

Essai d'histoire d'objets extra européens : parcours d'objets entre l'Institut Calvet et le Musée du Quai-Branly-Jacques Chirac

L'expression « parcours d'objets » est souvent utilisée pour décrypter l'histoire des objets ainsi que toutes formes d'anecdotes historiques à leur sujet. Cette approche permet dans un esprit de vulgarisation auprès des visiteurs de vivifier les collections. Notre étude est un essai d'histoire portant sur l'analyse d'objets extra-européens de l'Institut Calvet d'Avignon qui pourraient être présentés au travers d'une comparaison avec des objets similaires du musée du Quai-Branly de Paris. Il est pertinent de montrer que ces objets possèdent, outre des similitudes artistiques, des parcours similaires quant à leur histoire et provenance. En effet, les collections extra-européennes des Musées de France ont toutes en commun, à minima, une historicité équivalente au sens où, bien que chaque objet soit singulier, il n'en demeure pas moins étranger à une histoire commune. C'est dans cette perspective que nous chercherons à étudier et à faire parler les objets afin d'inclure leurs histoires dans un passé commun.

Tout d'abord, nous commencerons par l'Olifant (Inv.U40) issu de la collection d'Esprit Calvet, légué à l'Institut, qui le décrit dans le Catalogue des principaux monuments antiques de mon Cabinet, rédigé en 1796 et 1797 comme une « trompette d'ivoire, instrument de musique pour la chasse », en comparaison avec l'olifant (Inv.71.1933.6.1) qui est conservé au musée du Quai-Branly. Ces objets sont tous deux originaires du Sierra Leone, les études menées sur ces objets attestent qu'ils ont été fabriqués par des artisans de la région Sapi à la fin du XVI^e siècle, ou au début du XVII^e siècle. Différentes sources permettent d'appréhender ce peuple sapi ainsi que leur représentation par les européens, ils sont décrits comme cultivés et pacifiques par le chroniqueur Valentin Fernandez dans son livre Description de la côte occidentale de l'Afrique écrite de 1506 à 1510 qui confirme leur spécialisation artisanale de l'ivoire : « les hommes de ce pays sont des Noirs très habiles dans l'art de l'homme, c'est-à-dire (dans la création de) salières de cuillères en ivoire, et donc tout ce qui est dessiné dessus, ils le sculptent en ivoire ». La création de ce genre de sculpture/instrument de musique coïncide avec l'arrivée des Portugais et navigateurs lusitaniens sur les côtes ouest africaines et de l'amplification du

commerce de l'ivoire et de minerais dès 1460, comme le cite Ezio Bassani¹. Cette pratique artistique s'est notamment répandue jusqu'aux côtes de l'Afrique orientale, Vasco de Gama signalait aussi la présence de « trompes en ivoire, richement sculptées, de la dimension d'un homme, jouées par un trou latérale » lors de son arrivée à Malindi (Kenya) en 1498. L'olifant a connu diverses mutations artistiques en fonction des cultures côtoyées, telles que l'olifant arabo-africain conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, parsemé de motifs arabesques à usage purement décoratif. En revanche, les olifants soumis à notre étude sont des olifants dits sapi-portugais, issus de cette rencontre originale entre une culture iconographique européenne et un savoir artisanal africain.

Dès leur arrivée, les Portugais ont rapidement commercé avec des artisans d'ivoire, en découle la production de nombreux olifants avec des styles, des ornements et la présence d'éléments organologiques occidentaux à l'image de l'olifant du musée du Quai-Branly. Par exemple, cet olifant (Quai-Branly) illustre des décors de scènes de chasse (chien, cerf, sanglier) et de bestiaires fantastiques (licorne, dragon) ainsi que de la flore rarement représentée dans la sculpture africaine mais répondant à la principale requête de clients européens. L'olifant représente concrètement un syncrétisme artistique, cette effervescence de production peut se quantifier : on estime que plusieurs centaines d'olifants de ce type sont dispersées à travers l'Europe. Or, il est clair qu'après une minutieuse observation de l'olifant de l'Institut Calvet, l'absence d'anneaux de sustentions, d'embouchure sur le côté et la faiblesse ornementale laissent penser que son utilité était dans un premier lieu local, c'est-à-dire à usage personnelle et culturelle, car il respecte une iconographie ethnique différente de la culture européenne. Il aurait été conçu au bénéfice d'un noble autochtone ou d'une personne royale, cette affirmation se justifie par l'idole qui se situe en son sommet chevauchant un animal qui ne peut être complètement identifié. Ce procédé de représentation est typiquement utilisé pour des objets et attributs du pouvoir royal sapi. Frederick Lamp explique que la représentation « d'un éléphant ou d'un léopard soutenant une *tyura* humaine ferait référence à la légitimité des prérogatives royales »², chose que l'on retrouve sur cet olifant où le personnage est surdimensionné par

¹ Ezio Bassani, *Africa and the Renaissance : art in Ivory*, In The Center for African Art et Prestel-Verlag, Munich, 1988

² Frederick John Lamp, « L'ivoire et la pierre : relations directes entre les productions sculptées dans ces matériaux sur la côte de Sierra Leone aux XV^e-XVI^e siècles », *Afrique : Archéologie & Arts*, 16 | 2020, 11-42

rapport à l'animal chevauché, propre à une culture iconographique et aristocratique africaine où les montures sont rétrécies, signe de dignité.



