
le **JOURNAL** ³ de **CLAES**





Dr ALEX RAFAELI
Riga 1910 – Jérusalem 1996



BRUNEF XXV
10-14 juin 2015

SOMMAIRE

La collection de masques africains du Dr Alex Rafaeli	4
Un célèbre style de Côte d'Ivoire	6
La réception de l'art Guro au début du XX ^e siècle	8
Le « Maître de Bouaflé »	9
Masque GURO <i>Gu</i>	10
L'actualité d'un maître ancien de Côte d'Ivoire	12
Bibliographie	12
Statuette ZANDE	14
Statue SONGYE	16
AFRICAN MASKS <i>resonance</i>	18

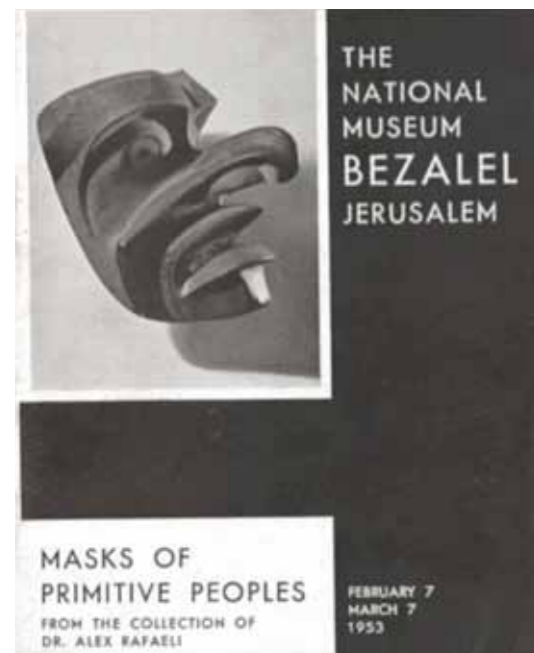
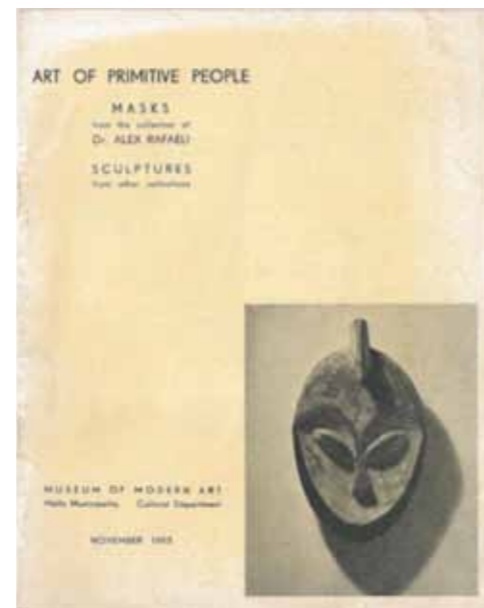
LA COLLECTION DE MASQUES AFRICAINS DU D^R ALEX RAFAELI

Alex Rafaeli eut une vie hors du commun. Né à Riga en 1910, l'enfant alors pré-nommé Sasha vit les dernières années de l'Empire russe et la Révolution de 1917. Fils aîné de parents communistes, il est témoin des pogroms et sera, dès l'adolescence, convaincu de la nécessité de fonder un état juif en Palestine.

Alex Rafaeli se rend pour la première fois à Jérusalem en 1933 et il s'y installera définitivement en 1954. Entre ces deux dates, il obtient un doctorat en sciences politiques à l'université de Heidelberg et voyage beaucoup. La montée de l'antisémitisme conforte son militantisme au sein du courant sioniste. Son activité dans ce mouvement sera particulièrement marquante durant la Seconde Guerre Mondiale. Arrivé aux États-Unis en 1940, il intègrera l'armée américaine en 1943 et participera au débarquement en Normandie. Outre sa maîtrise de la langue française, c'est le seul événement qui, à notre connaissance, rattache Alex Rafaeli à la France.

Dans son témoignage Alex Rafaeli - A Eulogy (Colloquium, June 17 2007, Weyman Institute, New York), Esther Rafaeli, son épouse, indique que c'est seulement après leur installation en Israël qu'il eut le temps de s'occuper de sa collection de masques africains et de l'enrichir : « He had time to develop his interest in art and to expand our collection of paintings and African masks. »

Une mise en valeur qui prend la forme de plusieurs expositions de sa collection africaine, d'abord en 1953 au National Museum Bezalel de Jérusalem (exposition également montée à Tel Aviv), puis en 1955 au Museum of Modern Art à Haïfa.



Figurant dès la première de cette série d'expositions, le masque que nous présentons ici correspondrait ainsi aux premières acquisitions d'Alex Rafaeli, sans doute avant 1939 et le début de la Seconde Guerre Mondiale.

Cette hypothèse est corroborée par la mention « ancienne collection Paul Guillaume » dans la notice des catalogues. Ce fameux marchand parisien, qui commença sa carrière en 1911 et joua un rôle pionnier dans la diffusion et l'essor d'une esthétique de l'art africain en Occident, vendit en effet une partie de sa collection dès 1930.¹

¹ Pierre Lazareff, "Paul Guillaume, qui lança l'art nègre en France, va vendre sa fameuse collection", *Paris-Midi*, 14 octobre 1930. Cité dans Solveig Pigearias et Michèle Hornn, "Paul Guillaume et l'art africain. Histoire d'une collection à la lumière de nouvelles recherches", *Tribal Art*, n° 59, printemps 2011, pp. 78-91.



