

PICASSO'S *GUITAR* (1912) AND TWO IVOIRIAN MASKS

Joshua I. Cohen • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

La construction de l'ouïe tubulaire de *La Guitare* en carton de Picasso (1912 ; *ill. 1*), inspirée d'un masque grebo aux yeux cylindriques de Côte d'Ivoire, est sans doute l'un des exemples les mieux documentés de l'influence africaine sur l'art moderne européen car Picasso en parla directement à Daniel-Henry Kahnweiler¹. Quelle relation pouvons-nous observer entre le masque et *La Guitare* ? Cette question n'est pas résolue en raison d'une faible connaissance du masque en tant que tel. Les études du modernisme négligent très souvent de prendre en considération l'histoire et le contexte culturel de l'objet africain dans le cadre du « primitivisme » européen. Nous soutenons au contraire que la forme du masque ainsi que son contexte historique et culturel sont inextricablement liés et revêtent une grande importance pour vraiment comprendre *La Guitare* de Picasso.

Le fait est que Picasso possédait deux masques ivoiriens aux yeux cylindriques. Ces masques, à l'apparence extérieure relativement similaire, sont structurellement très différents. L'un d'eux appartient maintenant au musée Picasso. Très connu, souvent reproduit, sa structure plastique est essentiellement monoxyle et peut plausiblement être qualifiée de grebo². L'autre, au contraire, est peu connu et reproduit, et appartient à un particulier³. Son architecture plastique se distingue en outre par une conception essentiellement *construite*. Les études sur Picasso et l'art africain indiquent rarement le fait que l'artiste détenait ces *deux masques ivoiriens*⁴ et les quelques chercheurs à le mentionner sous-entendent le plus souvent qu'il importe peu de savoir lequel a inspiré *La Guitare*. Pourquoi ne serait-ce pas

les deux ? Après tout, ils présentent les mêmes yeux cylindriques et ont fort bien pu avoir une influence commune sur l'artiste.

S'il est vrai que les photographies de face montrent une forte ressemblance entre les deux masques, ils se distinguent radicalement l'un de l'autre dans les photographies de trois quarts. En effet, le masque grebo (*ill. 2*) est creusé d'un seul bloc en simples volumes géométriques qui ressortent de la surface plane du visage. Alors que le visage de l'autre masque (*ill. 3*) est défini par une surface plane légèrement incurvée et des yeux cylindriques étroits et serrés. Il est construit avec six morceaux de bois différents (non visibles sur la photographie) qui font ressortir son caractère unique. La dextérité du sculpteur semble être démontrée par le placement des yeux protubérants et très longs (entre 9 et 10 centimètres) immédiatement à côté du nez très fin et juste en dessous de la masse protubérante du front. Le sculpteur a créé en outre un élément ajouré en grand demi-cercle entre le nez, la bouche et la lèvre supérieure dont les trous permettent au porteur du masque de voir devant lui. À travers cette démarche, le sculpteur exploite les espaces négatifs et profonds et les intègre dans sa composition pour obtenir un vide animé d'expressivité.

Ce superbe masque ressemble plus que fortuitement à un autre masque, très célèbre celui-là, construit de trois blocs de bois et appartenant au musée du quai Branly à Paris (*ill. 4*). Vers 1900, des conservateurs de l'ancien musée d'Ethnographie du Trocadéro (ancêtre institutionnel du musée du quai Branly) ont inventorié ce masque à partir des notes des fonction-

naires coloniaux qui l'avaient acquis et ont attribué sa provenance à la ville de Sassandra sur le littoral sud-ouest de la Côte d'Ivoire⁵. Les similarités remarquables tant au niveau de la conception que du style, des matériaux et des techniques de construction, suggèrent une même provenance pour le « masque de Sassandra » du musée du quai Branly et le superbe masque de l'ancienne collection Picasso.

