

Masque anthropomorphe

Côte d'Ivoire, Grebo

Le regard tubulaire et surdimensionné de ce type de masques marquait leur pouvoir d'omnivoyance. Ils intervenaient dans différentes situations sociales. Ils ont impressionné nombre d'artistes modernes dont les cubistes au début du 20^e siècle.

- Population Grebo
- Côte d'Ivoire
- 19^e siècle
- Bois, pigments, clous de fer, peau, textile, fibres végétales
- H: 58,2 cm ; l: 25,8 cm ; P: 22 cm.



Provenance

- Ancienne collection Arman, New York
- Ancienne collection William Rubin, New York
- Ancienne collection Ernst et Hildy Beyeler, Bâle
- Paul Kasmin, New York
- Alain de Monbrison, Paris
- Ancienne collection Marc Ladreit de Lacharrière, Paris
- Musée du quai Branly – Jacques Chirac (70.2017.66.29), Donation Marc Ladreit de Lacharrière.

Contexte d'origine de l'œuvre

Aussi célèbres qu'énigmatiques, ces masques à la structure « cubiste » immédiatement reconnaissable furent attribués aux populations Grebo et Krou installées au sud-est du Libéria et au sud-ouest de la Côte d'Ivoire. Longtemps désignés comme « masques de Sassandra », ils étaient aussi en usage chez les Bakwé, les Godié et les Nèyo¹, rattachés au groupe linguistique Krou et établis dans la région du Bas-Sassandra aux alentours des villes de Soubré, San Pedro, Fresco et Sassandra, au sud-ouest de la Côte d'Ivoire.

Certaines difficultés d'attribution peuvent s'expliquer par l'analogie qui existe entre les termes *Crew men* et *Krumen*² désignant des hommes d'origines diverses recrutés dans le domaine maritime - cette région de la Sassandra étant particulièrement propice au développement du commerce maritime. Le terme Krou (ou Kru) englobe ainsi un peuple à part entière, un groupe linguistique comprenant plus de trente groupes de population et recouvre également une catégorie socio-professionnelle renvoyant à des hommes reconnus pour leur habileté particulière dans le domaine de la navigation.



Mascarade *krou* avec *Krumen*, Gabon ou Cameroun, vers 1875-1885.
© (F)III 23738, Museum der Kulturen Basel

¹ Voir BOYER Alain-Michel, *Entre le visible et l'invisible*, Paris, Sotheby's, 12 décembre 2017, lot 50.
² Voir BOYER Alain-Michel, « L'art des Grebo » in *Arts & Cultures*, Genève, 2010, p. 139.

Contexte(s) et usage(s)

On ne dispose que de très rares informations sur le contexte originel et l'usage de ces masques dits «de style géométrique». À l'exception d'une photographie prise *in situ* dans les années 1880, unique témoignage ancien illustrant ce type de masque en contexte, leur origine et leur fonction précises demeurent hypothétiques faute de documentation et d'études de terrain approfondies depuis les premiers exemplaires ramenés en Europe au 19^e siècle. Par ailleurs, il faut noter que le cliché en question, pris par Hugo Zöllner en 1885, et qui s'apparente pour certains à une mise en scène, fut photographié non pas en Côte d'Ivoire ou au Libéria mais au Cameroun ou au Gabon. Cette importante distance par rapport à leur lieu d'origine pourrait s'expliquer par le déplacement de certains «Krumen» qui emportaient avec eux leurs masques lors de leurs voyages, parfois même en Europe pour les revendre³.



Masque grebo ou krou, région Cape Palmas (?).
© musée du quai Branly – Jacques Chirac,
photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



Masque krou, région des 18 Montagnes,
environs de Guiglo. © musée du quai Branly –
Jacques Chirac, photo Patrick Gries,
Bruno Descoings