Modigliani, Amedeo (1884-1920)
Portrait de Paul Guillaume assis, 1916
Milan, Museo dell'ottocento
© 2015. Photo Scala, Florence

Paul Guillaume (1891-1934) fut le marchand de Soutine, Modigliani, Derain, Picasso, Matisse ou encore Van Dongen, et l'un des pionniers de la découverte de l'art africain, en Occident. Quelques dates pour résumer cet aspect de sa carrière¹.

- **1904** découverte d'une statue africaine chez une blanchisseuse de Montmartre.
- **1911** rencontre de Guillaume Apollinaire qui lui présentera Joseph Brummer.
- **1912** création de la Société d'art et d'archéologie nègre, dont Paul Guillaume est le délégué.
- **1913** il devient membre-fondateur de la Société des mélancophiles.
- **1914** ouverture de sa galerie au 6 rue de Miromesnil à Paris ; il devient rédacteur en chef de la revue *Les soirées de Paris* ; exposition *Statuary in Wood by African savages - The Root of Modern Art* à la galerie Stieglitz de New York où il prête 14 pièces.
- **1915** début d'une collaboration avec la Modern Gallery de Marius de Zayas à New York.
- **1916** exposition de sculptures nègres de sa collection et de toiles de Modigliani.
- **1917** prêt d'un objet baoulé à la première exposition dadaïste organisée à la galerie Coray (Suisse) et ouverture de sa nouvelle galerie au 108 rue du faubourg Saint-Honoré.
- **1918** création de la revue *Les Arts* à Paris.
- **1919** organisation de la *Première exposition d'art nègre et d'art océanien* à la galerie Devambez.
- **1919** le 10 juin, organisation de la retentissante Fête nègre à la Comédie des Champs-Élysées.
- **1922** rencontre avec le D^r Albert Barnes de Philadelphie
- **1923** présentation de sa collection de la Fondation Barnes à Paris.
- **1926** parution de l'ouvrage *Primitive Negro Sculpture*, cosigné avec Thomas Munro.
- **1929** exposition de sa collection à la galerie Bernheim Jeune et parution de la traduction de son livre *La Sculpture nègre primitive*.
- **1930** annonce de la vente d'une partie de sa collection d'art africain.
- **1933** présentation d'œuvres africaines de sa collection lors de l'exposition *Derain à Paris* à la galerie Durand-Ruel de New York et à l'Arts Club de Chicago.
- **1934** 1^{er} octobre : mort de Paul Guillaume.
- **1935** exposition *African Negro Art* au Museum of Modern Art de New York où figurent, de façon posthume, 50 pièces de sa collection.

¹ Cette sélection de "moments-clés" a été établie grâce à l'article de Solveig Pigearias et Michèle Hornn : "Paul Guillaume et l'art africain. Histoire d'une collection à la lumière de nouvelles recherches", *Tribal Art*, n° 59, printemps 2011, pp. 78-91.

UN CÉLÈBRE STYLE DE CÔTE D'IVOIRE

Le masque Guro que nous présentons, issu de la collection du marchand français Paul Guillaume (1891-1934) est probablement l'œuvre du « Maître de Bouaflé » (ou à son atelier) dont le style distinctif a été initialement décrit par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger (*Die Kunst der Guro*, Rietberg Museum, 1985).

Le profond motif en zig-zag de la ligne des cheveux, le front bombé, les yeux marqués par deux entailles obliques surlignées par les sourcils, la fine arête du nez pointu légèrement retroussé, et la petite bouche à peine esquissée correspondent bien aux éléments décrits par les deux chercheurs. De plus, le traitement de la natte épaisse est fréquent dans la production de cet artiste qui aimait couronner ses sculptures de lourdes coiffures ou de figures en cimier.