Olifant, Institut Calvet, Inv.U166

Olifant, Quai-Branly, Inv.71.1933.6.1

Le second objet de notre étude porte sur un kamleika/anorak aléoute (Inv.U40), don du Docteur Mertens en 1830. Le docteur Karl Heinrich Mertens était un naturaliste et botaniste allemand spécialiste des algues. Ce dernier a rapporté cet anorak à la suite d'une expédition sur le navire russe, *le Seniavine*, menée par le capitaine Frédérick Von Lutke pour le compte de l'Académie Impériale des sciences de Saint-Pétersbourg de 1826 à 1829. L'anorak apparaît dans le registre des délibérations de l'Institut Calvet de 1830 sous l'intitulé « un autre vêtement, fait avec des entrailles de poissons ». Il est originaire des Îles Aléoutiennes, au sud-ouest de l'Alaska entre le Kamtchatka (Mer de Bering) et la côte nord-ouest de l'Amérique. L'expédition y avait fait escale en 1827. Ainsi que l'anorak aléoute (In. 71.1905.31.123), don de Pierre Albert Scheinder qui est conservé au musée du Quai-Branly.

Dans le journal de bord de l'expédition, Voyage autour du monde, le capitaine Frédérick Von Lutke décrit les mœurs et habitudes des Aléoutes, peuple autochtone inuit et les différentes diasporas établies du Golfe d'Alaska aux îles Aléoutiennes comme étant relativement autonome et affranchis d'une autorité coloniale à défaut de participer aux réapprovisionnements et aux commerces des établissements coloniaux. Une partie des aléoutes vivaient tantôt dans les

différents archipels de la mer de Béring, tantôt dans les colonies russo-américaines à l'exemple de la colonie et ville Sitka sur la côte pacifique de l'Alaska, où ils se sont sédentarisés. Ils voyageaient d'îles en îles à bord des *baidarka* (embarcations) dans le but de chasser des animaux terrestres et marins.

Le terme anorak est un mot francisé, son étymologie vient du terme *annuraaq* qui signifie vêtement, dérivé du terme *anuri* qui signifie vent. Les anoraks sont généralement conçus à partir des œsophages et intestins de baleines ou de phoques barbus, d'otaries, de morses ou d'ours en fonction des butins de chasse. Frédérick Von Lutke décrit les kamleikas/anoraks comme des « espèce de chemise ou de capote en boyaux de baleine ou de lion de mer (...) On tire aussi parti des gosiers et des boyaux de ces animaux, pour en fabriquer des kamleikas ». La paroi intestinale peut être étendue et maniée avec facilité ; ainsi l'intestin d'un phoque peut mesurer environ vingt-deux mètres et celui d'un morse quarante-cinq mètres, ce qui offre une grande quantité de tissu animal. Ils s'usent néanmoins assez rapidement et nécessitent une production annuelle, réalisée pendant l'automne, sachant qu'il faut un mois pour produire un anorak.

Deux types d'anoraks sont recensés dans les collections des musées français : les kamleikas de cérémonie et des anoraks de chasse. Il y a différentes sortes d'anoraks en fonction de leur utilisation (bien qu'ils soient similaires dans leurs procédés de fabrication) et des ethnies inuites. La spécificité des anoraks aléoutes se retrouve dans l'agencement des bandes d'intestins à l'horizontale à la différence par exemple des anoraks yupiks qui sont constitués de bandes verticales, bien que les kamleikas de cérémonie aléoute se distinguent par des bandes horizontales et les anoraks de chasse aléoute par des bandes verticales. Le kamleika est un vêtement à utilité uniquement cérémonielle, alors que les anoraks de chasse sont utilisés par les chasseurs, pour leur imperméabilité ainsi que pour leur résistance au froid et leur dureté. Ces vêtements étaient portés uniquement par la gent masculine, les femmes portaient quant à elles des parkas en peaux d'oiseaux marins ou de sousliks (rongeur de la famille des sciuridés).³

L'anorak de l'Institut Calvet est un kamleika de cérémonie assemblée par bandes horizontales au moyen de coutures étanches dont les fils utilisés sont de coton, chose inédite, importés de Russie. Cette nouveauté technique du vêtement illustre l'évolution de l'artisanat aléoute au

