionnelles jusqu'à leur donner une expression ultime, tandis que d'autres ont introduit des variations : front allongé, profil accentué, simplification extrême d'un motif hérité.

Les canons de beauté gouro, traduits dans la sculpture, privilégient les visages fins aux proportions harmonieuses : haut front bombé, nez droit et délicat, bouche mince et menton discret. La vue de profil est particulièrement soignée, les lignes passant avec fluidité du convexe au concave. Cette recherche formelle vise avant tout l'*ezùma* – la beauté – notion centrale dans le jugement esthétique local, opposée à *nyàa*, la laideur.¹⁰

Le rôle du sculpteur est donc à la fois technique, esthétique et social : il fournit aux danseurs, aux devins, aux tisserands et aux familles des objets porteurs d'identité et de prestige. Profondément enraciné dans la compétition et la recherche de reconnaissance, l'art gouro élève ces créations au-delà de la simple fonctionnalité pour en faire de véritables œuvres d'art.

Si les sculpteurs gouro partagent avec leurs voisins Baoulé, Sénoufo ou Yaouré certaines techniques et thèmes – coiffures élaborées, cornes animales, figures sommitales – leurs œuvres se distinguent par une prédilection pour des compositions élégantes, inventives et un raffinement du détail. Les masques gouro, qu'ils soient sacrés ou destinés au divertissement, peuvent ainsi intégrer des superstructures animales ou humaines, mais conservent presque toujours l'équilibre et la pureté des volumes propres à leur tradition.

⁶ Himmelheber, 1935, p. 14

⁷ Fischer, 2008, pp. 322-323

⁸ Hans Himmelheber, *Negerkünstler*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1935

⁹ Alain-Michel Boyer, « Transmission, tradition et authenticité dans l'art africain », in : *Arts & Cultures*, 2021, p. 94

¹⁰ Fischer, 2008, p. 67

Le Maître de Bouaflé

Le public découvre l'art du Maître de Bouaflé à l'automne 1923, à travers l'un de ses chefs-d'œuvre : un masque au visage féminin surmonté de cornes d'antilope, aujourd'hui au Musée Rietberg de Zurich (Cat. 1). Cette pièce majeure fut présentée lors de la célèbre *Exposition Art indigène, Colonies françaises, Congo Belge*, organisée au musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan) (Ill. 1). Alors conservé dans la collection de Paul Guillaume, le masque est choisi par Félix Fénéon pour illustrer son article *Arts indigènes*.¹¹ L'objet y incarne magistralement le « talent de l'artiste noir [qui] crée les harmonies qui lui semblent agréables, ordonne à son gré des formes librement choisies [...] a le sens de la grâce et de la jeunesse [...] ; est virtuose ». ¹²



Ill. 1 - Affiche pour l'exposition Art indigène, Colonies Françaises, Congo Belge, du 1^{er} novembre au 15 décembre 1923.



Ill. 2

Plus de soixante ans plus tard, en 1985, l'importante exposition *Die Kunst der Guro*¹³ (Ill. 2), organisée au Musée Rietberg de Zurich, permet à Eberhard Fischer et Lorenz Homberger d'attribuer à cet artiste le nom conventionnel de « Maître de Bouaflé ». Le choix de cette appellation tient au fait que, lors de leurs enquêtes de terrain, ils trouvèrent dans la région de Bouaflé une concentration remarquable de poulies de métiers à tisser anthropomorphes attribuables à sa main.¹⁴ Le corpus du Maître, estimé à moins d'une quarantaine d'œuvres, est aujourd'hui essentiellement conservé dans de grandes institutions muséales.

¹¹ Voir Cat. 1

¹² Félix Fénéon, Guillaume Janneau, Pascal Forthuny, « Arts indigènes », in : *Bulletin de la Vie Artistique*, 4^e année, no. 23, 1^{er} décembre 1923

¹³ Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro*, Zurich, Museum Rietberg, 1985

¹⁴ Lorenz Homberger, communication personnelle, 2014

Comme un certain nombre de ses œuvres sont arrivées en Europe dès 1920, Fischer et Homberger suggèrent une période entre 1880 et 1920 pour l'efflorescence de cet artiste que l'on peut certainement considérer comme le plus grand sculpteur Gouro.¹⁵

Les œuvres de ce sculpteur illustrent pleinement la notion de virtuosité. Aux canons de beauté caractéristiques de l'art gouro (visage étroit structuré par la courbe sinueuse reliant le front bombé au nez finement incurvé, lèvres serrées prolongeant la ligne vers un menton fuyant), le Maître de Bouaflé apporte une intensité inégalée. La radicalité du plan nasal, la tension des longues diagonales des yeux mi-clos, l'extrême sensibilité des modelés qui annoncent la force contenue des traits épurés, la délicatesse des détails, notamment dans le traitement des lèvres et des coiffures, témoignent d'un sens aigu de la perfection formelle.

Bouaflé : attribution d'un nom

Bouaflé, ville située au sud du pays Gouro, au confluent du Bandama rouge et du Bandama blanc, occupe depuis des siècles une position stratégique. Carrefour entre les routes commerciales nord-sud et les voies menant à la région forestière de l'ouest, elle fut aussi une base militaire et un centre administratif majeur. Mais surtout, elle est un lieu de rencontre culturelle entre les Gouro, les Yaouré et les Baoulé, qui explique en partie la richesse stylistique de la production locale. Malgré cette contextualisation, aucun document historique, ni nom ni photographie de terrain, ne permet pas de certifier l'auteur présumé des œuvres attribuées au Maître de Bouaflé. L'attribution de l'œuvre de « maîtres » à un lieu n'est toutefois pas aléatoire. Les rares documents disponibles contenant des données de collecte et l'identification des essences de bois ont été pris en compte, de même que les différences artistiques régionales au sein du pays gouro.¹⁶

L'étude approfondie du chercheur français Bertrand Goy¹⁷ nous permet de mieux cerner l'origine géographique de la production artistique du Maître de Bouaflé, sculpteur si spécifique de l'art Gouro. Selon ses recherches, l'attribution du célèbre masque à « Zuénolé » fait en réalité référence à la localité de Zuénoula¹⁸, située dans la partie nord de la région administrative de la Marahoué et dont la ville de Bouaflé est le chef-lieu. Le poste de Zuénoula servit avant 1913 de point de rassemblement, avant leur acheminement vers Abidjan, pour les objets destinés au marché français durant la pacification du territoire. Selon les recherches approfondies de Goy, l'occupation du pays gouro se fait de juin 1911 à avril 1913. En 1911, la 8^{ème} compagnie du 1^{er} sénégalais est postée dans la base arrière à Zuénoula pour faire entre autre du renseignement militaire. La région est répartie en 4 secteurs - Oumé, Sintra, Bouaflé et Zuénoula. Ce dernier est tenu par la 7^{ème} compagnie du 1^{er} sénégalais, où officia entre autres le lieutenant Garnier qui récolta les premiers objets Gouro pour le musée d'Ethnographie du Trocadéro. En janvier cette compagnie devient la 5^{ème} du 3^{ème} Sénégalais et poursuit ses opérations dans le secteur.

Tout comme Bouaflé, cette mention ne permet pas d'identifier avec certitude le village d'origine du Maître. Pour être précis, notons que le terme *Gouro* recouvre en réalité un qualificatif utilisé par les Baoulé pour qualifier leurs voisins de l'Ouest. Il semble avoir été cité pour la première fois par l'explorateur Joseph Eysseric, le premier européen à s'aventurer entre le Bandama rouge et le Bandama blanc en 1897. Sur la base des racines culturelles et administratives, l'attribution tribale « Gouro » se constitue vers 1913. D'abord intégré au cercle militaire du « Haut-Sassandra » et du pays Gouro, cette région recouvre un territoire de transition entre forêt et savane situé au centre de la Côte d'Ivoire qui n'était ni Baoulé à droite, ni Bété en bas et à gauche, ni Malinké en haut.¹⁹

¹⁵ Fischer, 2008, p. 333

¹⁶ Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 33

¹⁷ Bertrand Goy, *Où l'on retrouve un chef-d'œuvre disparu*, Paris, Tajan, 11 juin 2014, p. 5

¹⁸ Incorrectement orthographié « Zouénola » par Guillaume et Thomas Munro, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Editions Grès, 1929, fig. 8 pour le masque du Rietberg et « Zuénolé » par Nancy Cunard *Negro Anthology 1931-34*, p. 663

¹⁹ Goy, 2024, p. 5

Il convient de rappeler que Zuénoula et Bouaflé, séparées par plus de quarante kilomètres, occupent respectivement le nord et le sud de l'aire culturelle gouro. Bien que relevant d'un même peuple, ces deux régions présentent des écarts culturels notables, en particulier dans la production des masques, dont certaines caractéristiques peuvent même s'inverser d'un secteur à l'autre. L'association du Maître à la partie méridionale du pays gouro apparaît surtout sur le plan stylistique. Bouaflé, située en retrait du fleuve Bandama rouge — qui marque la frontière naturelle entre le Nord et le Sud — se trouve à proximité immédiate des Yaouré, dont l'influence stylistique est perceptible dans le travail du Maître.

Si le nom de Bouaflé a été retenu pour désigner cet artiste, c'est donc principalement en raison du rôle central de cette ville dans l'aire culturelle gouro, attesté par la concentration de poulies de métiers à tisser, sa position de carrefour commercial et son statut de centre de production artistique. Il faut également prendre en compte que, dans un contexte où les appellations retenues par les collecteurs et administrateurs n'étaient pas toujours très précises, « Bouaflé », en tant que chef-lieu, a probablement désigné certaines œuvres provenant de localités environnantes.

Corpus des œuvres du Maître

Le style du Maître de Bouaflé, tel que décrit par Fischer et Homberger, présente des caractéristiques plastiques d'une grande cohérence. Il se caractérise par un profil dynamique très particulier : convexe du bout du nez à sa base, il devient concave au niveau du front saillant, jusqu'à la racine des cheveux marquée par de grands chevrons, souvent sur trois lignes. Le visage, plus allongé que sur la plupart des autres œuvres Gouro, se distingue par un haut front bombé qui se prolonge en pente douce vers un nez court et pointu, dépourvu d'ailes et d'arêtes apparentes. Les yeux, incisés d'une fente mince et oblique, sont soulignés par des arcades nettes, tandis qu'une petite bouche aux lèvres fines esquisse une moue discrète rappelant le style yaouré, au-dessus d'un menton discret, presque fuyant. Certains masques abordent une frise crantée qui souligne le contour du visage. Enfin, les oreilles sont petites et semi-circulaires, sauf pour les masques à cornes animales. Cette composition traduit une esthétique de la stylisation sobre, voire du dépouillement — joues et front parfaitement lissés, absence de scarifications, oreilles simplement suggérées — subtilement contrebalancée par une attention minutieuse portée au détail, comme en témoigne parfois le tragus finement indiqué au centre du conduit auditif, véritable « signature » plastique.²⁰ (Ill. 3)

Le corpus des œuvres du Maître de Bouaflé est restreint. L'inventaire actuel est de seize masques et 19 poulies de métier à tisser. Ces œuvres ont marqué le regard occidental dès les années 1920-1923, et ont rapidement été reconnues et recherchées pour leur élégance sobre, leur équilibre formel et la délicatesse du modelé.

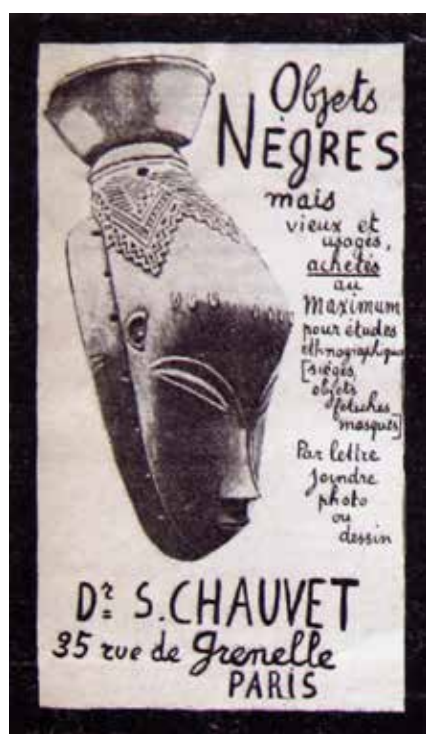


Ill. 3 - détail oreille cat. 11

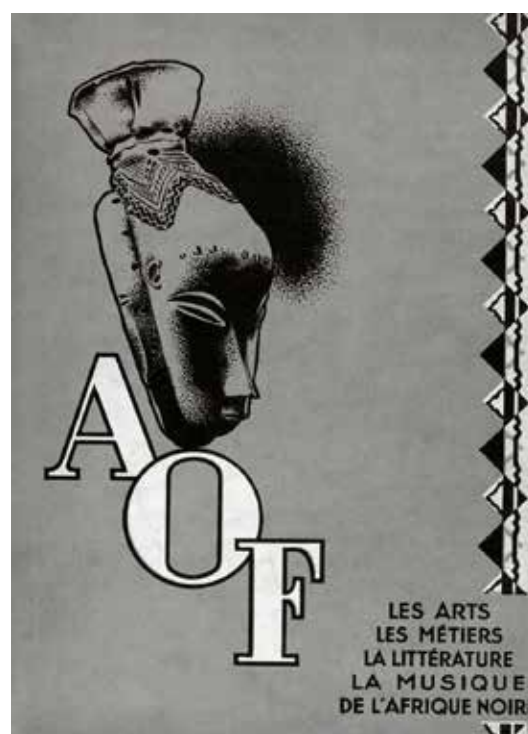
²⁰ Goy, 2024, p. 5

Le premier masque du Maître de Bouaflé publié en Europe (Cat. 1), associant un visage féminin à des cornes d'antilope, apparaît dès 1923 dans *Le Bulletin de la Vie Artistique*, revue dirigée par Félix Fénéon à la galerie Bernheim-Jeune. Après un bref passage aux États-Unis dans la collection d'Albert C. Barnes, mécène de Philadelphie et principal client de Paul Guillaume, il rejoint le musée Rietberg de Zurich.

En 1929, la Fondation Barnes acquiert auprès de Paul Guillaume un autre masque du Maître, orné d'une coupe (Cat. 2). La même année, Adolphe Basler le publie dans *L'Art chez les Peuples Primitifs*²¹, en vis-à-vis du masque baoulé historique de Maurice Delafosse, et présenté à l'Exposition Universelle de 1900. Cette double page inspira le sculpteur Georges Chaumot pour le monument au pionnier de la Côte d'Ivoire, érigé à La Rochelle en 1937.²² Le masque figure également dans une publicité de 1930 (Ill. 4) du Dr Stéphane Chauvet, médecin mais aussi collectionneur des arts traditionnels d'Afrique et d'Océanie qu'il contribua à faire connaître en France, et orne la couverture (Ill. 5) du catalogue de la section « Afrique occidentale française » de l'Exposition universelle de Paris en 1937, bien qu'il n'y ait pas été exposé. Un autre masque à cornes et oreilles d'antilope (Cat. 3) entre dans les collections du Penn Museum (Philadelphie) en 1929, confirmant l'intérêt précoce des institutions pour ce maître ivoirien.



Ill. 4 - Publicité du Dr. Stéphane Chauvet,
1er mai 1930
In : Galerie Charles-Wesley Hourdé,
2016, p. 1

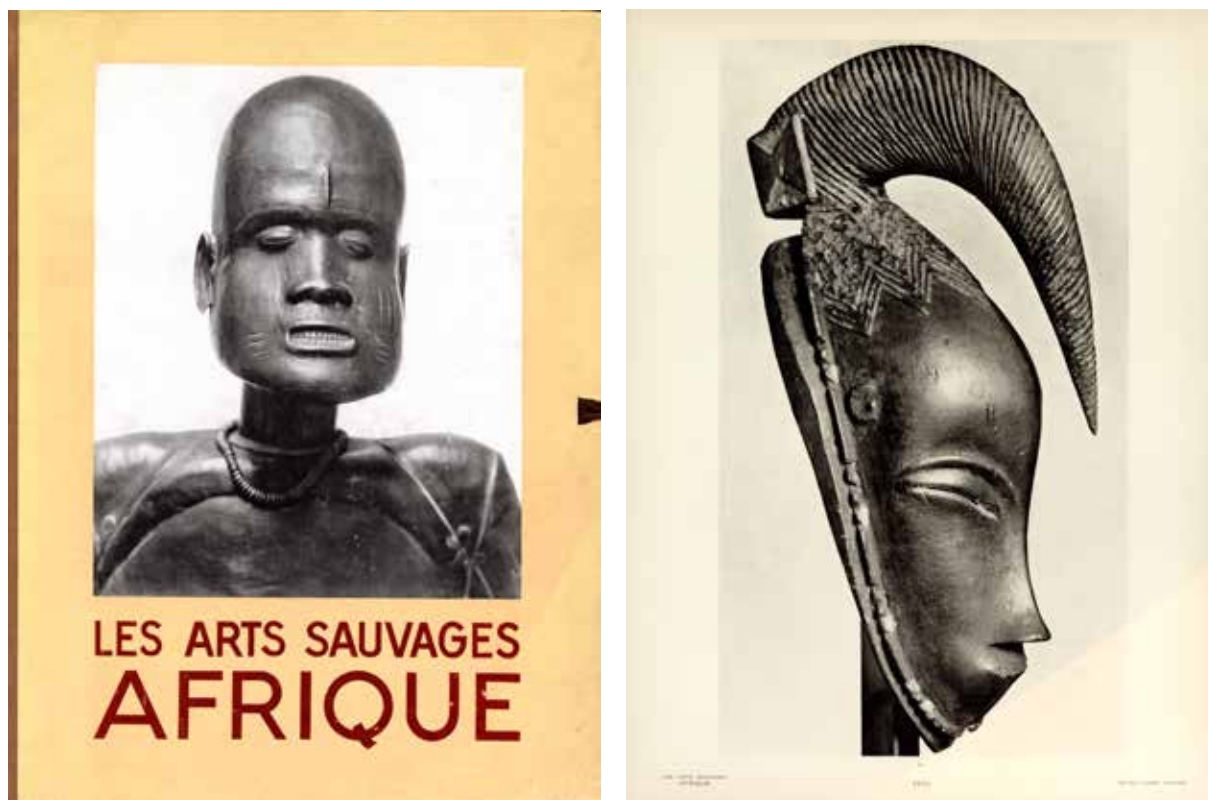


Ill. 5 - Couverture du catalogue
de la section AOF
de l'Exposition universelle
de 1937 à Paris.