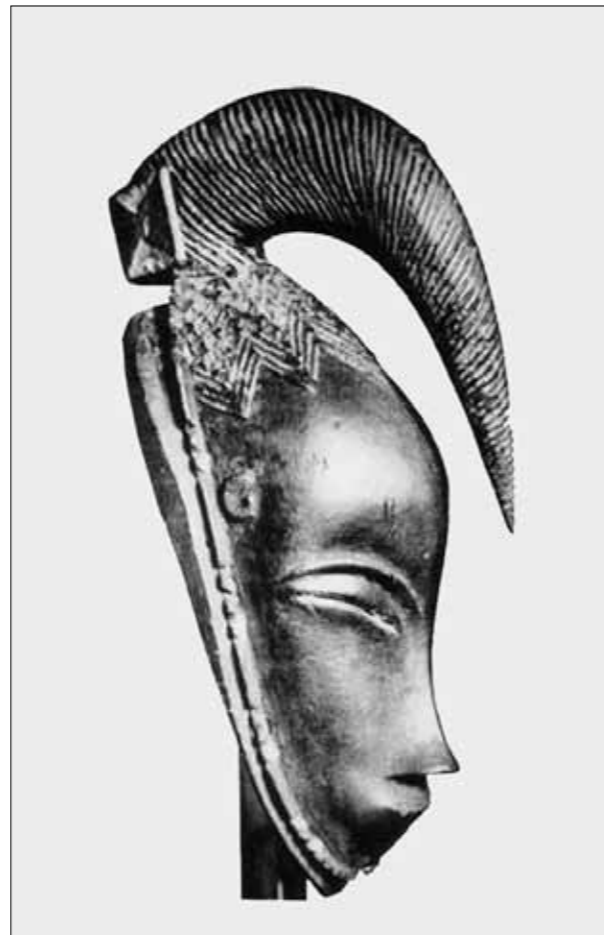
Paul Guillaume est étroitement associé au « Maître de Bouaflé » pour plusieurs masques de ce style passés dans ses mains entre 1920 et 1930 (images ci-dessous). Il en vendit notamment un en 1920 au musée Rietberg de Zurich (inv. RAF 466) et un autre en 1926 à la Barnes Foundation de Philadelphie (inv. A 106). Enfin, un masque de sa collection, à la localisation actuelle inconnue, a été publié en 1930 dans le livre de Portier et Poncetton, *Les Arts sauvages - Afrique*, sous l'appellation Zénouela, une terminologie ambiguë qui nécessite un retour sur le contexte colonial de l'époque.



Masque Gu, Maître de Bouaflé
Guro, Côte d'Ivoire
bois, pigments - 32,4 cm / Inv. A 106
image © 2014 The Barnes Foundation de Philadelphie



Masque gu, Maître de Bouaflé
Guro, Côte d'Ivoire - bois - 36 cm
Museum Rietberg Zürich, inv. RAF 466
© Rainer Wolfsberger



Masque de danse Zénouela,
Ancienne collection Paul Guillaume
Reproduit dans A. Portier et F. Poncetton,
planche XXXII

masque Guro
Côte d'Ivoire
bois, pigments
H 27 cm

Collection Paul Guillaume, Paris
Collection Alex Rafaeli, Jérusalem

Publications
Masks of Primitive Peoples from the collection of Dr. Alex Rafaeli, catalogue de l'exposition, Jérusalem, The National Museum Bezalel, 1953, n° 5 &
Art of Primitive People. Masks from the collection of Dr. Alex Rafaeli - Sculptures from other collections, catalogue de l'exposition, Haifa, Museum of Modern Art, Haifa Municipality, Cultural Department, 1955, n° 6



LA RÉCEPTION DE L'ART GURO AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

Avant d'être associées au nom conventionnel du « Maître de Bouaflé » (en référence au chef-lieu d'une subdivision administrative de Côte d'Ivoire), et avant même d'être considérées comme Guro, les premières pièces de ce style caractéristique furent publiées sous l'appellation de « masque Zouénola » (dans l'ouvrage de 1929, *La Sculpture nègre primitive* par Paul Guillaume et Thomas Munro), « masque de danse Zénouela » (*Les Arts sauvages* de A. Portier et F. Poncetton, 1930, illustration ci-dessus), ou encore « Zuénolé mask » (dans le *Negro Anthology* de Nancy Cunard en 1934 pour un masque appartenant à Charles Ratton, illustration ci-dessous).



Masque ZUÉNOLÉ de la collection Charles Ratton
Reproduit dans Nancy Cunard, *Negro Anthology* 1931-1934, p. 663

Dans sa très complète étude historique, Bertrand Goy (Tajan, 2014) rappelle le caractère tardif, aléatoire et circonstancié de la création d'une entité régionale socio-culturelle Guro au fil de la période coloniale française¹, ce qui éclaire l'emploi privilégié, au début du siècle, d'autres termes pour qualifier des œuvres qui s'y rapporteraient aujourd'hui.

Ainsi, l'auteur souligne que les terminologies alors utilisées correspondaient au nom de la localité de Zuénoula (Zuénoufla en langue Guro). Il émet l'hypothèse selon laquelle, dans cette bourgade, alors poste militaire important, étaient regroupés les objets de la région environnante avant leur envoi vers la métropole. Paul Guillaume aurait utilisé d'autant plus volontiers ce terme qu'il était sans doute, au moins en partie, à l'origine de cette intense activité de collecte (grâce à son premier réseau commercial auprès des marchands de caoutchouc et par des publicités ciblées, parues dès 1913 notamment dans l'*Almanach du Marsouin*, à l'attention des fonctionnaires et des militaires coloniaux)².

Notons néanmoins qu'il est difficile de présumer aujourd'hui de ce que le terme, utilisé à plusieurs reprises dans les publications anciennes, était censé recouvrir exactement. Les différentes formulations induisent une certaine ambiguïté quant à ce qu'il aurait désigné : la localité ou la population associée à ces pièces, ou encore un style spécifique ? En effet, la volonté occidentale de tout catégoriser, souvent confuse, et la réalité d'un lien complexe entre « villages et lignages chez les Guro de Côte d'Ivoire », selon l'étude d'Ariane Deluz-Chiva (1965)³, laissent cette question en suspens.