³ Astrid Gonnon, Conservation-restauration des membranes protéiques : le cas d'une parka Inuit du Groenland en intestins de mammifère marin collectée en 1900 et conservée au Musée d'Histoire de Berne, Mémoire de master :Haute Ecole Arc Conservation-Restauration, 2018

contact des populations européennes : il y a donc là une forme d'échange culturel. En revanche, les fils utilisés pour la conception de l'anorak du Musée du Quai-Branly, qui est un anorak de chasse, sont des tendons. Nous pouvons en déduire que l'usage traditionnel de ce matériau peut s'apparenter soit à une volonté personnelle et esthétique des couturiers/ères aléoutes soit que lors de la conception, il n'y avait pas d'autres fils disponibles que les tendons et/ou que cet anorak fut réalisé avant l'arrivée des Russes dans la région en 1774.

L'anorak présente aussi une caractéristique symbolique très intéressante : outre sa qualité première de protéger des intempéries, il possède une fonction symbolique et spirituelle. La cosmogonie et mythologie inuite sont animistes voire chamaniques, la paroi intestinale des animaux tués est sacrée et est pensée comme une protection apotropaïque contre les mauvais esprits. C'est aussi une manière de communiquer avec le monde animal où des décorations attestent cette vision, certains anoraks sont parsemés de plumes d'oiseaux, de motifs et de poils teints.



Anorak inuit, Institut Calvet, Inv Inv.U40 Anorak aléoute, Quai-Branly, Inv.71.1905.31.123

Le troisième objet d'étude concerne un Moai Kavakava représentant une figure féminine, originaire de l'Îles de Pâques. La statue est rapportée en 1868 de Tahiti, par le commandant Joseph Méry de l'infanterie maritime coloniale alors en mission en Polynésie française sur l'île de Rapa (Îles Australes, Polynésie française). Elle fut acquise par l'Institut Calvet en 1922 à la suite du legs d'Edouard Raynolt. Le livre d'Eugène Caillot, Histoire de l'île de Oparo ou Rapa, publié en 1932 atteste la présence du commandant Mery en tant que résident colonial. Nous l'étudierons aux côtés des trois autres statues moais exposées au musée du Quai-Branly, le Moai Tangata Manu (Inv.70.2006.10.1), le Moai Kava-Kava (Inv.72.53.290) et Moai Tangata (Inv.71.1887.31.66). Ces statuette anthropomorphes dites moais sont des exemples très pertinentes de l'art polynésien, bien que ce terme ne puisse englober toutes les diversités artistiques des différentes ethnies et populations polynésiennes établies de la Nouvelle-Zélande à l'île de Pâques. A l'image des colossales moais en pierre, elles sont le symbole de la richesse artisanale et artistique des pascuans, population native de l'île de Pâques, et réservées à un usage intimiste et familial. Ces sculptures sont généralement conçues dans un bois de toromiro (arbuste endémique de l'île de Pâques apprécié pour sa maniabilité et son imputrescibilité) et d'obsidienne (roche volcanique) pour des raisons cultuelles et apotropaïques (contre le mauvais-œil). Il existe plusieurs types de moais, le moais tangata représente une figure masculine, le moai papa, une figure féminine, le moai tangata moko, un homme-lézard, le moai tangata manu, un homme-oiseau, ainsi que le moai kavakava ayant pour caractéristique un ventre creux et des côtes saillantes habituellement réservés aux figures masculines⁴.

Ces sculptures en bois trouvent leur origine dans les légendes et mythes polynésiens. Les moais sont des représentations fantomatiques des défunts inspirés d'une légende où le fils du grand chef Hotu Matua (roi mythologique) fit la rencontre de deux esprits (aku aku) d'apparences squelettiques qu'il s'efforça de sculpter dans le bois pour ne pas oublier cette terrifiante expérience. D'autres moais illustrent des divinités, comme celles de l'homme-oiseau, qui connut un culte vivace dans la religion pascuane. Ils illustrent traditionnellement une volonté de matérialiser et de personnifier une représentation de l'invisible et du sacré via des sculptures anthropomorphiques. Le moai kavakava de l'Institut Calvet présente une originalité unique car il illustre une figure féminine aux côtes saillantes et non pas une figure masculine, iconographie habituelle des moias kavakava, comme celui du Quai Branly Il peut être interpréter comme

⁴ Catalogue d'exposition « Îles de Pâques, le nombril du monde ? » Muséum de Toulouse, juin 2019