Ces masques, pour la plupart disparus au Libéria en raison des *Grebo Wars*⁴, représenteraient des esprits de la nature ou de la forêt comme chez les Wè, les Guéré et les Bété, voisins des Grebo, établis plus au nord. Si leur usage est aujourd'hui essentiellement profane et lié aux divertissements collectifs comme chez les Godié et les Neyo⁵ de Côte d'Ivoire, ils servaient auparavant, selon Alain-Michel Boyer, à «expurger les mangeurs de « doubles » (ou d'âmes pour les chrétiens), mais [...] intervenai[en]t aussi lors de conflits rituels entre clans, à l'occasion d'une contestation de territoire, d'un problème de chasse, d'un rapt de femme. Grâce à [leur] profusion d'yeux, il[s] « surveillai[en]t » les combattants, mais les « fortifiai[en]t » également, afin de les hausser au-dessus du statut d'homme, jusqu'à celui de guerrier valeureux.»⁶ Ce type de masque pouvait également danser pour des funérailles accompagné de plusieurs autres masques animaliers ou de facture plus naturaliste⁷. Néanmoins, pour Pierre Boutin, «l'information dont nous disposons [sur ces masques] est inversement proportionnelle à leur célébrité plastique. À l'encontre de ceux d'autres groupes ethniques du sud-ouest ivoirien (Wè, Bété, Niabwa, etc.), [...] on ne sait [...] rien de leur fonction, - ludique, funéraire, initiatique, judiciaire -, de la périodicité de leurs prestations, - régulière ou exceptionnelle -, ni du public cible admis à les voir - assistance ouverte, élargie ou public restreint, avec ou sans sélection d'âge ou de sexe.»⁸

³ Voir COHEN Joshua I., «Picasso's Guitar (1912) and two ivoirian masks» in *Colloque Picasso Sculptures*, 24 mars 2016, p. 3.

⁴ Voir BOYER Alain-Michel, *Idem*, pp. 141-142.

⁵ Voir BOYER Alain-Michel, *Entre le visible et l'invisible*, Paris, Sotheby's, 12 décembre 2017, lot 50.

⁶ *Ibid.*

⁷ BOYER Alain-Michel, *Masque Grebo*, Paris, Sotheby's, 13 juin 2018, lot 26.

⁸ BOUTIN Pierre, « Les masques « krou » de Côte d'Ivoire » in *Afrique, Archéologie, Arts*, n° 5, 2007-2009.

L'omniprésence de la vision

Les organes sensitifs, notamment les yeux, sont particulièrement mis en évidence comme pour souligner l'acuité de la vision et l'omniscience du regard. Selon Alain-Michel Boyer, « matérialiser plastiquement un symbole, faire d'une formule verbale une réalisation formelle : c'est l'un des atouts de cet art, qui transpose de manière concrète l'intensification de la vision, la pénétration magique du regard et le pouvoir d'accéder à l'invisible. »⁹ Tous différenciés par un détail particulier¹⁰, ces masques rattachés à un corpus très restreint, portés inclinés vers l'arrière et dotés d'une longue barbe dont il ne reste ici que les clous de fixation, se caractérisent par une surface plane parfois de grande dimension sur laquelle se déploient, projetés dans l'espace, une ou plusieurs paires d'yeux cylindriques, une bouche parallélépipédique, et généralement une excroissance au niveau du front.



Masque grebo, ancienne collection Marc Ladreit de Lacharrière. © musée du quai Branly – Jacques Chirac, photo Claude Germain

Couleur et éclat pour magnifier les volumes: le bleu de lessive

Ces masques se démarquent également par une « science du contraste et des échos visuels »¹¹. Les pigments polychromes, entretenus et rafraîchis régulièrement¹², permettaient de magnifier les volumes géométriques ou certaines zones spécifiques du visage grâce à des pigments parfois intenses, notamment grâce à l'usage du bleu de lessive, dont l'éclat crée un impact visuel supplémentaire. L'utilisation de la couleur bleue pourrait d'ailleurs évoquer une pratique ancestrale qui consistait à insérer de l'indigo dans la peau incisée pour sublimer les scarifications¹³.