Les musées suisses ont largement contribué à la mise en valeur de son œuvre à partir des années 1980. Le Musée Rietberg place en couverture de *Die Kunst der Guro* (Ill. 6) un masque surmonté d'un bélier (Cat. 4), propriété vers 1927 d'Eduard von der Heydt, figure fondatrice du musée. Le Musée Barbier-Mueller choisit, pour *Arts de la Côte d'Ivoire*, une poulie de métier à tisser du Maître (Cat. 17), idéale de grâce féminine, autrefois dans la collection Félix Fénéon. Une partie des objets gouro de la collection Fénéon furent rapportés en France par Raoul Soffrey Berthier de Montrigaud. Membre de l'armée française lors de la campagne de pacification de la Côte d'Ivoire et engagé

²¹ Adolphe Basler, *L'Art Chez les Peuples Primitifs*, Paris, Éditions du Trianon, 1929, pl. 26

²² Voir cat. 2



Ill. 6 - Portier & Poncetton, 1930, couverture & pl. XXXII

avec la 7^e compagnie du 1^{er} sénégalais²³ dans les secteurs de Zuénoula et Vavoua entre 1911 et 1913²⁴, sa présence dans ces zones offre une indication intéressante sur la provenance des objets. Montrigaud faisait partie de la poignée d'officiers subalternes impliqués dans la collecte d'art, probablement en réponse aux annonces publiées par Paul Guillaume dans *La Quinzaine coloniale* ou dans *L'Almanach du Marsouin*.²⁵ Il est possible qu'il ait revendu ces œuvres à Guillaume peu après son retour en France, avant qu'elles n'intègrent la collection de Fénéon.²⁶

En 1930, un masque remarquable (Cat. 5), provenant aussi de Guillaume, coiffé d'une tresse en corne maintenue par un ruban d'amulette, est publié dans le portfolio photographique de Portier et Poncetton²⁷ (Ill. 6). Bien qu'aujourd'hui disparu, il inspira plusieurs artistes contemporains, notamment René Buthaud qui réalisa vers 1930 sur base d'un masque ancien inconnu, similaire à celui de Guillaume, un surmoulage en céramique brune imitant le bois, produit à cinq exemplaires.²⁸

Parmi les pièces marquantes, on compte également un masque surmonté d'un couple enlacé (Cat. 10), ayant appartenu à André Breton puis à Charles Ratton, qui le céda en 1936 à Maurice Harincouck. Publié dès 1934 dans *Negro Anthology* de Nancy Cunard (Ill. 7), il figurait déjà en 1924 sur les murs de la rue Fontaine chez Breton (Ill. 8) et fut photographié par Man Ray en 1927. Un autre masque à couple est conservé à la Yale University Art Gallery (Cat. 9).

²³ Aux côtés du lieutenant Garnier, donateur au musée d'ethnographie du Trocadéro d'objets gouro. Cfr. Provenance des lot 24, 81 et 200 du catalogue de vente Fénéon de 1947

²⁴ Bertrand Goy, communication personnelle 2025

²⁵ Guillaume acquérait des sculptures en passant des annonces dans des publications militaires à destination des soldats coloniaux dès 1912. Goy, 2015, p. 6

²⁶ Isabelle Cahn & Philippe Peltier, *Félix Fénéon : The Anarchist and the Avant-Garde – From Signac to Matisse and Beyond*, New York, The Museum of Modern Art, 2020, pp. 127-128

²⁷ André Portier & François Poncetton, *Les Arts Sauvages Afrique*, Paris, éditions Albert Morancé, 1930, pl. XXXII, no. 57

²⁸ Charles-Wesley Hourdé, *Gouro : sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, p. 4



Ill. 7 - Cunard, 1934, p. 663



Ill. 8 - Rue Fontaine chez André Breton, ca 1924
in : Goy, 2014, p. 3

Un masque (Cat. 13) à la coiffure élégante et superbe patine provient de la collection Robert Rousset, grand amateur d'arts africains et océaniques qui acquit nombre de ses œuvres auprès de Charles Ratton et Paul Guillaume avant la Seconde Guerre mondiale. Proche du masque de l'ancienne collection Stanoff (Cat. 12), il partage avec lui une grande ancienneté et une patine multicouche finement craquelée, témoignant de nombreuses libations rituelles. La différence réside dans la coiffure « en couronne » : simple tresse pour l'un, double pour l'autre.

Deux masques (Cat. 7 & 8), attribués à un suiveur stylistiquement très proches, présentent une patine noire brillante rehaussée de kaolin et pigment rougeâtre sur les pourtours du masque, les croisillons de la chevelure, ainsi que dans les stries de la tresse. Les deux, achetés à Paul Guillaume, passèrent dans la collection du Dr Alex Rafaeli. Collectionneur d'origine russe, il émigra en Israël, où il put se consacrer à sa collection de peintures et de masques, mise en valeur notamment lors de deux expositions en 1953 à Jérusalem et Tel Aviv, et en 1955 à Haïfa, où ces masques furent exposés.²⁹ Enfin, on recense trois masques (Cat. 14, 15 & 16) à coiffure en haut chignon aux patines contrastées (noire, rougeâtre, ocre), et un masque surmonté d'un oiseau (Cat. 11).

Outre les masques, le Maître de Bouaflé s'est également illustré par la création de poulies d'une qualité exceptionnelle. Objets plus discrets, elles ont moins fait l'objet de publications anciennes, à l'exception de deux pièces emblématiques publiées en 1930 par Portier et Poncetton (Ill. 9) : celle du musée Barbier-Mueller (Cat. 17) et celle du musée du quai Branly - Jacques Chirac (Cat. 18). Cette dernière fut également reproduite lors de la vente de la collection Fénéon, qui rassemblait plusieurs poulies, dont deux attribuées au Maître de Bouaflé (Cat. 18 et 19).

²⁹ Didier Claes, *Three important masks from the Dr. Alex Rafaeli collection*, Bruxelles, Galerie Didier Claes, 2015, p. 5



III. 9 - Portier & Poncetton, 1930, pl. XLVII

Masques

Les Gouro ont développé un art du masque parmi les plus variés et raffinés d'Afrique de l'Ouest. Abondamment étudié dans la littérature scientifique, notamment par Eberhard Fischer et Anne-Marie Bouttiaux, cet art se distingue par la diversité de ses formes, la finesse de ses profils et la richesse de ses coiffures et ornements. Ancrée dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire, cette tradition sculpturale a produit des œuvres dont l'équilibre des proportions, le soin du détail et l'agencement harmonieux des volumes traduisent à la fois le respect de codes iconographiques hérités et l'inventivité propre à chaque atelier.

Bien que certaines appellations de masques circulent d'une région à l'autre, des différences marquées apparaissent entre le nord et le sud du pays gouro, tant dans leurs fonctions rituelles que dans la signification qui leur est attribuée, voire dans certaines caractéristiques stylistiques. Dans la partie septentrionale, représentée par la région de Zuénoula, la distinction entre les deux grandes catégories est particulièrement marquée : d'une part, les masques gérés par des associations d'artistes, souvent qualifiés de « masques des hommes », destinés au divertissement, peuvent présenter des accessoires, et des coiffures élaborées, parfois intégrant des cornes stylisées, ou des figures sculptées destinées à surprendre et séduire l'auditoire ; d'autre part, les masques rattachés à un culte familial, dits « masques de la forêt », honorés par des sacrifices et conservés sur un autel (*yo ban fa fe*), incarnent des esprits de la nature ou des ancêtres. Dans la partie méridionale, les mêmes catégories sont présentes, mais la frontière entre elles apparaît moins institutionnalisée.³⁰ Les productions de masques, notamment autour de Bouaflé, se distinguent par des traits stylistiques influencés par les voisins yaouré : pourtour cranté des visages, adoption de certains motifs décoratifs spécifiques.

³⁰ Bouttiaux, 2005, pp. 140

Si dans le registre sacré certaines espèces sont investies d'une signification précise, les masques de divertissement, en revanche, peuvent représenter des animaux de la forêt choisis avant tout pour leur beauté ou leur attrait visuel, sans valeur symbolique clairement identifiée.³¹ Cette créativité, nourrie par le goût des commanditaires et la virtuosité des artistes, s'accompagne d'une exigence esthétique qui s'exprime aussi bien dans les masques les plus sacrés que dans les plus profanes, mêlant fidélité aux codes et liberté d'invention pour un art en perpétuel mouvement.

Les masques du Maître de Bouaflé sont le plus souvent rapprochés du type *Gu*, masque de culte formant, avec *Zamblé* (masculin, anthropo-zoomorphe) et *Zauli* (masculin, grotesque), une triade (Ill. 10) indissociable du répertoire rituel ancien. Toujours féminins et idéalisés, les masques faciaux *gu* mettent l'accent sur la finesse du visage et présentent une grande variété de physionomies, de coiffures et d'ornements. Lorsque l'on demande aux Gouro la raison de cette diversité, ils répondent : « *gu* représente une femme particulièrement belle, et puisqu'il existe différentes formes de beauté féminine, il existe différents types de masques *gu*. »³²



Ill. 10 - La famille des masque *gu*, *zamble* et *zauli* (photo Fischer & Homberger, 1984)

Tra bi Tra, sculpteur gouro interrogé par Fischer en 1984, distingue ainsi plusieurs variantes du masque *gu*, dont les caractéristiques des coiffures nous rappellent certaines œuvres du Maître : *Palani gu*, portant une sorte de coupe sur la tête, symbole d'abondance et de générosité, et incarne une femme gouro aisée et respectable ; *Vali gu*, coiffée d'un haut chignon flanqué de fines tresses inspiré de femmes dioula (*Va*), mais pouvant aussi évoquer des Peules, Malinké ou Haoussa ; *Glawone gu*, ornée de tresses en cornes de bélier, pointant vers le haut ou retombant sur les côtés. Certains masque *gu* peuvent également être surmontés d'un animal sculpté, souvent un oiseau ou un bélier³³

³¹ Fischer & Homberger, 1985, pp. 213

³² Jean-Louis Barbier, *Art de la côte d'Ivoire*, Genève, Musée Barbier-Mueller, 1993, p. 93

³³ Fischer, 2008, pp. 222-223

Toutefois, l'attribution au type *gu* ne doit pas occulter la possibilité que certaines pièces du Maître ou de son cercle se rapprochent des *beduo*³⁴, masques de divertissement en usage fin XIXe-début XXe siècle, parfois surmontés de cornes d'antilope ou d'éléments décoratifs sculptés, tels qu'un oiseau, comme le montre ce masque déjà dans la collection Han Coray avant 1928 (Ill. 11) Présentant une parenté formelle avec les anciens masques *gu*, mais taillés dans un bois plus tendre, ils se caractérisent par une implantation capillaire en zigzag évoquant les productions du Maître de Bouaflé et de son atelier, motif plus généralement associé aux masques yaouré. Cette proximité stylistique pourrait indiquer une production dans les zones orientales de Bouaflé.³⁵



Ill. 11 - Masque *Beduo* avec des cornes et un oiseau (35 cm)
Völkerkundemuseum, Zurich
In Fischer, 2008, p. 270

Poulies de métier à tisser

Les poulies de métier à tisser, ou *kono*, chez les Gouro de Côte d'Ivoire, représentent un pan remarquable d'un art aujourd'hui quasiment disparu. Sculptées autrefois avec un soin extrême, elles faisaient partie intégrante du métier à tisser horizontal, outil masculin manipulé par des tisserands formés de longue date. Ces poulies, au-delà de leur fonction technique, incarnaient également un support d'expression artistique miniaturisée, où s'entremêlaient esthétique et savoir-faire traditionnel. Les sculpteurs gourou sélectionnaient des bois distincts selon la fonction de l'objet : les poulies étaient taillées dans des essences plus dures, mieux adaptées à leur usage technique.³⁶

³⁴ Terme relevé sans précision formelle ni indication de répartition régionale dans Jean-Paul Benoist, *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Hazan, 1977, p. 119

³⁵ Fischer, 2008, p. 274

³⁶ Lorenz Homberger, «Poulie de métier à tisser du Maître de Bouaflé», in: *Arts & Cultures*, 2015, p. 132

En Afrique le métier de tisserand est masculin. L'artisan qui l'exerce a été formé durant une longue période d'apprentissage. Chez les Gouro, il utilise un métier à tisser à bandes étroites d'Afrique de l'Ouest, démontable, qui comporte deux lisses actionnées par des pédales. Sur ces métiers, des étriers de poulie permettent de régler la tension des fils. Les lisses sont reliées par une cordelette qui passe sur la bobine, généralement une noix de corozo, de la poulie en forme de fourche ou de fer à cheval, située au-dessus du cadre du métier. (Ill. 12) Lors de l'action sur la pédale, une des lisses descend pendant que l'autre monte, formant ainsi la fenêtre de tissage.³⁷



Ill. 12 - Tisserand Gouro travaillant sur un métier à tisser, face à une poulie
(photo Fischer & Homberger, 1984)

³⁷ Fischer, 2008, p. 47

Les poulies des sculpteurs gouro présentent une grande variété de formes d'étriers, surmontées d'un long cou et d'une tête en ronde-bosse, conformes aux canons esthétiques locaux. Les coiffures élaborées — tresses stylisées, cornes animales, coupelles — enrichissent le registre décoratif. Il s'agit majoritairement de têtes féminines aux coiffures raffinées, bien que l'on rencontre, plus rarement, des variantes masculines coiffées de bonnets ou dotées de barbes. Certaines versions aux traits zoomorphes relèvent davantage de l'ornement esthétique que du culte. Selon Fischer, la plupart de ces têtes miniatures de buffles ou de béliers sont simplement des représentations de beaux animaux.³⁸

À l'exception des rares observations consignées par Hans Himmelheber en 1960³⁹, l'origine de ces détails formels demeure largement méconnue, faute de documentation ethnographique complémentaire permettant d'en préciser la signification.⁴⁰ Les éléments sont conçus pour former un tout harmonieux – un aspect que les Gouro valorisent fortement, notamment dans la fluidité du profil et des transitions entre les formes.

Le talent du Maître de Bouaflé trouve un accomplissement singulier dans son travail des poulies, notamment par leur raffinement formel et leur force expressive. L'empreinte stylistique de cet atelier se reconnaît distinctement dans le traitement de la tête décorant la poulie, tout en respectant les canons de beauté Gouro. Contrairement aux masques à fonction rituelle, les visages féminins ici ne cherchent pas à incarner un individu réel. Ce refus de la ressemblance traduit la volonté d'atteindre une beauté idéale, affranchie de toute individualité, et confère à ces œuvres une valeur universelle.

Dans l'absence d'utilisation rituelle, ces poulies avaient une fonction à la fois pratique et contemplative. Elles étaient suspendues « *azima male*, en raison de leur beauté ». ⁴¹ Les figures humaines ou animales qui les ornaient étaient destinées à « dynamiser » l'activité du tisserand, dans une forme de dialogue visuel et poétique avec l'objet. (Ill. 13) Oscillant dans l'axe du regard de l'artisan, elles stimulaient son geste et agrémentaient le labeur par la contemplation



Ill. 13 - Tisserand Gouro travaillant sur un métier à tisser, face à une poulie
(photo Fischer & Homberger, 1984)

³⁸ Fischer, 2008, p. 475

³⁹ Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960

⁴⁰ Homberger, 2015, p. 133-134

⁴¹ Homberger, 2015, p. 134

d'un ravissant objet. Himmelheber cite également un tisserand Gouro qui explique pourquoi son support de poulie est délicatement décoré d'une petite tête : « Personne ne veut vivre sans de si jolies choses ». ⁴² Ces réponses, désarmantes de simplicité, traduisent une exaltation de la beauté pure et inscrivent le geste artistique dans une finalité strictement esthétique — une conception de l'art comme fin en soi, affranchie de toute instrumentalisation religieuse.

Ces poulies témoignent aussi de leur valeur sociale : elles pouvaient se transmettre d'une génération à l'autre, renforçant leur rôle d'objets patrimoniaux autant que fonctionnels. ⁴³ Ces étrières de poulies figuratifs appartiennent chez les Gouro à un art aujourd'hui disparu - la plupart des métiers à tisser n'en comportent plus -, bien qu'aujourd'hui encore, quelques sculpteurs Gouro réalisent des poulies, vendues sur les marchés (comme à Trafesso ou Buebufla) souvent de facture assez fruste qui se distinguent nettement des productions anciennes plus raffinées. ⁴⁴

Enfin, les correspondances formelles entre les masques et les poulies du Maître de Bouaflé — en particulier ce visage étroit, aux yeux obliques fendus, nez pointu, menton fuyant, petites oreilles, arcades sourcilières marquées et à la chevelure en zigzag — confirment l'unité d'un langage plastique singulier, auquel ces objets utilitaires offraient un champ d'expression aussi noble que celui du masque rituel.

Un art de la coiffure : entre tradition et invention

L'art et la littérature montrent qu'aussi bien les hommes que les femmes de l'Antiquité prenaient soin de leurs cheveux et que de véritables phénomènes de mode peuvent être mis en évidence, ne serait-ce que de manière intermittente au sein du monde classique. L'anthropomorphisme triomphant de la religion grecque, rapidement adoptée par la civilisation romaine, favorisait une esthétique du corps en quête de perfection, reflet de l'incomparable beauté physique des dieux. Le traitement de la chevelure, ornement naturel, faisait partie intégrante de cette démarche.

L'image stéréotypée des premiers hommes est l'image d'êtres échevelés, mais on imagine, au moins depuis la Vénus de Brassempouy, vers 21 000 ans avant J.-C. et sans doute avant, que l'humain a coupé, arrangé, coiffé ses cheveux pour plaire et se plaire, prendre ses distances avec l'état de nature. Au contraire de la robe animale, la chevelure humaine dans sa diversité de matières épaisses, lisses, crépues... doit être créée, construite, façonnée. Les cheveux, qui couronnent le visage, sont des supports expressifs riches de formes et de sens, support d'expression sociale, identitaire et esthétique. L'Afrique de l'Ouest offre de nombreux exemples de cette richesse capillaire. Le Maître de Bouaflé s'est également distingué par une grande diversité de coiffures pour ses masques figurant souvent le visage de femmes, témoignant de divers statuts sociaux, et peut-être même à des femmes issues d'autres groupes ethniques.

