



SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

En wolof, langue parlée au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie, le terme *jokkoo* désigne le fait de se mettre en contact, et évoque l'idée de relier une chose à une autre.

Jokkoo

#18 ★ février – mars 2014 ★



LOUIS SCHWEITZER
PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS
DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

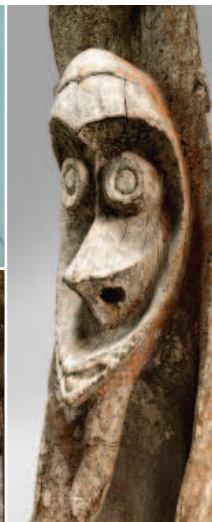
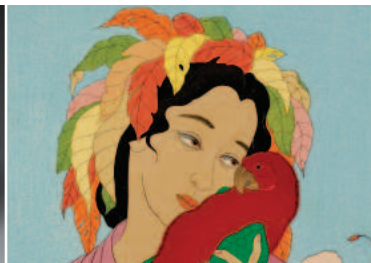
Ce dix-huitième numéro de Jokkoo est l'occasion de vous faire découvrir quelques-unes des récentes acquisitions réalisées par le musée du quai Branly. En pages 7 à 13, les conservateurs des unités patrimoniales Afrique, Océanie, Asie, Amériques et Histoire, vous présentent les œuvres venues enrichir les collections du musée en 2013. Parmi elles, vous retrouverez le masque Cubeo acquis grâce à vos dons, une peinture aborigène de l'artiste australien Timmy

Payungka Tjapangati, un rouleau de peinture de monastère bouddhique du Népal, ou encore une sculpture funéraire de Nouvelle-Irlande. Ces quelques exemples montrent le dynamisme de la politique d'acquisition du musée.

Les riches collections que le musée conserve nourrissent le plateau des collections permanentes – qui fait l'objet d'un roulement régulier ayant permis chaque année le renouvellement d'environ 10% des œuvres exposées – mais sont aussi la source des expositions que le musée présente en mezzanine est. L'exposition « Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes », qui sera prochainement inaugurée, permettra ainsi à ses visiteurs de découvrir un art méconnu, celui des Toma.

Enfin, nous inaugurons les Cartes blanches de l'année 2014 avec un article de Pascal Faracci, qui, après un parcours en direction financière, a choisi de devenir conservateur du patrimoine. Il revient pour nous sur l'un des premiers objets découvert et étudié lors de sa première rencontre avec le musée du quai Branly.

★ Sommaire



- ★ **L'exposition : Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes** p.2
- ★ **Les nouvelles acquisitions** p.7
- ★ **Carte blanche à un Ami : Nymphéas mayas et crâne de maïs** p.15
- ★ **L'agenda** p.19
- ★ **Ils nous soutiennent** p.20

★ Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes

Interview d'Aurélien Gaborit, responsable des collections Afrique au musée du quai Branly et commissaire de l'exposition qui se tiendra au musée à partir du 4 mars.



Comment est née l'idée de cette exposition ? Pourquoi avoir choisi ce thème ?

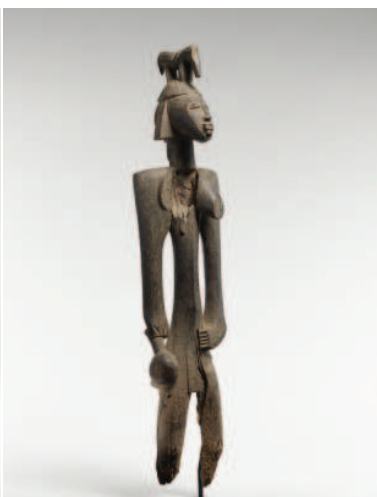
L'idée de cette exposition remonte à une dizaine d'années, au moment de la construction du musée du quai Branly et du chantier de ses collections. Les collections du musée des arts d'Afrique et d'Océanie de la Porte dorée et celles du musée de l'Homme ont été traitées, examinées, photographiées et restaurées.

A cette occasion, j'ai découvert des masques Toma de Guinée qui avaient été collectés dans les années 1930 et qui formaient un ensemble stylistique assez cohérent.

Je me suis aperçu que l'on ne disposait pas de beaucoup d'informations sur ces masques. Dans un premier temps, je me suis consacré à étudier ce corpus, ce qui s'est avéré rapidement compliqué car, si mes recherches à travers la littérature m'ont permis d'identifier des masques Toma, il restait difficile de leur attribuer une fonction. L'idée d'étudier ce qui fait la spécificité de ces masques, de comprendre pourquoi ils ont une forme particulière a dessiné un thème, un fil, qui est devenu le sujet de l'exposition.

Les Toma et leur art sont relativement peu connus, même des amateurs. Pourquoi ?

Effectivement, l'art des Toma n'a jamais fait l'objet d'une exposition spécifique, bien que naturellement des œuvres ou des masques Toma ont été présentés dans de grandes



Statuette anthropomorphe en stéatite, Guinée, région de Kissidougou, 16e siècle (?). Statue féminine déblé, Sénoufo, Côte d'Ivoire, région de Korhogo, bois, début du xx^e siècle. Masque facial kodal (ou kpélié) Djimini, Côte d'Ivoire, bois, métal, collecté avant 1934 par Charles Legendre.

expositions consacrées aux masques ou à l'Afrique en général. L'exposition « Masques », qui s'est tenue au musée Dapper en 1995, présentait ainsi un masque Toma. Un autre masque figurait dans l'exposition « Africa. Capolavori da un continente » en 2003 à Turin.

Je me suis rendu compte que c'était un peu la même chose dans les collections des musées. A chaque fois, deux ou trois pièces sont présentes dans les collections mais jamais de grands ensembles de masques Toma. Mes recherches m'ont permis de réattribuer certaines pièces au style toma. Ces masques sont peu connus, peu spectaculaires, presque anodins – contrairement, par exemple, aux masques Baga qui proviennent de l'ouest de la Guinée et qui sont beaucoup plus colorés et imposants. Il faut observer longtemps les masques Toma avant de découvrir leur charme, leur puissance.

Le corpus des œuvres conservées dans les collections des musées ou dans les collections particulières est-il très étendu ? Avez-vous rencontré des difficultés pour réunir les pièces de l'exposition ?

J'ai retrouvé une centaine de pièces intéressantes dispersées dans plusieurs musées parisiens, français, européens. J'ai vu un masque dans les collections du musée de Bamako, mais je n'ai vu les collections du musée National de Guinée qu'en photographies. Tous les emprunts du côté de la Guinée se sont avérés problématiques du fait de situations administratives complexes. J'ai bien entendu pu accéder beaucoup plus facilement aux œuvres conservées en Europe ou aux Etats-Unis.

Il est vrai que j'ai rencontré quelques difficultés à réunir ce corpus, en premier lieu parce qu'un certain nombre de pièces étaient mal identifiées. Certains masques présentés comme « Toma » ne l'étaient pas véritablement, malgré une forte ressemblance stylistique. D'autres, de très mauvaise qualité, m'ont fait penser qu'il s'agissait de copies ou de commandes, d'autant qu'on note parfois un aspect décoratif dans certains masques. Ces quelques pièces, qui semblent avoir été produites pour l'exportation, nous apprennent néanmoins quelque chose de l'art des Toma.

Les masques en particulier sont utilisés dans le système d'initiation appelé Poro, mais il y a également d'autres pièces associées au Poro. Je pense à de très belles sculptures vraiment exceptionnelles. Les pièces Toma sont donc mal identifiées dans les collections alors qu'il s'agit parfois d'objets majeurs tant par le style que par la rareté. Certaines grandes statues, découvertes il y a une trentaine d'années, ont ensuite disparu du marché de l'art ou des collections particulières. La difficulté était de « tracer » ces sculptures. Ce travail, moins difficile pour les masques, nécessitera sans doute encore quelques années.

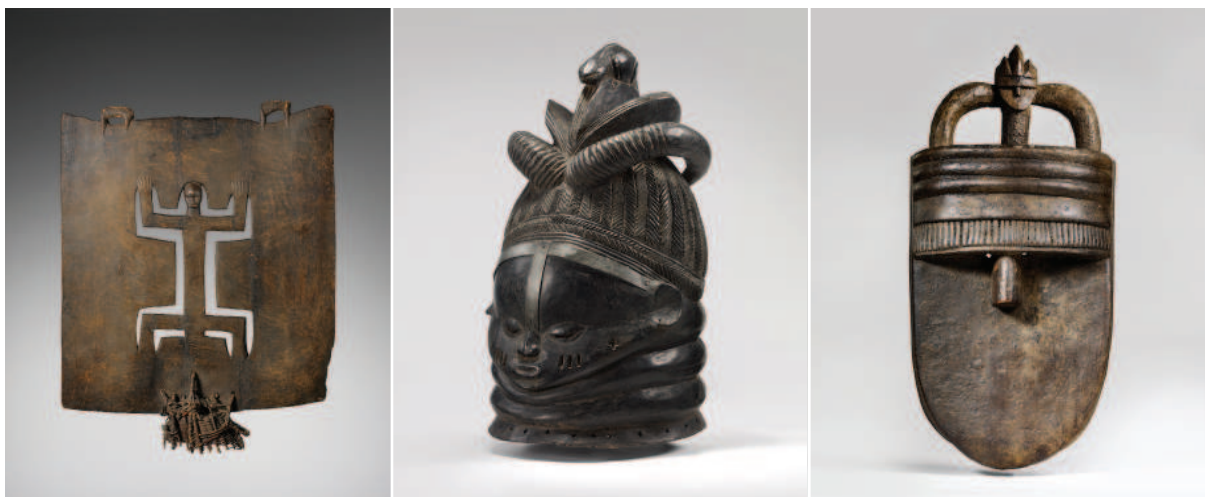
J'ai également sélectionné des petits objets comme les masques miniatures qui n'ont pratiquement jamais été présentés dans une exposition.