Sur cette base, j'avance que le masque ivoirien extraordinaire de Picasso provient de Sassandra ou de ses environs et que Picasso s'est inspiré de ce masque (et non du masque grebo monoxyle) pour créer *La Guitare*. Plusieurs éléments soutiennent cette hypothèse, dont l'argument convaincant, avancé par William Rubin, que Picasso avait obtenu le masque de Sassandra après avoir déjà acquis le masque grebo et juste avant de réaliser *La Guitare*⁶. Cet argument se fonde sur une carte postale écrite en août 1912 par Georges Braque à Daniel-Henry Kahnweiler. Braque y raconte « avoir acheté tous les [objets d'art] nègres » à Marseille avec Picasso⁷. Un autre élément venant étayer cette hypothèse est une lettre de Picasso au même Kahnweiler, datée du 11 août 1912, dans laquelle Picasso décrit la même visite à Marseille : « Nous avons acheté des [sculptures] nègres et j'ai acheté un masque très bien⁸... » Rubin estime donc que Picasso a obtenu le plus raffiné des deux masques ivoiriens (le masque de Sassandra) en août 1912 à Marseille : « Picasso n'aurait jamais acheté un [masque] grebo [sic] si banal après avoir acquis l'autre [masque de Sassandra], et le masque inférieur [grebo] n'est pas le genre d'objet qu'on lui aurait offert en cadeau⁹. »

Un examen attentif du masque et de son lieu d'origine conforte encore cette hypothèse. Quelle fut donc l'histoire de Sassandra ? Selon l'historien ivoirien Christophe Wondji, des explorateurs portugais auraient nommé un village côtier « San Andrea » en 1469 et « Sassandra » refléterait l'évolution de ce nom¹⁰. La situation géographique de Sassandra permit l'essor d'une économie dépendante du commerce maritime, ce qui en fit une zone cosmopolite où s'établirent de nombreux échanges transculturels complexes. Des études ethnographiques récentes ont révélé que les habitants historiques de la ville, les Neyos (Néyos, Niyos, Néyaus), étaient eux-mêmes un peuple hybride né de la fusion culturelle des immigrants venant des régions voisines¹¹. Au cours du XIX^e siècle, la ville se développa et attira diverses communautés ethniques, en plus de la majorité neyo, notamment des groupes Bakwe (Bakwé, Bakoué), Godié (Godyé), et Koudia (Kwadya, Kouadié)¹². Reconnus pour leurs compétences dans les activités maritimes, les travailleurs neyos de Sassandra furent appelés « Krumen » (Kroumen, Kroomen)¹³. Désignation socioprofessionnelle dès le XVI^e siècle, le terme Krumen se référait aux hommes libériens et ivoiriens qui gagnaient leurs vies dans le secteur maritime¹⁴. Très souvent employés sur des navires de commerce européens, ils ont donc beaucoup voyagé. Georges Thomann, fonctionnaire colonial français basé à Sassandra au début du XX^e siècle, nota que des bateaux faisaient des allers-retours directs chaque mois entre Marseille et Sassandra¹⁵. Ce témoignage rend l'achat d'un masque de Sassandra par Picasso à Marseille en août 1912 très plausible : un Kruman aurait pu l'y apporter pour le vendre.

Il est également possible que les Krumen aient emporté des masques en voyage pour leur propre usage. Une photographie rare prise au Cameroun ou au Gabon avant 1885 montre un danseur masqué entouré de Krumen (*ill. 5*)¹⁶. Cette représentation est très certainement une mise en scène et le masque visible sur le cliché est moins raffiné que les deux masques de Sassandra que nous avons examinés. Toutefois, il possède les mêmes yeux cylindriques et les mêmes lèvres rectangulaires que nous retrouvons dans les deux autres masques, associé à un déguisement complet avec jupe en raphia et couronne de végétation volumineuse.

Un témoignage historique de Georges Thomann, fonctionnaire colonial en poste à Sassandra au tournant du XX^e siècle, démontre une relation évidente entre la ville de Sassandra et la mascarade. Dans un rapport publié en 1901, puis en 1905 et 1906 (avec des changements mineurs), Thomann raconte :