Le Maître sut se montrer novateur en couronnant ses œuvres d'une étonnante variété de coiffures. L'imaginaire du sculpteur joue avec la verticalité, la projection et l'élancement : tresses saillantes ou courbée, chignons stylisés, ou encore surmontées d'un animal ou d'une coupelle légèrement évasée. La majorité des masques et des poulies de ce corpus présente un traitement particulièrement soigné de la coiffure, similaire à celles que pouvaient porter les femmes Gouro aisées, ces dernières n'ayant pas à travailler dans les champs ni à accomplir des tâches subalternes. Le beau visage est mis en valeur par un élégant pourtour, souvent en zigzag, délimitant et soulignant le grand front dégagé au rasoir qui évoque les mises en beauté des femmes de haut rang. ⁴⁵ Dans certains cas, de fines tresses plaquées contre le crâne sont minutieusement sculptées, servant de base aux coiffures sophistiquées. Un détail intéressant se retrouve sur plusieurs masques et poulies : la présence d'un ruban de cuir décorée de petites pochettes d'amulettes, servant à maintenir la coiffure. (Ill. 14) Ces amulettes, nommées *saba* (« papier »), contiennent des feuillets inscrits de versets coraniques, soigneusement pliés et insérés à l'intérieur ⁴⁶, une coutume anciennement réservée aux épouses et filles de notables. (Ill. 15)

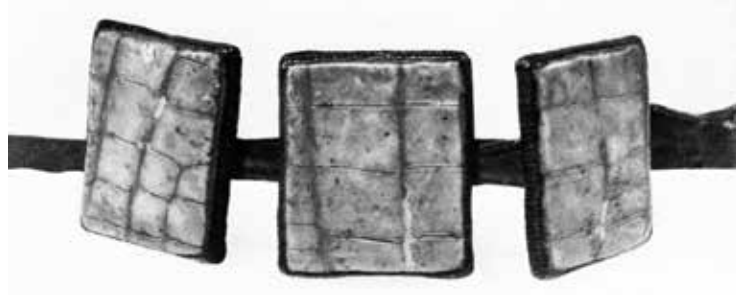
⁴² Himmelheber, 1960, p. 17

⁴³ Homberger, 2015, p. 137

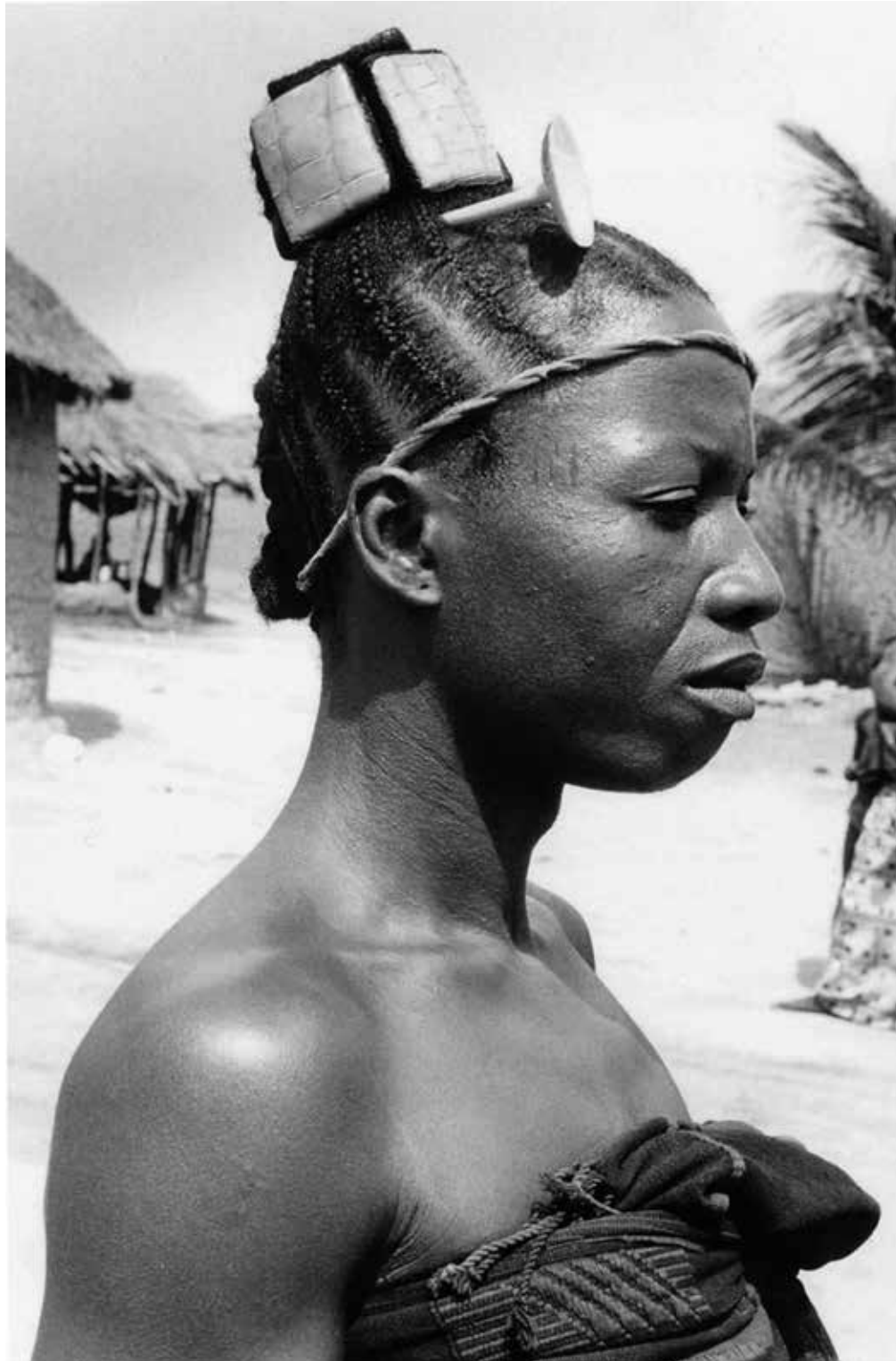
⁴⁴ Fischer, 2008, p. 473

⁴⁵ On peut noter que le Maître de Bouaflé a rarement représenté de scarifications : sur les seize masques de son corpus, trois seulement en sont pourvus.

⁴⁶ Fischer, 2008, p. 223

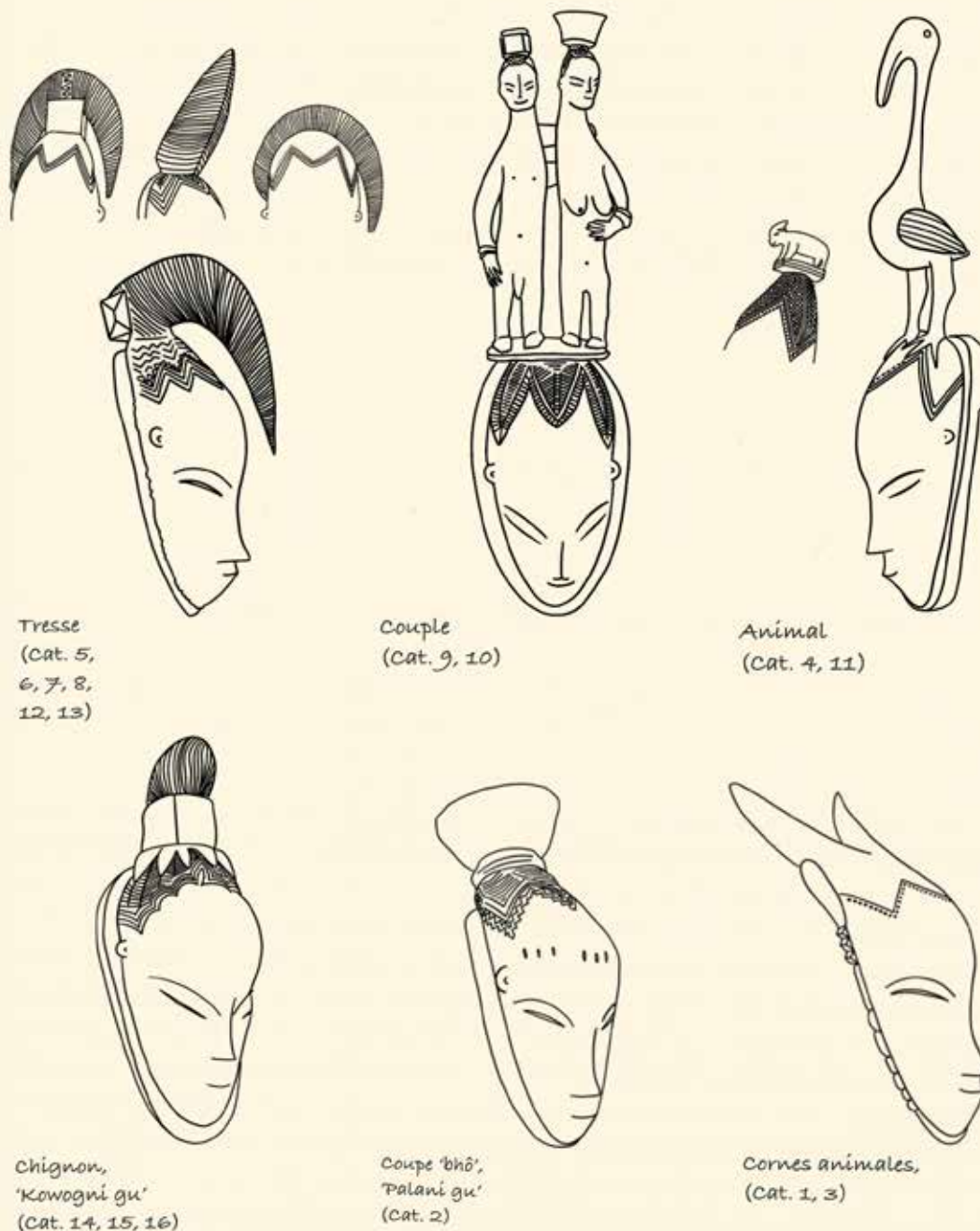


Ill. 14 - In Fischer & Homberger, 1985, p. 31



Ill. 15 - Femme gourou (photo Himmelheber, 1970)
In Fischer & Homberger, 1985, p. 31

Coiffures des masques du Maître de Bouaflé



Parmi le corpus de 16 masques, on note 6 styles de coiffures :

1. Certains masques ont des coiffures avec des tresses saillantes, dont trois présentent une spectaculaire tresse arquée vers l'avant, un autre montre une tresse unique projetée verticalement au-dessus du front, un autre encore a une tresse transversale, et, pour le dernier, la coiffure se divise après le *saba* en une double tresse.
2. Trois masques arborent une coiffure qu'on retrouve sur les masques *Kowogni gu*⁴⁷, composée d'une sorte de chignon ovoïde et pointue, pouvant être orientée dans différentes directions, attachée par le ruban de cuir décoré d'amulettes *saba*. Cette coiffure « représente un grand calao (*Coraciiformes bucerotidae*) ».

⁴⁷ Fischer, 2008, pp. 222-223

Dans une interprétation alternative de Fischer, la touffe tressée figurerait la tête de l'oiseau, tandis que la tête féminine (le masque ou la tête des poulies) représenterait le corps du volatile, les oreilles étant assimilées aux ailes.

3. Un exemplaire, probablement un masque *Palanigu*, porte une coupelle, faisant allusion au caractère féminin de la figure, qui évoque le récipient nommé *bhō*⁴⁸ que les femmes transportent sur la tête lorsqu'elles reviennent du puits. Purement emblématique, cet élément symbolise à la fois le caractère féminin de la figure et l'idée de générosité. On retrouve cette coupelle également sur des poulies, comme la célèbre poulie du Musée Barbier-Mueller représente une femme très élégante, ainsi que la poulie de la Collection Guy Onghena (cat. 20), au profil fin et allongé, qui se prolonge dans l'élan du cou, avec la coupe qui semble être une extension de la tête.
4. Deux masques se distinguent par une sculpture raffinée représentant un couple enlacé, apportant une dimension narrative et symbolique à la coiffure.
5. Deux masques sont coiffés d'éléments bifurqués, semblables à des cornes animales.
6. Enfin, deux masques arborent des figures animales : l'un surmonté d'un petit caprin, probablement un bélier, l'autre d'un grand échassier, sans doute un ibis.⁴⁹ Ces sculptures sommitales qui complètent avec élégance l'équilibre de l'ensemble, allient la précision des détails à une expression maîtrisée. Selon Eberhard Fischer, chez les Gouro, certaines représentations zoomorphes relèvent davantage de l'ornement esthétique que d'une signification culturelle.⁵⁰ La mise en scène de l'oiseau au sommet du masque accentue la verticalité de la composition tout en inscrivant l'objet dans un registre spirituel. En Côte d'Ivoire, les oiseaux comptent parmi les éléments les plus fréquemment représentés au sommet des masques, notamment chez les Sénoufo, les Yaouré et les Baoulé⁵¹, mais on les retrouve peu sur les masques gouro. On connaît trois autres masques sculptés par différents artistes gouro également surmontés de volatiles. (III. 16)



III. 16 Masque Gouro (54,6 cm),
University of Pennsylvania,
inv. 29-35-1



Masque Gouro (47 cm),
Lucas Ratton, Paris



Masque Gouro (63 cm),
collection privée 2021

⁴⁸ Alain-Michel Boyer, « Du tissage à la danse », in : Giquello, *Art d'Afrique et d'Océanie*, 14 novembre 2019, p. 91

⁴⁹ Sculptures artistiques et stylisées, ce n'est pas facile de déterminer les oiseaux. Pour Alain Reygel, gestionnaire des collections Ornithologie à l'Africa Museum à Tervuren (je remercie Julien Volper pour l'introduction), l'oiseau semble être un Tantal ibis (*Mycteria ibis*), Roseline C. Beudels-Jamar de Bolsée, ex-présidente du WWF-Belgique et passionnée d'ornithologie, pense à un Ibis hagedash (*Bostrychia hagedash*), par rapport au bec.

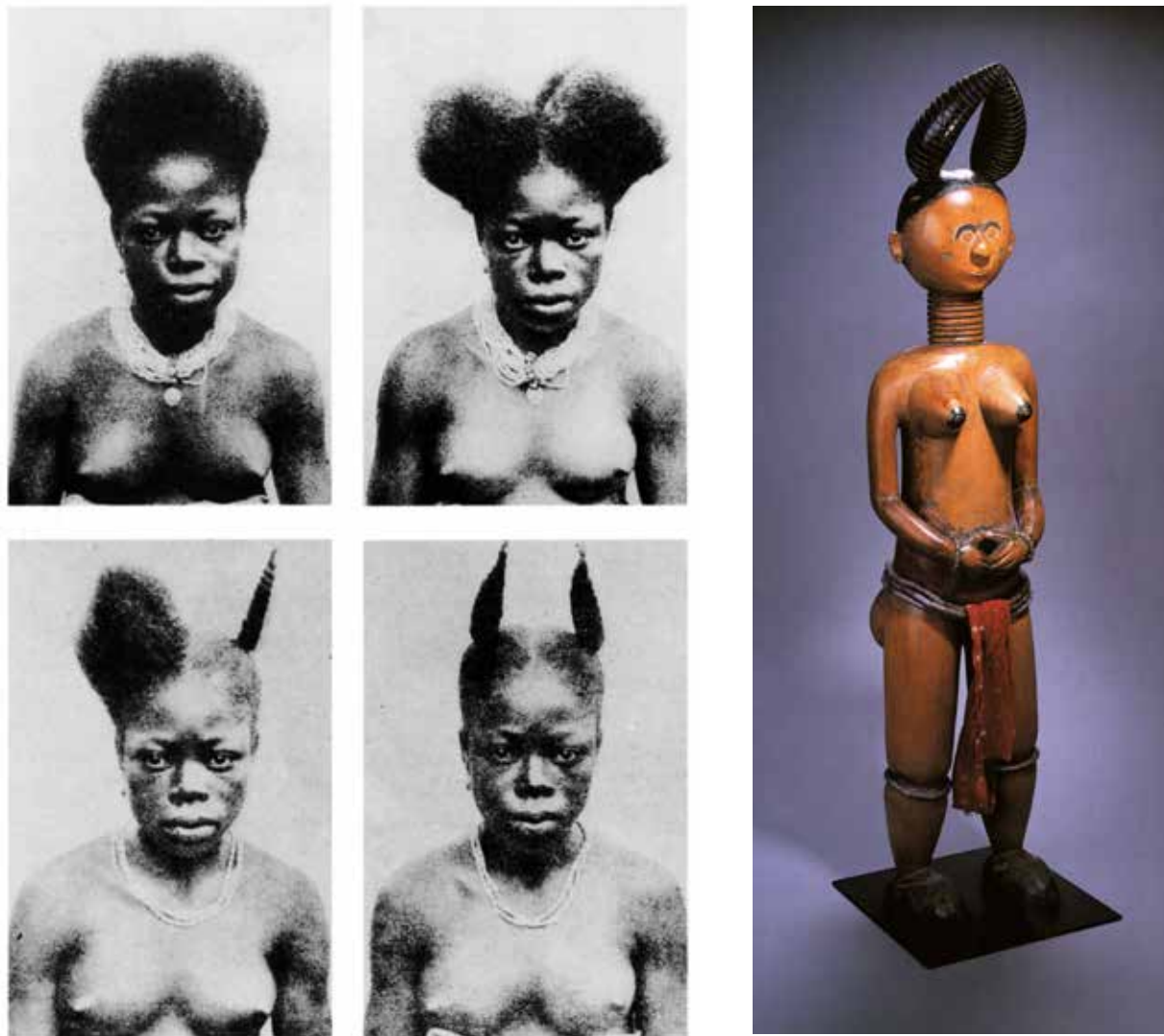
⁵⁰ Fischer, 2008, p. 479

⁵¹ Christiane Falgayrettes-Leveau et al., *Animals*, Paris, Edition Dapper, 2008, p. 164

Le corpus des poulies, quant à lui, offre une variété tout aussi riche : une poulie est coiffée d'une tresse droite projetée au-dessus du front, six présentent la fameuse coupelle associée aux femmes, trois autres arborent le ruban d'amulettes, parfois associé à un chignon stylisé. Une autre poulie se distingue par une coiffure en couronne, une autre présente une houppe latérale, évoquant peut-être une coiffure masculine, et une autre ne montre aucune coiffure. Enfin, cinq poulies présentent des cornes sculptées : certaines dressées, d'autres incurvées. Deux d'entre elles adoptent une iconographie clairement anthropomorphe, renforcée par la présence d'attributs masculins tels que la barbe.

Influences croisées

La question se pose : dans l'histoire de l'art ouest-africain, la mode capillaire dicte-t-elle l'inspiration du sculpteur, ou l'audace de celui-ci peut-elle influencer les tendances ? Il est probable que l'un et l'autre se nourrissent mutuellement. Un exemple frappant nous vient du Ghana (Ill. 17) : une photographie d'une femme fanti coiffée de deux élégantes cornes, placée en regard d'une sculpture fanti présentant la même coiffure, évoque ce va-et-vient constant entre l'art du coiffeur et celui du sculpteur. Cette perméabilité créative se retrouve dans l'ensemble du sud-ouest africain.



Ill. 17 - Comparaison coiffure et statuette Fanti, Ghana.
In : Sieber, Herreman, 2000, pp. 12 et 13

Le masque publié en 1930 par Portier et Poncetton (Cat. 5) présente une coiffure spectaculaire, dont j'ai tenté de retrouver l'origine à travers d'anciens ouvrages et photographies. Aucun document iconographique d'époque ne semble toutefois en attester directement. Cette longue tresse frontale arquée vers l'avant rappelle néanmoins une coiffure sénoufo photographiée par Hans Himmelheber dans les années 1930 (Ill. 18) ou une autre repérée sur une photographie de Fortier (Ill. 19), prise en 1906 en Afrique de l'Ouest, montrant quatre jeunes femmes aux coiffures casquées et à tresse frontale. On peut aussi citer l'image d'une femme baoulé (Ill. 20) portant une petite tresse dressée à l'avant du front, évoquant la coiffure de certaines œuvres du Maître, dont la célèbre poulie conservée au musée du quai Branly (Cat. 18).