Couvercle de boîte contenant de l'outremer Guimet pour l'azurage du linge.
© Collection personnelle O. Berget

Si le bleu indigo, bien connu, est obtenu à partir d'extrait végétal, le bleu de lessive que l'on retrouve aussi sous l'appellation « bleu Guimet » ou « bleu Reckitt », est un bleu reproduisant de façon industrielle le bleu outremer obtenu auparavant uniquement à partir du lapis-lazuli. Ce bleu outremer artificiel dit « bleu de lessive » fut inventé par le chimiste Jean-Baptiste Guimet en 1826, et était utilisé notamment pour l'azurage du linge (l'ajout d'un colorant bleu permettant le blanchiment optique d'une surface blanche). Dès la première moitié du 19^e siècle, le bleu Guimet fut commercialisé dans le monde entier, notamment en Afrique, sous forme de cubes, de boules ou plus largement en poudre. Sa couleur particulièrement éclatante à la lumière du jour (liée à sa fonction de blanchiment du linge) fut largement utilisée comme pigment par les artistes africains.



Bleu de lessive sous forme de boule.
© Collection personnelle O. Berget

⁹ Voir BOYER Alain-Michel, *Idem*, 2017, lot 50.

¹⁰ Voir BOYER Alain-Michel, « L'art des Grebo » in *Arts & Cultures*, Genève, 2010, p. 148.

¹¹ BOYER Alain-Michel, *Masque Grebo*, Paris, Sotheby's, 13 juin 2018, lot 26.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

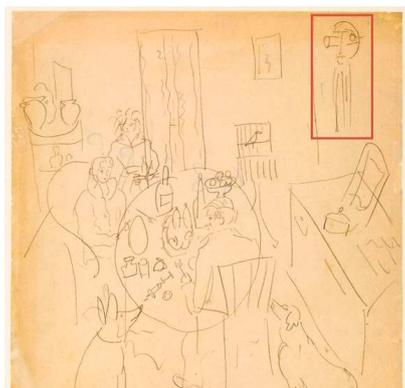
Réception et convergences : Picasso et les masques grebo

« Quand j'ai découvert l'art nègre, [...] et que j'ai peint ce qu'on appelle mon *Époque nègre*, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait « beauté » dans les musées. À ce moment-là, pour la plupart des gens, un masque nègre n'était qu'un objet ethnographique. Quand je me suis rendu pour la première fois avec Derain au musée du Trocadéro, une odeur de moisi et d'abandon m'a saisi à la gorge. J'étais si déprimé que j'aurais voulu partir tout de suite. Mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues hostiles qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur entre couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où j'avais compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. »¹⁴



Masque, Grebo ou Neyo, Sassandra (ou environs), Côte d'Ivoire. Photo : Maurice Aeschmann © Succession Picasso 2020

Nombreux sont ceux à avoir souligné l'influence directe ou indirecte des arts extra-européens sur les recherches formelles de certains artistes européens au début du 20^e siècle. Si certaines influences demeurent hypothétiques ou constituent des lectures interprétatives d'un « primitivisme » fantasmé, certains objets eurent un impact considérable sur la remise en question de la représentation traditionnelle de l'objet. C'est le cas des masques grebo qui jouèrent un rôle non négligeable dans le développement du cubisme synthétique. Ils inspirèrent notamment la célèbre série des *Guitares* de Picasso commencée en octobre 1912. Comme le déclara plus tard Picasso à Daniel-Henry Kahnweiler puis à André Malraux et à William Rubin, leur structure en saillie, en particulier leurs yeux cylindriques, lui inspireront la forme de la caisse de résonance de ses *Guitares*. Tout comme Daniel-Henry Kahnweiler et Guillaume Apollinaire, Picasso - qui commença véritablement sa collection d'œuvres extra-européennes en 1910¹⁵ à l'âge de 25 ans - possédait deux masques grebo. L'un d'eux, probablement acheté à Marseille lors d'un court voyage avec Braque en août 1912¹⁶, fut immortalisé sur un dessin à la mine de plomb représentant sa salle à manger de Montrouge en 1917.



Pablo Picasso, La salle à manger de l'artiste à Montrouge, 9 décembre 1917. © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

Si l'attention accordée à la fonction et au contexte originel des masques grebo fut quelque peu négligée, leur influence sur l'avant-garde artistique à l'aube du 20^e siècle - en particulier les convergences¹⁷ entre leur structure formelle et certaines œuvres de Picasso - fut largement commentée. Cette influence, très tôt mise en évidence, fit l'objet de l'exposition emblématique « *Primitivism* » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, présentée par William Rubin au Museum of Modern Art de New York en 1984.