« Plus intéressante [que les autres arts néyaus] est *Gray* [1905-06 : Grè], danse de caractère, si j'ose m'exprimer ainsi. Cette danse vient des Bakoués du San-Pédro et du Berebi et a été importée récemment chez les Néyaus. Tout le monde s'assied sur trois des côtés d'une cour de forme rectangulaire, le dernier côté est occupé par les tambours. Après plusieurs instants pendant lesquels se font entendre des mélodies bizarres, *Gray*, le génie de la danse, apparaît comme s'il sortait d'une boîte. Ce *Gray* mérite une petite description. L'individu chargé de ce rôle est vêtu, comme nos danseuses, d'une sorte de *tutu* formé par une ceinture autour de laquelle pend une quantité considérable de longues fibres de raphia ; le nombre de ces fibres est suffisant pour donner l'idée d'un jupon

qui cache complètement les jambes du personnage. Sa face est couverte par un horrible masque en bois, représentant une figure hideuse de démon, peinturlurée en noir, sur laquelle se détachent d'énormes dents et des yeux blancs, ainsi que des ornements de toutes les couleurs. La longue barbe en raphia est ornée de coquillages et de perles, enfin, la chevelure est figurée soit par une perruque en peau de [singe] colob[e] noir à longs poils, soit par une couronne de plumes. Dans un espace très restreint, le danseur se livre à des gambades et des pirouettes fantastiques, mais vraiment remarquables. Il tourne sur lui-même avec une rapidité inouïe, pendant que, dans un mouvement centrifuge, toutes les fibres de sa robe se soulèvent et se maintiennent sur un plan horizontal. Cette danse est la plus intéressante que j'aie vue en Afrique et il faut dire que les Néyaus l'exécutent à merveille. Dans les intervalles de repos, l'homme qui joue le rôle de *Gray* déguise sa voix à laquelle il donne un son très rauque et très guttural et va interviewer, l'un après l'autre, tous les assistants, leur posant des questions bizarres et les accablant de quolibets¹⁷. »

Les détails de cette description correspondent aux deux masques de Sassandra que nous avons examinés, ainsi qu'au masque de la photographie prise au Cameroun ou au Gabon. De la couleur du masque au déguisement en raphia en passant par la couronne de plumes, la description de Thomann reflète fidèlement cette classe d'objets et transmet également le contexte esthétique plus large de la mascarade, dont la danse et les éléments de communication entre la personne portant le masque et ses accompagnateurs.

Pour en revenir à la relation entre le masque et *La Guitare* de Picasso, il a souvent été dit que l'influence africaine se retrouve dans la création de l'ouïe tubulaire, tel un œil cylindrique, et, comme l'explique Christine Poggi, dans la technique des sculpteurs ivoiriens qui utilisent « un ensemble de matériaux ordinaires divers et [...] des procédures techniques relativement hétérogènes, comprenant la sculpture, l'assemblage et la peinture¹⁸ ». Poggi illustre son propos avec le masque monoxyle grebo mais il importe de souligner, encore une fois, que Picasso possédait deux masques aux yeux cylindriques qui reflètent deux ensembles de matériaux et de procédures très différents.

Les deux masques sont largement composés de bois. Tous deux sont aussi ornés d'éléments fibreux et décorés de pigments noirs et blancs à base de kaolin et de charbon. Cependant, la liste des matériaux communs aux deux masques s'arrête ici. Le masque grebo ne présente aucun autre matériau, alors que le masque de Sassandra arbore également, du pigment bleu synthétique à base d'une lessive en poudre importée (bleu Guimet ou bleu Reckitt), du pigment rouge à base d'ocre, trois coquillages, et dix-huit clous en fer. Les éléments manufacturés de ce masque (le pigment bleu et les clous en fer) nous permettent de rectifier l'affirmation de Poggi, selon laquelle « les masques africains que Picasso aurait connus étaient généralement composés de matières organiques¹⁹ ».

En outre, les clous révèlent que ce masque a été assemblé en tant que construction plastique. Cet aspect constructif du masque montre également certains défauts de l'objet, ainsi que certains de ses secrets.

Dans leurs emplacements les plus visibles, les clous du masque servent à fixer la barbe à la mâchoire (les fibres de la barbe sont nouées sur une bande de fibres qui est ensuite clouée sur la mâchoire). D'autres clous sortent latéralement des tempes : ils servaient peut-être à retenir une couronne en peau et plumes ou une « perruque » en peau et fourrure. Enfin, certains clous ont une fonction plus primaire de maintien de l'intégrité du masque et permettent, plus particulièrement, de résoudre quelques problèmes structuraux issus du processus de création. Il est clair que ces derniers n'ont pas été cloués plus tard (par un marchand ou un restaurateur par exemple) car certains d'entre eux sont encore recouverts des mêmes pigments décorant le masque. Une fente dans le bois sur le côté droit de la bouche, par exemple, est « raccommodée » par un clou profondément enfoui dans le bois et couvert d'une couche épaisse de kaolin. Une deuxième fente sur le front est aussi mystérieusement réparée par un clou dont le point d'entrée est invisible. Plus frappant encore, un grand trou se trouvant derrière l'œil gauche est camouflé par trois petits morceaux de bois cloués et peints avec un pigment noir : une solution improvisée par l'artiste.