Ill. 18 - Coiffure Sénoufo (photo Himmelheber)
In : Himmelheber, 1960, p. 65



Ill. 19 - Daniela Moreau, *Fortier, Photographe de Conakry à Tombouctou. Images de l'Afrique de l'Ouest en 1906*, Milan, 5 continents Editions, 2018, p. 158. Fig. 99 (CGF 1001)



III. 20 - Photo d'une coiffure Baoule (photo Himmelheber en 1934)
In : Fischer & Mayer-Himmelheber, 1997, p. 68

J'ai néanmoins souhaité illustrer plusieurs masques présentant des coiffures similaires à celle du masque Paul Guillaume. Citons, par exemple, le masque gouro de la collection Marceau-Rivière (III. 21), dont la singularité de la coiffure établit une parenté. On retrouve également une figuration semblable, une projection frontale recourbée en forme de corne, sur un masque acquis avant 1945 dans le département de Daloa.⁵² Évoquons aussi le masque attribué au « Maître de Gouénoufla », collecté par Himmelheber et conservé à Zurich, qui se caractérise par deux tresses ou cornes repliées vers le nez et une troisième, verticale et de grande taille. (III. 22)



III. 21 - Masque Gouro, Côte d'Ivoire,
(27 cm), collection Marceau Rivière, Paris



III. 22 - Masque Gouro par le maître de Gouénoufla
(64,2 cm), Collection privée, Zurich
In : Fischer, 2008, fig. 264

⁵² Musée du quai Branly-Jacques-Chirac, 71.1945.21.16

Un masque Ligbi (Ill. 23) du nord de la Côte d'Ivoire propose un autre exemple de coiffure remarquable, dite « bec de calao », visuellement proche de celle du masque Paul Guillaume. Les Ligbi affirment ne pas sculpter eux-mêmes leurs masques, mais les commander à des sculpteurs sénoufo ou mandé installés à Satama-Sokoura, quelques centaines de kilomètres plus à l'ouest. Cette pratique illustre la circulation des styles, nourrie par le succès des danses et la perméabilité des traditions artisanales : les sculpteurs se réappropriaient les modèles les uns des autres, adaptant les formes au goût des commanditaires et aux tendances du moment

On retrouve également des coiffures à tresse recourbée, mais placée sur le côté, sur des masques attribués au Maître de Bron-Gouro (Ill. 24). Selon Fischer, ce dernier s'est très probablement inspiré du Maître de Bouaflé, plus ancien, auquel il emprunte certains éléments stylistique.⁵³ En regardant bien le masque de la Collection Rousset (Cat. 13), on remarque que sa coiffure consiste en une tresse au niveau de la tempe qui est repliée sur la tête vers l'autre côté. Le masque de la collection Solow (Ill. 25), manifestement issu de l'entourage stylistique du Maître de Bouaflé, présente au sommet de la tête deux tresses fines tombant latéralement pour encadrer le visage, rappelant la coiffure du masque Stanoff (Cat. 12). Notons également deux masques conservés dans des collections américaines⁵⁴ (Ill. 26 & 28), qui se distinguent par une tresse dressée verticalement et deux « bras » latéraux repliés encadrant le visage. Ils semblent être l'œuvre d'un même sculpteur talentueux, probablement inspiré par le Maître de Bouaflé, bien que certains détails, notamment le traitement de la bouche, diffèrent sensiblement de son style.



Ill. 23 - Masque *yabgaleya*, Ligbi,
Côte d'Ivoire (28,8 cm), Musée Barbier-Mueller,
Genève, inv. 1006-56
In : Hahner-Herzog, Kecskési & Vajda, 1997, p. 72



Ill. 24 - Masque à une tresse,
attribué au maître Bron-Gouro (38 cm),
collection Marceau Rivière, Paris
In : Fischer, 2008, fig. 339

⁵³ Fischer, 2008, p. 507

⁵⁴ Un de l'ancienne collection Morris, Detroit et un autre de la collection Stewart J. Warkow,



Ill. 25 - Masque Gouro (42 cm),
Collection Solow



Ill. 26 - Masque Gouro (35 cm),
collection privée, ancienne
collection Donald Morris, Detroit

Anne-Marie Bouttiaux, qui mena un travail de terrain remarquable chez les Gouro, a très aimablement transmis les images de ces coiffures à un informateur Gouro qui était chercheur en Côte d'Ivoire, Irizorubi. Selon lui⁵⁵, cette coiffure est un style très ancienne : « Du peu dont je me souviens du récit des vieilles, c'est la coiffure de grands événements et des icônes ». Néanmoins, il souligne que « l'allonge » qui vient sur le front, mais pouvant être ramenée derrière ou sur le côté, est disproportionnellement grande, « mais on pouvait voir cela chez les femmes qui avaient beaucoup de cheveux », sans doute également une manifestation de l'extrême habileté du sculpteur. Ce modèle de coiffure devait être certainement en vogue vers 1900-1920, puisque les masques Paul Guillaume sont arrivés en Europe vers 1930, et les sculpteurs ont continué de reproduire les coiffures anciennes. Son origine précise reste inconnue, et les créateurs de ces coiffures demeurent anonymes, comme il en va souvent dans les arts du corps éphémères.

⁵⁵ Irizorubi, communication personnelle, 2025

Diffusion d'un style : dérivations et variations

L'histoire de la sculpture africaine témoigne de la perméabilité des frontières culturelles : échanges de traditions, de motifs et de styles circulaient librement entre peuples voisins, stimulant ainsi la créativité de chacun. Longtemps, elle a été envisagée comme le produit d'un art collectif, ancré dans une tradition communautaire immuable, où la notion d'auteur individuel semblait étrangère. L'artiste était perçu comme l'exécutant anonyme d'un langage formel transmis au sein d'une culture donnée, identifié uniquement par son appartenance géographique et stylistique, et non par une signature personnelle.⁵⁶

Pourtant, l'observation attentive des œuvres révèle que, derrière la façade du style collectif, se dissimule souvent la main d'un créateur dont les choix plastiques trahissent une identité singulière.⁵⁷ Dès la fin des années 1930, des ethnologues comme Frans M. Olbrechts amorcèrent une approche plus individualisante, fondée sur l'analyse minutieuse d'indices stylistiques ou iconographiques. À l'occasion de l'exposition *Mains de maîtres* en 2001, j'ai appliqué cette méthode héritée de Giovanni Morelli, qui ouvrit la voie à la reconnaissance de véritables maîtres-sculpteurs. Cette approche repose sur l'observation que, chez tout artiste, même le plus accompli, se laissent aller à des automatismes dans certains détails mineurs.

Grâce à cette analyse des « automatismes » stylistiques et de récurrences formelles involontaires ou non, on peut isoler la main d'un sculpteur et relier entre elles des œuvres aujourd'hui dispersées. Cette démarche permet de reconnaître non seulement un maître, mais aussi les différentes strates de production issues de son atelier, de ses élèves ou de copistes extérieurs.

Comme le remarque Lorenz Homberger, les œuvres du Maître de Bouaflé possèdent un style si singulier, marqué par un certain maniérisme, qu'elles sont immédiatement reconnaissables. Cette forte personnalité stylistique, alliée à une qualité d'exécution remarquable, a suscité un vif intérêt chez les collectionneurs dès leur apparition sur le marché de l'art dans les années 1930.

L'extraordinaire succès du style du Maître de Bouaflé a mené à la prolifération de copies, parfois éloignées de l'équilibre originel de ses œuvres, mais qui témoignent de son influence durable. Conséquence immédiate : son style, devenu emblématique, suscita de nombreuses imitations, parfois exécutées avec un grand soin, voire de véritables contrefaçons, tant dans sa région d'origine — par des proches du sculpteur ou ses successeurs — qu'au-delà, marquant durablement la statuaire ouest-africaine. Certains détails morphologiques, tels que les yeux obliques et bridés se prolongeant jusqu'au-dessus des arcades sourcilières en forme de croissant, témoignent néanmoins d'une connaissance précise du modèle par certains copistes. Homberger a même découvert encore assez récemment, sur place, des étriers de poulies de métier à tisser réalisés dans le style du Maître.⁵⁸ Toutefois, ces répliques tendent vers un certain gigantisme formel, leur plastique manquant d'équilibre. Ce maniérisme exagéré, fréquent dans les copies récentes du Maître de Bouaflé, illustre parfaitement cette logique de surenchère qui rompt toute transmission d'une tradition et de la continuité stylistique : il incarne ce que Alain-Michel Boyer identifie avec justesse comme le « péché mignon » des faussaires.⁵⁹

⁵⁶ Fischer & Homberger, 2015, p. 21-22

⁵⁷ Frans M. Olbrechts, *Plastiek van Kongo*, Anvers, De Sikkel, 1946, pp. 14-20

⁵⁸ Homberger, 2015, pp. 132-133

⁵⁹ Boyer, 2021, p. 93

L'analyse stylistique montre que, dans certains cas, ces variantes conservent des traits essentiels du Maître, signe d'un lien direct avec l'atelier d'origine ou ses proches collaborateurs. Dans d'autres, la main change radicalement, révélant des productions plus tardives, parfois créées pour répondre au goût des collectionneurs. C'est précisément dans ces nuances que se joue la capacité à différencier la production du Maître lui-même de celle de ses imitateurs.

Ce phénomène est assez typique de nombreux autres maîtres africains de cette période, comme le souligne Fischer en évoquant mon travail sur les mains de maître(s), notamment mes recherches sur le Maître de Buli.⁶⁰ On retrouve donc avec le « Maître de Bouaflé » une dynamique similaire à celle d'autres artistes anonymes, dont le Maître de Buli du Congo – sujet que j'ai traité dans une étude plus approfondie en distinguant trois mains : le Maître de Buli l'Ancien, le Jeune, et un troisième groupe d'œuvres sculptées par un suiveur.⁶¹

Dans le corpus de 19 tabourets et statues, 13 ont été attribués au premier sculpteur que j'ai nommé Buli l'Ancien, le plus accompli, et 5 à un autre, Buli le Jeune, un artiste de qualité, un suiveur qui a absorbé le canon, mais de manière stéréotypée. Ces œuvres sont travaillées dans un bois dur avec une patine naturelle ou de bois jaune ocre sans aucune trace de patine d'usage.

Fischer et Homberger ont remarqué qu'en fonction des objets sculptés par le Maître de Bouaflé, que ce soit les étriers de poulies ou les masques, deux essences différentes de bois sont utilisés: un bois un peu plus spongieux pour les masques, pour qu'ils soient plus légers, et un bois à grains plus serrés pour les étriers de poulies, afin qu'ils soient plus solides.⁶² Dans ce cas-ci, on ne peut donc pas faire une distinction comme avec le Maître de Buli.

L'étude attentive du corpus connu laisse envisager l'existence d'au moins un ou deux suiveurs directs, actifs sur une longue période, entre les années 1920 et les décennies 1980–1990. Durant cette époque, de nombreuses œuvres ont été copiées en Côte d'Ivoire par des artistes de talent divers, connaissant bien les originaux du Maître et reproduisant son style mais en l'exagérant. Distinguer un, deux ou trois maîtres, ou un grand maître entouré d'élèves et de copistes, demeure un exercice délicat. L'examen des détails, de la qualité de taille et des proportions reste déterminant pour isoler la main du Maître véritable de celle de ses imitateurs.

L'analyse fine de la notion de style dans l'art faite par l'historien de l'art George Kubler de l'université de Yale, mon directeur de thèse; peut s'appliquer à l'étude du corpus du Maître de Bouaflé, de ses élèves, ses suiveurs et son atelier. Posons comme hypothèse que tout masque sculpté par le Maître de Bouaflé se compose d'un ensemble de formes étroitement reliées à d'autres œuvres, anciennes ou récentes, par un réseau d'influences réciproques. Chaque masque se définit par des traits formels (coiffures, scarifications, motifs décoratifs) appartenant à différentes séries ou classes. Chaque trait formel peut être une entrée précoce ou tardive dans sa série, et l'addition de ces traits – c'est-à-dire l'œuvre d'art – peut provenir de sources très diverses. Ainsi, la notion de « styles tribaux » envisagés comme des formes fixes, immuables dans le temps, s'avère inutile et inexacte pour analyser la sculpture africaine. Tout artiste africain, que ce soit le Maître de Bouaflé ou un de ses élèves est confronté, au moment de sculpter un nouveau masque, à des choix synchrones parmi diverses possibilités équivalentes.⁶³ Si l'on veut réintégrer l'art africain dans le flux temporel, il convient de recourir à des concepts liés à la durée et aux dynamiques du passage du temps.

⁶⁰ Fischer, 2008, p. 507, notice 279

⁶¹ Bernard de Grunne, *Hemba Buli*, 2025, pp. 7-15

⁶² Fischer & Homberger, 2015, p. 134

⁶³ George Kubler, "Toward a Reductive Theory of Visual Style" in : Berel Lang, ed., *The concept of Style*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 129

L'un des concepts les plus pertinents proposés par Kubler est celui d'*objet premier*. Il le définit comme une invention dotée de traits inauguraux et engendrant tout un système de répliques, copies, réductions, transferts et dérivations gravitant dans le sillage d'œuvres majeures. Les objets premiers sont extrêmement rares et, à l'instar des « trous noirs » en astrophysique, ne se révèlent qu'à travers la masse considérable de productions dérivées qu'ils suscitent. On peut identifier le masque anciennement Paul Guillaume comme un objet premier du style. (Cat. 5) mystérieusement disparu comme le trou noir de Kubler. Ce masque est apparu à des moments exceptionnels où toutes les combinaisons et permutations du jeu formel s'offrent simultanément à l'artiste. (Ill. 27)



Ill. 27 - Exemple d'« objet premier » (Cat 5) et de « répliques » gravitant dans le sillage d'une oeuvre majeure. (Cat. 6 & 7)

Un autre exemple éloquent en est la réapparition récemment, sur le marché belge, de deux masques anciens de belle facture qui semblent ainsi relever de variantes exécutées par un suiveur, proche du Maître de Bouaflé (Cat. 7 et 8). Ils présentent une patine foncée et lustrée, incrustée de pigments, qui accentue les traits — ligne des cheveux, oreilles, yeux, nez et bouche. Certains détails, tels que la forme de la bouche plus stricte, laissent penser à de telles variations. Ces masques proviennent de Paul Guillaume, par lequel transita entre 1920 et 1930⁶⁴ un certain nombre d'œuvres du Maître⁶⁵. Ceux-ci, entre ses mains vers 1930, appartiennent, en réalité, à une seconde génération, œuvres d'un élève ou d'un suiveur. Pour finir, notons trois masques de bonne facture, deux provenant de l'ancienne collection Stewart J. Warkow (Ill. 28 et 29), et un autre acquis par Louis Henri Bégue dans les années 30 (Ill. 30), aux différences néanmoins notables, qui s'inscrivent eux aussi dans cette généalogie de dérivés issus de l'objet premier.

⁶⁴ N'oublions pas que Guillaume acquérait des sculptures en passant des annonces dans des publications militaires à destination des soldats coloniaux dès 1912. Goy, 2015, p. 6

⁶⁵ Publiées dès 1929 dans Guillaume et Thomas Munro, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Editions Grès, 1929



III. 28 - Masque Gouro (35 cm)
Collection Alfred Scheinberg, New York
Collection Stewart J. Warkow, New York, circa 1980
Courtesy of Lucas Ratton



III. 29 - Masque Gouro (29 cm)
Provenance :
Collection Alfred Scheinberg, New York
Collection Stewart J. Warkow, New York
Courtesy of Lucas Ratton



III. 30 - Masque Gouro (37 cm)
Acquis in situ par Monsieur Louis Henri Bégué
entre 1931 et 1935
Gros & Delettrez, Paris, *Dessins, Tableaux, Mobilier
& Objets d'Art*, 13 Décembre 2021, lot 56

Kubler cite le Parthénon comme exemple d'objet premier : bien qu'édifié sur une formule archaïque (un temple périptère) encore en usage à l'époque de Périclès, il est reconnu comme tel par comparaison directe avec d'autres temples de moindre qualité et par la présence de raffinements absents des autres édifices de la série.⁶⁶ Avec le temps, les inventions (objets premiers) évoluent en répliques ; ces dernières engendrent à leur tour des changements par la variation. Les variations peuvent avoir une longue ou une courte durée de vie, et évoluer lentement ou rapidement.

Kubler observe qu'une forme complexe, telle qu'une cathédrale, rassemble des traits appartenant à des séquences formelles distinctes, chacune représentant des solutions successives à des problèmes visuels. Par conséquent, la date de fabrication d'un objet d'art (son âge absolu) importe moins que son âge systématique, c'est-à-dire sa position dans les diverses séquences formelles qui le composent.⁶⁷ Chaque séquence évolue selon sa propre temporalité : son temps possède une configuration particulière. Ainsi, des réalisations artistiques contemporaines peuvent occuper des places très différentes dans leur chronologie interne : l'une apparaissant tôt dans sa série formelle, l'autre beaucoup plus tard. Elles relèvent de la même période chronologique, mais diffèrent par leur « âge ». La rosace de Chartres, par exemple, possède un âge systématique qui n'est pas celui de la voûte ogivale.

Cette question rejoint un autre critère essentiel d'évaluation : l'ancienneté d'usage. Comme le rappelle Alain-Michel Boyer⁶⁸, dans l'art africain, un objet authentique se définit rarement par l'unicité de l'exemplaire, mais par la continuité de sa transmission au sein d'un groupe, l'usage répété dans les cérémonies, et la patine qui en résulte. Les marques d'usure, les réparations, les interventions collectives constituent autant de signes d'authenticité aux yeux des initiés. À l'inverse, un objet créé sans fonction rituelle, même s'il imite parfaitement un style ancien, reste un produit neuf destiné au commerce. Ainsi, dans le cas du Maître de Bouaflé, distinguer une œuvre de culte ayant servi dans son contexte d'origine d'une copie — aussi habile soit-elle — suppose d'examiner conjointement les critères stylistiques et les traces matérielles de son histoire.

Ces attributions, encore rares, constituent un outil essentiel pour comprendre comment, au cœur de traditions visuelles codifiées, des artistes ont su affirmer une vision personnelle et donner naissance à des chefs-d'œuvre dont la force expressive continue de résonner bien au-delà de leur contexte d'origine.

⁶⁶ George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, éditions Champ libre, 1973, p. 164

⁶⁷ Kubler, 1982, p. 114

⁶⁸ Boyer, 2021, pp. 94-95

Heritage and practices of Guro sculpture

The Guro are one of the main ethnic groups in Ivory Coast. Located in the central-western part of the country, they occupy a vast territory west of Lake Kossou. Their country is crossed by the Red Bandama River, also known as Marahoué, which forms a natural border between two areas: to the north, around Zuénoula, a wooded savanna zone, and to the southwest, towards Buafle and Daloa, a denser forest region. Linguistically linked to the southern Mande subgroup, they are related to the Dan to the west, the Senufo or Wan to the north, and the Yaure^[1] and Baule to the east and southeast. The three main centers of the Guro cultural area are Zuénoula in the north, Daloa in the west, and Buafle in the southwest, each playing a role in economic, political, and ritual exchanges.^[2]

Among the Guro, wood carving is one of the most elaborate forms of artistic expression, both in terms of the formal quality of the works and the social status of their artists. In the past, as among their Baule neighbors, carving was a specialized profession, with the production of statues and masks providing artists with a significant part of their income, while they generally continued to engage in another activity, most often agriculture.^[3]

The work of a sculptor required technical mastery and an aesthetic sense that was often passed down within family, sometimes over several generations, without however constituting a strict hereditary obligation. People also became sculptors by vocation or in recognition of a particular talent. Apprenticeships were unstructured and based on observation and practice with a master, usually a close relative, for about two years, but most sculptors were self-taught.^[4] Some devoted themselves exclusively to making statuettes, others to a particular type of mask. There were also many itinerant artists, working on commission from village to village.^[5]

Each workshop developed inherited forms: repeated motifs, proportions, and details ensured that the style was recognizable to local customers. German ethnologist Hans Himmelheber observed groups of artists working together in large workshops located in villages. These workshops produced specific types of objects, such as ointment pots, gong hammers, and heddle pulleys.^[6] There were no clearly identified regional styles; each style was strictly individual and not linked to a specific geographical location. Thus, within the same village, artists or workshops could produce sculptures in a wide variety of styles, a situation favored by the great mobility of sculptors, which exposed them to diverse influences as they traveled.