Quelle a été l'incidence du caractère secret de ces rites sur la conception de l'exposition et sa préparation ? Comment conçoit-on une exposition lorsqu'on dispose de peu de littérature ?

Nous avons vu que les objets du Poro étaient méconnus et que le corpus est assez restreint. Le fait que ces objets et ces masques sont eux-mêmes liés à un secret a constitué une contrainte, un frein supplémentaire. Il faut du temps, de la compréhension, et surtout il faut accepter que l'information ne soit pas trouvée tout de suite.

L'ensemble de masques Toma conservé au musée du quai Branly constitue le noyau de l'exposition. J'ai pensé qu'il était intéressant d'élargir cet ensemble. En effet, les objets du Poro ne sont pas exclusivement créés et utilisés par les Toma, on les retrouve en Afrique de l'Ouest, en Guinée, au Libéria, en Sierra Leone et jusqu'en Côte d'Ivoire.

Il était intéressant de comprendre comment certaines populations ont adopté et adapté le système pour soi, pour la communauté et de voir ce qu'il en avait résulté en termes de création d'objets. Dans l'exposition, j'ai rassemblé des masques du Poro provenant de diverses communautés. Les pièces peuvent être très différentes alors que le système initiatique est quasiment le même.



© musée du quai Branly

Masque cimier du Kwonro, Sénoufo, Côte d'Ivoire, bois et osier, début du xx^e siècle. Masque heaume soweï de l'initiation Bundu, Mendé, Sierra Leone, bois et métal, xx^e siècle. Masque Angbai, Toma, Guinée, bois, début du xx^e siècle.



© musée du quai Branly

Masque Maou, Guinée, bois, cornes et fibres, fin du XIX^e siècle. Masque femelle Bakorosai, Toma, Guinée, bois, métal et fibres végétales, début du XX^e siècle. Masque mâle Bakorogui, Toma, Guinée, bois, métal et fourrure, début du XX^e siècle.

Ce rapprochement a permis de passer au-delà du secret de certaines pièces. J'ai trouvé des informations sur le système d'initiation chez certaines populations qui s'appliquaient parfaitement au Poro des Toma.

Les Toma sont considérés comme les fondateurs du Poro, comment ont-ils procédé pour faire adopter ce système d'initiation aux autres populations d'Afrique de l'Ouest ?

Les Toma sont les inventeurs du Poro au XVI^e, à une période importante pour l'histoire de l'Afrique de l'Ouest : celle de la dislocation des grands empires médiévaux et celle du contact avec les Européens. A cette époque, de vastes mouvements de populations s'opèrent en Afrique de l'Ouest.

Dans l'exposition « Dogon », vous aviez pu voir que les populations de la plaine de Djenné se déplaçaient vers les falaises de Bandiagara. D'autres groupes vont quitter cette zone du Mandé, pour partir vers le sud et s'établir dans des zones assez difficiles d'accès en Guinée forestière. Les Toma se seraient installés à cette époque dans une région de montagnes et de forêts au cœur de l'Afrique de l'Ouest, dans une zone qu'ils occupent toujours actuellement. C'est durant cette période troublée qu'ils auraient créé le Poro.

A l'époque où se développe le commerce maritime avec l'Europe, qui commence par l'établissement de comptoirs portugais sur la côte, les Toma ont réussi le tour de force d'instaurer une institution, le Poro, qui a influencé des systèmes économiques, militaires. Les Toma sont parvenus à diffuser cette société du Poro et à la faire adopter par d'autres populations. Au cours des siècles suivants, les Toma étaient tout à fait intégrés dans les systèmes économiques incluant différentes populations, depuis l'intérieur jusqu'à la côte, et très impliqués dans l'esclavage, ce qui peut paraître étonnant. Le Poro des Toma était une organisation militaire redoutée car elle faisait des captifs qui entraient dans les échanges de la traite. Le Poro a sans doute évolué au cours des siècles mais il permettait d'entretenir des liens forts dans un ré-

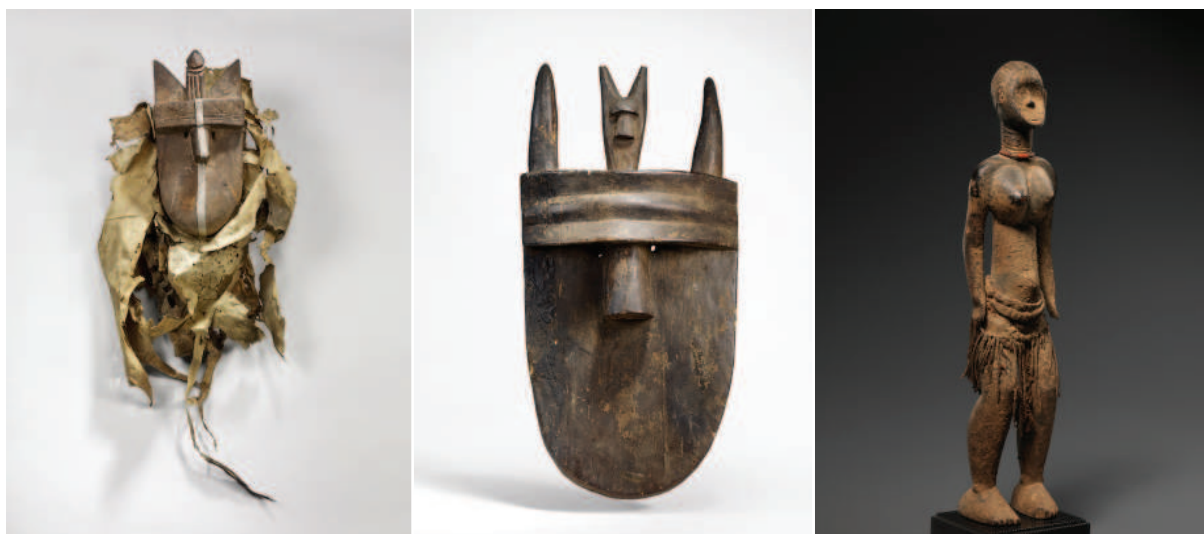
seau intercommunautaire et interculturel qui allait bien au-delà de la simple population d'origine.

Avec la colonisation puis la création de zones d'influences européennes diverses et enfin la délimitation des frontières actuelles, il y a une cinquantaine d'années, les populations ont été séparées, les pouvoirs politiques centralisés et le Poro s'est affaibli. Certains objets ont été détruits, pour lutter contre les superstitions et les cultes et croyances du passé, selon la terminologie des nouveaux régimes politiques.

Les masques sont les objets privilégiés des initiations, quelles sont leurs différentes fonctions ?

Le masque n'a jamais une fonction unique. Il n'a pas seulement pour fonction de cacher le danseur, mais symbolise avant tout la présence d'un esprit parmi les humains. Et surtout il n'y a jamais un seul masque. Pour prendre l'exemple des Toma, ce que l'on pourrait appeler « le masque Toma typique », présente un visage plat, sans bouche et au front très proéminent. Sous ce front, sont cachés deux petits yeux circulaires et un nez assez court et droit. En général, des éléments symboliques sont ajoutés à ce visage schématique : des cornes, des oreilles, des arcs qui forment la partie supérieure de l'objet. Ce masque iconique des Toma est appelé Angbaï.

Or, il se trouve que les Toma utilisent au moins quatre ou cinq types de masques différents que j'ai pu réunir dans l'exposition. Les masques Bakorogui par exemple forment un groupe important mais ils ressemblent beaucoup aux œuvres créées par les voisins des Toma, les Kpellé. Cette similarité des formes a gêné les études sur les masques Toma car ces masques Bakorogui étaient attribués aux Kpellé, alors que les Toma les sculptent et les utilisent également. A l'inverse, des masques longtemps considérés comme Toma sont en fait des productions de leurs voisins de l'ouest, les Kouranko. D'autres masques des Toma qui jouent un rôle dans l'initiation n'existent qu'en un seul exemplaire et ne sont visibles qu'à quelques occasions dans l'année. J'ai souhaité réintégrer ces masques dans l'exposition pour établir une typologie.



Masque Angbaï, Toma, Guinée, bois et lanières de peau, début du xx^e siècle. Masque Angbaï, Toma, Guinée, bois, début du xx^e siècle. Statue féminine Vollolibeï, Toma, Guinée, bois, textile, perles, collection particulière.

© musée du quai Branly, © James Ross

Je voulais aussi montrer les influences stylistiques. Les masques restent très révélateurs car ils sont souvent identifiés à une communauté. Ils rassemblent la communauté, et de fait, cette fonction identitaire permet aux historiens de l'art, aux historiens ou aux ethnologues de se référer à un ensemble stylistique. Les frontières restent néanmoins perméables, certains masques ont emprunté ou influencé un style des populations voisines.

