

*Quand le politique exprime le religieux*  
*Objets d'ici et d'ailleurs*



*Catalogue d'exposition*

*23 mars - 1 avril 2022*

*Hall de la MISHA*

*Editions ITI HiSAAR*







# *Quand le politique exprime le religieux*

*Objets d'ici et d'ailleurs*

Histoire, sociologie, archéologie  
et anthropologie des religions | HiSAAR

Les Instituts thématiques interdisciplinaires  
de l'Université de Strasbourg  Inserm  
dans le cadre de l'Initiative d'excellence 

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *Quand le politique exprime le religieux. Objets d'ici et d'ailleurs*, présentée dans le Hall de la Misha de l'Université de Strasbourg et organisée dans le cadre de l'Université d'été de l'ITI HiSAAR « Non-religion et laïcité, évolutions sociales et questionnements politiques » du 23 au 25 mars 2022, coordonnée par Salomé Deboos.

## **EXPOSITION**

*Commissariat*

Flavie Linard

Ethno-muséologue et régisseuse d'œuvres d'art

*Direction*

Salomé Deboos

Dr. HDR Anthropologie sociale, Institut d'ethnologie, Université de Strasbourg, laboratoire SAGE (UMR 7363)

## **CATALOGUE**

*Textes*

Flavie Linard

Kerem Arslan

Julia Vesque

*Conception*

Kerem Arslan

*Photographie*

Flavie Linard

Salomé Deboos

Kerem Arslan

ISBN : 978-2-9582518-0-2

*Tous droits réservés*

*Toute reproduction, même partielle de cet ouvrage, est interdite sans l'autorisation préalable de l'éditeur.*

*Imprimerie et reprographie*

Direction des affaires logistiques intérieures  
Université de Strasbourg

Dépôt légal au 1er trimestre 2022

# Sommaire

Remerciements .....	p. 9
Genèse de l'exposition .....	p. 11
Notices d'œuvres .....	p. 14
Interview avec Julia Vesque .....	p. 103





# Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Guillaume Ducoeur, porteur de l'Institut Thématique Interdisciplinaire Histoire, Sociologie, Archéologie et Anthropologie des religions, appuyé dans sa démarche par Michel Humm, directeur du laboratoire Archimède-UMR 7044 sans qui rien n'aurait pu être. Toute ma reconnaissance va également à Natalia Radanovic, gestionnaire administrative de ce projet, et qui gère avec bienveillance et professionnalisme toute demande ou toute chose nécessaire pour faciliter la mise en place de cette exposition.

Cette exposition, nous la devons à la générosité et la sagacité de Julia Vesque qui nous laisse à disposition ses œuvres. Merci Julia.

Enfin, toute ma reconnaissance pour l'investissement dans le travail et le dévouement de Flavie Linard et Kerem Arslan sans qui la rédaction de ce catalogue n'aurait pu être achevée dans les délais impartis.

Salomé Deboos



## Genèse de l'exposition

### *Lorsque le politique exprime le religieux, Objets d'ici et d'ailleurs.*

La genèse de cette exposition est une histoire de rencontres combinées à l'opportunité que nous offre le programme de recherche et de formation de l'Institut Thématique Interdisciplinaire Histoire, Sociologie, Archéologie et Anthropologie des Religions, porté par le Professeur Guillaume Ducoeur et soutenu dans cette aventure intellectuelle et scientifique par le Professeur Michel Humm, directeur du laboratoire Archimède qui a offert l'appui institutionnel pour la mise en œuvre de ce projet.

Cette histoire de rencontres commence il y a presque dix ans dans les amphithéâtres de l'Université de Strasbourg où j'enseigne l'anthropologie sociale et culturelle, mon tropisme me poussant à aborder au cours de mes enseignements les mondes indiens. Ainsi, Mesdames Linard et Vesque suivent ces cours et je me souviens de la question de Julia Vesque à la fin d'un cours d'ethnolinguistique : « Madame, j'ai acheté un *kapala* avec des incrustations, auriez-vous un instant pour que je vous pose quelques questions ? ». Puis quelques années plus tard, j'ai retrouvé Julia Vesque lors de l'inauguration d'une exposition d'œuvres au musée zoologique, exposition à laquelle elle participait avec Flavie Linard. Avec cette dernière également, la rencontre s'est faite lorsqu'elle est venue me proposer d'encadrer son travail de recherche qu'elle allait mener au Canada au musée de Religions du Monde de Nicolet, et que, quelques années plus tard, je lui ai proposé de reprendre pour une publication scientifique dans *Entre Sciences et Croyances* (2020).

Un peu plus tard, lorsqu'avec mes collègues Erdal Kaynar et Michel Humm nous avons élaboré le programme de l'axe de recherche et de formation autour du Politique et du Religieux, notre réflexion scientifique s'est portée sur les diverses expressions et matérialisations de ces institutions, ce qui nous conduira à l'organisation de l'école d'hiver de mars 2022 portant sur *Non Religion et Laïcité, évolutions sociales et questionnements politiques*. En effet, l'existence dans le monde (Taïwan, Irlande, Canada) de « Musée des religions du monde » devenu aujourd'hui « Musée des cultures du monde » et leurs expositions portant sur des problématiques croisant le politique et le religieux (« Life before death », « Et voilà : le voile musulman dévoilé » ou encore « Tu ne tueras point ») nous a conduit à envisager, dans le cadre de cette école d'hiver, non seulement un atelier de muséologie mais également une exposition d'objets rituels aux usages politiques. C'est donc naturellement que j'ai repris contact avec Madame Vesque, la sollicitant sur cette thématique précise. Parallèlement, j'ai eu divers échanges avec Madame Linard au sujet de l'atelier.

Le fil d'Ariane de cette aventure est le point de vue de « l'anthropologie moderne », c'est-à-dire : « Le moment [...] de retourner vers nous-mêmes le miroir que l'anthropologue dirige vers des sociétés étrangères, d'essayer de formuler nos propres institutions dans un langage comparatif [...]. Ce peut être la voie royale pour l'avancement de la compréhension sociologique ». (Dumont L., 1991) En effet, Emile Benveniste remarque dans le *Vocabulaire des Institutions Indo-européennes* (1969) que « s'il est vrai que la religion est une institution, cette institution n'est cependant pas nettement séparée des autres, ni posée hors d'elles ». A sa suite, Maurice Godelier affirme que la multiplicité et diversité des cultures humaines sont appréhendées grâce à l'observation et la connaissance des actes rituels et cultuels qui s'institutionnalisent en pratiques religieuses par nécessité du construit communautaire. Dans le même temps, ce construit communautaire se réaffirme au travers d'instances hiérarchisées ou non mais toujours mettant en scène une circulation de la parole propre à produire du politique. C'est pourquoi en 2002, Maurice Godelier affirmait : « L'homme ne se contente pas de vivre en société, il produit de la Société pour vivre ». De ce fait, le politique s'impose comme à la fois contenant et contenu de la Société : contenant car comme le formule Louis Dumont dans *L'idéologie allemande* (1991) : « Qu'est-ce qui fonde en principe le domaine politique à l'intérieur du social ? Nous poserons que le niveau politique apparaît dès qu'une société conçue à l'ordinaire comme *multiple* se pose comme *une face* à d'autres [...]. La société comme une est ipso facto supérieure à la société comme

multiple et la commande idéologiquement. » ; contenu car le politique est parfaitement intégré à l'ensemble des activités humaines propre à structurer, organiser, hiérarchiser un groupe social, à le mouvoir, le transformer et le transmuter, donc moteur du construit identitaire. D'ailleurs, George Ravis-Giordani constate dans que « le politique est l'ensemble des processus – institutionnalisés, ritualisés, personnalisés ou non – par lesquels un groupe social (ou une partie de ce groupe) contenant en son sein des sous-groupes, ou se rattachant à d'autres groupes de même type que lui, conteste ou confirme, bref restructure sans cesse la hiérarchie des valeurs, des intérêts, des conduites, qui le constituent en tant que groupe » (*Eléments d'ethnologie*, 1975).