Masters often worked at the head of a workshop, sometimes family-run, where apprentices and assistants were trained. Far from limiting themselves to reproducing inherited forms, masters adapted proportions and volumes, or enriched motifs with new details. Thus, while respecting the formal expectations of their community, sculptors left a recognizable mark on their works, ensuring the reputation of their workshops far beyond the local circle. The sacred dimension of creation remained essential: some artists worked with sacred wood, sheltered from the uninitiated, and observed prohibitions such as sexual abstinence before making a mask. However, everyday objects such as spoons, stools, and pulley stirrups could be produced in public. While respecting traditional frameworks, sculptors thus enjoyed a degree of formal freedom.

Beyond the techniques and diversity of styles observed from one workshop to another, the value of a sculptor was also judged by the quality of his work. A distinction was made between a good and a bad sculptor.^[7] Great sculptors were rare, and exceptional works were equally so. To be recognized, a sculptor had to produce works that attracted attention for their plastic quality, balance, and ability to appeal to the eye. In 1933, Hans Himmelheber conducted the very first survey of Baule, Guro, and Yaure sculptors. He published the results of his research in 1935 under the title *Negerkünstler*^[8] ("Negro Artists") and mentioned more than fifteen artists by name. His study was based on a classic methodology: attributing sculptures by comparing and observing them carefully, and grouping those from the same hand and workshop under the same real or conventional name. As Boyer notes, among the Baule, the mark or trace of an artist's hand (*isa wan* or *isa usu*) was an essential concept: one could recognize the "style" of a particular master and compare it to that of his peers. This stylistic awareness also existed among their Guro neighbors; some masters perfected conventional forms to the point of ultimate expression, while others introduced new ideas: elongated foreheads, accentuated profiles, and simplification of inherited motifs.

The Guro canons of beauty, as expressed in sculpture, favor fine faces with harmonious proportions: a high, rounded forehead, a straight, delicate nose, a thin mouth, and a discreet chin. The profile view is particularly refined, with lines flowing smoothly from convex to concave. This formal pursuit aims above all at *ezùma* – beauty – a central concept in local aesthetic judgment, as opposed to *nyàa*, ugliness.^[10]

The role of the sculptor is therefore technical, aesthetic, and social: he provides dancers, diviners, weavers, and families who practice cults with objects that convey identity and prestige. Deeply rooted in competition and the quest for recognition, Guro art elevates these creations beyond mere functionality to make them true works of art.

While Guro sculptors share certain techniques and themes with their Baule, Senufo, and Yaure neighbors—elaborate hairstyles, animal horns, and carved figures on top—their works are distinguished by a predilection for elegant, inventive compositions and refined detail. Guro masks, whether sacred or intended for entertainment, may incorporate animal or human superstructures, but almost always retain the balance and purity of volume characteristic of their tradition.

The Master of Buafle

The public discovered the art of the Master of Buafle in the fall of 1923 through one of his masterpieces: a mask with a female face surmounted by antelope horns, now in the Rietberg Museum in Zurich (Cat. 1). This major piece was presented at the famous exhibition *Art indigène, Colonies françaises, Congo Belge*, held at the Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan) (Ill. 1). Then in the collection of Paul Guillaume, the mask was chosen by Félix Fénéon to illustrate his article *Arts indigènes*.^[11] The object masterfully embodies the “talent of the black artist [who] creates harmonies that seem pleasing to him, arranges freely chosen forms as he pleases [...] has a sense of grace and youth [...]; is a virtuoso.”^[12]

More than sixty years later, in 1985, the major exhibition *Die Kunst der Guro*^[13] (Ill. 2), organized at the Rietberg Museum in Zurich, allowed Eberhard Fischer and Lorenz Homberger to attribute the conventional name “Master of Buafle” to this artist. The choice of this name stems from the fact that, during their field research, they found a remarkable concentration of anthropomorphic hedde pulleys attributable to his hand in the Buafle region.^[14] The Master’s coprus, estimated around forty pieces, is now mainly preserved in major museums.

As a number of his works arrived in Europe as early as 1920, Fischer and Homberger suggest a period between 1880 and 1920 as the time when this artist flourished, who can certainly be considered the greatest Guro sculptor.^[15]

The works of this sculptor fully illustrate the concept of virtuosity. The Master of Buafle brings unparalleled intensity to the characteristic beauty standards of Guro art (narrow faces structured by sinuous curves connecting the rounded forehead to the finely curved nose, tight lips extending the line towards a receding chin). The radical nature of the nose, the tension of the long diagonals of the half-closed eyes, the extreme sensitivity of the modeling that heralds the contained strength of the refined features, and the delicacy of the details, particularly in the treatment of the lips and hairstyles, testify to a keen sense of formal perfection.

Buafle: attribution of a name

Buafle, a town located in the south of the Guro country, at the confluence of the Red Bandama and White Bandama rivers, has occupied a strategic position for centuries. A crossroads between north-south trade routes and roads leading to the western forest region, it was also a military base and a major administrative center. Above all, however, it is a cultural meeting place for the Guro, Yaure, and Baule peoples, which partly explains the stylistic richness of local production. Despite this contextualization, no historical documents, names, or photographs from the field allow us to certify the presumed author of the works attributed to the Master of Buafle. However, the attribution of the work of “masters” to a particular place is not random. The few available documents containing collection data and the identification of wood species have been taken into account, as have regional artistic differences within the Guro country.^[16]

The in-depth study by French researcher Bertrand Goy^[17] allows us to better understand the geographical origin of the artistic production of the Master of Buafle. According to his research, the attribution of this famous mask to “Zuénolé” actually refers to the locality of Zuénoula, located in the northern part of the administrative region of Marahoué, of which the town of Buafle is the administrative center. Before 1913, Zuénoula served as a gathering point for goods destined for the French market during the pacification of the territory, before they were transported to Abidjan. According to Goy’s extensive research, the occupation of the Guro country lasted from June 1911 to April 1913. In 1911, the Regiment de la 8^{ème} Compagnie du 1^{er} sénégalais was stationed at the rear base in Zuénoula to carry out military intelligence operations, among other things. The region was divided into four sectors: Oumé, Sintra, Buafle, and Zuénoula. The latter was held by the Regiment de la 7^{ème} Compagnie du 1^{er} sénégalais, where Lieutenant Garnier, among others, collected the first Guro objects for the Trocadéro Museum of Ethnography. In January, this company became the 5th Company of the 3rd Senegalese Regiment and continued its operations in the sector.

As with Buafle, this reference does not allow us to identify the master’s village of origin with certainty. To be precise, it should be noted that the term *Guro* is actually a term used by the Baule to describe their western neighbors. It seems to have been mentioned for the first time by the explorer Joseph Eysseric, the first European to venture between the Red Bandama and the White Bandama in 1897. Based on cultural and administrative roots, the tribal designation “Guro” was established around 1913. Initially part of the military circle of “Upper Sassandra” and the Guro country, this region covers a transitional territory between forest and savannah located in the center of Ivory Coast, which was neither Baule to the right, nor Bete to the bottom and left, nor Malinke to the top.^[20]

It should be noted that Zuénoula and Buafle, separated by more than forty kilometers, occupy the north and south of the Guro cultural area, respectively. Although they belong to the same people, these two regions have notable cultural differences, particularly in the production of masks, some characteristics of which may even be reversed from one area to another. The Master’s association with the southern part of the Guro country is particularly evident in his style. Buafle, located away from the Red Bandama River—which marks the natural border between north and south—is in close proximity to the Yaure, whose stylistic influence is noticeable in the Master’s work.

The name Buafle was chosen to designate this artist mainly because of the central role of this town in the Guro cultural area, as evidenced by the concentration of weaving looms, its position as a commercial crossroads, and its

status as a center of artistic production. It should also be borne in mind that, in a context where the names chosen by collectors and administrators were not always very precise, “Buafle,” as the administrative center, was probably used to designate certain works from surrounding localities.

Corpus of the Master’s works

The style of the Master of Buafle, as described by Fischer and Homberger, has very consistent artistic characteristics. It is characterized by a very distinctive dynamic profile: convex from the tip of the nose to its base, it becomes concave at the prominent forehead, with the hairline marked by large chevrons, often in three lines. The face, more elongated than in most other Guro works, is distinguished by a high, and rounded forehead that slopes gently down to a short, pointed nose with no apparent wings or ridges. The eyes, incised with a thin, oblique slit, are emphasized by distinct brow bones, while a small mouth with thin lips forms a discreet pout reminiscent of the Yaure style, above a discreet, almost receding chin. Some masks feature a notched frieze that outlines the contour of the face. Finally, the ears are small and semi-circular, except for masks with animal horns. This composition reflects an aesthetic of sober stylization, even starkness—perfectly smooth cheeks and forehead, absence of scarification, ears merely suggested—subtly counterbalanced by meticulous attention to detail, as sometimes evidenced by the finely indicated tragus in the center of the ear canal, a true stylistic “signature.” ^[21] (Ill. 3)

The corpus of works by the Master of Buafle is limited. The current inventory consists of sixteen masks and 19 heddle pulleys. These works caught the Western eye as early as 1920-1923 and were quickly recognized and sought after for their sober elegance, formal balance, and delicate modeling.

The first mask by the Master of Buafle published in Europe (Cat. 1), combining a female face with antelope horns, appeared in 1923 in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, a magazine edited by Félix Fénéon at the Bernheim-Jeune gallery. After a brief spell in the United States in the collection of Albert C. Barnes, a patron of the arts in Philadelphia and Paul Guillaume’s main client, it joined the Rietberg Museum in Zurich.

In 1929, the Barnes Foundation acquired another mask by the Master from Paul Guillaume, decorated with a cup (Cat. 2). That same year, Adolphe Basler published it in *L’Art chez les Peuples Primitifs*^[22], opposite Maurice Delafosse’s historic Baule mask, which had been exhibited at the 1900 World’s Fair. This double page inspired the sculptor Georges Chaumot for the monument to the pioneer of the Ivory Coast, erected in La Rochelle in 1937.^[23] The mask also appears in a 1930 advertisement (Ill. 4) by Dr. Stéphen Chauvet, a physician and collector of traditional African and Oceanic art, whom he helped to make known in France, and adorns the cover (Ill. 5) of the catalog of the “French West Africa” section of the 1937 World’s Fair in Paris, although it was not exhibited there. Another mask with antelope horns and ears (Cat. 3) entered the collections of the Penn Museum (Philadelphia) in 1929, confirming the early interest of institutions in this Ivorian master.

Swiss museums have contributed greatly to promoting his work since the 1980s. The Rietberg Museum features a mask topped with a ram (Cat. 4) on the cover of *Die Kunst der Guro* (Ill. 2), which belonged to Eduard von der Heydt, the museum’s founding figure, around 1927. The Barbier-Mueller Museum chose a weaving pulley by the Master (Cat. 17), ideal in its feminine grace, formerly in the Félix Fénéon collection, for *Arts de la Côte d’Ivoire*. Some of the Guro objects in the Fénéon collection were brought back to France by Raoul Soffrey Berthier de Montrigaud. A member of the French army during the pacification campaign in Ivory Coast and engaged with the 7th Company^[24] in the Zuénoula and Vavoua sectors between 1911 and 1913^[25], his presence in these areas provides an interesting clue as to the provenance of the objects. Montrigaud was one of a handful of junior officers involved in collecting art, probably in response to advertisements published by Paul Guillaume in *La Quinzaine coloniale* or *L’Almanach du Marsouin*.^[26] It is possible that he sold these works to Guillaume shortly after his return to France, before they entered Fénéon’s collection.^[27]

In 1930, a remarkable mask (Cat. 5), also from Guillaume, topped with a horn braid held in place by an amulet ribbon, was published in Portier and Poncetton’s photographic portfolio^[28] (Ill. 6). Although this mask has since disappeared, it inspired several contemporary artists, notably René Buthaud, who, around 1930, based on an unknown ancient mask similar to Guillaume’s, made a brown ceramic overmold imitating wood, of which five copies were produced.^[29]

Among the most notable pieces is a mask surmounted by an entwined couple (Cat. 10), which belonged to André Breton and then to Charles Ratton, who sold it to Maurice Harincouck in 1936. Published in 1934 in Nancy Cunard’s *Negro Anthology* (Ill. 7), it had already appeared in 1924 on the walls of Breton’s place, Rue Fontaine (Ill. 8) and was photographed by Man Ray in 1927. Another mask depicting a couple is kept at the Yale University Art Gallery (Cat. 9).

A mask (Cat. 13) with an elegant hairstyle and superb patina comes from the collection of Robert Rousset, a great lover of African and Oceanic art who acquired many of his works from Charles Ratton and Paul Guillaume before the Second World War. Similar to the mask from the former Stanoff collection (Cat. 12), it shares with it great age and a finely cracked multi-layered patina, evidence of numerous ritual libations. The difference lies in the “crown” hairstyle: a single braid for one, double for the other.

Two masks (Cat. 7 & 8), attributed to a stylistically very close follower, feature a shiny black patina enhanced with kaolin and reddish pigment on the edges of the mask, the hair braids, and in the streaks of the braid. Both were

purchased from Paul Guillaume and passed into the collection of Dr. Alex Rafael. A collector of Russian origin, he emigrated to Israel, where he was able to devote himself to his collection of paintings and masks, which was showcased in two exhibitions in 1953 in Jerusalem and Tel Aviv, and in 1955 in Haifa, where these masks were exhibited.^[30] Finally, there are three masks (Cat. 14, 15 & 16) with high bun hairstyles and contrasting patinas (black, reddish, ochre), and a mask surmounted by a bird (Cat. 11).

In addition to masks, the Master of Buafle also distinguished himself by creating pulleys of exceptional quality. These more discreet objects have been less widely published, with the exception of two emblematic pieces published in 1930 by Portier and Poncetton (Ill. 9): one from the Barbier-Mueller Museum (Cat. 17) and one from the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac (Cat. 18). The latter was also reproduced in the sale of the Fénéon collection, which included several pulleys, two of which were attributed to the Master of Buafle (Cat. 18 and 19).

About masks

The Guro have developed one of the most varied and refined mask arts in West Africa. Extensively studied in scientific literature, notably by Eberhard Fischer and Anne-Marie Bouttiaux, this art is distinguished by the diversity of its forms, the fineness of its profiles, and the richness of its headdresses and ornaments. Rooted in the central-western part of Ivory Coast, this sculptural tradition has produced works whose balanced proportions, attention to detail, and harmonious arrangement of volumes reflect both respect for inherited iconographic codes and the inventiveness of each workshop.

Although some mask names are used in different regions, there are marked differences between the north and south of the Guro country, both in their ritual functions and in the meanings attributed to them, and even in certain stylistic characteristics. In the northern part, represented by the Zuénoula region, the distinction between the two main categories is particularly marked: on the one hand, masks managed by artists' associations, often referred to as "men's masks," intended for entertainment, may feature accessories and elaborate headdresses, sometimes incorporating stylized horns or carved figures designed to surprise and seduce the audience; on the other hand, masks linked to a family cult, known as "forest masks," honored with sacrifices and kept on an altar (*yo ban fa fe*), embody nature spirits or ancestors. In the southern part, the same categories are present, but the distinction between them appears less institutionalized.^[31] Mask production, particularly around Buafle, is distinguished by stylistic features influenced by the neighboring Yaure: notched edges around the faces and the use of certain specific decorative motifs.

While in the sacred register certain species are invested with a specific meaning, entertainment masks, on the other hand, may represent forest animals chosen primarily for their beauty or visual appeal, without any clearly identified symbolic value.^[32] This creativity, fueled by the tastes of the patrons and the virtuosity of the artists, is accompanied by an aesthetic requirement that is expressed in both the most sacred and the most profane masks, combining fidelity to codes and freedom of invention for an art in perpetual motion.

The masks of the Master of Buafle are most often associated with the *Gu* type, a cult mask that, together with *Zamblé* (masculine, anthropo-zoomorphic) and *Zauli* (masculine, grotesque), forms an inseparable triad (ill. 10) from the ancient ritual repertoire. Always feminine and idealized, *gu* face masks emphasize the delicacy of the face and feature a wide variety of physiognomies, hairstyles, and ornaments. When asked about the reason for this diversity, the Guro reply: "*gu* represents a particularly beautiful woman, and since there are different forms of feminine beauty, there are different types of *gu* masks." ^[33]

Tra bi Tra, a Guro sculptor interviewed by Fischer in 1984, distinguishes several variants of the *gu* mask, whose hairstyles are reminiscent of some of the Master's works: *Palani gu*, wearing a kind of cup on her head, symbolizing abundance and generosity, embodies a wealthy and respectable Guro woman, and *Vali gu*, wearing a high bun flanked by thin braids inspired by Dioula (*Va*) women, but also reminiscent of the Peul, Malinké, or Hausa peoples. Some *gu* masks may also be topped with a carved animal, often a bird or a ram. ^[34]

However, the attribution to the *gu* type should not obscure the possibility that some pieces by the Master or his circle are closer to *the beduo*^[35], entertainment masks used in the late 19th and early 20th centuries, sometimes topped with antelope horns or carved decorative elements such as a bird, as shown by this mask already in the Han Coray collection before 1928 (Ill. 11). Sharing a formal resemblance to the older *gu* masks but carved from softer wood, they are characterized by zigzag hair, reminiscent of the work of the Master of Buafle and his workshop, a motif more commonly associated with Yaure masks. This stylistic similarity could indicate that they were produced in the eastern areas of Buafle.^[36]

About heddle pulleys

Heddle pulleys, or *kono*, among the Guro people of Ivory Coast, represent a remarkable aspect of an art form that has now almost disappeared. Formerly carved with extreme care, they were an integral part of the horizontal loom, a tool used by male weavers trained over many years. Beyond their technical function, these pulleys were also a medium for miniature artistic expression, combining aesthetics and traditional craftsmanship. Guro sculptors

selected different types of wood according to the function of the object: pulleys were carved from harder woods, better suited to their technical use.^[37]

In Africa, weaving is a male profession. Craftsmen are trained over a long period of time. The Guro use a dismantlable West African narrow-band loom with two pedals. On these looms, pulley stirrups are used to adjust the tension of the threads. The heddles are connected by a cord that passes over the bobbin, usually a corozo nut, and the pulley, which is shaped like a fork or horseshoe and located above the loom frame. (Ill. 12) When the pedal is pressed, one of the heddles descends while the other rises, forming the weaving window.^[38]

The pulleys used by Guro sculptors come in a wide variety of shapes, topped with a long neck and a rounded head, keeping with local aesthetic standards. Elaborate headdresses—stylized braids, animal horns, cups—enrich the decorative register. These are mostly female heads with refined hairstyles, although male variants wearing caps or beards are found more rarely. Some versions with zoomorphic features are more aesthetic ornaments than cult objects. According to Fischer, most of these miniature buffalo or ram heads are simply representations of beautiful animals.^[39]

With the exception of a few observations recorded by Hans Himmelheber in 1960^[40], the origin of these formal details remains largely unknown, due to a lack of additional ethnographic documentation to clarify their meaning.^[41] The elements are designed to form a harmonious whole—an aspect that the Guro people value highly, particularly in the fluidity of the profile and the transitions between forms.

The talent of the Master of Buafle finds singular fulfillment in his work on the pulleys, particularly in their formal refinement and expressive power. The stylistic imprint of this workshop is clearly recognizable in the treatment of the head decorating the pulley, while respecting Guro canons of beauty. Unlike masks with a ritual function, the female faces here do not seek to embody a real individual. This refusal of resemblance reflects a desire to achieve an ideal beauty, free from any individuality, and gives these works a universal value.