Ainsi pour les africanistes, Zuénoula (et ses variantes orthographiques) apparaît avant tout comme un marqueur temporel, un nom que l'Histoire de l'Art a délaissé, mais qui reste évocateur d'un certain engouement européen au début du XX^e siècle pour l'esthétique des masques du centre ivoirien.

1 Vincent Bouloré rappelle à ce propos : « La conquête militaire fut, notamment en pays baoulé, yohouré et gouro, extrêmement violente, des villages entiers furent rasés, des noms de clans disparurent à jamais après l'exécution de leurs élites », in Dapper 2000, p. 186.

2 C'est sous un pseudonyme et en tant que membre représentant de la Société d'Art et d'Archéologie Nègre ou encore de la Société des mélanophiles, associations qu'il a toutes deux participé à fonder, que Paul Guillaume fait paraître ses encarts publicitaires à l'attention des coloniaux.

3 Selon cet auteur, l'utilisation de la terminaison en « fla », qui indique la notion de village, pouvait aussi désigner les habitants.

LE « MAÎTRE DE BOUAFLÉ »

Le choix de Bouaflé comme marqueur de l'identité du Maître-sculpteur n'apparaît donc pas de prime abord comme une évidence. La récente étude de Bernard de Grunne (2014) révèle la raison conventionnelle qui décida, en 1985, Eberhard Fischer et Lorenz Homberger en faveur de Bouaflé : « Homberger et Fischer y trouvèrent lors de leurs recherches sur le terrain une concentration de poulies de métiers à tisser anthropomorphes sculptées par ce Maître. »¹

Toutefois, cette décision des deux chercheurs n'est pas neutre et éclaire la production du Maître sous un jour particulier. Il faut, en effet considérer que les deux localités, Zuénoula et Bouaflé, distantes de plus de 40 km, se trouvent respectivement dans le Nord et le Sud de l'aire Guro. Bien que ne constituant qu'un seul peuple, des écarts culturels importants existent entre ces deux régions, et particulièrement pour les masques dont les différences vont parfois jusqu'à l'inversion. Dans un récent article, Anne-Marie Bouttiaux (2013) donne un exemple de ce principe qui pourrait s'avérer important pour les objets dont nous traitons ici : « Le Gyé, un des masques les plus respectés au Nord et considéré comme extrêmement sacré, n'apparaît que la nuit alors que ses équivalents méridionaux sortent essentiellement le jour »².

Si Gyé n'est pas le seul masque Guro présentant le beau visage d'une jeune femme, Gu (sans doute le plus présent dans les collections occidentales), est cependant moins sacré.

Relier la production du Maître au Sud du pays influence donc l'interprétation que l'on peut faire de l'importance accordée à l'entité associée à ces masques et, au-delà de leur superbe esthétique, pourrait apporter une explication sur leur exode massif dès le début du XX^e siècle³.

Mais c'est surtout stylistiquement que l'association du Maître à la partie méridionale du pays Guro est la plus évidente. En effet, Bouaflé se trouve en retrait du fleuve Bandama rouge (qui forme une frontière entre le Nord et le Sud du pays), à proximité immédiate du peuple Yaouré dont les influences se font sentir de façon évidente dans ses sculptures, en particulier avec la bordure crantée du pourtour des visages.

Le « Maître de Bouaflé » a excellé dans le rendu d'éléments généralement associés aux Guro, comme le modelé du visage, la douceur des lignes courbes du grand front bombé et de l'arête du nez légèrement retroussé qu'il porte à leur plus belle expression plastique.

Son style s'exprime clairement dans le traitement oblique des lignes des yeux et des sourcils. Le regard rendu par deux fentes étirées vers les tempes accentue l'expression énigmatique des visages. La moue de la petite bouche est aussi un élément d'attribution au Maître. Ses masques offrent des surfaces légèrement incrustées de matière ou singulièrement lustrées.

Ayant probablement vécu entre 1880 et 1930, le Maître a produit des pièces qui peuvent être datées du premier quart du XX^e siècle.



Masque Gu, Maître de Bouaflé
Guro, Côte d'Ivoire
Bois, 35,6 cm
Museum Rietberg Zürich, inv. RAF 510
© Rainer Wolfsberger

1 Relevons ici la précision/l'alternative mentionnée par Vincent Bouloré (Dapper, 2000) indiquant que les œuvres auraient été, en fait, collectées à l'ouest de Bouaflé, près de Dabouzra.

2 Anne-Marie Bouttiaux, "Du divertissement au sacrifice. Danses de masque guro de la région de Zuénoula, Côte d'Ivoire" in *La Dynamique des masques en Afrique occidentale*, Studies in Social Sciences and Humanities, vol. 176, Tervuren, MRAC, 2013, pp. 115-140.

3 Dans un autre article, Anne-Marie Bouttiaux (2005) relève de plus que, chez les Guro, le caractère sacré des masques ne renvoie pas directement à l'objet, mais à l'autel où le culte leur est rendu. Se défaire d'un masque n'induit donc pas la disparition de l'esprit du masque, un autre objet pouvant être recréé.



MASQUE GURO_{GU}

Avec les Baoulé, les Guro constituent la population la plus importante du centre de la Côte d'Ivoire dont ils occupent la partie à l'ouest du lac Kossou. Linguistiquement, ils appartiennent au grand groupe Mande et sont donc apparentés aux Dan et Tura à l'ouest, aux Wan et Mwan au Nord, aux Yaouré à l'Est et aux Gagu au sud. Les trois principaux centres de l'aire culturelle Guro sont Zuénoula dans le Nord, Daloa à l'ouest et Bouaflé à l'ouest.