Ainsi, tout au cours de cette exposition et maintenant dans cet ouvrage, nous nous sommes assignés pour tâche, souvent ardue et toujours perfectible, de vous partager quelques œuvres ayant eu cours ou toujours en cours d'usage dans certaines communautés à travers le monde. Ces objets du religieux tout comme du politique sont également des objets que certaines personnes disent « animées », « chargées », « qui voient »... Aussi, la pratique rituelle, le culte, l'ortho-praxis d'un rituel ou à l'opposé, l'absence de pratique culturelle nous invite à reconsidérer le rapport que l'homme organise avec toute forme du visible (humain ou autres formes de vie) et non-visible.

Finalement, la question conserve toute son actualité. Nos institutions politiques modernes au croisement de nos institutions religieuses n'inventent-elles pas toujours et encore de nouvelles formes de rapport entre le visible et non-visible tel que la Toile qui n'a de matérialité que digitale par exemple, elle n'est nulle part géographiquement et partout à la fois jusque dans l'intimité de nos foyers. C'est de cela dont parle cet ouvrage, quand le politique exprime le religieux et inversement.

Strasbourg, le 23 mars 2022

**Salomé Deboos**

Dr-HDR Anthropologie Sociale et Culturelle

Université de Strasbourg

SAGE – UMR 7363



## Fétiche homme, culture Makonde, Tanzanie/Mozambique, collection J. Vesque

Célèbres pour leur maîtrise de l'art de la sculpture, les Makonde sont une ethnie matrilineaire bantoue de près de 1 500 000 individus répartis sur la frontière entre la Tanzanie et le Mozambique. Ils ont traditionnellement travaillé le bois, en premier lieu dans le but de fabriquer des objets à usage domestique, ainsi que des fétiches et des masques-heaumes cérémoniels, les *Lipiko*. À partir des années 1930, après l'arrivée des colonisateurs portugais, les missionnaires et les commerçants se sont intéressés à ces sculptures en bois et ont commencé à en acheter en grand nombre. Les sculpteurs Makonde, conscients de cet intérêt, ont commencé à réaliser leurs pièces en *pau-preto* (ébène) et en *pau-rosa* au lieu du bois tendre et peu résistant qu'ils utilisaient jusqu'alors.

Figure parée de bijoux ornementaux, en position de danse, buste tendu vers l'avant et dos arqué, jambes mi-fléchies et bras dégagés du corps, les fétiches Makonde respectent toujours la même pose. Le nombril est visiblement dessiné et ressort. Le large visage présente la traditionnelle déformation des lèvres due au labret. Les tatouages du visage étaient tracés à la cire d'abeille et des motifs scarifiés étaient également imprimés sur leur corps.

Une différenciation genrée se fait cependant remarquer avec les hommes qui portent leurs mains sur leur ventre pendant que les femmes les reposent sur leur poitrine proéminente. Étant une société matrilineaire, les Makonde vénèrent une ancêtre mythique, ce qui explique l'abondance d'une statuaire féminine relativement naturaliste. Outre les masques faciaux, les Makonde produisent également des masques de corps mettant en scène le buste féminin, exaltant la fécondité.





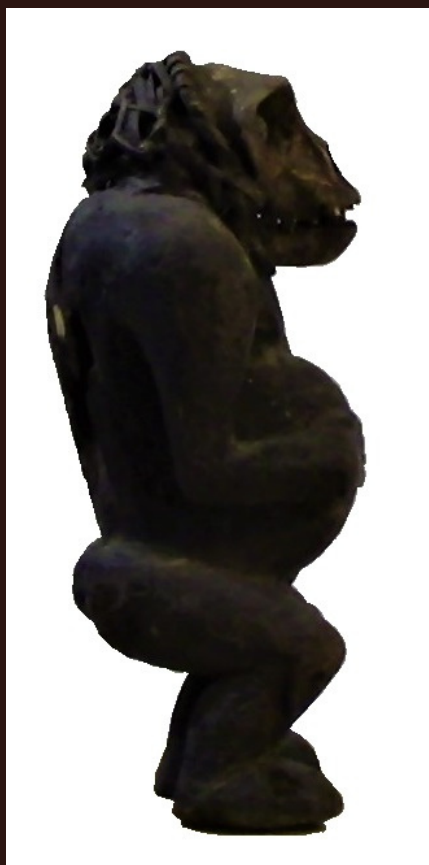
## Fétiche *ngil*, culture Bulu, Cameroun, XIX<sup>ème</sup> siècle, collection J. Vesque

Appelés *ngi* par les Bulu qui font partie des peuples bantous et sont établis uniquement dans la forêt équatoriale du Sud Cameroun, le gorille est un animal de peur et de fascination.

Le *Ngil* était une société secrète à caractère judiciaire dont le but était la recherche et la mise hors d'état de nuire des sorciers. L'initiation au *Ngil* comprenait purification, flagellation, confession des crimes et/ou des ruptures d'interdits, épreuve ordalique mettant la vie de l'initié en danger et présentation des reliques des ancêtres et sacrifices. Le *Ngil* était utilisé comme protection de l'individu contre les maléfices et les empoisonnements. Il faisait partie des rituels de régulation de la vie villageoise traditionnelle et de rite de passage à l'âge adulte pour les hommes. Non obligatoire mais réservée à certains, l'initiation au *Ngil* était très coûteuse et éprouvante. Après leur acceptation dans la société secrète, ils pouvaient alors s'identifier au gorille, animal imposant et redoutable. Le *Ngil*, qui procédait à des exécutions de sorciers, fut interdite par l'administration coloniale allemande.

Les statuettes simiesques *ngil* adoptent très souvent la même posture debout, le dos et les jambes

arqués et les mains posées sur un ventre proéminent. Cependant, elles sont plus généralement faites entièrement de bois et la présence d'un crâne de singe semble peu fréquente.





## **Poupée de fertilité, culture Namji, Cameroun, collection J. Vesque**

Aussi appelés les Dowayo, les Namji sont particulièrement connus pour leur production de poupées de fertilité. A leurs yeux symbole de la fécondité et de la prospérité, cette effigie stylisée, aux formes élémentaires arrondies, est ornée de nombreux bijoux de perles, cauris, cornes et disparaît presque sous la profusion de différents talismans ficelés. Sculptées en bois, elles sont dans un premier temps un jouet de petites filles afin de les préparer à leur rôle de mère. Elles restent alors sans grande ornementation qui leur sera ajoutée par la suite par les femmes.

Leur aspect cérémoniel s'exprime par leur usage par les femmes souhaitant tomber enceintes ou étant stériles lors de pratiques rituelles complexes appelant à elles la fécondité, la poupée devenant un enfant de substitution qu'elles traiteront comme tel. Dans certains cas, le fiancé pouvait en offrir une à sa future épouse, la poupée représentant alors leur future progéniture. Elle peut alors être portée dans le dos ou sur le ventre de la femme. Il est également rapporté que les femmes sans enfant ou sans lait touchent ou pressent les poupées des femmes chanceuses afin que leurs vœux se réalisent.