¹⁴ Picasso cité par Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, 1964 ; LE FUR Yves (Dir.), *Picasso Primitif*, Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac ; Flammarion, 2017, p. 32.

¹⁵ *Idem*, p. 3.

¹⁶ *Idem*, p. 45.

¹⁷ Daniel-Henry Kahnweiler, « L'Art Nègre et le Cubisme » in *Présence Africaine*, Paris, 1948/2 (N° 3), p. 368.



Pablo Picasso, *Guitare*, janvier-février 1914
© 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



Masque grebo, Côte d'Ivoire. © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), célèbre marchand de Picasso, Vlaminck, Derain ou encore Léger, dès 1910, par ailleurs éditeur de Guillaume Apollinaire ou d'Antonin d'Artaud, fut l'un des premiers défenseurs du cubisme. A propos de l'influence des masques grebo, identifiés alors comme wobé, il déclara en 1948 : « Autour de 1907, quelques peintres et leurs amis se mirent à collectionner, pêle-mêle, sculptures de l'Afrique Noire et d'Océanie. [...] Peu à peu, nous apprenions à connaître mieux les œuvres d'art africaines. Ce n'est que quelques années plus tard que les peintres cubistes, les ayant étudiées, allaient y puiser un enseignement dont les résultats devaient être fondamentaux pour la sculpture européenne. [...] Les peintres cubistes [...] tournèrent résolument, [...] le dos à toute imitation pour créer des signes véritables. En ce faisant, ils retrouvaient le vrai sens des arts plastiques figuratifs. [...] Picasso possédait un masque wobé et [...] c'est l'étude de ce masque qui est à l'origine du bouleversement qui s'opéra alors. [...] L'on ne pourra douter de ce que j'avance, à savoir que ce sont les masques wobé qui ont ouvert les yeux à ces peintres. Le trou de la guitare, par exemple, est marqué dans certains reliefs de Picasso par un cylindre de tôle en saillie, dans d'autres par un cône en plastiline. Qui ne reconnaîtrait ici le moyen (identique, dans le premier cas) par lequel les artistes de la Côte d'Ivoire créent un volume dont ils n'indiquent les limites que par la hauteur des cylindres signifiant les yeux ? »¹⁸

Selon William Rubin « Si Picasso était attiré par l'art africain, c'était en particulier parce qu'il le trouvait « raisonnable » (autrement dit, cet art était le fruit d'un raisonnement) et donc conceptuel. [...] [U]ne propriété bien précise des masques grebo présentait un intérêt tout particulier à cette étape de la trajectoire de Picasso : le « visage » sur lequel les yeux, le nez et les lèvres font saillie n'est pas une forme en relief tridimensionnel comme dans la plupart des autres masques, mais un panneau uniformément plat, tels les plans de la *Guitare*. Picasso a attiré l'attention sur cette particularité des masques grebo quand il en a parlé, mais pour ajouter ensuite que le détail qui l'intéressait le plus était l'œil cylindrique. Picasso remarquait que, si le nez et la bouche étaient de toute évidence des parties proéminentes d'un visage, il avait toujours imaginé les yeux comme des parties en retrait, des « creux » dans la sculpture, d'autant qu'il pensait davantage à l'orbite qu'à l'œil lui-même. Il se rappelait comment, jeune sculpteur modelant la glaise, il les façonnait en enfonçant ses pouces dans le matériau. Or, faisait-il observer, le sculpteur grebo avait systématiquement indiqué les reliefs et les creux du visage à l'aide de formes saillantes. Il avait pu le faire parce qu'il ne reproduisait pas un visage, mais le « re-présentait » dans un langage idéographique : un parfait exemple de ce que Picasso trouvait « raisonnable » dans l'art tribal. »¹⁹

¹⁸ Daniel-Henry Kahnweiler, *Idem*, pp. 367-377.