Ce masque est sans doute un masque Gu. Sa composition rappelle quant à elle un exemplaire célèbre de la collection Paul Guillaume, publié en 1930 dans l'ouvrage d'A. Portier et F. Poncetton *Les Arts sauvages d'Afrique*, 1930, planche XXXII (Éditions Albert Morancé) et aujourd'hui non localisé (voir illustration p. 6).

La coiffe composée d'une seule tresse courbe descendant sur le front montre à sa base arrière un élément sculpté en papillon. Ce motif, dont plusieurs variantes existent, renvoie à une coutume réservée autrefois aux femmes et filles d'hommes riches et influents (Barbier-Mueller, 1997, p. 110) : les cheveux étaient tenus par un ruban de cuir sur lequel étaient cousus des versets du coran auxquels on attribuait des vertus apotropaiques (*sene*).

Comme tous les masques gu, cet exemplaire figure une jeune femme répondant au canon de beauté traditionnel des Guro : étroit visage aux proportions harmonieuses, menton discret, chevelure aux stries parallèles sur un front haut, sourcils arqués soulignés de noir, paupières baissées, nez fin aux narines délicates.

On trouve sur cet exemplaire une patine brune soulignant les traits du visage et rehaussée sur l'ensemble par une teinte noire et brillante. Le kaolin qui se trouve dans les chevrons du front est mêlé dans les crans du pourtour du visage ainsi que dans les stries de la tresse à un pigment rougeâtre, aussi présent dans les croisillons de la chevelure et sur le décor de l'amulette. L'arrière du masque présente une surface sèche également rougeâtre où les deux étiquettes collées renvoient aux différentes expositions auxquelles ce masque a participé.

Gu se produit avec Zamble et Zauli et bénéficie du même autel d'offrandes. Avec les 2 autres masques de la triade il sortait afin de régler les différends, de découvrir les sorciers ou de danser à l'occasion des fêtes et des rites funéraires. Ils sont parfois tous 3 présentés comme une famille dont Zamble serait le fils, mais cette analyse de leurs relations n'est pas généralisée (on dit parfois que Gu est la femme de Zamble). Gu arbore toujours un magnifique visage de femme dont la coiffure élaborée dénote le haut rang et la richesse. Cependant sa prestation ne dégage pas la même féminité ni la même grâce que son visage, ce qui

a engendré de fréquentes erreurs d'interprétation de ses apparitions selon Anne-Marie Bouttiaux (2009). En effet, si certaines sources indiquent, qu'accompagnés uniquement du son d'une flûte et chantant des mélodies en l'honneur de Zamble, le Gu se déplace avec grâce et lenteur, Anne-Marie Bouttiaux a pu constater que le faible intérêt suscité par sa chorégraphie (sans réel intérêt esthétique ou de performance physique), a conduit à son progressif abandon et que ce masque n'est plus sollicité que quand cela est expressément nécessaire.



masque Guro
voir page 6

L'ACTUALITÉ D'UN MAÎTRE ANCIEN DE CÔTE D'IVOIRE, ACTIF AU TOURNANT DU XX^E SIÈCLE

Le récente découverte (ou redécouverte) de masques Guro inédits ne peut qu'être mise en relation avec l'exposition en cours d'itinérance « Maîtres africains – Art de la Côte d'Ivoire »¹.

Celle-ci met à l'honneur différentes catégories de sculptures, anciennes ou contemporaines, dont l'unité stylistique de traitement permet de les rattacher à un Maître ou à un atelier. La production du « Maître de Bouaflé » en compose l'un des volets. Cette actualité au sujet des arts ivoiriens conforte l'attention ancienne portée à ces objets dont l'historique des provenances de la sélection met bien en lumière l'importance pour le goût européen au début du XX^e siècle (collections Félix Fénéon, Paul Guillaume, Charles Ratton, etc.).

À cet égard, la sculpture Guro – et particulièrement ses masques – en constitue un exemple des plus révélateurs.

¹ L'exposition produite par le musée Rietberg a circulé en Suisse et aux Pays-Bas et se clôturera au musée du quai Branly à Paris en juillet 2015.



Le masque dans le catalogue de 1953

BIBLIOGRAPHIE

Art of Côte d'Ivoire, catalogue de l'exposition, Genève, musée Barbier-Mueller, 1993, vol. I & II.

Art of Primitive People. Masks from the collection of Dr. Alex Rafaeli – Masks from other collections, catalogue de l'exposition, Haifa, Museum of Modern Art, novembre 1955.

Arts de la Côte d'Ivoire, catalogue de l'exposition, Vevey, musée des Beaux-Arts, 1969, 292 p.

BOULORE Vincent, 2000. « Histoire et artistes dans la sculpture ivoirienne », *Arts d'Afrique*, Paris, Musée Dapper/Gallimard, pp. 181-205.

BOUTTIAUX Anne-Marie

• 2013. « Du divertissement au sacrifice. Danses de masque guro de la région de Zuénoula, Côte d'Ivoire » in *La dynamique des masques en Afrique occidentale*, Studies in Social Sciences and Humanities, vol. 176, Tervuren, MRAC, pp. 115-140.