## **Masque araignée *Nyabwa*, culture Bété-Guééré, Côte d'Ivoire, collection J. Vesque**

Les Guéré et les Bété sont deux groupes ethniques qui demeurent dans une région forestière entre la Côte d'Ivoire et le Libéria. Bien que leur statuaire soit relativement inexistante, leurs masques brillent par la diversité de leurs formes et de leurs volumes. Les éléments qui les composent sont en effet en projection, comme pour ce masque *Nyabwa*. Il symbolise un animal récurrent dans les cosmogonies d'Afrique de l'Ouest : l'araignée. Ce masque fascinant visuellement est sculpté à partir de cornes naturelles d'ovins très agressives, colorées de pigments sombres. Elles font référence aux pattes multiples et tortueuses de la mygale vivant dans son terrier.

Ces masques étaient sculptés dans le but de provoquer la peur et d'incarner les forces négatives de la forêt. Ils avaient ainsi une fonction de masque de guerre pour préparer les hommes au combat tout en inspirant la crainte aux ennemis. Ils étaient par la suite utilisés lors des cérémonies restauratrices de la paix à la suite d'un conflit armé, ainsi qu'aux sessions de justice coutumière ou au retour des chasseurs quand la chasse avait été bonne. De même, il pouvait être employé en position allongée par un

féticheur lors de rites ayant une fonction de protection magique pour les guerriers et les chasseurs. Ils étaient aussi exhibés lors des cérémonies funéraires ou à l'occasion des grandes fêtes de rencontres entre plusieurs villages.



## Leurre de chasse calao, Bénin, collection J. Vesque

Les leurres de chasse en forme de calao se trouvent dans une large partie de l'Afrique de l'Ouest. Dans des esthétiques différentes, on peut en voir autant au Bénin, qu'au Nigéria, au Cameroun et jusqu'au Tchad ou au Burkina Faso. Le calao est en effet un oiseau très répandu dans cet espace géographique et y est souvent vénéré. On trouve principalement trois espèces de calao : le calao à casque jaune (*Ceratogymna elata*), le calao à joues brunes (*Bycanistes cylindricus*) et le calao siffleur (*Bycanistes fistulator*).

Ces leurres en forme de cimier sont fixés et portés à la tête du chasseur, lui permettant l'approche de toute sorte de gibier car le calao jouit de la faveur des autres animaux et sa présence les rassure. Le chasseur imite la démarche, le port de l'animal auquel le leurre ressemble. Souvent composé d'un vrai bec de calao, plus rarement d'un crâne entier, le leurre est agrémenté de perles, graines, cauris, pièces de cuir et est monté sur un « cou » en bois, parfois ouvragé. Il est ceint autour du crâne du porteur par une ficelle de fibres ou de cuir.





## **Fétiche crâne de canard, culture Fon, Bénin, collection J.**

### **Vesque**

## **Fétiche Aglankpé, culture Fon, Bénin, collection J. Vesque**

Le terme « vodou » désigne simultanément le Panthéon, le système de croyances et les pratiques. Originaire de la grande aire culturelle Ajatado, bordant les côtes du Togo, du Bénin et du Nigéria, son étymologie est probablement partagée, d'une part par les Fons et les Ewés en raison des similarités linguistiques et culturels de ces deux sociétés, mêlée d'autre part de la rencontre avec les dieux Yorouba. Le mot « vodou » serait donc composé de *vò*, signifiant « à part » et lui donnant son caractère sacré, et de *dõn* désignant un dieu. Bernard Maupoil l'interprétait comme « ce qui est mystérieux pour tous, ce qui relève du divin », en précisant bien, cependant, que tout ce qui est vodou n'est pas nécessairement, dans le langage courant, d'ordre divin.

Ce système complexe d'appréhension du monde s'est ancré au cœur du Dahomey qui était l'un des royaumes parmi les plus structurés et les plus puissants d'Afrique de l'Ouest entre le XVIIème et la fin du XIXème siècle. Le vodou devient la religion officielle du Bénin, ancien Dahomey, en 1991 sous l'impulsion du Président Nicéphone Dieudonné Soglo qui fait en sorte de laver le vodou de son image d'animisme et de satanisme largement influencée

par les communautés évangéliques colonisatrices.

Le fétiche *Aglankpé*, aussi appelé « Tais-toi » ou « Ferme-ta-gueule » est un fétiche de contre-sorcellerie constitué d'un bec de canard ligaturé ou plus souvent cadenassé afin de faire taire quelqu'un, d'empêcher quelqu'un de dénoncer un secret. Dans la symbolique vodou, le crâne ou le bec de canard impose la discrétion mais ouvrir le cadenas rend le sortilège inopérant. Ces fétiches, de par leur esthétique étonnante et parlante, sont assez répandus, notamment dans les collections particulières.





## **Coquillage, culture Fon ?, Bénin ?, collection J. Vesque**

### **Fétiche crâne de calao pour arrêter de boire, culture Fon, Bénin, collection J. Vesque**

Le fétiche est un dieu-objet. Sa concrétisation obéit à un rituel bien précis, présidé par le *bokonon*. Les *bokonons* sont non seulement des prêtres possédant des compétences chamaniques, mais aussi des savants et des guérisseurs. Leurs décisions et paroles sont très respectées, c'est pourquoi, à leur mort, les crânes de certains *bokonons* sont protégés avec la bouche maintenue fermée pour que leur dernier souffle et leur dernière parole soient préservés intacts.

Toute fabrication d'un fétiche est prescrite par une autorité religieuse ou suscitée par un événement interprété. Leur formation débute en offrant une base solide et tangible à l'entité surnaturelle qui va par la suite être invoquée afin qu'elle puisse s'y matérialiser. Ces images des esprits vodous se forment alors d'éléments empruntés aux trois règnes animal, végétal et minéral : calebasse, écorce, perle, craie, excréments, eau lustrale, plumes, ossements animaux ou humains... Il s'agit ensuite de l'activer grâce à des offrandes régulières, en fonction des préférences du fétiche : alcool fort, vin de palme, bière de mil, huile, kaolin, sang, nourriture, argent... Le fétiche devra être régulièrement nourri pour maintenir son pouvoir

bénéfique ou lors de demandes particulières.

Au travers des fétiches mais aussi des croyances et des pratiques, le vodou rythme la vie de ses fidèles par différents rites qui définissent leurs identités et structurent leurs activités quotidiennes. De la naissance jusqu'à la mort et même au-delà, le vodou est présent pour les personnes comme pour la communauté. Les différents rites qui rythment le cycle de vie scandent en actes ritualisés le déroulement de la vie d'un individu. La ritualisation de la vie quotidienne est marquée par les différentes cérémonies en honneur aux ancêtres, pour connaître le nom d'un enfant, pour se marier et jusqu'à l'enterrement physique et spirituel. Elle a su résister aux religions des colons sans perdre son identité mais en s'adaptant et en produisant des syncrétismes afin de les faire coexister de façon harmonieuse.