Sont-ils les seuls objets associés à ces rites ?

Les objets sont liés à l'initiation : cette phase de la vie de chaque individu permet aux jeunes hommes comme aux jeunes femmes d'être considérés comme des adultes, de se marier, de cultiver les terres. Il faut comprendre aussi que les cérémonies sont accompagnées de musiques, de chants – qui ne sont pas intégrés dans l'exposition. Les masques et les statues scandent les différentes étapes de l'initiation. Mais il y a aussi les autres cérémonies qui motivent leurs apparitions : décès d'un membre de la confrérie du Poro, menaces sur la communauté qu'il s'agisse d'un conflit ou d'une tempête... Il y a aussi des petits objets qui sont perpétuellement présents pour protéger ceux qui les possèdent, comme ces reproductions de masques de taille réduite ou ces monnaies de fer. Ces pièces participent autant de la protection que de la reconnaissance sociale. Les masques miniatures servent de signes d'identité aux membres de la confrérie du Poro.

Une malédiction existe au sujet des explorateurs liés à ce rite, pouvez-vous nous en dire quelques mots ?

Après avoir fait mention du Poro dans leurs publications, certains chercheurs ont reçu des menaces. Le Poro est encore assez vivant pour générer ce type de réactions, même si beaucoup de personnes ont bien entendu travaillé sur le Poro sans rencontrer de problèmes. Au début des années 1950, quatre journalistes et ethnologues français ont réalisé un travail fondamental en allant au cœur de la forêt guinéenne pour découvrir les rites et le secret de la magie

des Toma. Ils y sont parvenus, et sont revenus vivants alors même que certains membres du Poro leur avaient livré des éléments secrets. Néanmoins, on ne peut nier qu'ils sont revenus très malades, sans doute en raison des conditions de travail. Certaines personnes disent qu'ils ont été empoisonnés pour éviter de révéler les secrets du Poro. L'administration coloniale française leur a demandé de ne plus travailler sur le Poro. Plutôt qu'une malédiction, je dirais qu'il s'agit d'une concordance de faits propices à une légende.

Quel sera le parcours du visiteur dans l'exposition ?

La plupart des pièces sont des masques. Ils sont datés entre la fin du xix^e et le début du xx^e siècle. Pour ancrer l'idée que le Poro est une institution ancienne qui a perduré à travers les siècles, j'ai placé en tout début d'exposition quelques sculptures en pierre qui dateraient du xvi^e siècle, et qui seraient donc contemporaines de la création du Poro. Certaines figurent des personnages masqués. Ces masques ressemblent parfois à ceux que les Toma utilisent et ont sans doute utilisé pendant des siècles. Il est difficile de les dater car elles ont été découvertes par les cultivateurs actuels. Ces derniers les considèrent comme des images des défunts et les récupèrent pour les placer dans des sanctuaires et éventuellement pour les manipuler lors de séances de divination car les défunts pourrissent l'avenir.

L'idée n'était pas de surcharger l'exposition mais de valoriser la variété des pièces. J'ai privilégié la collection du musée du quai Branly mais j'ai aussi emprunté des pièces à d'autres musées et à des collections particulières.

La seconde séquence de l'exposition montre des masques Sénoufo de Côte d'Ivoire, des masques Bassa du Libéria, des masques Mendé de Guinée et de Sierra Leone qui révèlent l'adoption et l'adaptation du Poro par différentes populations. Le noyau de l'exposition est constitué des différentes typologies de masques Toma, présentés en fonction de leur typologie et le rôle qu'ils jouent dans les étapes de l'initiation du Poro.

La troisième séquence concernera ce secret. Le Poro c'est, avant tout, former les personnes à savoir garder un

★ L'exposition

secret, tisser des liens invisibles, même au regard de certains initiés, entre les différents membres du Poro, et au-delà, avec d'autres communautés. Le Poro engendre des liens très forts car ils sont créés dans les épreuves et partagés par l'ensemble des communautés. Cette partie évoquera aussi les éléments qui constituent les masques, identifiés grâce au scanner, pour tenter de comprendre la manière dont sont composées ces puissances matérialisées par cette accumulation de matières.

Quelle serait votre sélection idéale ?

Toutes les pièces que j'ai sélectionnées me semblent intéressantes, bien que certaines nécessitent sans doute d'être apprivoisées de notre part.

Certaines pièces sont extrêmement rares tel ce masque Toma provenant d'une collection privée américaine qui adopte une forme de heaume ou bien le grand masque à mâchoires articulées du Metropolitan Museum de New York. D'autres valent par l'ensemble qu'elles créent comme les cinq masques Soweï des Mendé de Guinée et de Sierra Leone : ces masques sont les seuls à être portés par

des femmes en Afrique et c'est la première fois qu'ils sont associés avec des masques masculins d'autres régions pour évoquer les systèmes initiatiques. Cet ensemble – qui fait partie des collections du musée du quai Branly – permet d'aborder la question de l'initiation féminine, le Bundu, appelé parfois « Poro des femmes », mieux connu chez les Mendé que chez les Toma.

Je pense aussi aux pièces dont l'esthétique est remarquable tels le masque Angbaï du musée d'Angoulême ou celui qui a appartenu à Charles Ratton. C'est également le cas de la statue Toma dont le nom signifie : « tellement belle que je ne me lasse pas de la regarder ». Cette sculpture peut sembler assez brute au premier regard mais elle est de très grande qualité. Elle rassemble des critères esthétiques très précis qui correspondent à une idée de beauté qui n'est bien sûr pas celle du regard occidental. Pour les Toma, elle est utile, efficace, protectrice et bonne... donc, elle est belle.

Je terminerai en évoquant les masques kouranko dotés de charges actives que l'on ne pourra plus considérer comme des masques après avoir compris à quoi ils servaient.

Propos recueillis par Agathe Levet

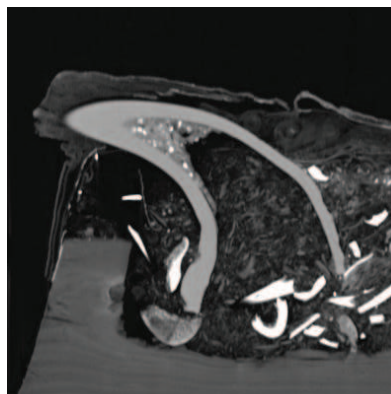
Plusieurs des objets présentés dans l'exposition « Bois sacré » ont la particularité d'être recouverts partiellement par des amalgames composés de matériaux organiques qui forme parfois un bloc compact. Les analyses en révèlent les secrets de fabrication.



© musée du quai Branly



collection particulière © musée du quai Branly, photo Claude Germain



Quelques masques présentant de façon très visible ce qui est communément appelé des « charges magiques » sont bénéficiés des progrès techniques médicaux. Ils sont passés dans un appareil d'imagerie à résonance magnétique qui a permis de scruter l'intérieur de ces charges sans prélèvement ou irradiation de l'objet. Les restitutions digitales permettent de rentrer à l'intérieur de l'objet et de discerner le contenu des compositions : dans le mélange composé en majorité de terre apparaissent des griffes de félins, des cornes de bovidés remplies de matière organiques, des paquets de feuilles et d'herbes aux propriétés curatives ou protectrices, des perles, des graines et des pierres employées par les devins et des fragments d'os humains, constitutifs des charges les plus puissantes.

★ Les nouvelles acquisitions

La collection du musée ne cesse de s'enrichir. Trois fois par an, le comité d'acquisition du musée se réunit et débat de l'entrée dans la collection de dons ou d'acquisitions. Dans cette rubrique nous vous présentons une sélection de pièces récemment inscrites à l'inventaire.

© musée du quai Branly



Afrique

Un ensemble dealebasses de la donation Elisabeth et René Dognin
Nord Cameroun

N° 70.2012.31.6 ; 22 et 101

La donation Elisabeth et René Dognin a fait entrer en 2012 dans les collections du musée du quai Branly un ensemble d'objets et textiles de prestige produits et/ou utilisés par les peuls du Cameroun. Une petite série remarquable de boubous et pantalons brodés de traditions diverses aux fils de soie sur coton illustre la circulation des étoffes de prestige et leur adaptation locale. La donation comporte surtout une série de cent vingt calabasses représentatives de toutes les techniques et styles d'ornementation régionaux développés par les femmes peules, collectées et documentées par René Dognin (ORSTOM) à l'occasion d'enquêtes de terrain au nord Cameroun entre 1968 et 1972.

Elles se répartissent en fonction de deux groupes peuls principaux : les peuls de brousse (Mbororo) considérées comme plus traditionnelles qui ont gardé leur mode de vie d'éleveurs nomades, illustrés par quatre sous-styles décoratifs ; les peuls villageois (Fulbe) ont développé l'agriculture et se sont sédentarisés, illustrés par six sous-styles décoratifs.