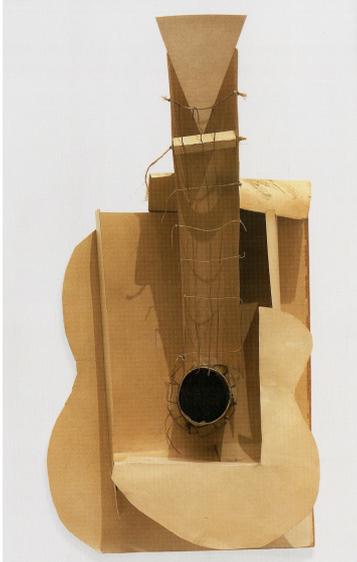
Autre point intéressant, l'œil droit est sculpté directement dans le grand bloc de bois de la tête alors que l'œil gauche est inséré dans le visage tel une cheville dans un trou. Cette technique est caractéristique des masques de Sassandra²⁰. Une analyse chimique du masque de Sassandra au musée du quai Branly réalisée par Nicolas Garnier (chimiste en archéologie biomoléculaire) révèle que le sculpteur du masque a fixé les yeux sur le visage avec une colle produite vrai-

semblablement par le mélange à une gomme végétale de faibles quantités de graisse animale chauffée à haute température et d'huile végétale crue²¹. En ce qui concerne l'œil gauche du masque de Sassandra de l'ancienne collection Picasso, il est composé de deux morceaux de bois dont une tranche circulaire d'un centimètre d'épaisseur qui permet d'avoir les deux yeux au même niveau. Aucun clou ou trou ne se trouvant sur l'œil gauche, nous pouvons en déduire que les deux morceaux de bois furent collés l'un à l'autre et que la base de l'œil fut insérée et collée dans un trou sur le visage. En effet, on discerne ce qui pourrait être des traces de colle à la base de l'œil et sur la rainure entre le disque et l'œil. Ces traces de colle sont peu visibles et paraissent avoir été couvertes de pigment noir, ce qui semble indiquer que le sculpteur a essayé de les masquer, car elles révéleraient autrement que sa sculpture dépendait d'un trucage : un œil cheville plutôt qu'un œil sculpté.

Globalement, les masques de Sassandra révèlent des techniques modernes de sculpture constructive : plusieurs morceaux de bois joints ou réparés au moyen de colle et de clous, décorés de peinture et d'éléments très variés (raphia, peau, etc.). À la liste des techniques énumérées par Poggi (sculpture, assemblage et peinture), nous pouvons donc ajouter les *clous*, la *colle* et les *nœuds*. Si l'on retourne à *La Guitare* de Picasso, ces techniques nous sont maintenant familières. Picasso s'est-il inspiré du masque de Sassandra en sa possession pour expérimenter de nouvelles techniques utilisant de la colle, du ruban adhésif, des nœuds et des épingles ? Ce type de techniques se trouve au cœur de la démarche constructive et il

est difficile d'imaginer que Picasso y soit arrivé par hasard. En tant que propriétaire du masque, il a très bien pu l'étudier sans discontinuer et sous tous les angles. En outre, l'échange culturel bilatéral entre l'Afrique et l'Europe à travers l'art du début du XX^e siècle est d'autant plus intéressant que les sculpteurs de Sassandra ont tiré parti de l'activité maritime pour utiliser des produits importés et manufacturés (bleu lessive et clous industriels) afin de « moderniser » leur travail, tout comme Picasso a étudié le travail de ces mêmes artistes afin de « moderniser » le sien.

L'auteur remercie Virginie Perdrisot, Cécile Godfrey, Tatyana Franck, Stephanie Ansari, Maurice Aeschmann, Henri Casalis, Hélène Joubert, Nicolas Garnier, Ellen Howe, Scott Gerson, Merja Laukia, Pierre Boutin, Jonathan Fine et Jürg Schneider pour l'aide apportée à la recherche et à la présentation de ce travail. L'auteur remercie aussi Mylène Vialard pour ses corrections indispensables du texte en français. Toutes les traductions de l'anglais et de l'allemand en français sont de l'auteur.