***Nkisi nkondi, culture Kongo, RDC, collection J. Vesque***  
***Nkisi kozo, culture Kongo, RDC, collection J. Vesque***

Les *nkisi* sont des fétiches créés par le peuple Kongo dont la fonction première est d'être le réceptacle d'un esprit capable de se projeter et de voyager dans l'espace et de traquer, voire de nuire à autrui. On en trouve une représentation dès 1512 sur les armoiries du Royaume de Kongo. Ils peuvent revêtir la forme d'un guerrier tenant une lance ou la forme d'un chien ou *kozo*. La surface de la statuette est couverte de clous, parfois jusqu'à masquer sa forme précise, eux-mêmes recouverts de libations.

Ils sont réalisés par des sculpteurs sur la demande des *nganga*, les sorciers ou féticheurs, qui se chargent ensuite de les activer. En effet, les fétiches n'ont de valeur que s'ils sont consacrés par le *nganga* qui incorpore un pouvoir spirituel à l'intérieur par l'insertion du *bilongo*, un empâtement résineux composé de divers ingrédients (herbes, racines, feuilles, cendres, argile...) au sein d'un reliquaire fermé d'un miroir, objet central de la divination. Cette charge magique se situe alors dans une cavité sur le dos du chien ou au niveau du ventre du *nkisi nkondi*, le chasseur. Un fois les maux et leur coupable déterminés et visés, le *nganga* actionne la force du fétiche en

plantant un clou ou une lame de fer, témoins visibles et publics de la demande et surtout de l'accord conclu entre le sorcier et son client. Ces sculptures anthropomorphes ont longtemps été classées malveillantes et liées aux esprits vengeurs mais leur fonction est beaucoup plus ambivalente. Elles ont surtout pour rôle essentiel de rétablir l'harmonie sociale, perturbée par les intentions néfastes d'un tiers. Le *nkisi* veille sur la société Kongo et est dangereux pour ceux qui menacent son équilibre.

Au sein du corpus stylistique de l'art Kongo, on retrouve de nombreuses figures animales, notamment les chiens. Dans leur iconographie, ces derniers sont dotés de quatre yeux, deux pour le monde terrestre et deux pour le monde invisible, leur procurant une grande clairvoyance. Pour représenter cela, les *nkisi kozo* sont souvent bicéphales. Les représentations canines dans la statuaire *nkisi* renvoient ainsi à leur rôle de médiateur entre les deux mondes. Leur fonction magico-religieuse est de servir de pont entre les humains et la communauté d'une part et les divinités surnaturelles et les ancêtres, d'autre part.



## Chapeau d'initié en pangolin, culture Lega, RDC, collection J. Vesque

Les Lega sont un peuple forestier bantou d'Afrique centrale, établi principalement en République Démocratique du Congo. La société secrète du *Bwami* occupe une place fondamentale au sein de la vie sociale, politique et religieuse des Lega. Cette association initiatique, ouverte aux hommes comme aux femmes, comporte jusqu'à sept niveaux d'initiation, grades strictement hiérarchisés, chacun associé à des emblèmes. Le rôle du chef, *kindi*, est tenu par l'homme le plus âgé du clan qui doit donc être le plus haut gradé. Les règles à observer pour passer d'un grade à l'autre du *Bwami* deviennent de plus en plus exigeantes à mesure qu'on en gravit les échelons et l'admission à un grade supérieur est subordonnée à une longue préparation ainsi qu'à une série d'initiations et d'évaluations. Pour les Lega, le *Bwami* est l'ultime but de leur vie, c'est l'élément fondateur de la cohésion et de l'unité du peuple, ce qui explique que les Lega considèrent leur existence comme une initiation permanente aux mystères de la vie à travers cette institution structurante.

L'animal totémique des Lega est le pangolin et n'est consommé que par les initiés. Cet animal, nommé *ikaga*, est présent dans la cosmogonie Lega

dans laquelle il a enseigné à l'Homme l'art de bâtir mais aussi comment se protéger des dangers de la forêt en se roulant en boule et se défendant grâce à ses écailles très résistantes. Les Lega imitent l'acte du pangolin en construction en couvrant leur toit avec des tuiles de feuilles telles des écailles.

Ce chapeau, fabriqué de fibres naturelles et d'écailles de pangolin, matériaux collectés en forêt, est une parure de tête réservée aux membres des rangs les plus élevés du *Bwami*. Il peut également faire figurer un crâne de calao ou du crin d'éléphant à son sommet en référence au pouvoir destructeur du pachyderme sous une apparence imperturbable, ainsi que des boutons de vêtements, des cauris, des perles ou des fèves de cacao.





## Chasse-mouche, culture Kongo, RDC, collection J. Vesque

Le chasse-mouche fut un élément essentiel des insignes royaux des chefs Kongo et fut longtemps considéré comme un symbole important de leur puissance et de leur autorité. Artefact d'apparat de haut rang, il est le symbole de statut social, de titre et de fonction des grands dignitaires. Ils pouvaient aussi être utilisés pour bénir les lieux et les gens. Chez les Kongo, le chasse-mouche est aussi l'un des outils cruciaux des pratiques des *nganga*, guérisseurs auxquelles les activités religieuses sont confiées.

Le manche du chasse-mouche est généralement fait de bois sculpté, plus rarement d'ivoire, et est terminé par une queue de buffle, du crin d'éléphant ou des poils animaux. Il peut avoir une forme de simple poignée ouvragée ou prendre une forme anthropomorphe. Dans ce cas, cette sculpture présente de nombreux attributs associés aux figures Kongo. La pose à genoux est un geste de respect, on retrouve des perles sur la partie supérieure de la poitrine et les yeux peuvent être incrustés de verre qui offre une perception aiguë du monde des esprits.





## **Oliphant *mpungi*, culture Kongo, RDC, collection J. Vesque**

Parmi les aérophones, originellement taillés à partir de cornes d'antilopes ou d'ivoire de défenses d'éléphants, les oliphants sont des petits instruments à vent dans lesquels on souffle latéralement pour produire une série de sons codifiés utilisés pour la communication dans le groupe lors de chasses, de rituels autour de la chasse ou pour émettre une musique supposée invoquer les ancêtres protecteurs lors des cérémonies funéraires. Propriété du chef, il est un symbole extérieur puissant de pouvoir et d'autorité. L'oliphant a même trouvé une place dans les églises en se transformant en reliquaires.

Les gravures prennent la forme d'un homme debout sur l'extrémité fine de l'œuvre, suivi de dessins stylisés géométriques sur la partie centrale de l'instrument.





## Masque *Lukungu*, culture Lega, RDC, collection J. Vesque

L'importance du *Bwami* dans la société Lega se matérialise par la profusion de productions artisanales, notamment de masques, dédiées à cette société secrète. Ces masques font référence aux ancêtres et sont transmis de génération en génération d'initiés en symbole de continuité de la lignée. Les masques et les figurines anthropomorphes sont appelés « *bitungwa* », des choses qui créent des liens. L'usage d'artefacts ayant une forme humaine devait créer des liens de sympathie avec les ancêtres et vivifier leur culte.

Les yeux ouverts et fendus, le nez vertical et fin, la bouche ouverte sont autant de caractéristiques propres de l'art Lega. Les masques *Lukungu* sont constitués d'une carapace de tortue dont la surface présente des motifs en point de cercle. Ils sont aussi généralement encadrés de raphia ou d'autres fibres végétales, agrémenté de graines séchées. Porté au bras uniquement lors des initiations, le *Lukungu* était réservé aux initiés de rang élevé, celui du *kindi*, et était unique à son propriétaire. A son décès, le masque était placé sur sa tombe, puis transmis à l'un de ses neveux.