Dans la première moitié du xx^e siècle, ces récipients d'origine naturelle étaient couramment utilisés pour le transport des marchandises les jours de marché, le stockage des aliments et des biens matériels, et servaient

de cadeaux de mariage aux femmes : une femme de condition moyenne pouvait en posséder jusqu'à une centaine. Leur préciosité est perceptible à travers l'attention portée au décor parfaitement équilibré sur la surface extérieure du récipient et les réparations locales soigneuses des fentes, trous et autres accidents d'usage. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, cette tradition artisanale ancienne a progressivement disparu et ces magnifiques récipients ont été remplacés par des bassines émaillées importées de Chine. La transmission des techniques et du répertoire traditionnel, son interprétation étaient hélas sur le déclin au moment où René Dognin s'est attaché à en retrouver les traces et les enregistrer. Cette documentation illustrée par l'exceptionnelle collecte qu'il entreprit est d'autant plus précieuse. Sa formation dans le domaine des Beaux-Arts et des arts décoratifs avant son orientation vers l'ethnologie et la sociologie, explique son attention particulière à la qualité de cet art graphique.

Pourtant tout un répertoire de signes signifiants transmis de mère en fille était réalisé par gravure à froid ou pyrogravure, teinture, dessins, enrichis d'incrustations de pigments. On y relève des motifs récurrents comme l'ombilic, la fente ou le demi-cercle, l'em-



© musée du quai Branly

preinte bilobée du sabot de la vache et un de ses dérivés, la feuille de l'arbre de barka, ou encore le triangle qui évoque le regard, organisés autour d'une croix ou d'une travée centrale. Les thématiques de l'envie qui motive la compétition entre les hommes, de la fécondité des femmes, de la marque du bovidé, accompagnent

★ Les nouvelles acquisitions

© musée du quai Branly



aussi la tradition orale et expriment les valeurs morales et sociétales peules. Plus ou moins sophistiqués, ces motifs se combinent et se répondent véhiculant philosophie et mises en gardes.

Cet ensemble unique comble une lacune majeure des collections du musée où la culture matérielle des peuls, peuple pasteur établi dans toute Afrique de l'Ouest jusqu'au Tchad, est curieusement peu représentée. Il n'existait aucun objet de ce type répertorié seul du Cameroun au moment de la donation. **H.J.**

Amériques

Cape cérémonielle

Sud-est de l'Alaska

Vers 1870

Fibres d'écorce de cèdre (chaîne), laine de chèvre sur âme de cèdre (trame), tendon, tapisserie à trame cordée 1,57 x 1,32 x 0,01 m

N° 70.2013.11.1

© musée du quai Branly



Les capes cérémonielles masculines du nord du territoire des Tlingit, dans le sud-est de l'Alaska, résultent de la rencontre de deux traditions textiles plus anciennes, présentes dans la région bien avant le XVIII^e siècle : celle de capes en fibres d'écorce de cèdre, au bord inférieur arrondi et décoré de franges ; et celle des capes en laine de chèvre des Montagnes Rocheuses, à la forme rectangulaire et au décor géométrique blanc et noir. Au début du XIX^e siècle, les Tsimshian, un sous-groupe tlingit, se mirent à réaliser des capes combinant les matériaux

des deux productions, tout en adoptant la forme de la première et le décor tissé de la seconde. Cette nouvelle tradition textile se diffusa parmi les groupes tlingit septentrionaux et vers la fin du XIX^e siècle, seuls les Chilkat fabriquaient encore ces capes, d'où le nom de « capes chilkat » qui leur fut progressivement donné.

Leur confection durait de six à douze mois. Elles étaient tissées par les femmes à partir de patrons établis par les hommes. Ces patrons, peints sur des plaques en bois, illustraient l'animal tutélaire de l'homme à qui était destinée la cape : ils renvoyaient ainsi à l'histoire et aux mythes de son clan d'appartenance. La technique de la tapisserie à trame cordée permit la réalisation de motifs curvilignes, émancipés de l'orientation contraignante de la chaîne et de la trame. Les couleurs les plus utilisées étaient le noir, le beige, le jaune et le bleu.

Le décor des capes s'organise en trois parties : le panneau central montre l'animal vu de face et les deux panneaux latéraux ses profils, selon le principe de la double représentation omniprésente dans l'art de la région de la côte nord-ouest. Le traitement cellulaire et saturé des figures rend leur identification difficile : ours, baleine, corbeau, etc. Dans le cas présent, il pourrait s'agir de la « baleine plongeante », flanquée dans les panneaux latéraux par deux corbeaux.

Selon la tradition Tsimshian, les capes auraient une origine mythique, en liaison avec l'esprit bienfaiteur de la mer Gonaqadet. Dans le dialecte Nass et Tsimshian, la cape est appelée gus-halai't, ce qui veut dire « cape de danse ». Ces capes de grand prestige étaient portées lors des cérémonies par les chefs locaux et leur cession lors du rituel du potlatch signalait l'opulence de ces derniers. Elles pouvaient être déposées en gage d'estime sur la sépulture de leur propriétaire, puis restaient exposées aux intempéries jusqu'à leur destruction complète.

Cet exemplaire provient de la collection de l'artiste Donald Judd (1928-1994), qui l'avait obtenue du Pasadena Museum of California Art en échange d'une sélection de ses sculptures.

Il existe actuellement une dizaine de tisserandes dans la région comprise entre le sud-est de l'Alaska et la Colombie britannique. En juin 2011, la muséothèque du musée du quai Branly a ainsi accueilli la tisserande Haïda Meghann O'Brien, venue étudier les capes conservées dans l'institution pour documenter et reproduire les techniques de tissage traditionnelles. **P. N-R.**

Costume Masque Cubeo

Rio Uaupès – Amazonas – Brésil

Acquis grâce à la société des Amis du musée

N°70.2013.18.1

Un costume-masque de l'ethnie amazonienne des Cubeo daté du tout début du XX^e siècle est entré dans les collections du musée en 2013 Les Cubeo sont un groupe ethnique du nord-ouest du Brésil vivant dans la région du rio Uaupès, un affluent du Roi Negro. Comme plusieurs autres groupes voisins, ceux-ci fabriquaient des masques en écorce battue, notamment pour leurs fêtes communautaires qui avaient lieu le plus souvent au mois de



© musée du quai Branly

mars, durant la saison sèche. A cette époque, les Cubeo organisaient des cérémonies à la mémoire de leurs défunts, connues sous le nom de « oyne » (pleurs).

Cette fête des morts consiste en deux parties : une première longue de trois jours, suivie un mois plus tard d'une journée concluant la cérémonie et durant laquelle l'esprit du mort est définitivement évacué de la communauté. Durant le premier temps de la cérémonie, les danseurs masqués personnifient de nombreux animaux familiers aussi bien que des esprits du monde des Cubeo. Les danses et rituels offrent une grande variété de thèmes, mais ont tous en commun le but de transformer le chagrin et la colère en joie. L'objectif principal est bien l'expulsion de l'esprit du mort aussi bien que l'absorption magique de la substance du mort par ses parents. Celle-ci est accomplie en réduisant en poudre les os des membres exhumés du mort et puis en la mélangeant à de la bière que les hommes boivent ensuite.

Le tapa provient d'arbres appartenant à l'espèce des ficus, de la famille des figuiers. La partie inférieure de la tunique était bordée de franges en feuilles de palmier. Elles dissimulaient jusqu'aux genoux ou même aux pieds les jambes des porteurs de masques. Pour leur peinture, les Indiens utilisaient entre autres de la couleur noire,

comme c'est le cas pour le masque acquis. Ils l'extrayaient soit du charbon de bois, soit de la suie. Les Cubeo peignaient toutes les surfaces des masques qui étaient divisées en plusieurs sections par des bandes horizontales et verticales, puis décorées de motifs souvent géométriques.

Revêtus de leurs masques, les Cubeo campaient les habitants de la forêt. Les masques d'animaux désignaient des mammifères, des reptiles et des batraciens, des insectes, des oiseaux, ainsi que diverses sortes de poissons. S'ajoutaient à cette faune de redoutables nains, des géants armés de gourdins, ainsi que d'autres monstres.

Les dessins représentant ces créatures réelles ou mythiques sont peints avec grande attention par les hommes qui ne donnent pas beaucoup de détails facilement identifiables. Aussi, n'est-il guère aisé de reconnaître exactement les animaux ou esprits représentés. Seuls certains masques se distinguent et sont immédiatement reconnaissables, comme ceux du jaguar, du papillon ou d'un monstre de la forêt appelé Abuhuwa. Le masque acquis par le musée avec ces losanges couvrant le corps pourrait être un insecte, un scarabée de la famille des bousiers (Dung beetle, Keratamowa).

A la fin de la fête des morts, la plupart des masques étaient brûlés, tandis qu'on prenait cérémonieusement congé des visiteurs.

A.D.

Océanie

Sculpture cérémonielle

Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du fleuve Korewori

xx^e siècle

Bois, traces de pigments

186 x 165 x 24 cm

N° 70.2013.13.1

Au début des années 1970, des marchands de bois installés sur le fleuve Sepik collectèrent chez les Inyai-Ewa, petit groupe installé dans la haute vallée de la rivière Korewori, une série d'objets qui, lorsqu'elle fut rendue publique, étonna les spécialistes tant elle rom-



© musée du quai Branly

★ Les nouvelles acquisitions

paît avec les formes jusqu'alors connues. La collection la plus célèbre fut exposée à la D'Arcy Gallery à New York en 1968 avant d'être acquise en grande partie par le musée d'Ethnographie de Bâle. La pièce qui vient de rentrer dans les collections du musée ne fait pas partie de cet ensemble d'objets bien qu'elle fut achetée par le Docteur F. Gerritz en janvier 1967 auprès d'Iven Solomon, collecteur de bois travaillant pour Mads Madsen, directeur de la scierie d'Angoram.