PABLO PICASSO

La Guitare, octobre-décembre 1912

Papier cartonné, papier, fil métallique enduit, fil, ficelle, colle, scotch, épingles et punaises (perdues); 65.1 x 33 x 19 cm

The Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste. 640.1973.S.27A

© Succession Picasso, 2016



Masque, vraisemblablement grebo, Côte d'Ivoire, tôt 20e siècle

Bois, pigment noir, pigment blanc, poil importé (?), 84 x 25.5 x 16 cm

Musée Picasso Paris. MP 1983-7
© Béatrice Hatala



Masque, vraisemblablement neyo, Sassandra (ou environs), Côte d'Ivoire, tôt 20e siècle

Bois (six morceaux), pigment noir à base de charbon, pigment rouge à base d'ocre, pigment bleu synthétique à base de lessive en poudre importé (bleu Guimet ou bleu Reckitt), pigment blanc à base de kaolin, fibres végétales, trois coquilles, dix-huit clous fabriqués en fer, colle (vraisemblablement localement produite); taille 37 cm (95 cm avec barbe)

Collection privée, ancienne collection Pablo Picasso



Masque anthropomorphe de danse, vraisemblablement neyo, Sassandra, Côte d'Ivoire, avant 1900

Bois (en trois morceaux), pigment noir à base de charbon de bois, ultramarine bleu synthétique à base de lessive (Bleu Guimet ou bleu Reckitt), pigment blanc à base de kaolin, peau d'animal, plumes, raphia, ficelle jaune [tressée à la machine ?], petites coquilles, clous de fer, gaze de coton, colle (fabriqué localement à partir de gomme végétale, graisse animale chauffée et de l'huile végétale brute)

H. avec plumes : 66 cm ; masque seul : 27 cm ; profil : 15 cm ; larg. : 18 cm ; 840 g

Musée du Quai Branly, Paris, 71.1900.44.103

© Musée du Quai Branly / Patrick Gries, Bruno Descoings



Mascarade Kru avec Krumen, Gabon ou Kamerun, vers 1875-1885

Tirage à l'albumine, 14 x 19.5 cm

Photographe non identifié (vraisemblablement Francis W. Joaque)
Museum der Kulturen Basel, Bâle. (F)III 23738