étant une représentation spectrale d'une vieille femme pascuane or le mélange de style entre le moai papa (figure féminine) et le moai kavakava offre un aspect inédit de la culture statuaire pascuane. L'iconographie du moai kavakava se retrouve significativement, « la morphologie du thorax, surélevé, excavé, aux quatorze paires de côtes apparentes »⁵. Sa position assise/accroupie est intrigante mais atteste du savoir-faire artisanal du bois pascuan, à la différence du moai kavakava du Quai Branly étant debout. De plus, les deux autres moais, conservés au Quai-Branly ont des similitudes où ils représentent tous deux des figures masculines mais de types différents. Le moai tangata est une statue de sexe masculin « surmontée d'une touffe de cheveux fixée au sommet de son crâne », sa stature droite et ses traits fermes lui confère une allure protectrice. Le moai tangata manu, homme-oiseau formé d'un corps humain et une tête d'oiseau (représentation mi-anthropomorphe et avien) possède une autre attribution. Le culte de cette divinité est apparu au plus tardivement que les cultes des précédents moais cités. Son rôle de protecteur est couplé à celui d'arbitre de la paix entre les différentes îles et clans polynésiens (Rapa Nui).



Moai tangata-manu

Moai tangata

Moai Kavakava

Moai kavava

QB, Inv.70.2006.10.1 QB, Inv.71.1887.31.66 QB, Inv.72.53.290 Inst. Calvet, Inv.16745

⁵ Expertise micrographique du Moai Kavakava, C. Orliac, 2000

Enfin, nous nous attacherons à présenter les trois rei miro de l'Institut Calvet (Inv. 16800,16801,16802) issus du legs d'Edouard Raynolt en 1922, également rapportés en 1868 de Tahiti, par le commandant Joseph Méry de l'infanterie maritime coloniale alors en mission en Polynésie française sur l'île de Rapa (Iles Australes, Polynésie française). Ainsi que le rei miro (Inv :71.1950.30.498) qui est conservé au Quai-Branly, issu du don de Henri-Paul Vayson de Pradenne. Objets inédits par leurs formes et leurs raretés, ils ne subsistent actuellement dans les collections des Musées de France qu'une quarantaine de rei miro de l'Île de Pâques. A la différence des moais précédemment étudiés, les rei miro sont des pectorales ornementaux en forme de demi-lune (le terme rei signifie collier et miro signifie bois) dont Alphonse Pinart (1852-1911) explorateur américaniste décrit dans son récit Voyage à l'Île de Pâques, publié en 1877 : « Les Kanakes (altération auditive du mot polynésien tangata : homme) possèdent également des ornements en forme de croissants, sorte de hausse-col qu'ils portent sur la poitrine, et d'un usage pour nous indéterminé ». Cette forme reconnaissable est interprétée comme « la représentation d'une des principales phases de la lune ».

Leur forme concave, bombée et lissée est creusé d'une « longue dépression en forme de lune (...) des traces de colorant rouge ou blanc apparaissent souvent sur la face concave (...) mais également dans la bouche et le nez des têtes sculptées »⁶. Ils sont majoritairement fabriqués en bois de toromiro ou de *thespesia populnea* (espèces endémiques de l'île de Pâques) et plus rarement en os de baleine. La référence aux queues de poissons et de cétacées est visible sur un rei miro (Inv.16800) de l'Institut Calvet et le rei miro (Inv.71.1950.30.498) du Quai Branly. De plus, des caractères idéographiques boustrophédon (écritures dont le sens de lecture alterne d'une ligne à l'autre) sont présents sur le rei miro (Inv.16800) : « ika » qui signifie poisson et « manu rere », oiseau qui vole à l'image des signes gravés sur les tablettes kohau rongorongo. Les autres rei miro ont pour similitude les têtes andromorphes à leur extrémité dans le style des moais kavakava (esprits/ancêtres) et des moais papa (femme) tels que le rei miro (Inv. 16801) présentant un visage marqué et accentué de traits ronds et le rei miro (Inv.16802) caractérisé par un visage allongé et fin.

Percés de trous de sustentions, ces parures pectorales se portaient en collier pour des occasions de fêtes et des cérémonies par des personnages de haut rang : nobles, prêtres et par la famille

⁶ Catherine Orliac, Michel Orliac, Bois sculptés de l'Île de Pâques, Parenthèses, 1995

royale. Le rei miro, objet imposant et ostentatoire, incarne une des formes de raffinement de la culture pascuane, mais aussi un symbole d'autorité et de supériorité. Deux hypothèses peuvent appuyer l'importance des rei miro, tantôt étant un emblème de pouvoir, alors utilisé selon les légendes comme tête de poupe sur les bateaux, tantôt un symbole de fertilité. Les sciences astrologiques polynésiennes déduisaient des phases croissantes et décroissantes lunaires pour organiser les plantations de certaines cultures.

Cette grande symbolique autour des rei miro se retrouvent encore actuellement où un rei miro est présent sur le drapeau de Rapa Nui (Ile de Pâques).



Rei Miro, Quai-Branly, Inv :71.1950.30.498

Rei miro, Institut Calvet, Inv. 16800