La forme de cette sculpture est remarquable. À notre connaissance, elle est la seule de ce type parmi celles connues et publiées. Son appellation sous le terme de « bol » ne repose sur aucune piste fiable et rien ne prouve que le creux entre les deux têtes ait servi de récipient bien que sa forme fasse penser à ces plats en forme de pirogue qui, dans d'autres régions du Sepik, sont attestés et servaient aux échanges entre les groupes de descendance ou clan.

Ces objets étaient entreposés dans des abris sous roche ou dans les maisons des hommes. Les esprits qu'ils mettent en image sont à l'origine du monde. Chaque esprit appartient à chaque clan et plus particulièrement à un individu qui est mis en relation avec lui lors des cérémonies d'initiation. Tout au long de sa vie, un homme lié à cet objet pourra déposer des offrandes afin de favoriser sa chasse – dans la vallée du Sepik, les hommes croient que ce sont les ancêtres qui donnent le gibier au chasseur. Avant chaque partie de chasse il est nécessaire de « chauffer » l'objet afin de le rendre efficace en réactivant la présence de l'esprit. Ceci se fait grâce à un mélange d'excrément d'animaux de la forêt, de gingembre et de sang issu de la verge du chasseur, mélange qui est enduit sur l'objet soit une triangulation entre homme (le sang), monde animal (les excréments) et pouvoir magique (le gingembre). Par ce geste, la relation entre le chasseur et l'esprit est réaffirmée et la chasse rendue possible. **P.P.**

Figure à crochets, garra,
Papouasie-Nouvelle-Guinée, Monts Hunstein, popula-
tion Bahinemo

xx^e siècle

Bois sculpté, pigments

Hauteur : 0,91m

N° 70.2013.19.1

En Papouasie Nouvelle-Guinée, les différents groupes qui vivent dans la région des collines qui s'étend au sud de la vallée du Sepik, entre la rivière Korewori et les « Monts Hunstein » ont développé des formes remarquables. Leurs sculptures réduisent le corps en un système de crochets disposés symétriquement autour d'une protubérance centrale que surmonte une tête plus ou moins stylisée. La solution la plus extrême de ces variations – si l'on entend sous le terme extrême la forme la plus stylisée ou simplifiée – se concrétise dans la région Bahinemo d'où provient l'objet acquis par le musée sur le marché des antiquités.

Selon Douglas Newton – ancien conservateur au Museum of Primitive Art de New York avant de devenir

le directeur de la collection Rockefeller au Metropolitan Museum –, ces objets intervenaient à la fin du cycle d'initiation lorsque les jeunes hommes initiés dansaient en le portant entre les jambes. Cette danse marquait l'étape ultime de leur réclusion et surtout leur alliance avec un esprit lié à leur clan, esprit qui, tout au long de leur vie allait les accompagner et les soutenir dans leurs opérations de pêche et de chasse. Le professeur Meinhard Schuster et sa femme qui, comme Douglas Newton, furent les rares ethnologues à enquêter dans cette région à la fin des années 1960 et au début des années 1970, rapportent que ces objets étaient pendus aux poutres de rive des maisons des hommes. Une photographie qui illustre leur article en montre effectivement un certain nombre. Ces sculptures-esprits ne sortaient que rarement de la maison des hommes. Lors des expéditions de chasse, les hommes déposaient le long de ces objets des noix d'arc ou des morceaux de gingembre pour favoriser la prise de gibier.



L'interprétation iconographique de cet objet est incertaine. Il pourrait évoquer les stries des becs de calao, la partie centrale pouvant symboliser la lune ou le soleil, l'œil d'un casoar ou encore celui d'un cochon. Ce pourrait être aussi une figure de poisson-chat. Cette interprétation est d'autant plus complexe à mener que ces sculptures ne sont pas des images des esprits mais des images d'images, soit les signes par lesquels se manifestent les esprits.

Le groupe linguistique Bahinemo se composait dans les années 1970 d'environ 800 personnes qui se répartissaient entre sept villages ou hameaux. C'est dans l'un de ces hameaux, avant que la production ne s'oriente vers le

marché de l'art et ne se standardise, que Wayne Heathcote collecta probablement cet objet avant de le revendre à Douglas Newton en 1965. Puis Newton le donna – ou le vendit – à Allen Wardwell qui l'inclut dans la grande exposition sur le Sepik qu'il organisa à l'Art Institute of Chicago en 1971. **P.P.**

Papouasie-Nouvelle-Guinée, île de Nouvelle-Irlande Sculpture funéraire,

Début du xx^e siècle

Bois, pigments, opercule de turbo

94 x 29 x 9 cm

Don Alain et Françoise de Monbrison

N° 70.2013.23.1

© musée du quai Branly



Paul Eluard compte au nombre des plus acharnés collectionneurs surréalistes d'objets océaniques. Dans les années trente, étranglé par la crise économique, il dût se séparer d'une partie de sa collection, mais il semble qu'il ait gardé par devers lui cette pièce étonnante de Nouvelle-Irlande.

Lors des grandes cérémonies funéraires dans la région nord-ouest, des objets sculptés et peints sont placés dans des enclos. Cette exposition est au centre des grands rituels qui réunissent parfois plusieurs centaines de personnes pendant deux ou trois jours. C'est au cours de l'un d'eux que sont transmis les charges et les droits du ou des morts honorés à la génération suivante. Les objets exposés présentent d'innombrables variations de motifs sur un nombre de structures limitées. Chaque « variation » appartient en propre à un clan ou groupe de descendance. Il est hérité de génération en génération et sa transmission s'accompagne de droits d'exploitation de la terre ou de la mer. D'après les études de terrain, ces assemblages ne correspondent cependant pas à des histoires mythiques. Ils sont probablement plus liés à un monde d'esprits qui résident en différents points du territoire. On connaît deux types d'objets qui présentent une variation autour de la figure d'un oiseau. L'un de ces types est horizontal, l'autre – représenté ici – est verticale et montre une tête d'oiseau dont la crête se déploie en un motif ajouré. Ces deux objets pouvaient être présentés emmanchés sur un simple bambou fiché en terre devant la structure où était accrochée une série plus ou moins importante de sculp-

tures. Toutefois, le musée de Chicago possède une tête similaire d'oiseau qui surmonte un corps fait d'étoffe végétale tendue sur une armature de rotin.

À la fin de la cérémonie les sculptures étaient traditionnellement détruites. La fascination qu'elles exerçaient sur les collectionneurs, les gens de musée et plus tard les artistes fut à l'origine de leur collecte massive dès la fin du xix^e siècle. Les surréalistes n'échappèrent pas à cette fascination. Il faut avouer que ces objets correspondaient à leur attente : un assemblage étrange et improbable de formes comme ici un bras avalé par un poisson qui apparaît sur un fond de volutes.

Paul Eluard acquit cette pièce probablement d'un marchand allemand, sans que l'on puisse, hélas, remonter à une source plus précise. Deux objets similaires font partie des collections du War Memorial de Canberra mais on ignore, dans l'état actuel des recherches, leur lieu précis de collecte. Notre objet fut choisi par Henri Poncetton, conservateur au musée des arts décoratifs à l'époque, pour figurer dans l'un des premiers albums publié en France sur Les Arts Sauvages d'Océanie en 1929. Cette pièce a gardé son socle d'Iganaki. **P.P.**

Timmy Payungka Tjapangati

Sans titre (Rêve du Kangourou)

1972

Peinture acrylique sur panneau d'aggloméré

104,5 x 58,5 cm

Don Arnaud Serval

N° 70.2013.22.1

Timmy Payungka Tjapangati (C.1940-2000) est né à l'ouest du Lac Mackay et sillonna toute son enfance le vaste territoire des Pintupi (groupe linguistique du désert central) avant d'être sédentarisé à Papunya, un centre de regroupement créé par l'administration australienne, au début des années 1960. En 1981, il participa au mouvement des « outstations » marquant le retour des Aborigènes vers leurs terres ancestrales et pour certains, comme Timmy, leur vie nomade. À l'image de ces contemporains Pintupi tels que Mick Namarari Tjapaltjarri ou Yala Yala Gibbs, Timmy Payungka fit partie des artistes pionniers du mouvement pictural de Papunya en 1971. Encouragé par Geoffrey Bardon, professeur d'art à l'école de Papunya, un collectif d'hommes aux savoirs rituels étendus transposa sur des panneaux de bois, d'aggloméré puis de la toile les motifs liés à leurs ancêtres issus du temps mythologique (Dreaming). Ces peintures racontaient les hauts faits mythologiques des ancêtres qui prirent place lors de leurs déplacements sur le continent australien mais renvoyaient aussi aux rituels qui réactivaient les gestes de ces ancêtres. Ce mouvement pictural essaima dans tout le centre et l'ouest de l'Australie, donnant naissance à une peinture contemporaine hybride mêlant savoirs traditionnels et médiums occidentaux.