© Museum der Kulturen Basel

NOTES

1. William Rubin écrit : « *When talking with Picasso, I observed that Kahnweiler had shown considerable visual perspicacity in connecting Guitar with such a mask. Picasso laughed, and said that he had in fact told Kahnweiler about it (a fact that Kahnweiler had omitted, perhaps for reasons of discretion).* » William Rubin, « *Modernist Primitivism: An Introduction* », in William Rubin (dir.), « *Primitivism* » in *20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, p. 77, n° 58.
2. Le pays grebo (glebo) est situé dans l'est du Liberia et dans le sud-ouest de la Côte d'Ivoire. Les Grebo comprennent une trentaine de communautés et au moins huit langues distinctes. Pour des informations générales sur les Grebo, voir Lynell Marchese, *Atlas linguistique kru*, Abidjan, Institut de linguistique appliquée, Agence de coopération culturelle et technique, université d'Abidjan, 1983, pp. 19-20 ; Ronald J. Kurtz, *Ethnographic Survey of Southeastern Liberia: The Grebo-Speaking Peoples*, Philadelphie, Institute for Liberian Studies, 1985, pp. 1-3 ; Sue Hasselbring et Eric Johnson, *A Sociolinguistic Survey of the Grebo Language Area of Liberia*, Monrovia, SIL International, 2002, pp. 5-11. Les collectionneurs Mario Meneghini et Paolo Morigi ont publié des masques grebo de différents styles dont le plus connu est caractérisé par des yeux cylindriques. Voir Mario Meneghini, « *The Grebo Mask* », *African Arts*, vol. 8, n° 1, automne 1974, pp. 36-39, p.87 ; Paolo Morigi, *Raccolta di un amatore d'arte primitiva*, Bern, Kunstmuseum, 1980, ill. pp.91-93. Le plus célèbre des masques grebos aux yeux cylindriques appartenait à Daniel-Henry Kahnweiler. Une photographie (vers 1913) de Kahnweiler, sa femme et ce masque est reproduite dans Rubin, « *Primitivism* » in *20th-Century Art...*, op. cit., p. 301. On constate des similarités formelles entre le masque de Kahnweiler et le masque ivoirien de Picasso détenu au musée Picasso : les deux masques ont des traits de visage largement espacés.
3. Nous ne pouvons développer ici tout le détail des origines ethniques de ce masque. Pour une réflexion approfondie à ce sujet, voir Pierre Boutin, « *Les masques "Krou" de Côte d'Ivoire : de nouvelles sources d'informations* », *Afrique : Archéologie & Arts*, no 5, 2007-2009, p. 7-26.
4. Daniel-Henry Kahnweiler, « *L'Art nègre et le cubisme* », *Présence africaine*, no 3, 1948, p. 367-377. Michel Leiris, « *La "Crise nègre" dans le monde occidental [1967]* », dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1134. Jean Laude, *La Peinture française et « l'art nègre » (1905-1914) : Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 2006 [1968], p. 17 ; 1968 : p. 14. Rubin, « *Modernist Primitivism: An Introduction* », in « *Primitivism* » in *20th-Century Art...*, op. cit., p. 18-20. Yve-Alain Bois, trad. de Katharine Streip, « *Kahnweiler's Lesson* », *Representations*, no 18, printemps 1987, p. 33-68 ; aussi dans *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, p. 65-97. Pepe Karmel, « *Beyond the "Guitar": Painting, Drawing and Construction, 1912-14* », in Elizabeth Cowling et John Golding (dir.), *Picasso: Sculptor/Painter*, Londres, Tate Gallery, 1994, p. 188-196.
5. « *00.44. Don du Comité de la Côte d'Ivoire (Exposition universelle, Paris, 1900)* », document de l'ancien musée d'Ethnographie du Trocadéro, Service des archives et de la documentation des collections, musée du quai Branly, Paris.
6. Rubin, « *Picasso* », in « *Primitivism* » in *20th-Century Art...*, op. cit., p. 305.
7. « *Braque 1912-1918 : Repères chronologiques* », in Isabelle Monod-Fontaine, *Georges Braque, les papiers collés*, Paris, Musée national d'art moderne, 1982, p. 180.
8. Lettre de Picasso à Kahnweiler publiée in Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris* [Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22 novembre 1984-28 janvier 1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 169.
9. Rubin, « *Picasso* », p. 307. « *Picasso would never have purchased such a routine Grebo [sic] after having acquired the [Sassandra] one, nor is the poor one the kind of object that might have been presented to him as a gift.* »
10. Christophe Wondji, « *Introduction : Georges Thomann, un humaniste aux colonies* », in *Carnets de route en Côte d'Ivoire (1893-1902) suivis de Une Parisienne à la Côte d'Ivoire (1907-1909)* par Germaine Thomann, Saint-Maur, Éditions Sépia, 1999, p. 32, note 9. Sur les origines de la ville de Sassandra, voir aussi Christine Behrens, *Les Kroumen de la côte occidentale d'Afrique*, Talence, Centre d'études de géographie tropicale, 1974, p. 19.
11. F.-J. Clozel, « *Introduction : Les habitants de la Côte d'Ivoire* », in F.-J. Clozel et Roger Villamur (dir.), *Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire*, Paris, A. Challamel, 1902, p. 58-59. Georges Thomann, « *Coutumes des Kroumen de Sassandra* », in *ibid.*, p. 495. J. Chartier, « *Un cercle de la Côte d'Ivoire : Le cercle du Bas-Sassandra* », *Renseignements coloniaux (Supplément au Bulletin du Comité de l'Afrique française)*, vol. 7, n° 4 (1925), p. 124. A. Schwartz, « *Les Krou* », in *Atlas de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Ministère du Plan de Côte d'Ivoire, Office de la recherche scientifique et technique Outre-Mer, Institut de géographie tropicale, université d'Abidjan, 1971, n.p.
12. Georges Thomann, « *À la Côte d'Ivoire : La Sassandra* », *Bulletin du Comité de l'Afrique française*, 1901, pp. 5-6, p.13. Georges Thomann, « *Le cercle de Sassandra* », in *La Côte d'Ivoire, notices publiées par le gouvernement général à l'occasion de l'exposition coloniale de Marseille*, 1906, Corbeil, Créteil, 1906, p. 554. Alfred Schwartz, *Sous-peuplement et développement dans le Sud-Ouest de la Côte-d'Ivoire : Cinq siècles d'histoire économique et sociale*, Paris, Éditions de l'ORSTOM, 1993, p. 109. Boutin, « *Les masques "Krou"* », op. cit., p. 14.