Chez les Lega, la tortue (*nkulu* ou *kikulu*) évoque la sagesse et la prudence découlant de l'expérience. Par leurs mouvements lents et précautionneux, elles symbolisent l'intelligence des membres âgés de haut rang du *Bwami*. A force d'observation, les Lega sont devenus extrêmement familiers avec le monde animal qui les entoure et manifestent une profonde connaissance des traits physiques et des comportements de nombreuses espèces. Les membres du *Bwami* prennent souvent le nom d'un animal dans le but de s'approprier ses fonctions les plus recherchées. Ils emploient d'autre part les représentations zoomorphes dans leur enseignement initiatique. Le symbole et l'image sont au centre du langage d'initiation et renferment des messages à décoder dont la connaissance appartient aux seuls initiés. Il n'y a encore une fois pas de séparation entre le sacré et le profane, le monde visible et le monde invisible : le monde de la Nature n'est pas coupé de celui de l'Homme.



## Masque carapace tibétain, Tibet, collection J. Vesque

Dans ces régions montagneuses du Tibet, l'art de confectionner des masques a été grandement influencé par les civilisations voisines telles que la Mongolie, le Népal et le sous-continent indien. Ce masque anthropomorphe tibétain est composé d'une carapace de tortue, peut-être une tortue à tête jaune ou *Indotestudo elongata*, ornée d'éléments en métal repoussé, parfois en argent. Ils soulignent particulièrement les yeux, les sourcils, le nez et la bouche, présentant une paire de défenses. On peut noter la présence d'un élément frontal qui peut être serti d'une pierre semi-précieuse, tout comme les yeux et les bords latéraux du masque. Il est bordé tout du long par une frise de petits crânes humains finement ciselés, ainsi qu'occasionnellement par des motifs de fleurs de lotus.

La tortue est un symbole de sagesse et de connaissance mais aussi de résistance face au danger. Sa longévité et donc son expérience du monde sont suggérés par son espérance de vie longue et sa carapace protectrice qui rappelle aussi l'introspection.





## **Kapala avec incrustations complexes, Tibet, collection J.**

### **Vesque**

Le *kapala*, signifiant en sanskrit « crâne », est un récipient cérémoniel fait à partir d'un crâne humain découpé, nettoyé, orné de métaux, généralement d'argent, et dont l'intérieur est recouvert d'une couche de cire ou d'une fine feuille d'argent. Cette coupe est utilisée lors de rituels propres au tantrisme hindouïste et au bouddhiste tantrique dans le nord de l'Inde, au Népal et au Tibet. Les exemplaires tibétains sont d'ailleurs souvent sculptés ou montés de manière élaborée avec des métaux précieux et des pierres précieuses ou semi-précieuses. Le *kapala* peut se présenter sous forme d'une calotte seule ou bien d'un crâne entier, parfois même reposant sur un piédestal triangulaire et faisant figurer une anse en forme de foudre. La calotte s'ouvre pour découvrir un plateau de libations en argent gravé des huit symboles auspiciose bouddhistes : le parasol, le couple de poissons, la conque, la roue du Dharma, la fleur de lotus, la bannière de la victoire, l'urne aux trésors et le noeud sans fin.

La principale fonction du *kapala* est de porter « le nectar de sagesse ». Les rites sont encadrés par le Lama, titre donné à un enseignant religieux du bouddhisme tibétain, c'est le maître

spirituel. Dans les monastères tibétains, un *kapala* est utilisé symboliquement pour contenir du pain ou des gâteaux de pâte, les *torma* et du vin au lieu du sang et de la chair, en guise d'offrandes aux divinités courroucées, comme le féroce Dharmapāla (« défenseur de la foi »). Les gâteaux de pâte sont façonnés pour ressembler à des yeux, des oreilles et des langues humaines.





## **Kapala avec incrustations simples, Tibet, collection J. Vesque**

Les funérailles célestes, parfois aussi appelées inhumation ou enterrement céleste, sont une pratique rituelle d'élimination des défunts accomplie en Chine, en Mongolie, au Népal, en Inde et au Tibet. Elle consiste à démembrer puis exposer les corps à l'air libre, dispersés sur le sol, afin qu'ils soient dévorés par des vautours. Le charnier est une zone spécifiquement délimitée au Tibet, définie sous l'appellation *Jhator* dont le sens littéral signifie « donner l'aumône aux oiseaux ». Ce rite symbolise l'ascension de l'âme, symbolique mais aussi physique puisqu'elle s'envole avec les oiseaux, pour se réincarner dans un autre cycle de la vie. Au Tibet, on note également une distinction de statut social dans les pratiques funéraires. Les hauts Lamas sont enterrés dans des *stûpas* ou incinérés, tandis que le peuple est généralement enterré ou dispersé pour les funérailles célestes.



Le *kapala* est l'un des nombreux objets produits à partir des os collectés sur les lieux de funérailles célestes. Dès leur récupération, les crânes sont soigneusement préparés, oints et consacrés avant leur usage. C'est par la suite qu'ils sont gravés et décorés pour être transformés en coupe pour les rituels tantriques et la préparation des boissons sacrées.





## **Kapala gravé, Tibet, collection J. Vesque**

Les *kapalas* sont particulièrement dépeints dans l'iconographie hindouiste. Les dieux hindous Dourga, Kali et Shiva peuvent être représentés portant un *kapala*. Même Ganesh, lorsqu'il est adopté par le bouddhisme tibétain sous le nom de Maharakta Ganapati, est évoqué avec un *kapala* rempli de sang.

Kali, le plus souvent personnifiée avec quatre bras, présente dans chacune de ses mains une épée, un *trishula* (trident), une tête coupée et un *kapala* recueillant le sang de la tête coupée. Chamunda, l'une des formes de Dourga, peut être vue dans le temple Halebidu, construit par l'Empire Hoysala, portant une guirlande de têtes coupées ou de crânes (*Mundamala*). Elle est décrite comme ayant quatre, huit, dix ou douze bras, tenant un *damaru* (tambour), un *trishula*, une épée, un serpent naga, une masse crânienne *khatvanga*, un éclair *vajra*, une tête coupée et un *panapatra* (récipient pour boire ou coupe à vin) ou un *kapala* rempli de sang.





## Moulin à prières, Tibet, collection J. Vesque

Un moulin à prières est un objet cultuel de dévotion utilisé par les Tibétains et les Népalais pratiquant le bouddhisme. Les premiers moulins à prières, actionnés par le vent, ont été constatés au Tibet et en Chine dès le IV<sup>ème</sup> siècle avant J-C. Ils se présentent sous des tailles variées. Petits, ils sont placés à l'extrémité d'un manche court et tournés à la main comme moulin à prières portatif par les pèlerins. On en trouve aussi de grande taille installés à l'entrée des monastères ou des temples sous forme de série de larges cylindres ornés de *mantras* qui peuvent tournés sur eux-mêmes avec la pression de la main des fidèles avant de franchir les portes. Enfin, des modèles encore plus imposants existent, continuellement tournés par un moulin à vent ou à eau. Dans le cas des moulins à main, le fidèle le place dans sa main droite et doit le faire tourner dans le sens horaire afin que le *mantra* qu'il contient soit lu dans son sens d'écriture, c'est-à-dire en suivant la course du Soleil dans le ciel. Il s'agit le plus généralement du *mantra* de la compassion *Om Mani Padme Hum* mais d'autres peuvent être utilisés.