Les premières peintures de Timmy Payungka Tjapangati, dont fait partie cette œuvre, montrent la large gamme des styles qu'il maîtrisait, de la figuration à



© musée du quai Branly

l'abstraction la plus élaborée. Ici, la peinture semble à mi-chemin entre les débuts prolifiques de Papunya - suscités par l'émulation du travail collectif des artistes - et les futurs archétypes de la peinture Pintupi : une composition géométrique faite de cercles concentriques en pointillés reliés entre eux. La présence du kangourou et les empreintes de ses pas cheminant de cercles en cercles, marquent ce moment de transition où les artistes intégraient encore des éléments de figuration pour matérialiser la présence des ancêtres. Les cercles blancs et rouges évoquent des sites ancestraux situés sur le territoire clanique de l'artiste. La densité variable des points blancs sur fond noir est aussi un indice de la topographie des lieux. Timmy Payungka Tjapangati utilise ici la palette vive de la peinture acrylique pour dessiner les traces et le corps du kangourou. Deux décennies plus tard, il sera passé maître dans l'art géométrique Pintupi dissimulant les récits secrets des voyages des ancêtres Tingari, et reprenant la palette ocre des terres naturelles. A cette même époque, il défendit devant les tribunaux la protection de ses droits d'auteur et du patrimoine aborigène après l'usurpation d'une de ces peintures par une entreprise australienne de tapis.

Cette peinture fut présentée en 2012 au musée du quai Branly lors de l'exposition « Tjukurrjtjanu, aux sources de la peinture aborigène ». Elle rejoint dans les collections du musée du quai Branly une autre œuvre marquant les débuts de Papunya, réalisée par Billy Stockman Tjapaltjarri.

M.M.

Asie

Peinture bouddhique : « Les Trésors du Chakravartin » Népal

XVI^e-XVII^e siècle, pigments sur tissu

1090 x 22 cm

N° 70.2013.10.1

Ce rouleau peint représente le Chakravartin, figure bouddhique du Monarque Universel, et ses précieux trésors qui le qualifient comme tel dans le monde. Dans l'Inde ancienne, le mot *chakra* désignait un disque de métal symbolisant le pouvoir d'un Seigneur dit *chakravarti* : celui qui fait tourner la Roue de la destinée des Hommes, qui tient leur vie dans ses mains, mais aussi, peut-être, celui qui est à l'image de Surya, le soleil. Le titre de *chakravarti* ou *chakravartin* était donné à un souverain ayant réalisé de grandes conquêtes.

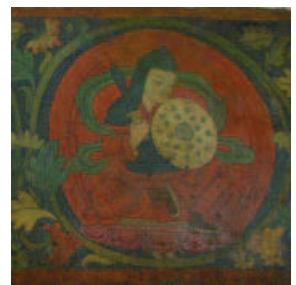


© musée du quai Branly

Dans l'hindouisme, puis le bouddhisme himalayen, la Roue représente la structure des mondes et de l'individu, « dont le noyau est le cœur, les rayons ses facultés et les points de contact avec la jante les organes de perception et d'action ». Le terme fut ensuite utilisé pour qualifier le Bouddha et les souverains bouddhistes, qui font tourner la Roue de la Loi et ouvrent au Monde une Nouvelle ère bénéfique.

Ce rouleau très rare, présente une illustration tout à fait complète et détaillée des Trésors du Chakravartin. La peinture est articulée en médaillons qui présentent tous les attributs du « monarque universel », « celui qui met en mouvement la Roue ».

Tout d'abord on y retrouve les Sept Emblèmes de la Royauté qui qualifient la destinée du Grand Monarque comme tel dès le moment de sa naissance, parmi lesquels l'éléphant blanc et le Général signifiant sa force et son pouvoir guerrier:



Puis, une série de Sept Emblèmes secondaires, qui représentent les biens matériels du monarque universel, parmi lesquels le Palais, les robes et les jardins merveilleux :



Ornent la peinture également les Huit symboles bouddhistes de bon augure, ayant la capacité de favoriser dans le présent le bonheur et, dans le futur, une heureuse destinée.

Lors de l'intronisation d'un grand lama, un *toulkou*, il est habituel de lui offrir des représentations de ces huit symboles peints sur divers supports à des fins propitiatoires. Ces mêmes symboles auspiciose servent fréquemment de motifs décoratifs dans les temples et les maisons.

Complètent la peinture plusieurs « déesses de bon augure », des êtres célestes servant de messager entre la réalité éveillée et les hommes :



Toutes ces représentations de bon augure se retrouvent en tant qu'offrandes en particulier dans le rituel de méditation nommé « offrande du mandala » au cours duquel le pratiquant offre au Bouddha, aux *bodhisattvas* et à ses maîtres tout l'univers avec ce qu'il contient de beau et de bon.

Ce rouleau était très probablement conservé dans un monastère et utilisé lors de rites de méditation. Il pouvait également être appliqué sur les murs comme une frise portative en lieu et place d'une peinture murale permanente (les monastères étant régulièrement repeints et redécorés).

Ce rouleau très rare, avec une illustration tout à fait complète et détaillée des Trésors du Chakravartin, présente la grandeur spirituelle d'un grand lama méditant. Il reconnaît et manifeste son lien avec la dimension extra-temporelle. Il s'agit d'une peinture remarquable également pour le dos de la toile au décor flammé scellé par un *vajra* (sceau de diamant), barrière avec la dimension temporelle et médiateur vers le sacré. Témoignage ancien, datant du XVI^e-XVII^e siècle, d'une tradition très rare des peintures à double face utilisées pour activer des évocations lors de rituels bouddhiques dans les salles de méditation des monastères ou bien dans la cour de ces derniers, cette peinture est un précieux reliquat d'une pratique rituelle monastique ancestrale.

Cette valeur d'objet rituel en soi, associée à ses innombrables qualités esthétiques en font une acquisition tout à fait majeure qui vient enrichir les collections himalayennes du musée.

D.C.

Histoire

Paul Jacoulet, « Chagrins d'Amour »

Gravure sur bois de fil

39 x 30 cm,

N°70.2103.1.82

Kentaro Maeda,

Matrices xylographiques

1940

Bois et pigments

44 x 35,5 x 2,5 cm

N°70.2013.1.2602.2 et 10 ; 70.2013.1.2606.6

En 2013, dans le cadre de la donation exceptionnelle de Thérèse Jacoulet-Inagaki de près de 3000 estampes ukiyo-e et dessins de Paul Jacoulet, et de l'exposition (« Un artiste voyageur en Micronésie : l'univers flottant de Paul Jacoulet » du 26 février au 19 mai 2013) qui lui était dédié, les collections du musée du quai Branly se sont également enrichies de quarante-cinq magnifiques bois gravés ou matrices xylographiques.

En les regardant de plus près, il est fort difficile de s'ima-



Chagrins d'Amour, Paul Jacoulet © musée du quai Branly, photo Claude Germain, © ADAGP, 2014

giner dans ces épaisses plaques de bois rectangulaires aux tâches de couleurs jaune, rouge, noir et blanc, rappelant plutôt certaines œuvres de Miró, l'œuvre finale de Jacoulet représentant un portrait d'une femme aux cheveux noirs dissimulés par une couronne de feuilles de couleurs et tenant un perroquet dans ses bras. L'estampe s'intitule « Chagrins d'Amour » et a été réalisée par Paul Jacoulet et son graveur Kentaro Maeda en 1940, un sujet sentimental bien éloigné du contexte dans lequel le monde sombrait alors.

Cela fait alors déjà six ans que Paul Jacoulet crée des estampes en multipliant les expériences et en amélio-

★ Les nouvelles acquisitions

rant la technique de l'ukiyo-e dans son atelier « L'Institut de gravure Paul Jacoulet ». Il y travaille en étroite collaboration avec les meilleurs maîtres graveurs, dont Kentaro Maeda, imprimeurs mais aussi avec les derniers grands artisans de papier japonais.

En empruntant les techniques de l'ukiyo-e, tombées en désuétude à la fin des années du XIX^e siècle, mais qui connaît un renouveau à partir des années 1910, Jacoulet adopte un nouveau style mélangeant savoirs ancestraux japonais et techniques occidentales tout en introduisant de nouveaux sujets comme les portraits qu'il réalise lors de ses nombreux voyages non seulement au Japon, mais aussi en Corée ou en Micronésie. Avec ses proches collaborateurs, il continue à améliorer les techniques de l'ukiyo-e jusqu'à sa mort en 1960.



Paul Jacoulet © musée du quai Branly, photo Claude Germain, © ADAGP, 2014

Jacoulet emploie pour ses ukiyo-e (gravure sur bois de fil) les meilleurs artisans mais aussi les meilleurs matériaux et le bois est choisi avec précision. Il doit être plat, lisse, poli, tendre et compact, dépourvu de nœuds et de fissures. Après la longue préparation du bois, on l'enduit d'un mélange d'amidon de riz et d'eau additionné d'une pincée d'acide salicylique. La taille du bois s'exécute avec un canif tenu presque à la verticale. Il faut tailler autant de planches que l'on veut de couleurs. Ensuite on humidifie le papier et on le place sur la planche, en passant le fameux outil, le baren, au dos de la feuille. Quant à l'encre, Jacoulet utilise les meilleurs pigments que l'on mélange avec de l'eau et une petite quantité de colle de riz.