• 2009. *Persona. Masques d'Afrique : Identités cachées et révélées*, catalogue de l'exposition, Tervuren, MRAC / Milan, 5Continents, p. 303.

• 2005. « Gu, belle et turbulente. Un masque des Guro (Côte d'Ivoire) » in *Arts & Cultures*, Genève, Barbier Mueller, pp. 135-151.

DE GRUNNE Bernard, 2014. « 133 – Masque Guro », *Art Tribal*, catalogue de la vente Artcurial, Paris, 10 décembre 2014, pp. 18-22.

DELUZ-CHIVA Ariane, 1965. « Villages et lignages chez les Guro de Côte d'Ivoire », *Cahiers d'études africaines*, vol. 5, n°19, pp. 388-452.

GOY Bertrand, 2014. « Où l'on retrouve un chef-d'œuvre disparu... », *Arts premiers*, catalogue de la vente Tajan, Paris, 11 septembre 2014, pp. 4-8.

HOLAS Bohumil

• s.d. *Masques de Côte d'Ivoire*, catalogue du musée national de Côte d'Ivoire, Abidjan, Société Générale de Banques en Côte d'Ivoire.

• 1969. *Arts traditionnels de la Côte d'Ivoire*, CEDA, 1^{er} édition 1967, 158 p.

HOMBERGER Lorenz

• 2014. « Maîtres africains. Art de la Côte d'Ivoire », *Tribal Art*, n° 71, printemps 2014, pp. 64-73.

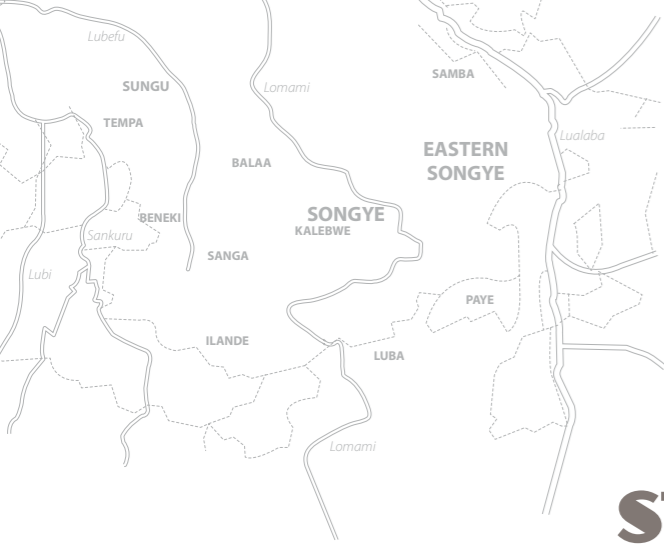
• avec FISHER Eberhard, 2014 (version allemande). *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du quai Branly/Skira, 2015, 239 p.

Masks of Primitive Peoples, from the collection of Dr. Alex Rafaeli, catalogue de l'exposition, Jérusalem, The National Museum Bezalel, 7 février-7 mars 1953.

PIGEARIAS, Solveig et HORNN, Michèle, 2011. « Paul Guillaume et l'art africain. Histoire d'une collection à la lumière de nouvelles recherches », *Tribal Art*, n° 59, printemps 2011, pp. 78-91.

masque Guro
voir page 6





STATUETTE SONGYE

Cette statuette présente l'iconographie la plus classique de la statuaire SONGYE : un homme debout sur un socle, à la posture frontale, les mains posées de part et d'autre du ventre.

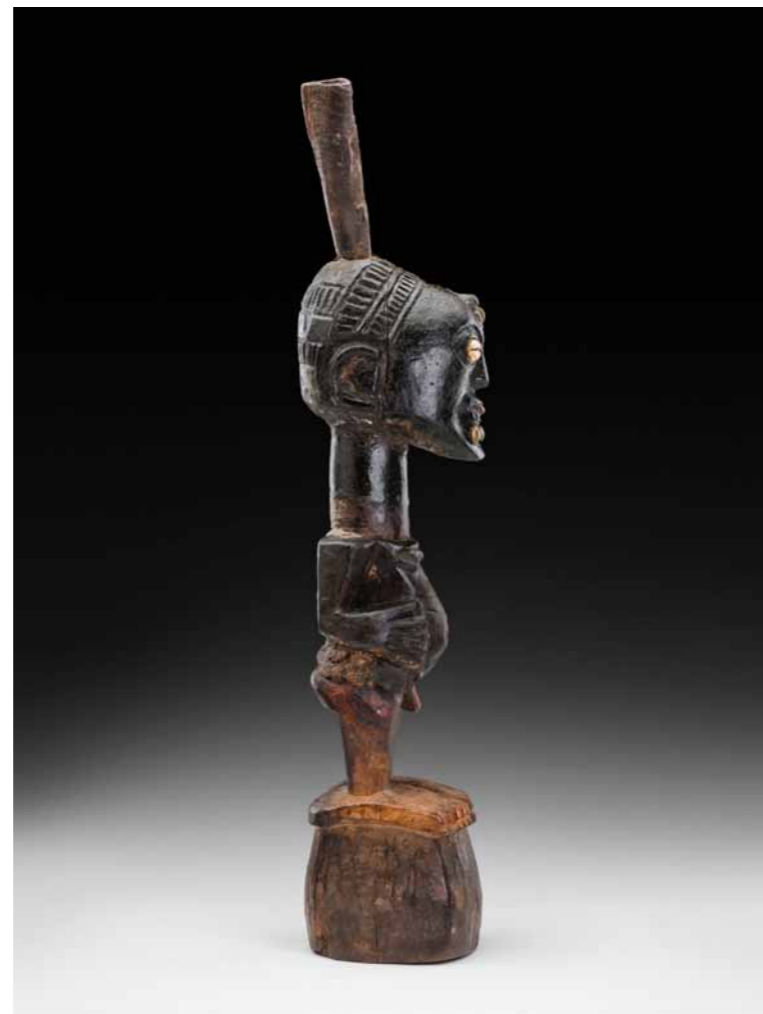
La corne fichée au sommet de la tête est habituelle de cette statuaire magico-religieuse pour laquelle les éléments rapportés constituent la véritable « force » de l'objet. Ici, les cauris des yeux, les clous de laiton qui soulignent le front et le menton, les divers éléments insérés dans la bouche procèdent du même principe. Une patine noire brillante est visible au niveau du visage attestant des libations faites au cours des rituels.