In the absence of ritual use, these pulleys had both a practical and contemplative function. They were hung "*azima male*, because of their beauty."^[42] The human or animal figures that adorned them were intended to "energize" the weaver's activity, in a form of visual and poetic dialogue with the object. (Ill. 13) Oscillating in the craftsman's line of sight, they stimulated his movements and made his work more pleasant by allowing him to contemplate a beautiful object. Himmelheber also quotes a Guro weaver who explains why his pulley support is delicately decorated with a small head: "No one wants to live without such pretty things."^[43] These disarmingly simple answers express an exaltation of pure beauty and place the artistic gesture within a strictly aesthetic purpose—a conception of art as an end in itself, free from any religious instrumentalization.

These pulleys also demonstrate their social value: they could be passed down from one generation to the next, reinforcing their role as heirlooms as well as functional objects.^[44] These figurative pulley stirrups belong to an art form that has now disappeared among the Guro people—most looms no longer feature them—although even today, a few Guro sculptors still make pulleys, which are sold in markets (such as Trafesso and Buebufla). These are often quite crude in design and clearly distinguishable from the more refined older pieces.^[45]

Finally, the formal similarities between the masks and pulleys of the Master of Buafle—in particular the narrow face with slanted eyes, pointed nose, receding chin, small ears, marked brow ridges, and zigzag hair—confirm the unity of a unique visual language, in which these utilitarian objects offered a field of expression as noble as that of ritual masks.

The art of hairstyling: between tradition and invention

Art and literature show that both men and women in ancient times took care of their hair and that real fashion phenomena can be identified, albeit intermittently, in the classical world. The triumphant anthropomorphism of Greek religion, quickly adopted by Roman civilization, promoted an aesthetic of the body in pursuit of perfection, reflecting the incomparable physical beauty of the gods. The treatment of hair, a natural ornament, was an integral part of this approach.

The stereotypical image of early humans is that of disheveled beings, but we imagine, at least since the Venus of Brassempouy, around 21,000 BC and undoubtedly before, that humans cut, arranged, and styled their hair to please others and themselves, to distance themselves from the state of nature. Unlike animal fur, human hair, in its diversity of thick, smooth, and curly textures, must be created, constructed, and shaped. The hair that frames the face is an expressive medium rich in form and meaning, a vehicle for social, identity, and aesthetic expression. West Africa offers many examples of this rich hair culture. The Master of Buafle also distinguished himself by the great diversity of hairstyles he created for his masks, which often depict women's faces, reflecting various social statuses and perhaps even women from other ethnic groups.

The Master was innovative in crowning his works with an astonishing variety of hairstyles. The sculptor's imagination plays with verticality, projection, and slenderness: protruding or curved braids, stylized buns, or even topped with an animal or a slightly flared cup. The majority of the masks and pulleys in this collection feature particularly elaborate hairstyles, similar to those worn by wealthy Guro women, who did not have to work in the fields or perform menial

tasks. The beautiful face is highlighted by an elegant, often zigzag outline, defining and emphasizing the large, razor-shaved forehead, reminiscent of the beauty treatments of high-ranking women.^[46] In some cases, fine braids pressed against the skull are meticulously sculpted, serving as the basis for sophisticated hairstyles. An interesting detail can be found on several masks and pulleys: the presence of a leather ribbon decorated with small amulet pouches, used to hold the hairstyle in place. (Ill. 14) These amulets, called *saba* ("paper"), contain sheets inscribed with verses from the Koran, carefully folded and inserted inside^[47], a custom formerly reserved for the wives and daughters of notables. (Ill. 16)

Among the 16 masks in the collection, there are six styles of headdress:

1. Some masks have hairstyles with protruding braids, three of which feature a spectacular braid arched forward, another shows a single braid projected vertically above the forehead, another has a transverse braid, and the last one has a hairstyle that divides after the *saba* into a double braid.
2. Three masks feature an hairstyle found on *Kowogni gu* mask^[48], consisting of a kind of pointed, egg-shaped bun that can be oriented in different directions and is attached by the leather ribbon decorated with amulets. This hairstyle "represents a large hornbill (*Coraciiformes bucerotidae*).^[49] In an alternative interpretation by Fischer, the braided tuft represents the bird's head, while the female head (the mask or the head of the pulleys) represents the bird's body, with the ears representing the wings.^[49]
3. One example, probably a *Palani gu* mask, bears a cup, alluding to the feminine nature of the figure, which evokes the container called *bhō*^[50], which women carry on their heads when they return from the well. Purely emblematic, this element symbolizes both the feminine nature of the figure and the idea of generosity. This cup is also found on pulleys, such as the famous pulley in the Barbier-Mueller Museum, which depicts a very elegant woman, and the pulley in the Guy Onghena Collection (cat. 20), with a fine, elongated profile that extends into the neck, with the cup appearing to be an extension of the head.
4. Two masks stand out for their refined carving depicting an entwined couple, adding a narrative and symbolic dimension to the headdress.
5. Two masks are topped with bifurcated elements resembling animal horns.
6. Finally, two masks feature animal figures: one topped with a small goat, probably a ram, the other with a large wading bird, probably an ibis.^[51] These summit sculptures elegantly complete the balance of the ensemble, combining precision of detail with controlled expression. According to Eberhard Fischer, among the Guro, certain zoomorphic representations are more aesthetic ornamentation than cult objects.^[52] The placement of the bird at the top of the mask accentuates the verticality of the composition while giving the object a spiritual significance. In Ivory Coast, birds are among the most frequently depicted elements at the top of masks, particularly among the Senufo, Yaure, and Baule peoples,^[53] but they are rarely found on Guro masks. Three other masks carved by different Guro artists are also known to be topped with birds.

The corpus of pulleys offers an equally rich variety: one pulley is topped with a straight braid projected above the forehead, six feature the famous cup associated with women, and three others display the amulet ribbon, sometimes associated with a stylized bun. Another pulley is distinguished by a crown-like headdress, another has a side tuft, perhaps evoking a male hairstyle, and another has no headdress at all. Finally, five pulleys have carved horns: some upright, others curved. Two of them adopt a clearly anthropomorphic iconography, reinforced by the presence of male attributes such as beards.

Hairstyles : Cross-influences

The question arises: in the history of West African art, does hair fashion dictate the sculptor's inspiration, or can the sculptor's boldness influence trends? It is likely that the two feed off each other. A striking example comes from Ghana (Ill. 17): a photograph of a Fanti woman wearing two elegant horns, placed opposite a Fanti sculpture with the same hairstyle, evokes this constant back-and-forth between the art of the hairdresser and that of the sculptor. This creative permeability can be found throughout southwestern Africa.

The mask published in 1930 by Portier and Poncetton (Cat. 5) features a spectacular hairstyle, the origin of which I have attempted to trace through old books and photographs. However, no iconographic document from the period seems to attest to it directly. Nevertheless, this long frontal braid arched forward is reminiscent of a Senufo hairstyle photographed by Hans Himmelheber in the 1930s (Ill. 18) or another, spotted in a photograph by Fortier (Ill. 19), taken in 1906 in West Africa, showing four young women with helmet-like hairstyles and frontal braids. We can also cite the image of a Baule woman (Ill. 20) wearing a small braid standing up at the front of her forehead, reminiscent of the hairstyle in some of the Master's works, including the famous pulley kept at the Musée du Quai Branly (Cat. 18).

Nevertheless, I wanted to illustrate several masks with hairstyles similar to that of the Paul Guillaume mask. One example is the guro mask from the Marceau-Rivière collection (Ill. 21), whose unique hairstyle establishes a connection. A similar feature, a curved frontal projection in the shape of a horn, can also be found on a mask

acquired before 1945 in the department of Daloa.^[54] We should also mention the mask attributed to the “Master of Gouénoufla,” collected by Himmelheber and kept in Zurich, which is characterized by two braids or horns bent toward the nose and a third, vertical and large one. (Ill. 22)

A Ligbi mask (Ill. 23) from northern Ivory Coast offers another example of a remarkable headdress, known as a “hornbill beak,” visually similar to that of the Paul Guillaume mask. The Ligbi claim that they do not carve their masks themselves, but commission them from Senufo or Mandé sculptors based in Satama-Sokoura, a few hundred kilometers to the west. This practice illustrates the circulation of styles, fueled by the success of dances and the permeability of craft traditions: sculptors appropriated each other’s models, adapting the forms to the tastes of their patrons and the trends of the moment.

Curved braided hairstyles, but placed to the side, can also be found on masks attributed to the Master of Bron-Guro (Ill. 24). According to Fischer, the latter was most likely inspired by the older Master of Buafle, from whom he borrowed certain stylistic elements.^[55] Looking closely at the mask in the Rousset Collection (Cat. 13), we can see that its hairstyle consists of a braid at the temple that is folded over the head to the other side. The mask in the Solow Collection (Ill. 25), clearly from the stylistic circle of the Master of Buafle, has two thin braids at the top of the head falling down at the sides to frame the face, reminiscent of the hairstyle of the Stanoff mask (Cat. 12). Also noteworthy are two masks in American collections^[56] (Ill. 26), which are distinguished by a vertically raised braid and two folded side “arms” framing the face. They appear to be the work of the same talented sculptor, probably inspired by the Master of Buafle, although certain details, notably the treatment of the mouth, differ significantly from his style.

Anne-Marie Bouttiaux, who carried out remarkable fieldwork among the Guro, kindly sent images of these headdresses to a Guro informant who was a researcher in Côte d’Ivoire, Irizorubi. According to him^[57], this hairstyle is a very ancient style: “From what I remember of the stories told by the old women, it is the hairstyle worn for important events and icons.” Nevertheless, he points out that the “extension” that comes down over the forehead, but can be pulled back or to the side, is disproportionately large, “but you could see this among women who had a lot of hair,” no doubt also a manifestation of the sculptor’s extreme skill. This hairstyle must have been in vogue around 1900-1920, since Paul Guillaume masks arrived in Europe around 1930, and sculptors continued to reproduce the ancient hairstyles. Its precise origin remains unknown, and the creators of these hairstyles remain anonymous, as is often the case in the ephemeral arts of the body, which are also found among the Baule, Senufo, and other neighboring peoples.

Spread of a style: copies and variations

The history of African sculpture bears witness to the permeability of cultural boundaries: exchanges of traditions, motifs, and styles circulated freely between neighboring peoples, stimulating each other’s creativity. For a long time, it was seen as the product of a collective art, rooted in an immutable community tradition, where the notion of individual authorship seemed foreign. The artist was perceived as the anonymous executor of a formal language transmitted within a given culture, identified solely by their geographical and stylistic affiliation, and not by a personal signature.^[58]

However, careful observation of the works reveals that behind the façade of collective style often lies the hand of a creator whose artistic choices betray a unique identity.^[59] From the late 1930s onwards, ethnologists such as Frans M. Olbrechts began to take a more individualized approach, based on the meticulous analysis of stylistic or iconographic clues. During the 2001 exhibition *Mains de maîtres (Hands of Masters)*, I applied this method, inherited from Giovanni Morelli, which paved the way for the recognition of true master sculptors. This approach is based on the observation that even the most accomplished artists allow themselves to slip into automatisms in certain minor details.

By analyzing these stylistic “automatisms” and formal recurrences, whether intentional or not, it is possible to isolate a sculptor’s hand and link together works that are now scattered. This approach makes it possible to recognize not only a master, but also the different layers of production originating from his workshop, his students, or outside copyists.

As Lorenz Homberger notes, the works of the Master of Buafle have such a unique style, marked by a certain mannerism, that they are immediately recognizable. This strong stylistic personality, combined with remarkable craftsmanship, aroused keen interest among collectors as soon as they appeared on the art market in the 1930s.

The extraordinary success of the Maître de Buafle’s style led to a proliferation of copies, some of which were far removed from the original balance of his works, but which testify to his lasting influence. As an immediate consequence, his style, which had become emblematic, inspired numerous imitations, sometimes executed with great care, and even outright counterfeits, both in his region of origin—by people close to the sculptor or his successors—and beyond, leaving a lasting mark on West African statuary. Certain morphological details, such as the slanted, bridged eyes extending above the crescent-shaped brow ridges, nevertheless testify to a precise knowledge of the model on the part of some copyists. Homberger even discovered, quite recently, some heddle

pulley stirrups made in the style of the Master.^[60] However, these replicas tend towards a certain formal gigantism, their plasticity lacking equilibrium. This exaggerated mannerism, common in recent copies of the Master of, perfectly illustrates this logic of one-upmanship that breaks with any transmission of tradition and stylistic continuity: it embodies what Alain-Michel Boyer aptly identifies as the “péché mignon” of forgers.^[61]

Stylistic analysis shows that, in some cases, these variants retain essential features of the Master, indicating a direct link with the original workshop or his close collaborators. In others, the hand changes radically, revealing later productions, sometimes created to suit the tastes of collectors. It is precisely in these nuances that the ability to differentiate the Master's own work from that of his imitators comes into play.

This phenomenon is quite typical of many other African masters of this period, as Fischer points out when referring to my work on master hands, including my research on the Master of Buli.^[62] We therefore find in the “Master of Buafle” a dynamic similar to that of other anonymous artists, including the Master of Buli in Congo—a subject I have dealt with in a more in-depth study, distinguishing three hands: the Master of Buli the Elder, the Younger, and a third group of works sculpted by a follower..^[63]

In the corpus of 19 stools and statues, 13 have been attributed to the first sculptor, whom I have named Buli the Elder, the most accomplished, and 5 to another, Buli the Younger, a skilled artist and follower who absorbed the canon but in a stereotypical manner. These works are carved from hard wood with a natural patina or ochre-yellow wood with no traces of wear.

Fischer and Homberger noted that, depending on the objects carved by the Master of Buafle, whether pulley stirrups or masks, two different types of wood were used: a slightly spongier wood for the masks, to make them lighter, and a wood with a tighter grain for the pulley stirrups, to make them stronger.^[64] In this case, therefore, it is not possible to make a distinction as with the Master of Buli.

Careful study of the known corpus suggests the existence of at least one or two direct followers, active over a long period between the 1920s and the 1980s–1990s. During this period, many works were copied in Ivory Coast by artists of varying talent, who were familiar with the Master's originals and reproduced his style but exaggerated it. Distinguishing between one, two, or three masters, or a great master surrounded by students and copyists, remains a delicate exercise. Examination of details, the quality of the carving, and proportions remains crucial in isolating the hand of the true master from that of his imitators.

The detailed analysis of the concept of style in art by art historian George Kubler of Yale University, my thesis supervisor, can be applied to the study of the corpus of the Master of Buafle, his students, his followers, and his workshop. Let us assume that every mask sculpted by the Master of Buafle is composed of a set of forms closely linked to other works, ancient or recent, through a network of reciprocal influences. Each mask is defined by formal features (hairstyles, scarifications, decorative motifs) belonging to different series or classes. Each formal feature may be an early or late entry into its series, and the addition of these features—that is, the work of art—may come from very diverse sources. Thus, the notion of “tribal styles” conceived as fixed forms, immutable over time, proves useless and inaccurate for analyzing African sculpture. Every African artist, whether the Master of Buafle or one of his students, is confronted with synchronous choices among various equivalent possibilities when sculpting a new mask.^[65] If we want to reintegrate African art into the flow of time, we need to use concepts related to duration and the dynamics of the passage of time.

One of the most relevant concepts proposed by Kubler is that of the *primal object*. He defines it as an invention with inaugural features that generates a whole system of replicas, copies, reductions, transfers, and derivations gravitating in the wake of major works. Primordial objects are extremely rare and, like “black holes” in astrophysics, only reveal themselves through the considerable mass of derivative productions they generate. The mask formerly known as Paul Guillaume can be identified as a primordial object of style. (Cat. 5) mysteriously disappeared like Kubler's black hole. This mask appeared at exceptional moments when all the combinations and permutations of the formal game were simultaneously available to the artist. (Ill. 27) Another eloquent example is the recent reappearance on the Belgian market of two beautifully crafted ancient masks that seem to be variants executed by a follower close to the Master of Buafle (Cat. 7 and 8). They have a dark, glossy patina, encrusted with pigments, which accentuates the features—the hairline, ears, eyes, nose, and mouth. Certain details, such as the stricter shape of the mouth, suggest such variations. These masks come from Paul Guillaume, through whom a number of works by the Master passed between 1920 and 1930. These, which were in his possession around 1930, actually belong to a second generation, the work of a pupil or close follower. Finally, we note three well-made masks, two from the former Stewart J. Warkow collection (Ill. 28 and 29), and another acquired by Louis Henri Bégue in the 1930s (Ill. 30), with notable differences, which also belong to this genealogy of derivatives of the original object.

Kubler cites the Parthenon as an example of a primary object: although built according to an archaic formula (a peripteral temple) still in use in Pericles' time, it is recognized as such by direct comparison with other temples of lesser quality and by the presence of refinements absent from other buildings in the series.^[68] Over time, inventions (primary objects) evolve into replicas; these in turn generate changes through variation. Variations can have a long or short lifespan and evolve slowly or rapidly.

Kubler observes that a complex form, such as a cathedral, brings together features belonging to distinct formal sequences, each representing successive solutions to visual problems. Consequently, the date of manufacture of an art object (its absolute age) is less important than its systematic age, i.e., its position in the various formal sequences that compose it.[69] Each sequence evolves according to its own temporality: its time has a particular configuration. Thus, contemporary artistic creations can occupy very different places in their internal chronology: one appearing early in its formal series, the other much later. They belong to the same chronological period but differ in their "age." The rose window in Chartres, for example, has a systematic age that is not the same as that of the pointed arch.

This question ties in with another essential criterion of evaluation: the age of use. As Alain-Michel Boyer[70] points out, in African art, an authentic object is rarely defined by the uniqueness of the piece, but by the continuity of its transmission within a group, its repeated use in ceremonies, and the resulting patina. Signs of wear, repairs, and collective interventions are all signs of authenticity in the eyes of those in the know. Conversely, an object created without a ritual function, even if it perfectly imitates an ancient style, remains a new product intended for trade. Thus, in the case of the Master of Buafle, distinguishing cultural artwork that has been used in its original context from a copy—however skillful it may be—requires examining both the stylistic criteria and the material traces of its history.

These attributions, though still rare, are an essential tool for understanding how, within codified visual traditions, artists were able to assert a personal vision and create masterpieces whose expressive power continues to resonate far beyond their original context.