Paul Jacoulet © musée du quai Branly, photo Claude Germain, © ADAGP, 2014

Si le musée du quai Branly ne possède que 10 matrices en bois pour cette estampe, Jacoulet a parfois dû utiliser plusieurs dizaines de bois pour réaliser un ukiyo-e. Ils ont tous été conservés à ce jour et sont stockés par centaines dans sa belle maison à Karuizawa, dans une vaste salle occultée, entreposés sur des étagères, soigneusement emballés dans des feuilles de journal et numérotés en attendant une éventuelle sortie.

N.J.S.



Paul Jacoulet © musée du quai Branly, photo Claude Germain, © ADAGP, 2014

★ Nymphéas mayas et crâne de maïs

La Carte blanche à un Ami est votre rubrique. Nous vous invitons à partager votre point de vue sur une œuvre de votre collection, une exposition, un livre, un voyage... Dans ce dix-huitième numéro de Jokkoo, carte blanche à Pascal Faracci, qui, après un parcours en direction financière et des acquisitions dans des groupes internationaux, est aujourd'hui conservateur du patrimoine à la direction des musées de Poitiers. Intéressé par les Amériques amérindiennes, il revient ici sur sa première rencontre, il y a 10 ans, avec le musée du quai Branly, alors en gestation, à l'occasion d'un projet de narration multimédia sur un plat préhispanique majeur.

À Claude-François Baudez¹, qui m'a guidé dans les arcanes de l'iconographie maya et m'a donné le goût d'en partager le décryptage stimulant.

Au fond du plat, un jeune homme richement paré, à l'attitude élégante, émerge d'une tête décharnée de monstre ricanant. L'environnement aquatique désigne ce dernier comme l'incarnation de la terre humide : les lignes ondulées aux petits cercles comme des bulles sont une représentation usuelle de l'eau dans l'iconographie maya ; le triangle de segments noirs inversé, figuré en-dessous, est traditionnellement vu comme la section verticale d'un large coquillage conique spiralé². Le personnage humain, qui souligne la verticale centrale, est entouré de motifs végétaux : deux longues feuilles ondulent derrière ses épaules ; un nénuphar émerge également, par son rhizome, du crâne fendu ; la fleur et la feuille de ce nymphéa marquent, en flottant, la surface horizontale

de l'eau. Sur le pourtour, les quatre demi-quadrilobes indiquent, avec le centre du plat, les cinq directions qui structurent l'univers maya.

Sur la paroi intérieure, quatre petits crânes, échos réduits du crâne central, font face aux demi-quadrilobes et redoublent ainsi ce cosmogramme³. Dans cette bande circulaire continue, autour d'une double sinusoïde aquatique (de nouveau, une ligne d'eau cerclée et quatre nymphéas chantournés), dans les eaux stagnantes et la vase fertile⁴, grouillent et tournoient poissons, têtards et sauriens hybrides.

Sur la paroi extérieure court une inscription glyphique⁵ dédicatoire. Ce court texte standardisé consacre le plat, dit le nom d'un dignitaire maya (semble-t-il lié à la vaste et puissante cité de Calakmul, grande rivale de Tikal), peut-être celui dans la tombe duquel était placé ce récipient, et indique l'usage de ce contenant (pour une préparation de maïs).



Plat de style codex, à inscription glyphique, culture maya des Basses Terres centrales, Classique récent (600 à 900 apr. J.-C.), Petén, Guatemala ou Campeche, Mexique, terre cuite polychrome, 30,3 x 30,3 x 6 cm, musée du quai Branly, Paris. Inv. 70.2001.36.1



© musée du quai Branly, photo Patrick Gries, Valérie Torre

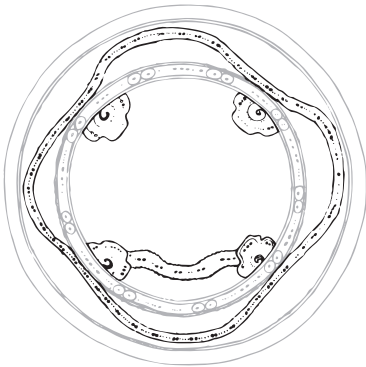
La dense iconographie du plat et sa signification s'éclaircissent. Un seigneur maya défunt renaît du monde des morts, qu'évoquent les crânes et les eaux souterraines de l'inframonde ainsi que la très probable destination d'offrande funéraire de la céramique. Le noble maya renaît en jeune divinité du maïs, comme la plante de maïs, nourriture des hommes⁶, sort et croît de la terre humide⁷. La déformation oblongue de son crâne – qui était réellement pratiquée dans l'enfance en enserrant celui-ci entre des planchettes – est un critère de beauté qui fait écho à la forme même de l'épi de maïs. Les deux longues feuilles ondoyant dans son dos évoquent sans doute celles de cette plante nourricière fondamentale des Mayas.

Nous sommes donc entre deux eaux, entre renaissance humaine (en tout cas pour les défunts de haut rang) et renouveau de la végétation, au centre même de l'univers dans ses dimensions à la fois horizontale (la surface de l'eau, les cinq directions du monde vues du haut) et verticale (le dignitaire, devenu ancêtre, en *axis mundi*), au cœur du cercle comme pour évoquer le cycle temporel et vital de ces résurrections.

La maîtrise du trait, la qualité de la calligraphie de ce plat de style codex⁸ et la complexité structurée de cette mise en abyme iconographique et symbolique sont les signes du prestige du destinataire et de la plus haute qualité artistique.

Notes

- 1 - L'auteur tient à rendre un hommage très sincère à Claude-François Baudez (†), directeur de recherches honoraire au CNRS, pour sa confiance et pour lui avoir proposé, dès l'acquisition de cette pièce insigne par le musée du quai Branly, un sujet aussi riche. Il remercie André Delpuech et Fabienne de Pierrebourg de l'unité patrimoniale Amériques du musée pour leur bienveillance et leurs indications, Jean-Michel Hoppa du CNRS et Alexandre Tokovinine du Peabody Museum of Archaeology and Ethnology - Harvard University pour leurs expertises épigraphiques, ainsi qu'Eric Dufau pour l'harmonisation graphique des dessins personnels.
- 2 - Ainsi du strombe (*Strombus gigas*), coquillage des mers chaudes qui fut utilisé comme bien d'élite.
- 3 - Représentation figurée d'une structure de l'univers ou d'une cosmologie.
- 4 - Ces crânes au fond de l'eau peuvent évoquer la décomposition qui nourrit la vase inerte et fertile (cf. note 7 également).
- 5 - L'écriture maya utilise des glyphes, signes essentiellement figuratifs, qui représentent selon le cas soit des mots soit des sons (écriture logo-syllabique à la manière du système scripturaire japonais). Son déchiffrement, depuis les découvertes fondamentales du linguiste russe Knorosov dans les années 1950, s'est accéléré au cours des trente dernières années, pour atteindre plus de 80% aujourd'hui.



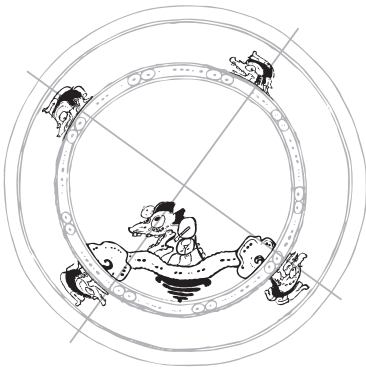
Dans les eaux ondulantes et à bulles,



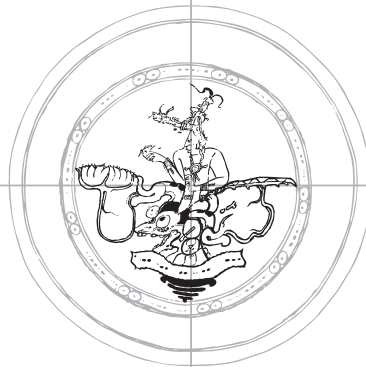
des têtes décharnées du monstre de la terre inondée et fertile,



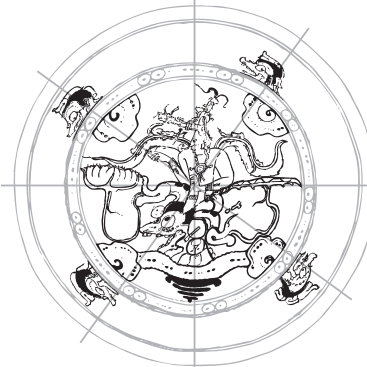
naissent les nymphéas chantournés, redoublant les ondulations aquatiques.



A l'horizontale, crânes et lobes marquent les points cardinaux et l'inframonde funeste.



A la verticale, axis mundis traversant le plan d'eau horizontal, le seigneur défunt



renaît en maïs personnifié, parachuteant ce cosmogramme.



Entre les nymphéas, dont les rhizomes sortent des crânes fendus,



autour de la bande d'eau, ondoient têtards, poissons et sauriens



comme pour célébrer cet humide et éternel renouveau.

© Dessins Pascal Faracci – graphisme Eric Dufau, 2012

6 - Sa création mythique est relatée dans le Popol Vuh, texte sacré des Mayas Quichés.