Selon la croyance bouddhiste tibétaine, faire tourner un moulin à prières à la

même valeur spirituelle que de réciter à voix haute les textes sacrés, la prière étant censée se répandre ainsi dans les airs comme si elle était prononcée. Il en est de même en ce qui concerne le mouvement donné par le vent pour agiter les drapeaux de prière. Cette pratique découle de la croyance bouddhiste en la puissance du son et des formules auxquelles les divinités sont sensibles. Pour de nombreux fidèles, le moulin à prières représente également la roue de la loi ou du Dharma, mise en mouvement par le Bouddha.







## **Dung-Dkar, Tibet, collection J. Vesque**

La conque tibétaine est un aérophone, c'est-à-dire un instrument à vent similaire au rhombe, employé aujourd'hui lors des cérémonies et processions bouddhiques tibétaines. Elle est utilisée comme appel à la prière pour les moines, pour signaler les phases d'un rituel ou pour annoncer l'arrivée de personnages importants. Dans les cérémonies, les conques *dung-dkar* sont jouées dans des ensembles avec plusieurs autres instruments à vent et à percussion.

L'instrument est fait d'une conque blanche, dont il tire son nom en tibétain, parfois décorée de métal repoussé et de pierres semi-précieuses, parfois gravée à la main de motifs stylistiques et de représentations divines. Pour que la conque devienne un instrument de musique, son extrémité est coupée. Cette tradition date de l'époque des caravanes de sel qui descendaient du Tibet vers l'Inde. Ces caravanes remontaient avec des coquillages qui étaient aussi une monnaie d'échange de par leur rareté dans les terres.

La conque dans l'iconographie bouddhique fait partie d'*aṣṭamaṅgala*, un groupe de huit symboles de bon augure, aussi nommés les huit joyaux

bénéfiques, elle est donc omniprésente lors des cérémonies bouddhistes. Elle représente la souveraineté religieuse et est un emblème qui proclame la vérité du Dharma, symbole de la puissance de la portée de la parole du Bouddha qui éveille les êtres et qui se répand à travers l'univers, d'où son utilisation comme appel à la prière. Attribut manuel représentant la sagesse, la conque apparaît généralement dans la main gauche de la déité.





## **Kangling ou rkang-gling, Tibet, collection J. Vesque**

Avec le *kapala*, le *kangling* ou *rkang-gling* est l'un des instruments tantriques tibétains les plus emblématiques. Son étymologie est tirée de *kang* « jambe » et de *ling* « flûte ». Tambour *damaru* et *kangling* composent l'ensemble de prédilection pour la musique rituelle et sacrée du bouddhisme au Tibet. Ils accompagnent la vie monacale en assistant le calendrier liturgique, les offices quotidiens ainsi que les célébrations exceptionnelles. Ils conduisent aussi la récitation journalière de textes rituels associés à la pratique du *gcöd* ou *chöd*, une technique de méditation ayant pour but d'éliminer l'attachement à l'ego et de surmonter les obstacles en vainquant la peur. Cette trompette produit un son qui réjouit les divinités courroucées tant en effrayant les démons et les esprits malfaisants. Les moines l'utilisent lors de rituels d'exorcisme ou de maîtrise du temps.

Le *kangling* est fabriqué dans un tibia ou un fémur humain, de préférence celui d'un criminel ou d'une personne décédée d'une mort violente mais il peut aussi provenir d'un moine sage et respecté. L'os d'une personne morte de vieillesse ou de mort naturelle est impuissant pour subjuguier les esprits.

Bien qu'originellement en os, on peut trouver des *kangling* en métal, en bois ou en corne d'animal. Dans les monastères, il était courant de remplacer le *kangling* par un cor de cuivre ou de bois d'une forme approuvée. Sa longueur se situe habituellement entre 30 et 40 cm. La section de l'os servant d'embouchure peut être pourvue d'un embout de métal et les extrémités arrondies de l'articulation, formant le pavillon, sont percées de deux trous et peuvent être recouvertes de cuir.



## **Bracelet de cheville, district de Kutch, Etat du Gujarat, Inde, collection J. Vesque**

Avec plus de deux millions d'habitants, le district de Kutch (Etat du Gujarat, Inde) est le plus grand district du pays. Il est bordé par la mer d'Arabie et le golfe de Kutch, ce qui a participé au développement d'une culture côtière et d'une production d'artisanat mettant à l'honneur les coquillages.

Manifestant le désir primordial d'un esthétisme, les accessoires d'ornementation dans la culture de Kutch ont une place prépondérante. Ce désir s'articule aussi avec la richesse territoriale et autour des besoins nés des conditions climatiques de cet espace qui connaît à la fois des inondations mais aussi des périodes de grande sécheresse (protection contre le soleil, froid mordant de l'hiver et piqûres d'insectes).

L'utilité des accessoires de Kutch ne se résume cependant pas à se prémunir contre un environnement complexe. Les ornements, surtout les bijoux, sont indispensables lors des rites de passage car ils sont considérés comme des forces symboliques pour la fertilité, la sexualité ou l'abondance. Par ailleurs, dans les zones rurales du Gujarat, la valeur d'une femme peut être démontrée ostensiblement par la quantité et la finesse des bijoux qu'elle porte.



## **Ankush, Inde, collection J. Vesque**

Imitant la dent d'un éléphant, l'*ankush* ou *ankus* est un instrument utilisé par les cornacs ou mahouts afin de dresser et d'orienter les éléphants. Descendant d'une lignée de cornacs, celui-ci est à la fois le maître, le guide et le soigneur de l'éléphant qu'il monte à cru. Il peut communiquer avec son éléphant par l'intermédiaire de mots, de gestes et de mouvements de pieds qui ont été appris. Les éléphants, et par extension, les cornacs, ont depuis longtemps été une partie intégrante des politiques économiques de ces régions.

La découverte de deux *ankush* datés entre le III<sup>ème</sup> siècle avant J-C et le I<sup>er</sup> siècle après J-C sur le site archéologique de Taxila (Pendjab, Pakistan) nous laisse penser que leur production et leur utilisation sont fondamentales à la culture indienne et sud-est asiatique. Sa forme a notamment évolué au long de son développement en partant d'un manche terminé par un simple crochet au Royaume de Siam jusqu'à devenir une véritable pointe lancée doublée d'un hameçon en Inde. La pointe de cet outil est habituellement forgée en bronze ou en fer, mesure entre 60 et 90 cm et est terminée par un manche en bois. Ce dernier peut être fait d'une

grande diversité de matériaux, allant du bois à l'ivoire, en fonction de la richesse et de l'opulence de son propriétaire.

Au cœur des pratiques rituelles, l'*ankush* est souvent considéré comme un instrument complexe. Les *ankush* de cérémonie peuvent être sertis de pierres précieuses, fabriqués de métaux sophistiqués et parés de riches gravures et sont même visibles sur des armoiries. Symbole de domination et d'assujettissement, les descriptions de dieux armés en Inde mettent en évidence l'importance de l'*ankush*. Les éléphants sont le symbole de la sagesse dans les cultures asiatiques et sont loués pour leur mémoire et leur intelligence, les rapprochant des humains. L'*ankush* est un attribut fréquent de Ganesh, dieu à la tête d'éléphant, symbolisant sa maîtrise sur le monde mais aussi la conduite de l'âme loin de l'ignorance et des illusions du monde terrestre, à la manière du cornac qui oriente sa monture à l'écart de tout chemin dangereux.