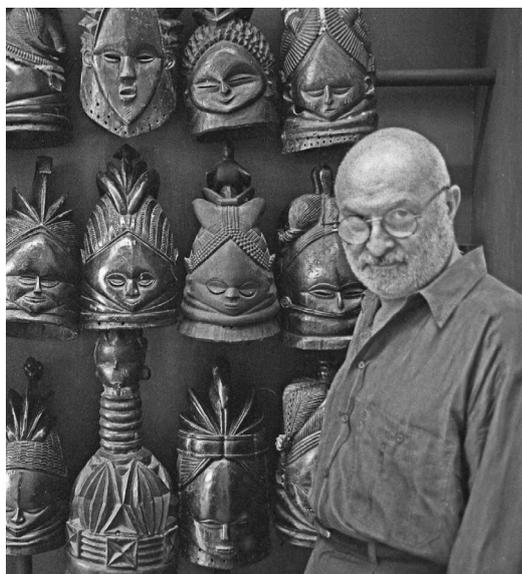
¹⁹ William Rubin, « Le primitivisme moderne : une introduction » in RUBIN William (Dir.), *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, vol. I, 1991, Paris, Flammarion, p. 19.

Historique de l'œuvre et son parcours

Si ce masque nous permet d'appréhender l'histoire des recherches formelles dans l'art moderne ainsi que le rapport particulier que certains artistes emblématiques ont entretenu avec les arts dits primitifs, il reflète aussi le regard précurseur de ses différents propriétaires, des figures pionnières et profondément passionnées telles qu'Arman, William Rubin ou encore Ernst et Hildy Beyeler, qui contribuèrent, en Europe et aux Etats-Unis, à la formation d'une vision nouvelle dirigée tant vers l'art moderne que les arts extra-européens.

Avant d'entrer dans la collection de Marc Ladreit de Lacharrière, ce masque a appartenu à l'artiste Arman (1928-2005), célèbre pour ses accumulations d'objets détournés, concept qu'il développera dans son œuvre mais aussi dans son importante collection d'art africain. Si Arman est mondialement connu, sa « frénésie » pour les arts d'Afrique née dans les années 1950 l'est un peu moins du grand public. De nombreuses œuvres de sa collection ont participé à plusieurs expositions internationales et une sélection de près de deux cents pièces a fait l'objet d'une exposition présentée à Marseille, Paris, Cologne, Bruxelles et New York. Pour Jacques Kerchache, « depuis Gauguin, Derain, Vlaminck, Picasso jusqu'à Baselitz, Arman est sans doute l'artiste qui aura accordé le plus de temps, d'efforts, d'énergie, de moyens à la constitution de l'exceptionnel ensemble qu'il [rassembla].

Il n'y avait pas une seule exposition importante dans un musée ou chez un marchand, pas une seule collection particulière qu'il n'ait visitée. On pouvait l'appeler à New York pour lui soumettre un objet, il prenait aussitôt l'avion. Cette frénésie a atteint son paroxysme de 1975 à 1980. [...] Sa collection figure parmi les plus belles du monde. »²⁰



Arman devant une accumulation de masques
Sande ou *Bundu*, Mende, vers 1995.
© Photo André Morain - Paris

²⁰ Jacques Kerchache in NICOLAS Alain, SOURRIEU Marianne, *Arman et l'art africain*, Marseille, Musées de Marseille - RMN, 1996, pp. 20-21.

Éminent historien d'art et conservateur en chef du département des Peintures et Sculptures du Museum of Modern Art de New York à partir de 1969, William Rubin (1927-2006) fut choisi par Alfred Barr, premier directeur du MoMA, pour lui succéder en 1973. William Rubin fut à l'origine des plus importantes acquisitions du Museum of Modern Art et de nombreuses expositions de référence parmi lesquelles *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle* en 1984 ou *Picasso et Braque, pionniers du cubisme* en 1989. Comme son ami Ernst Beyeler, auquel il vendit de nombreuses pièces de sa collection²¹, il développa une passion insatiable pour les arts dit « primitifs » et les confluences qu'il pouvait établir avec le travail des artistes modernes. Comme l'a évoqué Jean Paul Barbier-Mueller, William Rubin « se moquait de la rareté, de la provenance. Il n'y avait que lui et l'œuvre. [...] Il ne put plus vivre sans un, sans plusieurs de ces nouveaux compagnons insolites. [...] Il acheta peu, mais tout était d'une qualité stupéfiante. [...] Beaucoup des plus belles pièces sont parties chez Ernst Beyeler, où elles ponctuent les murs, entre les tableaux, de formidables points d'interrogation. »²²

Marchand et collectionneur hors du commun, cofondateur de la célèbre foire internationale d'art contemporain *Art Basel*, Ernst Beyeler (1921-2010) ouvrit sa galerie d'art à Bâle dans les années 1940. Il constitua une collection exceptionnelle d'art moderne (il acquit notamment dans les années 1960 plus de trois cents œuvres de Monet, Matisse, Cézanne, Picasso, Braque, Giacometti, Miró, Léger ou encore Mondrian, et dans les années 1970, une centaine d'œuvres de Kandinsky) et d'art extra-européen. Sa collection est à l'origine de la Fondation Beyeler, l'une des plus importantes fondations d'art moderne et contemporain en Europe inaugurée en 1997.