NOTES

13. Thomann, « Le cercle de Sassandra », *op. cit.*, p. 557. Chartier, « Un cercle... », *op. cit.*, p. 120-121, 124. Behrens, *Les Kroumen...*, *op. cit.*, p. 22-23. Schwartz, *Sous-peuplement et développement...*, *op. cit.*, p. 75. Jonas Ibo, « Le phénomène “Krouman” à Sassandra : la marque d’une institution séculaire », *Canadian Journal of African Studies*, vol. 32, n° 1, 1998, p. 71.
14. George E. Brooks, *The Kru Mariner in the Nineteenth Century: An Historical Compendium*, Newark, Del., Liberian Studies Association in America, 1972, p. 1-3. Behrens, *Les Kroumen...*, *op. cit.*, p. 19-48. Schwartz, *Sous-peuplement et développement...*, *op. cit.*, pp. 75-77, 165. Ibo, « Le phénomène “Krouman” », *op. cit.*, pp. 67-68.
15. Thomann, *À la Côte d’Ivoire...*, *op. cit.*, p. 7.
16. Une version dessinée de cette image fut publiée en 1885 dans un livre par Hugo Zöller, journaliste allemand, portant la légende : *Religiöser Mummenschanz der Kru-Leute von Kamerun (nach eigner Photographie des Verfassers)* (« Mascarade religieuse des gens kru du Kamerun [d’après une photographie prise par l’auteur] »). Voir Hugo Zöller, *Die deutschen Besitzungen an der westafrikanischen Küste. II. Forschungsreisen in der deutschen Colonie Kamerun*, Berlin, W. Spemann, 1885, entre p. 16 et p. 17. Cette légende est trompeuse en ce sens que les Kru ne sont pas originaires du Cameroun. Selon Jürg Schneider (communication personnelle, 24 février 2016), la photo a été plus vraisemblablement prise par le photographe Francis W. Joaque. Pour une analyse de la relation entre Zöller et Joaque, voir Jürg Schneider, « Portrait Photography: A Visual Currency in the Atlantic Visualscape », in John Peffer et Elisabeth L. Cameron (dir.), *Portraiture & Photography in Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 49.
17. Thomann, *À la Côte d’Ivoire...*, *op. cit.*, pp. 16-17. Voir aussi idem, *Essai de manuel de la langue néouolé parlée dans la partie occidentale de la Côte d’Ivoire : ouvrage accompagné d’un recueil de contes et chansons en langue néouolé, d’une étude sur les diverses tribus Bété-Bakoué, de vocabulaires comparatifs, d’une bibliographie et d’une carte*, Paris, E. Leroux, 1905, p. 174 ; et idem, « Le cercle de Sassandra », *op. cit.*, p. 566-567.
18. Christine Poggi, « Picasso’s First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars », *The Art Bulletin*, vol. 94, no 2, juin 2012, p. 282. « ... a diverse set of ordinary materials and [...] relatively heterogeneous technical procedures – which included carving, assembling, and painting ». Voir aussi Scott Gerson, « Guitar: Conservation Notes », in Anne Umland, Blair Hartzell et Scott Gerson (dir.), *Picasso: The Making of Cubism, 1912-1914*, New York, The Museum of Modern Art, 2014, 3.23-3.27. M. Gerson (communication personnelle, 3 juin 2016) confirme la présence de la colle et du scotch dans *La Guitare*.
19. *Ibid.*, p. 283. « ... the African masks Picasso would have known tended to be made of organic substances ».
20. Voir surtout les masques de la région de Sassandra détenus au Musée africain de Lyon.
21. Nicolas Garnier, « Analyse chimique de la polychromie d’un masque Sassandra », Paris, musée du quai Branly, 2015.