## **Panier de chasse cérémoniel, culture Naga, Nagaland, Inde, collection J. Vesque**

Etat indien du nord-est du sous-continent, le Nagaland est peuplé par seize groupes ethniques principaux qui composent la culture Naga. Malgré la forte christianisation du peuple par les missionnaires baptistes au début du XIXème siècle, les pratiques des cultes traditionnels subsistent encore au Nagaland. Les coutumes diverses dépendantes des tribus offrent une riche variété socio-culturelle au sein de cet espace géographique.

Contrairement à d'autres régions qui furent dirigées par des dynasties de rajas avant l'arrivée des colons britanniques, le Nagaland n'avait, jusqu'à la première moitié du XIXème siècle, pas connu d'organisation administrative. La chasse aux têtes était alors une pratique largement répandue et essentielle à la cohésion de la communauté. Ramener la tête d'un étranger rencontré lors d'expéditions permettait ainsi de maintenir l'équilibre délicat entre la fertilité nécessaire à l'agriculture, activité économique principale des Nagas, et la prospérité et la pérennité du groupe. Sur les territoires où la chasse de tête était exercée, les os et surtout les crânes représentaient ainsi une plus-value, celui qui apporte une tête accroissant son prestige dans la

société et contribuant au pouvoir de l'âme du village.

Les paniers cérémoniels ornés de crânes de singe, d'os et de défenses de cochon sauvage, de coquillages, de poils et de queues d'animaux divers sont une représentation symbolique des paniers utilisés pour collecter les têtes lors de raids. Les crânes sont l'un des décors capitaux dans la production d'artisanat naga. Les crânes de primates sont en particulier traditionnellement associés à la chasse aux têtes. Outre les paniers rituels, on les retrouve comme parures sur les lances d'apparat et sur les casques de cérémonie. Cette omniprésence s'explique par les similitudes physiques formelles qui unissent le singe à l'Homme et par une origine commune relatée dans les mythes nagas.



## Crâne d'ours malais, culture Dayak, Bornéo, collection J. Vesque

Du nord-est de l'Inde au Bangladesh et du sud de la Chine à l'Indonésie, l'ours de cocotier (*Helarctos malayanus*) règne dans les forêts tropicales d'Asie du Sud-Est. Seul ours vraiment tropical, c'est aussi la plus petite espèce d'ours.

L'ours tient une place importante dans l'imaginaire malais et le rapproche, dans une certaine mesure, de l'Homme. Les métamorphoses de ce dernier en animal figurent dans les légendes malaises qui considèrent l'ours-homme comme une espèce en soi.

Les Dayak de Bornéo étaient particulièrement reconnus pour leur réputation de chasseurs de tête. Ils décoraient fréquemment les crânes humains qu'ils collectaient de motifs en spirale. Malheureusement pour certaines autres espèces, ils se sont également intéressés à plusieurs sortes d'animaux, dont les plus caractéristiques sont l'orang-outan et l'ours malais ou *sun bear*. Lorsqu'ils acquéraient les crânes de ces derniers, ils les décoraient d'une manière similaire à celle qu'ils réservaient aux crânes humains.





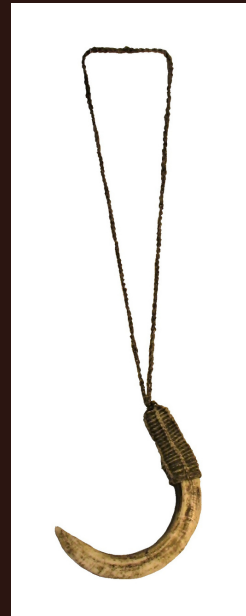
**Collier *Tora Tora*, peuple Toraja, Sulawesi du Sud, Indonésie, collection J. Vesque (ancienne coll. B. Darsch), XIXème siècle**  
**Collier à dent de cochon sauvage, Indonésie ?, coll. J. Vesque**

Les Toraja sont un groupe ethnique indonésien qui habite principalement les régions montagneuses du nord de la province de Sulawesi du Sud. Leur population s'élève à 650 000 personnes, dont 450 000 vivent toujours dans le Kabupaten de Tana Toraja, « le pays des Toraja ». La plus grande partie de la population est chrétienne, le reste étant musulmane ou adepte de la religion traditionnelle, improprement qualifiée d'animisme, appelée *aluk*, « la Voie ». Le gouvernement indonésien a reconnu ces croyances sous le nom de *Aluk To Dolo*, « la voie des Anciens ».

Les Toraja sont renommés pour leurs rites funéraires élaborés, leurs sites funéraires taillés dans les falaises rocheuses, leurs maisons traditionnelles massives aux toits en pointe connues sous le nom de *tongkonan* et leurs sculptures sur bois coloré. Les rites funéraires toraja sont d'importants événements sociaux qui durent plusieurs jours et auxquels assistent en général des centaines d'individus.

Le collier *Tora Tora* en défenses de porc fendues hormis la centrale, bois sculpté et fibres végétales (rotin) rend son porteur invincible. Les montants en

bois sculptés qui maintiennent les défenses figurent des ancêtres ou des divinités protectrices. Symbole de masculinité, de férocité et d'invulnérabilité, il est habituellement porté par des chefs de guerre. Les danseurs le portent également comme partie de leur ensemble vestimentaire très stylisé lors des danses guerrières, accompagnés de cornes de buffle d'eau en laiton, symboles du prestige et du succès dans la guerre. La courbe naturelle de ces défenses a pu inspirer le dessin en spirale qui domine la sculpture et les textiles toraja. Les possesseurs de colliers les moins fortunés pouvaient remplacer les dents de porc par de fausses dents en bois.





## Boîte à chaux, Timor, Indonésie, XXème siècle, collection J.

### Vesque

La boîte à chaux en os est utilisée pour la préparation du bétel. Elle est gravée d'un dessin d'oiseau et de lézard, surmontée d'un bouchon en forme d'anoure sculpté en bois. Le mot « bétel » désigne à la fois un poivrier grimpant (*Piper methysticum*) et un masticatoire aux effets toniques et légèrement narcotiques qu'on obtient à partir de ses feuilles pilées avec d'autres ingrédients. La chique du bétel est une pratique vieille de plusieurs millénaires, très répandue à travers le monde et plus particulièrement dans le Sud-Est de l'Asie. Les consommateurs de bétel en apprécient les bienfaits fortifiants et disent qu'en mastiquer donne bonne haleine et de belles lèvres bien rouges. Preuve de maturité, la chique du bétel est pratiquée aussi bien par les hommes que les femmes. Dans certaines sociétés, on attribue à la salive ainsi colorée des vertus curatives auprès des mourants et elle constitue également une offrande principale pour les ancêtres lors des cérémonies.

Le bétel est consommé en général de deux façons différentes. Un mélange est préparé en commençant par étendre, à l'aide d'une spatule, un peu de chaux (issue de coquillages réduits en poudre) sur une feuille de poivrier

déposée dans un mortier. Des morceaux de noix d'arec et quelques graines aromatiques y sont ajoutés et tous les ingrédients sont longuement pilés. La mixture est portée à la bouche avec une spatule ou un bâtonnet avec lequel on tambourine, en de courtes séquences bien rythmées, sur le bord du mortier, tout en mastiquant. Autrement, la noix est croquée avec une bouchée de feuille de poivrier roulée et on y ajoute de la chaux au moyen d'une petite baguette. Au vu de l'importance rituelle de cette consommation, l'ornementation de ses instruments a été particulièrement soignée : mortier et pilon, boîtes à chaux finement ouvragées, souvent en bambou ou parfois en crâne du mari pour sa veuve, avec certains de ses ossements en guise de spatules. On les transporte généralement dans un sac en bandoulière en fibres appelé *kaleku*.