Ernst Beyeler à son bureau. © Vera Isler, Basel

²¹ Jean Paul Barbier-Mueller in AMROUCHE Pierre, et al., *The William Rubin Kota, Paris, Christie's*, juin 2015 p. 39.

²² *Ibid*

Bibliographie sélective et cartographie

Cartes

Thierry Renard (2020), musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris.

Publications

AMROUCHE Pierre, et al., *The William Rubin Kota*, Paris, Christie's, 23 juin 2015.

BARBIER Jean Paul (Dir.), *Arts de la Côte d'Ivoire, textes, tome I*, Genève, Musée Barbier-Mueller, 1993.

BALLINGER Michèle, BURATTI Mathilde, GUTIERREZ Manuel, VALENTIN Manuel, *Les couleurs dans les arts d'Afrique. De la Préhistoire à nos jours*, Paris, Archives Contemporaines, 2016.

BOHUMIL Holas, *Traditions Krou*, Paris, Nathan, 1980.

BOUTIN Pierre, « Les masques « krou » de Côte d'Ivoire » in *Afrique, Archéologie, Arts*, n° 5, 2007-2009, pp. 7-26.

BOYER Alain-Michel, « L'art des Grebo » in *Arts & Cultures*, Genève, 2010.

BOYER Alain-Michel, « L'Afrique et la pérennité de l'immatériel » in *Arts & Cultures*, Genève, 2017, pp. 115-116.

BOYER Alain-Michel, *Masque Grebo*, Paris, Sotheby's, 13 juin 2018, lot 26.

BOYER Alain-Michel, *Entre le visible et l'invisible*, Paris, Sotheby's, 12 décembre 2017, lot 50.

COHEN Joshua I., « Picasso's Guitar (1912) an two ivoirian masks » in *Colloque Picasso Sculptures*, 24 mars 2016.

GOY Bertrand, *Côte d'Ivoire : premiers regards sur la sculpture, 1850-1935*, Paris, Schoffel Valluet, 2012.

HARTER Pierre, « Les peuples krou de la frontière éburnéo-libérienne » in *Primitifs*, 6 septembre 1991, pp. 58-71.

HUET Jean-Christophe, « Les ambiguïtés du regard, un masque krou de l'ancienne collection André Derain » in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n° 2, 1995, pp. 2-13

JOUBERT Hélène (dir.), *Éclectique : Une collection du XXI^e siècle*, Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac ; Flammarion, 2016, pp. 158-160.

KAHNWEILER Daniel-Henry, « L'art nègre et le cubisme » in *Présence Africaine*, n°3, 1948.

LE FUR Yves (dir.), *Picasso Primitif*, Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac ; Flammarion, 2017.

MCNAUGHTON Patrick, « Is there history in horizontal masks. A preliminary response to the dilemma of form » in *African Arts*, XXIV, avril 1991, pp. 40-54.

NICOLAS Alain, SOURRIEU Marianne, *Arman et l'art africain*, Marseille, Musées de Marseille - RMN, 1996.

RUBIN William, « Primitivism » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.

VERGER-FEVRE Marie-Noël (1989), « Les masques de l'ouest ivoirien et l'art occidental » in AUGÉ Marc et al., *Corps sculptés, corps parés, corps masqués. Chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, Ministère de la Coopération et du Développement, Association Française d'Action Artistique, 1989, pp. 118-121.

ZÖLLER Hugo, *Die deutsche Besitzungen an der Westafrikanischen Küste, II. Die Deutsche Kolonie Kamerun*, vol. 1, Berlin ; Stuttgart, W. Spemann, 1885.