[1] The Akan people of Côte d'Ivoire, settled in the east of the country in the Guro region, descended from Baoulé migrants but having developed a distinct artistic tradition. [2] Anne-Marie Bouttiaux, "Gu, belle et turbulente: Un masque des Guro (Côte d'Ivoire)" in: *Arts & Cultures*, 2005, p. 136. [3] Eberhard Fischer, *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*, Zurich, Museum Rietberg/Prestel, 2008, p. 319. [4] Hans Himmelheber, *Negerkünstler*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1935, p. 12. [5] Fischer, 2008, p. 319. [6] Himmelheber, 1935, p. 14. [7] Fischer, 2008, pp. 322-323. [8] Hans Himmelheber, *Negerkünstler*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1935. [9] Alain-Michel Boyer, "Transmission, tradition, and authenticity in African art," in *Arts & Cultures*, 2021, p. 94. [10] Fischer, 2008, p. 67. [11] See Cat. 1. [12] Félix Fénéon, Guillaume Janneau, Pascal Forthuny, "Arts indigènes," in: *Bulletin de la Vie Artistique*, 4th year, no. 23, 1er December 1923. [13] Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro*, Zurich, Museum Rietberg, 1985. [14] Lorenz Homberger, personal communication, 2014. [15] Fischer, 2008, p. 333. [16] Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 33. [17] Bertrand Goy, *Où l'on retrouve un chef-d'œuvre disparu*, Paris, *Tajan*, June 11, 2014, p.5. [18] Incorrectly spelled "Zouénola" by Guillaume and Thomas Munro, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Editions Grès, 1929, fig. 8 for the Rietberg mask and "Zuénolé" by Nancy Cunard *Negro Anthology 1931-34*, p. 663. [19] Tauxier, *Nègres Gourou et Gagou (centre de la Côte d'Ivoire)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1924 p. 98. [20] Goy, 2024, p. 5. [21] Goy, 2024, p. 5. [22] Adolphe Basler, *L'Art Chez les Peuples Primitifs*, Paris, Éditions du Trianon, 1929, pl. 26. [23] See cat. 2. [24] Alongside Lieutenant Garnier, donor of guro objects to the Trocadéro Museum of Ethnography. See provenance of lots 24, 81, and 200 in the 1947 Fénéon sale catalog. [25] Bertrand Goy, personal communication 2025. [26] Guillaume acquired sculptures by placing advertisements in military publications intended for colonial soldiers as early as 1912. Goy, 2015, p. 6. [27] Isabelle Cahn & Philippe Peltier, *Félix Fénéon: The Anarchist and the Avant-Garde - From Signac to Matisse and Beyond*, New York, The Museum of Modern Art, 2020, pp. 127-128. [28] André Portier & François Poncetton, *Les Arts Sauvages Afrique*, Paris, éditions Albert Morancé, 1930, pl. XXXII, no. 57. [29] Charles-Wesley Hourdé, *Guro: sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, p. 4. [30] Didier Claes, *Three important masks from the Dr. Alex Rafaeli collection*, Brussels, Galerie Didier Claes, 2015, p. 5. [31] Bouttiaux, 2005, pp. 140. [32] Fischer & Homberger, 1985, p. 213. [33] Jean-Louis Barbier, *Art de la côte d'Ivoire*, Geneva, Barbier-Mueller Museum, 1993, p. 93. [34] Fischer, 2008, pp. 222-223. [35] Term noted without formal definition or indication of regional distribution in Jean-Paul Benoist, *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Hazan, 1977, p. 119. [36] Fischer, 2008, p. 274. [37] Lorenz Homberger, «Poulie de métier à tisser du Maître de Bouaflé», in: *Arts & Cultures*, 2015, p. 132. [38] Fischer, 2008, p. 47. [39] Fischer, 2008, p. 475. [40] Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt Biermann, 1960. [41] Homberger, 2015, pp. 133-134. [42] Homberger, 2015, p. 134. [43] Himmelheber, 1960, p. 17. [44] Homberger, 2015, p. 137. [45] Fischer, 2008, p. 473. [46] It should be noted that the Bouaflé Master rarely depicted scarification: only three of the sixteen masks in his corpus feature it. [47] Fischer, 2008, p. 223. [48] Fischer, 2008, pp. 222-223. [49] Fischer, 2008, p. 223. [50] Alain-Michel Boyer, «Du tissage à la danse», in: *Giquello, Art d'Afrique et d'Océanie*, November 14, 2019, p. 91. [51] Artistic and stylized sculptures, it is not easy to identify the birds. According to Alain Reygel, manager of the Ornithology collections at the Africa Museum in Tervuren (I would like to thank Julien Volper for the introduction), the bird appears to be a Tantalus ibis (*Mycteria ibis*), Roseline C. Beudels-Jamar de Bolsée, former president of WWF Belgium and Ornithology enthusiast, thinks it is a Hagedash ibis (*Bostrychia hagedash*), based on the beak. [52] Fischer, *op. cit.*, 2008, p. 479. [53] Christiane Falgayrettes-Leveau et al., *Animals*, Paris, Edition Dapper, 2008, p. 164. [54] Musée du quai Branly-Jacques-Chirac, 71.1945.21.16. [55] Fischer, 2008, p. 507. [56] One from the former Morris collection, Detroit, and another from the Stewart J. Warkow collection. [57] Irizorubi, personal communication, 2025. [58] Fischer & Homberger, 2015, pp. 21-22. [59] Frans M. Olbrechts, *Plastiek van Kongo*, Antwerp, De Sikkel, 1946, pp. 14-20. [60] Homberger, 2015, pp. 132-133. [61] Boyer, 2021, p. 93. [62] Fischer, 2008, p. 507, note 279. [63] Bernard de Grunne, *Hemba Buli*, 2025, pp. 7-15. [64] Fischer & Homberger, 2015, p. 134. [65] George Kubler, "Toward a Reductive Theory of Visual Style" in Berel Lang, ed. *The concept of Style*, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 129. [66] Let us not forget that Guillaume acquired sculptures by placing advertisements in military publications intended for colonial soldiers as early as 1912. Goy, 2015, p. 6. [67] Published in 1929 in Guillaume and Thomas Munro, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Editions Grès, 1929. [68] George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Éditions Champ libre, 1973, p. 164. [69] Kubler, 1982, p. 114. [70] Boyer, 2021, pp. 94-95

Catalogue

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 36 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris, vers 1920

Dr. Alfred Barnes, Merion

Han Coray (1880-1934), Zurich, 1928

Dr. Hans Coray (1906-1991), Zurich, 1978

Museum Rietberg, Zurich, inv. n° RAF 466, 1986

Publications :

Félix Fénéon, Guillaume Janneau, Pascal Forthuny, *Bulletin de la Vie Artistique*, 4^e année, no. 23, 1^{er} décembre 1923

Paul Guillaume & Thomas Munro, *La Sculpture nègre primitive*, Paris, Les Éditions G. Cres & Cie, 1929, fig. 15

Paolo Morigi, *Meisterwerke afrikanischer Kunst aus der Casa Coray*, Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 1968, no. 40

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg, 1985, p. 94, Abb. 95

Lorenz Homberger, *Afrikanische Masken aus dem Museum Rietberg*, Zürich, Museum Rietberg, 1994, p. 25

Christiane Falgayrettes-Leveau et al., *Arts d'Afrique*, Paris, Musée Dapper, 2000, p. 204, fig. 160

Ezio Bassani, *Africa – capolavori da un continente*, Milan, Skira, 2003, p. 28

Eberhard Fischer, *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*, Zürich, Museum Rietberg/Prestel, 2008, p. 333, fig. 330

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess, 2014, p. 32, fig. 20

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 32, fig. 20

Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer & Esther Tisa Francini (éd.), *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*, 2016, p. 211, cat. 5.6

Anne-Marie Bouttiaux, *Guro*, Milan, 5 Continents, 2016, p. 130, no. 19





2

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 32,4 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris, avant 1926

The Barnes Foundation, Philadelphie,
inv. n° A106, 1929

Publications :

Paul Guillaume, "African Art at the Barnes Foundation", in: *Opportunity: A Journal of Negro Life*, vol. 2, no. 17, mai 1924, p. 141

Albert C. Barnes, "Negro Art and America",
in: *Survey Graphic*, vol. 6, mars 1925

Georges Salles, "L'art nègre", in: *Cahiers d'art: bulletin mensuel d'actualité artistique*, vol. 2,
no. 7-8, 1927, p. 252

Adolphe Basler, *L'Art Chez les Peuples Primitifs*,
Paris, Éditions du Trianon, 1929, p. 26

Paul Guillaume & Thomas Munro, *La Sculpture nègre primitive*, Paris, Les Éditions G. Cres & Cie,
1929, fig. 8

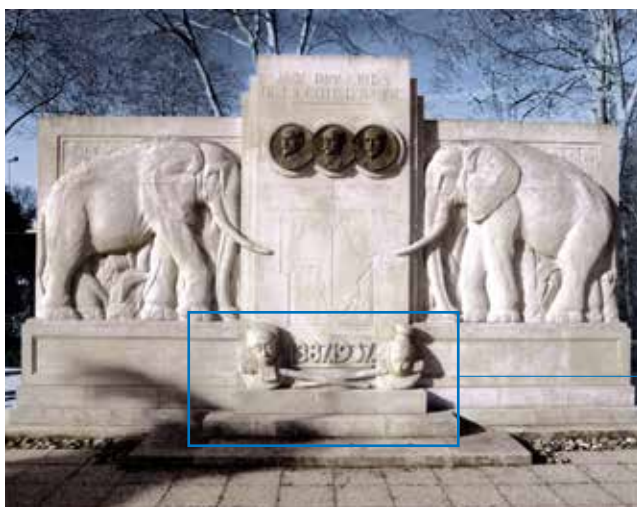
Michael Sevier, "Negro Art", in: *The Studio*
(London), no. 461, 1931, p. 118

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg, 1985, p. 43, Abb. 40

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste,
Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess,
2014, p. 33, fig. 22

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire, Paris,
Musée du Quai Branly, 2015, p. 33, fig. 22

Kelly Borgeson et al., *The Barnes Foundation Handbook*, Philadelphia, The Barnes Foundation,
2021, p. 210



Monument aux pionniers de la Côte d'Ivoire, La Rochelle,
par le sculpteur Georges Chaumot, sur un projet de
l'architecte Pierre Grizet. 1937

Bertrand Goy, *Côte d'Ivoire. Premiers regards sur la sculpture*,
Paris, Galerie Schoffel-Valluet, 2012, p. 36, ill. 20 / p. 64, ill. 41



| 3

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire **par le Maître de Bouaflé**

H : 49,3 cm

Provenance :

Collection Tessier, France, avant 1914

Collection Lena H. White, avant 1929

Penn Museum, Philadelphie, Inv. 29-35-3, 1929

Publications :

Henry Usher Hall, "The African Collection",
in: *The University Museum Bulletin*, Vol. 3, no. 6,
April 1932, p. 165, pl. IX

Allen Wardwell, *African Sculpture, from the University
Museum*, Philadelphia, University of Pennsylvania,
1986, p. 55, fig. 12



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 35,8 cm

Provenance :

Collection Eduard von der Heydt (1882-1964), Suisse, avant 1927

Museum Rietberg, Zurich, inv. n° RAF 510

Publications :

Eckart von Sydow, *Kunst der Naturvölker. Sammlung Baron Eduard von der Heydt*, Berlin, Verlag Bruno Cassirer, 1932, pp. 25 & 213, Anhang, Tafel II, no. 9

Andreas Lommel, *Masken. Gesichter der Menschheit*, Zürich, Atlantis, 1970, p. 30, cat. 13

Elsy Leuzinger, *Afrikanische Skulpturen/African Sculptures*, Zürich, Museum Rietberg, 1978, cat. 67

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg, 1985, Coverture et p. 94, Abb. 16

Eberhard Fischer, "The Masks of the Guro", in: *Swissair Gazette*, mars 1985, p. 22

Tom Phillips (éd.), *Africa: The Art of a Continent*, Munich/New York, Prestel, 1995, p. 455, cat. 5.122bc

Christiane Falgayrettes-Leveau et al., *Arts d'Afrique*, Paris, Éditions Gallimard/Musée Dapper, 2000, p. 204, cat. 159

Ezio Bassani, *Africa – capolavori da un continente*, Milan, Skira, 2003, p. 28

Eberhard Fischer, *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*, Zürich, Museum Rietberg/Prestel, 2008, p. 332, fig. 329

Stefan Eisenhofer, *Afrikanische Kunst*, Cologne, Taschen, 2010, p. 41

Ruud van der Neut, "Out of Africa", in: *Tableau. Fine Art Magazine*, no 5, 2014, p. 30

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess, 2014, p.35, fig. 26

Marie Baarspul, *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust – De kunstenaars ontdekt*, Amsterdam, Exhibitions International, 2014, p. 29, fig. 4

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p.35, fig. III.26

Lorenz Homberger, "Poulie de métier à tisser du maître de Bouaflé", in: *Arts & Cultures*, 2015, p. 131, fig. 2

Ezio Bassani & Gigi Pezzoli, *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*, Milan, SKIRA, 2019, p. 62, no. I.14



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : ± 35 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris, avant 1930

Localisation actuelle inconnue

Publications :

André Portier & François Poncetton, *Les Arts Sauvages Afrique*, France, éditions Albert Morancé, 1930, pl. XXXII, no. 57

Ladislav Segy, *African Sculpture Speaks*, New York, 1969

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg, 1985, p. 40, Abb. 35

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess, 2014, p. 33, fig. 21

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 33, fig. 21

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro: sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, p. 6

Christine Valluet, *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 5 Continents, 2018, p. 220, fig. 13



Moulage en terre cuite d'un Masque Gouro du Maître de Bouaflé

Probablement par René Buthaud (1886-1986)
vers 1930

H : 34 cm

Provenance :

Collection privée

Galerie Charles-Wesley Hourdé, Paris, 2016

Publication :

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro : sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, p. 4, cat. 3





Masque, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 36 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris

Alex Rafaeli (1910-1996), Jérusalem

Galerie Didier Claes, Bruxelles

Publications :

Masks of Primitive Peoples from the collection of Dr. Alex Rafaeli, Jerusalem, The National Museum Bezalel, 1953, no. 5

Art of Primitive People. Masks from the collection of Dr. Rafaeli, Sculptures from Other Collections, Haifa, Museum of Modern Art. Cultural Department, Novembre 1955, p. 3, no. 6

Anne-Marie Bouttiaux, *Guro*, Milan, 5 Continents, 2016, p. 129, pl. 16



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 49 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris

Alex Rafaeli (1910-1996), Jérusalem

Galerie Didier Claes, Bruxelles

Publications :

Masks of Primitive Peoples from the collection of Dr. Alex Rafaeli, Jerusalem, The National Museum Bezalel, 1953, no. 6

Art of Primitive People. Masks from the collection of Dr. Rafaeli, Sculptures from Other Collections, Haifa, Museum of Modern Art. Cultural Department, Novembre 1955, p. 3, no. 7



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 62,2 cm

Provenance :

Dr. Ralph Linton, avant 1953

Par héritage à son épouse, Adelin Hohlfeld Linton

Marie-Louise Montgomery Osborn
et James Marshall Osborn

Yale University Art Gallery, New Haven, inv. 1954.28.33
Don de M. et Mme James M. Osborn pour la Linton
Collection of African Art, 1954

Publications :

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg, 1985, p. 43, Abb. 41

Eberhard Fischer, *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*, Zürich, Museum Rietberg/Prestel, 2008, p. 336, fig. 333

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess, 2014, p. 33, fig. 23

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 33, fig. 23

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro: sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, p. 12



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 57,3 cm

Provenance :

Collection André Breton, avant 1924

Collection Charles Ratton, 1930

Maurice Harinkouck (1901-1982), Roubaix, 1931¹
(Petit-fils de Amand Harinkouck (1821-1892),
fondateur de la célèbre firme de Roubaix
produisant des tissus d'ameublement)

Tajan, Paris, Arts premiers, 11 juin 2014, lot 1

Publications :

Nancy Cunard, *Negro : Anthologie*, London,
Wishart & Co., 1934, p. 663

François Neyt, *Trésors de Côte d'Ivoire*, Anvers,
Mercator Fonds, 2014, pp. 91-92, no. 58

DROUOT : L'art et les enchères 2014, Paris,
Drouot, 2014, pp. 292-293

Lorenz Homberger, "Poulie de métier à tisser
du maître de Bouaflé", in: *Arts & Cultures*, 2015,
p. 133, fig. 4

Christa Clarke, *African Art in the Barnes
Foundation: The Triumph of L'Art nègre and
the Harlem Renaissance*, Philadelphia,
The Barnes Foundation, 2015, p. 154, fig. 2

Anne-Marie Bouttiaux, *Guro*, Milan, 5
Continents, 2016, p. 130, no. 18

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro: sculpteurs de
génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé,
2016, p. 12



¹ Communication personnelle, Bernard Dulon, Août 2025



Masque, Gouro, Côte d'Ivoire
par le Maître de Bouaflé

H : 54,6 cm

Provenance :

Collection privée, USA
Par descendance familiale

Collection Jan Schneider, Buchbach,
Allemagne, 2021

Christie's, Paris, *Living with African and
Oceanic Arts*, 8 mars 2023, lot 19

Galerie Eric Hertault, Paris





|12

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 43,8 cm

Provenance :

Collection Jean Galloni d'Istria, Toulon

Bernard Dulon, Paris, 1981

Edward J. Klejman, Paris

Daniel Hourdé, Paris

Collection Saul et Marsha Stanoff, Californie,
1983

Sotheby's, New York, *The Saul and Marsha
Stanhoff Collection*, 17 May 2007, lot 10

Collection privée, Suisse, 2007

Christie's Paris, *Forme(s). L'Univers des formes,
Arts d'Afrique et d'Océanie*, 3 décembre 2020,
lot 36

Collection privée, Suisse, 2020

Publications :

Warren M. Robbins & Nancy Nooter, *African
Art in American Collections, Survey 1989*,
Washington/London, Smithsonian Institution
Press, 1989, p. 172, no. 337

Roy Sieber & Frank Herreman, *Hair in
African Art and Culture*, New York,
The Museum for African Art/Munich, Prestel,
2000, p. 66, cat. 83





|13

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 36 cm

Provenance :

Collection Robert Rousset, vers 1920-1930

Transmis par héritage, puis cédé
anonymement par les héritiers en 2016

Collection privée, France

Yann Ferrandin, Paris





Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 39,5 cm

Provenance :

Collection privée, France, avant 2016

Galerie Grusenmeyer-Woliner, Bruxelles

Galerie Lucas Ratton, Paris





|15

Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 40 cm

Provenance :

Antiquaire Sud de la France, 1984

Collection Jean Montsarrat, Perpignan,
vers 1985

Artcurial Paris, *Art Tribal*, 10 décembre 2014,
lot 133





Masque, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 37 cm

Provenance :

Lucien Van de Velde, Anvers

Collection de la famille Van Strien, Rotterdam,
1978

Sotheby's Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*,
24 juin 2015, lot 56

Publications :

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste, Zürich,
Museum Rietberg, 1985, p. 96, Abb. 18
(répertorié par erreur : coll. : Callot-Claeys)

Raoul Lehuard, "Regard sur l'art des Guro",
in : *Arts d'Afrique Noire*, no. 55, 1985, p. 12

Toos van Kooten & Gerard van den Heuvel,
*Sculptuur uit Afrika en Oceanië/Sculpture from
Africa and Oceania*, Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller, 1990, no. 22

Anne-Marie Bouttiaux, *Guro*, Milan,
5 Continents, 2016, p. 130, no. 17

Wilfried van Damme, "Beauté et bonté, laideur
et mal", in: *Le langage de la beauté dans l'art
africain*, Chicago, The Art Institute of Chicago,
2022, p. 112, fig. 17





Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 20 cm

Provenance :

Acquise *in situ* par Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud (1878-, Lieutenant-colonel d'infanterie de Marine dans les secteurs de Zuénoula et Vavoua entre 1911 et 1913

Félix Fénéon (1861-1944), Paris

Dr. Stéphen Chauvet (1885-1950), Paris

Maurice Ratton (1903-1973), Paris, 1950

Philippe Ratton, Paris, 1974

Morris J. Pinto (1925-2009), Genève/Paris/
New York

Musée Barbier-Mueller, Genève, inv. n° 1008-10

Publications :

André Portier & François Poncetton, *Les Arts Sauvages Afrique*, Paris, éditions Albert Morancé, 1930, pl. XLVII, no. 73