7 - La culture du maïs réclame de la chaleur et une énorme quantité d'eau. Le climat tropical des Basses Terres mayas, s'il est donc naturellement favorable, réclame cependant une gestion hydraulique et des sols complexe en raison du déséquilibre pluviométrique annuel (longue saison sèche d'octobre à avril, pluies diluviennes ensuite). Les anciens Mayas ont maîtrisé cet environnement exigeant par la création de réservoirs, de canaux, de champs surélevés et l'utilisation des marais inondés (*bajos*) qui permettaient plusieurs récoltes annuelles, notamment pendant la période aride. L'importance de l'eau, et particulière-

ment de ces eaux stagnantes fertiles, n'en paraît que mieux mise en relief sur ce plat.

8 - Ainsi nommé par analogie avec le style des manuscrits préhispaniques sur papier d'écorce, ou codex, qui nous sont parvenus. Ce type de céramique de qualité (cf. également le gobelet cylindrique à chocolat du musée du quai Branly exposé au musée du Louvre, Pavillon des Sessions, Inv. 70.1998.5.1) semble avoir été produit dans un même centre, à Nakbé (Petén, Guatemala), situé à proximité de Calakmul (Campeche, Mexique). Cf. Maya, de l'aube au crépuscule. Collections nationales du Guatemala, cat. expo., musée du quai Branly, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2011, notamment p. 32-37.

★ Carte blanche à un Ami



ay ? / alay ? / aliiy ?
voilà que ?



t'ab[ay] ?
est élevé ? (=consacré/inauguré)



[u-ts'ib]naj
le décor peint de



y-ich
la surface ? de



yuk'ib
le pot de



ta-ul
à atole (sorte de gruau de maïs)



?



chan
ciel/céleste



yopaat
Yopaat



tsik ? - wayaas
respectable ? Wayaas



[u-]k'an-k'aba [k'uulcha] tan[-winik]
[son] précieux nom, [divine personne «chantan»]



sak-nuk-wayaas
blanc [et] grand ? sorcier (défunt)

© Dessins et transcription Jean-Michel HOPPAN, CNRS, avec son aimable autorisation – graphisme Eric Dufau.



© musée du quai Branly, photo Patrick Gries, Valérie Torre

Bibliographie sélective

Trésors du Nouveau Monde, cat. expo., Musées Royaux d'Art et d'Histoire, asbl « Trésors du Nouveau Monde », 1992, p. 240-241 fig. 203.
 FARACCI Pascal, *Médiation multimédia d'une œuvre d'art premier : proposition de narration audiovisuelle ou interactive pour une céramique polychrome maya du musée du quai Branly*, Mémoire de muséologie à l'École du Louvre, Paris, 2003 (non publié).
 BAUDEZ Claude-François, in *Quai Branly, le musée de l'Autre*, Paris, Télérama hors-série, 2006, p. 66-67.
 DE PIERREBOURG Fabienne et HOPPAN Jean-Michel, in LE FUR Yves (dir.), *Musée du quai Branly, La collection*, Paris, Skira/Flammarion, musée du quai Branly, 2009, cat. 136.
 FARACCI Pascal, « Nymphéas mayas et crâne de maïs », in *Le Cinquième Soleil. Arts du Mexique*, cat. expo., musée du président Jacques Chirac, Sarran, 2012.

★ L'agenda février - mars 2014

Février

- Jeudi 6 à 19h
Salle des fonds précieux
« Autour de la photographie » par Carine Peltier-Caroff, responsable de l'Iconothèque, et Pierre-Yves Belfis, responsable de la gestion des périodiques



Mars

- Jeudi 6 à 19h
« Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes » par Aurélien Gaborit, commissaire de l'exposition



- Jeudi 13 à 19h
« L'Atlantique noir de Nancy Cunard, Negro anthology, 1931-1934 » par Sarah Frioux-Salgas, commissaire de l'exposition



- Jeudi 20 à 19h
Modestes Tropiques
Par Hervé di Rosa
Sous réserve de confirmation



- Mercredi 26 à 16h
« La tentation de l'Orient : Clemenceau, le Tigre et l'Asie » au musée Guimet

Expositions

- 4 mars - 18 mai
« Modestes Tropiques »
« Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes »
« L'Atlantique noir de Nancy Cunard, Negro Anthology, 1931-1934 »

Vernissages

- Lundi 3 mars 2014 :
« Modestes Tropiques »
« Bois sacré, initiation dans les forêts guinéennes »
« L'Atlantique noir de Nancy Cunard, Negro Anthology, 1931-1934 »



Les voyages à venir

- Week-end à Cologne
Du 4 au 6 avril 2014
Visite de l'exposition
« Made in Oceania : Tapas, Art et paysages sociétaux. »



- Voyage au Maroc
« Tanger, Tétouan, Rabat, Salé, Casablanca : arts traditionnels et contemporains »
Automne 2014



★ Ils nous soutiennent

Conseil d'administration de la société des Amis du musée

• Membre d'honneur

Jacques Chirac
Abdou Diouf

• Président

Louis Schweitzer

• Vice-Présidents

Jean-Louis Paudrat
Bruno Roger
Lionel Zinsou

• Secrétaire général

Philippe Pontet

• Trésorier

Patrick Careil

• Administrateurs

Claire Chazal
Antoine Frérot
Antoine de Galbert
Caroline Jollès
David Lebard
Hélène Leloup
Aïssa Maïga
Daniel Marchesseau
Pierre Moos
Erik Orsenna
Françoise de Panafieu
Guy Porré
Jean-Claude Weill
Antoine Zacharias

Les grands bienfaiteurs

Nahed Ojeh
Antoine Zacharias

Les bienfaiteurs

Patrick Caput
Yacine Anna Douaoui
Ly et Frédéric Dumas
Cécile Friedmann
Marc Henry
Emmanuelle Henry
Georges et Caroline Jollès
Marc Ladreit de Lacharrière
Aymery Langlois-Meurinne
David et Lina Lebard
Hélène et Philippe Leloup
Hervé et Régine Méchin
Pierre Moos et
Sandrine Pissaro
Jean-Paul Morin
Guy Porre et Nathalie
Chaboche
Barbara Propper
François de Ricqlès
Bruno Roger
Baronne Philippine
de Rothschild
Louis et Agnès Schweitzer
Jérôme Seydoux
Sophie Seydoux
Dominique Thomassin
Christian et Corinne Vasse
Baron Guy de Wouters
et Violette Gérard
Lionel Zinsou

Les personnes morales

• Membres soutiens

BL Audit
Groupe Elior
Fimalac
Financière Daubigny
Financière Immobilière Kléber
Gaya
IDRH
Claude Lévy
Pharmacie de la Tour Eiffel
Sanofi Aventis
Schneider Electric
Claude Lévy
• Membres associés
L'Oréal
Saint-Gobain

Les professionnels du monde de l'art

Arts d'Australie
Christie's
Entwistle Gallery
Galerie 29
Galerie Alain Bovis
Galerie Dandrieu-Giovagnoni
Galerie Christian Deydier
Galerie Ivana Dimitrie
Galerie Bernard Dulon
Galerie Flak
Galerie Furstenberg
Galerie Bernard de Grunne
Galerie Daniel Hourdé
Galerie Louise Leiris
Galerie Albert Loeb
Galerie Patrick et
Ondine Mestdagh
Galerie Meyer

Galerie Monbrison
Galerie Ratton
L'Impasse Saint-Jacques
Piasa
Sotheby's
Voyageurs et Curieux

Le Cercle Claude Lévi-Strauss

Alain Bovis
Patrick Caput
Ariane Dandois
Jean-Claude Dubost
Danièle Enoch-Maillard
Antoine de Galbert
Marc Henry
Emmanuelle Henry
Stéphane Jacob
Georges Jollès
Anthony Meyer
Jean-Paul Morin
Jean-Luc Placet
Philippe Pontet
Barbara Propper
Jean-François Schmitt
Louis Schweitzer
Jean-Pierre Vignaud
Jean-Claude Weill
Antoine Zacharias

Ainsi que tous les Amis et Donateurs de la société des Amis

jokkoo * #18 * février – mars 2014 *

Responsable de la publication : Julie Arnoux – Coordination éditoriale : Julie Arnoux, Agathe Levet

Conception graphique : Frédéric Hallier – Réalisation graphique : Agathe Levet

Société des Amis du musée du quai Branly – 222, rue de l'Université – 75343 Paris cedex 7

Téléphone : 01 56 61 53 80 – Télécopie : 01 56 61 71 36 – Courriel : amisdumusee@quaibrany.fr – Site : www.amisquaibrany.fr

Ont contribué à ce numéro :

Daria Cevoli, responsable de collections Asie – **D.C.**

André Delpuech, Conservateur en chef du Patrimoine, Responsable de l'Unité patrimoniale Amériques – **A.D.**

Hélène Joubert, Conservateur en chef, responsable de l'Unité patrimoniale Afrique – **H.J.**

Magali Mélandri, responsable de collections Océanie – **M.M.**

Paz Núñez-Regueiro, conservateur du patrimoine, responsable de collections Amériques – **P.N.R.**

Philippe Peltier, Conservateur en chef, responsable de l'unité patrimoniales Océanie-Insulinde – **P.P.**

Nanette Jacomijn Snoep, responsable de l'unité patrimoniale des collections Histoire – **N.J.S.**

Agathe Levet, stagiaire à la société des Amis – **A.L.**