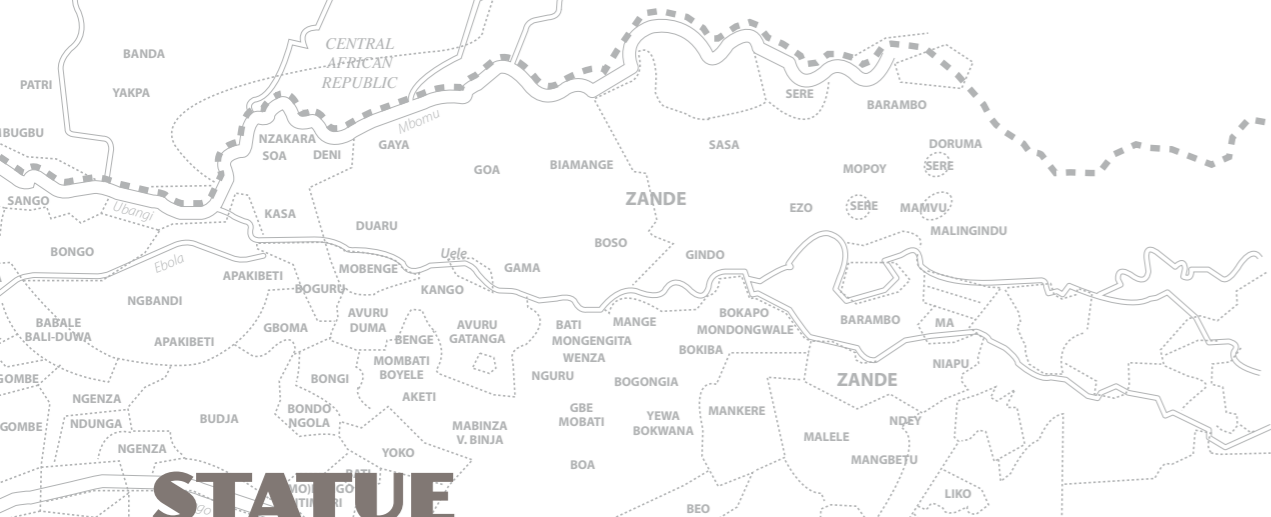
République démocratique du Congo

bois

H 48 cm (sans corne : 38,5 cm)

Collection Hans Hess, Bâle, Suisse
Collection Toni Dähler, Bâle, Suisse





STATUE

NGBAKA/ ZANDE

Cette statue à l'aspect rudimentaire est originaire de la région de l'Ubangi (au Nord de la République démocratique du Congo, à la frontière avec la République Centrafricaine).

Il n'est pourtant pas aisé de l'associer à un peuple en particulier : NGBAKA d'après Jan-Lodewijk Grootaers (2007), elle serait ZANDE selon Bettina Von Lintig (2011). Les caractéristiques stylistiques de la production sculptée de cette région se retrouvent en effet d'une population à l'autre. Ici, les yeux, rendus par de petites perles en pâte de verre blanche, illuminent un visage à la limite de l'abstraction, présentant seulement les indications minimalistes des oreilles et de la bouche. Le corps lui aussi est très schématique. Toutefois, un collier formé de pièces de monnaies percées et montées sur un fil donne, par contraste, un aspect sophistiqué à l'ensemble par le jeu des matières et de la polychromie gris-verte du métal oxydé.

Cette figure était sans doute liée aux rites initiatiques.