Stéphen Chauvet, "Musique et Arts Nègres",
in: *Visages du Monde*, no. 4, 15 avril 1933

Arts d'Afrique Noire, no. 11, Automne 1974, p. 49

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste,
Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess,
2014, p. 37, fig. 29



François Neyt, *Trésors de Côte d'Ivoire*, Anvers,
Fonds Mercator, 2014, p. 105, no. 68

Lorenz Homberger, "Poulie de métier à tisser
du maître de Bouaflé", in: *Arts & Cultures*, Musée
Barbier-Mueller, 2015, p. 134, fig. 5,
p. 130 et 132, fig. 1 et 3a-b

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire, Paris,
Musée du Quai Branly, 2015, p. 37, fig. 29

Anne-Marie Bouttiaux, *Guro*, Milan, 5 Continents,
2016, p. 133, no. 44

Anne Vanderstraete, "Le musée Barbier-Mueller,
temple de la transmission", in: *Arts & Cultures*,
2021, p. 35, fig. 9

Constantine Petridis et al., *The Language of
Beauty in African Art*, Chicago, The Art Institute
of Chicago, 2022, p. 170, no. 112



Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 23 cm

Provenance :

Probablement acquise *in situ* par Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud, Lieutenant-colonel d'infanterie de Marine dans les secteurs de Zuénoula et Vavoua entre 1911 et 1913

Félix Fénéon (1861-1944), Paris

Bellier, Hotel Drouot-Paris, *Collection Fénéon. Afrique-Océanie-Amérique*, 11 & 13 juin 1947, lot 51

Collection privée, Paris, jusqu'en 1975

Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, inv. n° 73.1975.1.1

Publications :

André Portier & François Poncetton, *Les Arts Sauvages Afrique*, Paris, éditions Albert Morancé, 1956, pl. XLVII, no. 74

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger & Spiess, 2014, p. 34, fig. 27

Marie Baarspul, *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust - De kunstenaars ontdekt*, Amsterdam, Exhibitions International, 2014, p. 25, fig. 2

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 36, fig. 27

Lorenz Homberger, "Poulie de métier à tisser du maître de Bouaflé", in: *Arts & Cultures*, 2015, p. 134, fig. 5

Isabelle Cahn & Philippe Peltier, *Félix Fénéon. Critique, collectionneur, anarchiste*, Paris, Flammarion/Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2019, p. 31, no. 15





Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

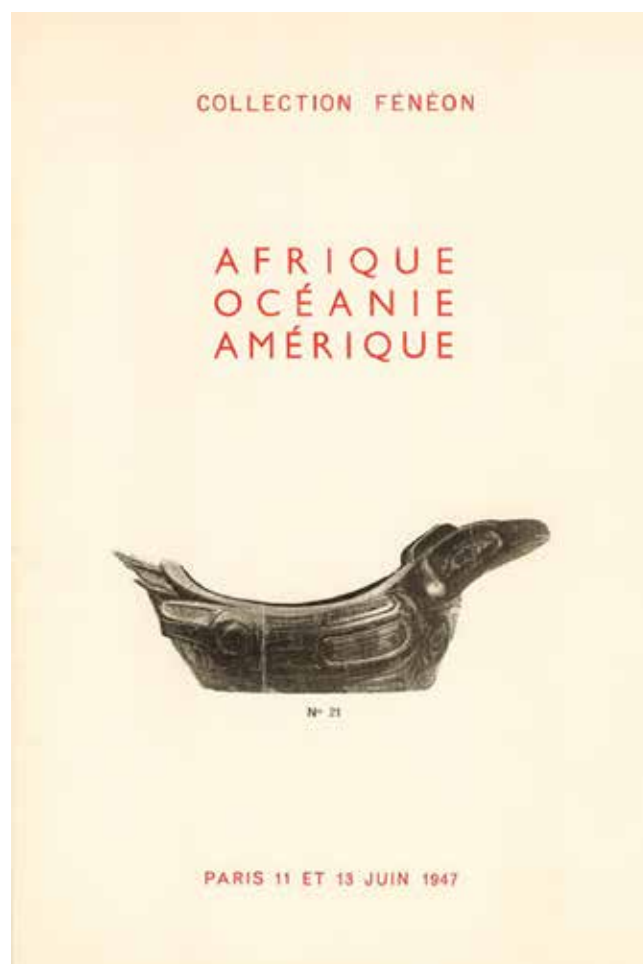
H : *inconnue*

Provenance :

Probablement acquise *in situ* par Raoul Soffrey Berthier Allemand de Montrigaud, Lieutenant-colonel d'infanterie de Marine dans les secteurs de Zuénoula et Vavoua entre 1911 et 1913

Félix Fénéon (1861-1944), Paris, avant 1947

Bellier, Hotel Drouot-Paris, *Collection Fénéon. Afrique-Océanie-Amérique*, 11 & 13 juin 1947, lot 23



Bellier, Hotel Drouot-Paris, *Collection Fénéon. Afrique-Océanie-Amérique*, 11 & 13 juin 1947



Cat. 19

Cat. 18



PLANCHE II

| 20

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 21 cm

Provenance :

Lucien Van de Velde, Anvers

Johan Henau, Anvers

Guy Onghena, Gand

Galerie Didier Claes, Bruxelles





| 21

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par le Maître de Bouaflé

H : 19,5 cm

Provenance :

Collection privée, jusqu'en 1983

Gros-Deleltrez, Paris, *Collection d'un amateur. Afrique, Océanie. Amérique*, 26 mai 1983, lot 32

Wil Hoogstraate (1917-2008)/Galerie d'Eendt, Amsterdam

| 22

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par le Maître de Bouaflé

H : 24,2 cm

Provenance :

Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Collection Claude Vérité (1929-2018), Paris

Collection privée, Paris

Binoche et Giquello, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie*, 14 novembre 2019, lot 57

| 23

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 18,2 cm

Provenance :

Collection privée, avant 1981

Lucien Van de Velde, Anvers

Collection privée, jusqu'en 2005

Christie's, Paris, *Art Africain, Océanien et Précolombien*, 6 décembre 2005, lot 177

| 24

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 20 cm

Provenance :

Collection Odette (1925-2012) et René (1901-1998) Delenne, Bruxelles

Collection privée, Belgique

Native, Brussels, *Helmut Zake Collection and various owners*, 26 January 2019, lot 82



Cat. 21



Cat. 22



Cat. 23



Cat. 24

| 25

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 16,5 cm

Provenance :

Collection privée, 2014

Publications :

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste,
Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger
& Spiess, 2014, p. 36, fig. 28

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire,
Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 36, fig. 28

| 26

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 20,5 cm

Provenance :

Hans Himmelheber (1908-2003), Heidelberg
Eberhard et Barbara Fischer, Zurich

Publications :

Hans Himmelheber, *Negerkunst und
Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt
& Biermann, 1960, p. 203, fig. 151

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste,
Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger
& Spiess, 2014, p. 34, fig. 24

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire,
Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 34, fig. 24

| 27

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 20 cm

Provenance :

Collection privée, 1991

Lempertz, Brussels, 23 February 1991, lot 43

Collection privée, 2010

Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*,
30 novembre 2010, lot 77

| 28

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 17 cm

Provenance :

Noir d'Ivoire/Yasmina Chenoufi, Paris, 2019

Collection privée



Cat. 25



Cat. 26



Cat. 27



Cat. 28

| 29

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par le Maître de Bouaflé

H : 16,8 cm

Provenance :

Collection privée, France, 2018

Binoche et Giquello, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 14 décembre 2018, lot 7

| 30

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 18,5 cm

Provenance :

Hans Himmelheber (1908-2003), Heidelberg

Eberhard et Barbara Fischer, Zurich, 2014

Publications :

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Afrikanische Meister: Kunst der Elfenbeinküste,
Zürich, Museum Rietberg/Scheidegger
& Spiess, 2014, p. 34, fig. 25

Eberhard Fischer & Lorenz Homberger,
Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire,
Paris, Musée du Quai Branly, 2015, p. 34, fig. 25

| 31

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 17,5 cm

Provenance :

Collecté *in situ* milieu XX^e siècle

Collection Jean-Pierre Termier

Par descendance familiale

Collection privée, Lucas Ratton, Paris

| 32

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire
par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 20 cm

Provenance :

Loudmer, Paris, *Arts Primitifs*,
29 avril 1991, lot 7



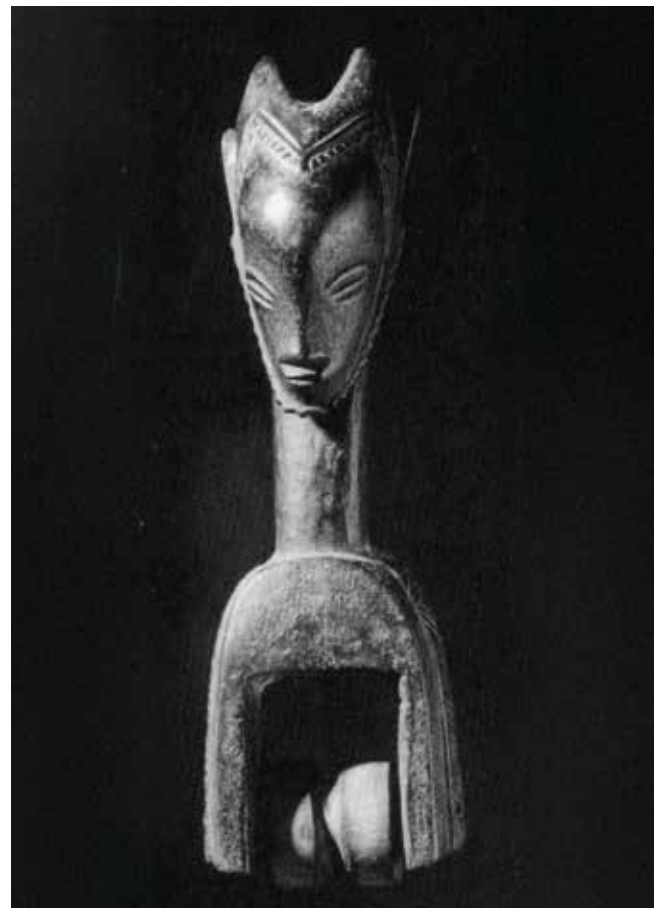
Cat. 29



Cat. 30



Cat. 31



Cat. 32

| 33

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 15 cm

Provenance :

Paul Guillaume (1891-1934), Paris

Domenica Guillaume (née Juliette Lacaze, 1898-1977), jusqu'en 1965

Collection privée, Paris

Galerie Alain de Monbrison, Paris

Collection privée, France

Galerie Charles-Wesley Hourdé, Paris, 2016

Publication :

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro: sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, cat. 2

| 34

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 15 cm

Provenance :

Collection Dr. Jean Audouin (1900-1982), Paris

Par descendance familiale

Collection privée, 1972

Loudmer, Paris, *Arts Primitifs*, 29 juin 1989, lot 283

Rudolf & Eleonore Blum, Zurich, 1989

Christie's, Paris, *Art Africain: Œuvres provenant de la Collection de Rudolf et Léonore Blum*, 19 juin 2014, lot 15

Collection privée, 2014

| 35

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par le Maître de Bouaflé

H : 22,5 cm

Provenance :

Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Collection Claude Vérité (1929-2018), Paris

Collection privée, Paris

Binoche et Giquello, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie*, 14 novembre 2019, lot 58

| 36

Poulie, Gouro, Côte d'Ivoire par l'entourage du Maître de Bouaflé

H : 24 cm

Provenance :

Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Collection Claude Vérité (1929-2018), Paris

Collection privée, Paris

Binoche et Giquello, Paris, *Art d'Afrique et d'Océanie*, 14 novembre 2019, lot 62



Cat. 33



Cat. 34



Cat. 35



Cat. 36

Remerciements :

Je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance à Inès de Spa, dont l'aide essentielle, le dévouement et la collaboration constante ont été déterminants pour la réalisation de ce catalogue, ainsi qu'à Bertrand Goy pour la richesse de ses conseils et la précision de ses informations. Ma gratitude va également à toutes celles et ceux — individus, musées et institutions — qui ont contribué, de près ou de loin, à ce projet, en particulier à Eberhard Fischer, Anne-Marie Bouttiaux, Irizorubi, Bernard Dulon, Yann Ferrandin et Julien Volper.

Rédaction et recherches : Bernard de Grunne & Inès de Spa

Coordination, traduction, graphisme p. 18 : Inès de Spa, *Galerie Bernard de Grunne*

Carte : Esther Le Roy & Adèle Gallé, *Esther Le Roy Studio*

Mise en page : Christine Roland, *Snel*

Copyright photos :

Cat. 1, 4 : Museum Rietberg Zürich – Photo : Rainer Wolfsberger

Cat. 2 : 2025 The Barnes Foundation

Cat. 3 : Courtesy of the Penn Museum, object : 29-35-3

Cat. 6, 33 : Courtesy of Charles-Wesley Hourdé, Paris - Photo : Vincent Girier Dufournier

Cat. 7, 8 : Galerie Claes, Bruxelles – Photo : Philippe de Formanoir

Cat. 9 : Courtesy of Yale University Art Gallery

Cat. 10 : Tajan / Galerie Bernard Dulon, Paris – Photo : Hugues Dubois –

Cat. 11 : Galerie Bernard de Grunne, Bruxelles – Photo : Frédéric Dehaen

Cat. 12 : Christies LTD 2025 PH ImageArt

Cat. 13 : Yann Ferrandin, Paris – Photo : Hugues Dubois

Cat. 14 : Galerie Lucas Ratton, Paris – Photo : Frédéric Dehaen

Cat. 15 : Artcurial, Paris – Photo : Hugues Dubois

Cat. 16, 29 : Sotheby's Paris

Cat. 17 : Musée Barbier-Mueller – photo Studio Ferrazzini Bouchet

Cat. 18 : Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Dist. GrandPalaisRmn / Claude Germain

Cat. 22, 29, 35, 36 : Giquello, Paris – Photo : Vincent Girier-Dufournier

Cat. 23, 34 : Christie's Paris

Cat. 24 : Native Auction, Bruxelles

Cat. 25, 26, 27, 30 : Courtesy of Eberhard Fischer – Photo : Rainer Wolfsberger

Cat. 28 : Noir d'Ivoire/Yasmina Chenoufi, Paris

Couverture : Cat. 7 et Cat. 20

PUBLICATIONS PAR BERNARD DE GRUNNE



2025



2025



2024



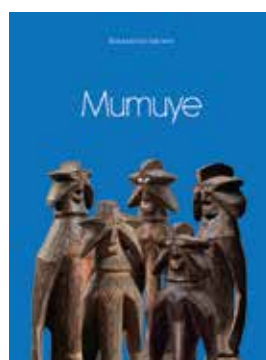
2024



2023



2023



2023



2022



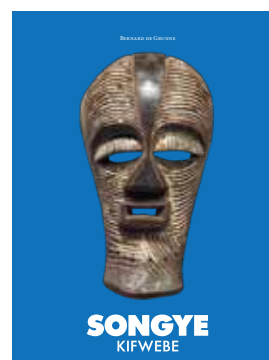
2022



2021



2021



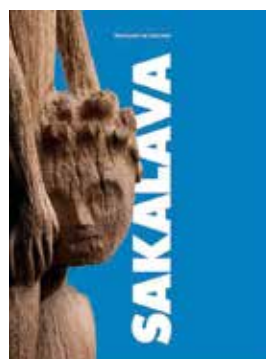
2020



2019



2019



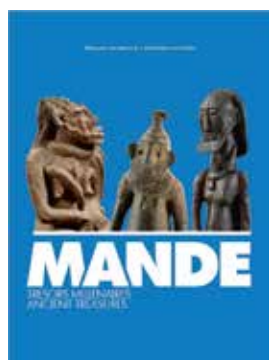
2018



2017



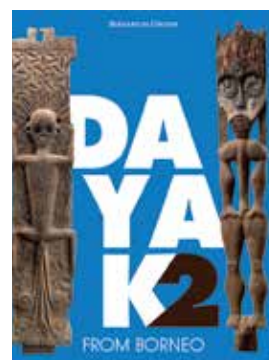
2017



2016



2016



2015



2015



2014



2014



2013



2013



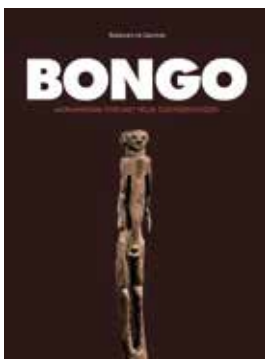
2012



2012



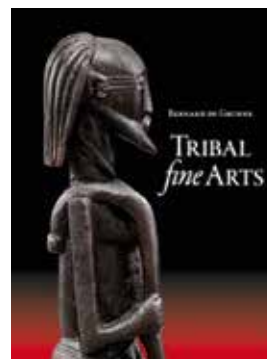
2011



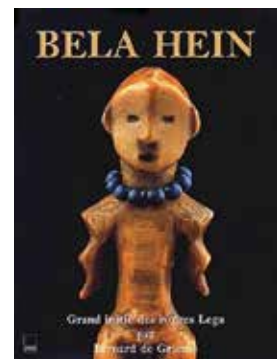
2011



2010



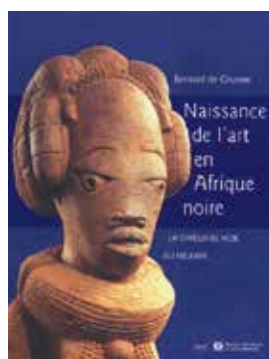
2008



2001



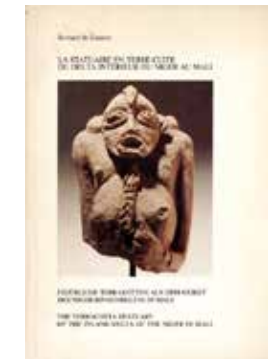
2001



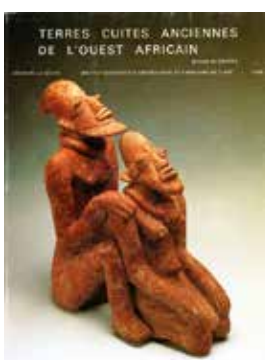
1998



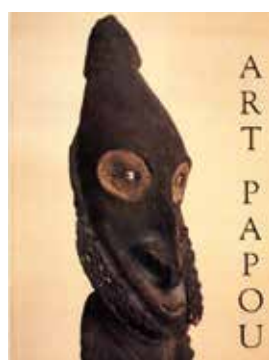
1983



1982



1980

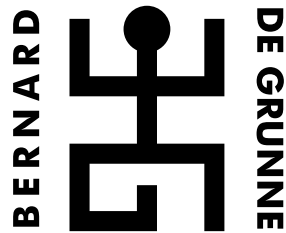


1979

Ce catalogue a été publié à l'occasion du Parcours des Mondes, Paris

Galerie Patrice Trigano

9-14 septembre 2025



BERNARD DE GRUNNE

180 avenue Franklin Roosevelt

B-1050 Bruxelles | Belgique

Tél. : + 32 2 502 31 71

Email : info@degrunne.com

www.bernarddegrunne.com



© Bernard de Grunne

ISBN : 978-2-931108-28-4

Dépôt légal : août 2025

Imprimé en Belgique

Graphic design, prepress,
printing and binding :





BERNARD DE GRUNNE
Tribal fine Arts