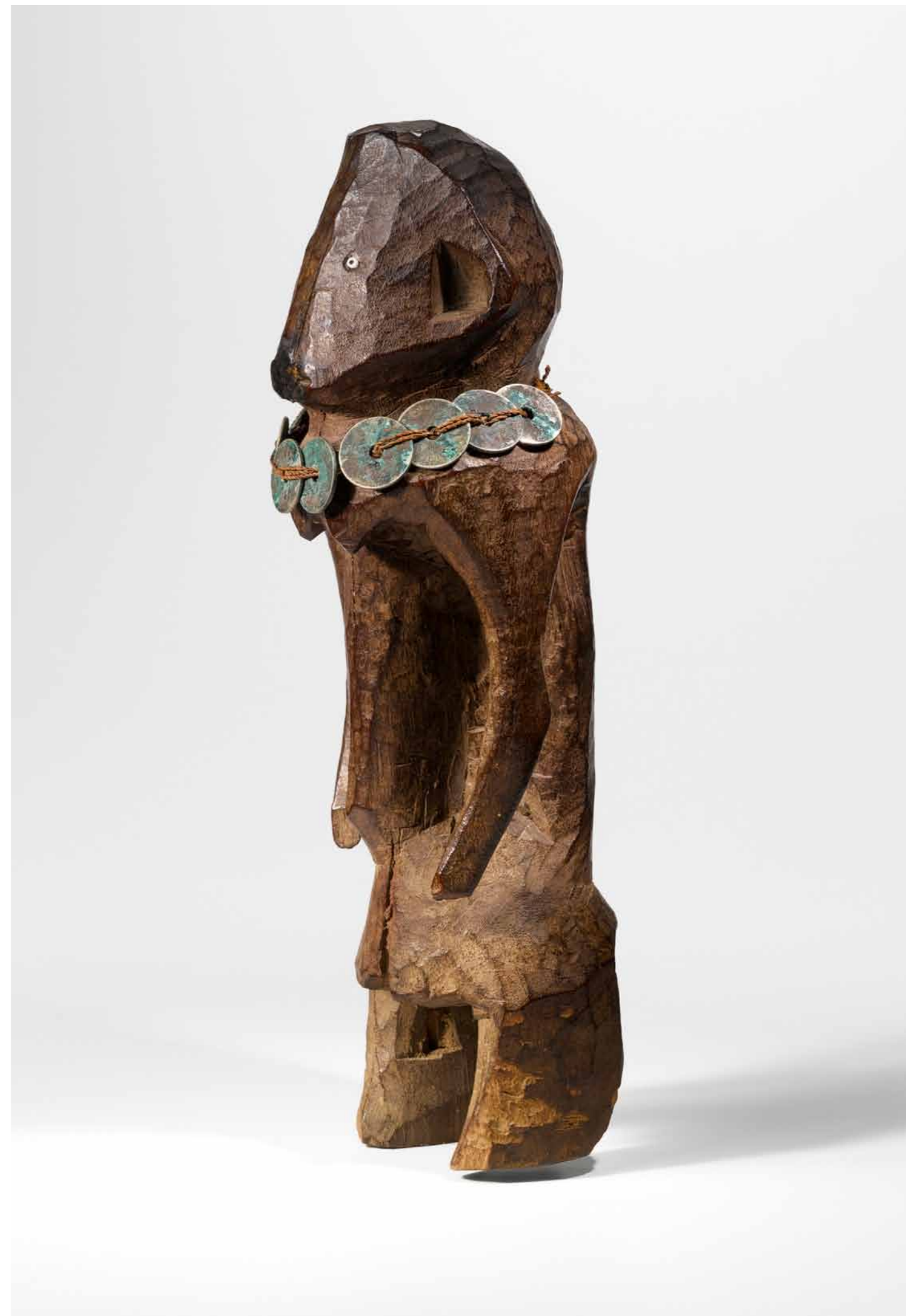
République démocratique du Congo

Bois, métal, fibres végétales,
pâte de verre
H 35 cm

Collection privée, France/Belgique

Publication et exposition
Jan-Lodewijk Grootaers, *Ubangi, Art and Culture from the African Heartland*, catalogue de l'exposition, Berg-en-Dal, Afrika Museum, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007, p.121

&
Bettina Von Lintig, *Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*, Milan, 5Continents, 2011, p. 82, fig. 31



AFRICAN MASKS *RESONANCE*

Cette année la galerie Didier Claes a invité la **Jablonka Maruani Gallery** pour une exposition croisée entre les deux lieux. L'installation met en correspondance les photographies de la série « African Masks After Walker Evans » de Sherrie Levine avec les œuvres africaines sélectionnées par Didier Claes...



Sherrie Levine

African Masks After Walker Evans: 1-24, 2014

Giclee Inkjet Prints

24 images, paper: 48.3 x 33 cm (19 x 13 in.) images sizes-varied

Edition of 12

(Picture shows 9 of the 24 images)

© Sherrie Levine

juin 2015

rédaction

Agnès Lacaille

relecture et correction

Dominique Choffel

documentation

Alexandre Claes

graphisme, mises en pages
cartes, illustration couverture

Luc Van de Velde

photographies (grand format)

Philippe de Formanoir

sauf NGBAKA/ZANDE

Hugues Dubois

didier
CLAES

Membre de la Chambre Belge des Experts en Œuvres d'art

Membre de la Chambre Royale des Antiquaires de Belgique

Membre du Syndicat National des Antiquaires français

Vice-président de la Brussels Art Fair (BRAFA)

Président de Bruneaf

rue Van Moer 7 • B-1000 Bruxelles

T & F +32 (0)2 414 19 29 - www.didierclaes.com