## **Porhalaan, culture Batak Toba, Sumatra du Nord, Indonésie, XXème siècle, collection J. Vesque**

Le *porhalaan* ou calendrier batak, dérivé du calendrier hindouiste, possède une grande variété de formes et de tailles selon la quantité d'informations inscrites dessus. Il est presque toujours fabriqué en os, généralement à partir d'une côte longue ou d'une omoplate entière gravée sur les deux faces mais peut aussi parfois être gravé sur des lamelles mobiles de bambou. Il est souvent percé afin de pouvoir être porté autour du cou. Il peut être décoré de gravures d'animaux tels que des lézards qui symbolisent la divinité de la terre responsable de la fertilité des champs ou des bovins.

Ce calendrier luni-solaire traditionnel se divise en 12 mois de 30 jours, l'année a donc seulement 360 jours comme prescrit par le *Pustaka*, le livre magique batak. Par compensation, tous les six ans, un mois supplémentaire, *lamudu*, y est ajouté. Chaque nouvelle année du calendrier commence à la nouvelle Lune de mai, lorsque la constellation d'Orion disparaît à l'ouest et que la constellation du Scorpion se lève à l'est.

L'écriture batak possède un alphabet propre et se lit non par ligne mais par colonne, de haut en bas. Les *porhalaan*

ne servent pas à indiquer le temps mais à des buts de divination zodiacale. Ils sont confectionnés par les *dunkun*, prêtres qui instruisent sur les jours fastes et néfastes pour la vie quotidienne. Les symboles gravés indiquent la relation entre un jour spécifique et une activité spécifique afin de calculer les meilleurs auspices pour les cérémonies, les rituels ou les grands événements.





## Coiffe de prêtre *mombaki*, culture Ifugao, Philippines, collection J. Vesque

Le peuple Ifugao réside dans la région montagneuse des Philippines. Du même nom, la province d'Ifugao se situe sur l'île de Luçon. Elle a une population d'environ 200 000 individus. Ils croient en l'existence de six mondes : le monde du ciel (*Kabunyan*), le monde de la terre (*Pugaw*), le monde souterrain (*Dalom*), le monde oriental (*Lagud*), le monde occidental (*Daya*) et le monde spirituel (*Kadungayan*). Leurs croyances incluent le culte de la Nature et des ancêtres et leurs pratiques se structurent autour de rituels (*baki*) présidés par un *mumbaki*.

La coiffe possède une vocation religieuse démonstrative et est décorée de plumes et d'un crâne d'animal, ici de singe mais également de chien ou d'oiseau. Détenteurs des coiffes, les *mombaki* sont chargés de diriger les rituels et d'invoquer les dieux grâce à des prières et des sacrifices d'animaux comme des cochons, des poules et plus rarement des buffles. Ces sacrifices sont par la suite cuisinés et consommés par la communauté. Les *mombaki* sont possédés par des esprits quand ils narrent les mythes et performent le *baki*, ce qui leur donne un rôle de médiateur entre les vivants et le monde invisible.

L'une des missions les plus importantes des *mombaki* est de transmettre le savoir de la généalogie d'un clan d'une génération à l'autre.

La cérémonie du *dawat di bagol* (« recevoir la déité ») est un rituel élaboré visant à élever un *mombaki* à un ordre supérieur appelé *mumbagol*, faisant de lui un exécutant de rituels de grand prestige dans la société Ifugao. Le *dawat di bagol*, rare de nos jours, se déroulait pendant la saison des récoltes. Les dieux et divinités suprêmes étaient invoqués pour conférer au *mombaki* l'autorité nécessaire pour présider les rituels fondamentaux à la cohésion du groupe, notamment autour des récoltes du riz.



## Crânes gravés, culture Atoni, Timor, Indonésie, collection J. Vesque

Timor est l'une des îles de l'archipel indonésien et s'étend sur plus de 30 000 km<sup>2</sup>. Onze groupes ethnolinguistiques se répartissent sur cette île dont l'un des plus importants en termes de locuteurs sont les Atoni. Aussi connu sous le nom de Atoin Meto, Atoin Pah Meto ou Dawan, cette population d'environ 850 000 individus se situe tout particulièrement dans la partie ouest de Timor.

Bien que le christianisme soit majoritaire à Timor, les croyances et pratiques traditionnelles gardent une forte influence sur les mœurs et le quotidien de ses habitants. L'un des principes fondamentaux de leur culture est le symbolisme spatial basé sur une dualité genrée. Cette dichotomie peut se retrouver bien évidemment dans la relation homme-femme mais aussi dans celles entre le Soleil et la Lune, la gauche et la droite, le sacré et le profane... Cette binarité constitutive de leur culture permet aux Atoni d'interroger leur univers et d'exprimer un ordre social, politique et religieux.

Ces crânes d'animaux sont gravés d'incisions géométriques rehaussées de pigments et on discerne nettement la présence de visages anthropomorphes stylisés dont les

yeux et la bouche sont manifestés par des perforations. Généralement réalisés sur des crânes entiers de jeunes cochons sauvages chassés, ils seraient utilisés par le *dunkun* (« chaman » en malais) lors de pratiques cérémonielles afin de se connecter au monde des esprits.





## Masques carapace, culture Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque

L'art de la région du fleuve Sepik est fortement axé sur les sociétés d'hommes et les cérémonies et initiations qui leur sont associées. Les religions de cette aire culturelle impliquent le culte des ancêtres et de nombreux masques produits dans cette région représentent des esprits mythologiques ou ancestraux, censés apporter une aide bénéfique dans les activités guerrières du peuple.

Les masques sont réalisés par des artistes masculins et si la plupart sont sculptés dans du bois tendre, certains sont fabriqués avec des carapaces de tortue, comme ces masques. Les masques peuvent également être recouverts d'une pâte argileuse et afficher une vannerie élaborée de raphia. Des pigments d'argile ou de minéraux rouges, blancs, jaunes et noirs sont peints sur les masques, formant des lignes et des dessins fluides. Les masques ont souvent des nez exagérés et incorporent des éléments d'animaux locaux tels que des défenses de sanglier, des plumes de casoar ou des cauris. Certains de ces éléments ont également des significations spécifiques ; par exemple, les pigments blancs et rouges symbolisent souvent la guerre, tandis que les cauris représentent la richesse car ils furent longtemps utilisés comme monnaie d'échange.

Les masques de culture Sepik peuvent avoir de nombreuses utilisations différentes. Certains sont utilisés lors de cérémonies et portés avec un costume de danse en tissu, en osier ou en raphia mais comme les masques ne sont généralement pas portés sur le visage, ils n'ont que très rarement des trous pour les yeux. D'autres masques, comme ceux présentés, sont consacrés à être exposés à toute la communauté, que cela soit dans des habitations individuelles ou encore dans la maison cérémonielle des hommes uniquement à destination des initiés de la société secrète. Les masques sont généralement fabriqués et exhibés afin d'attirer les esprits utiles et de porter chance avant une expédition de chasse ou un raid.







## ***Bipanew*, culture Asmat, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque**

Le *bipane* représente une partie fondamentale de la culture du peuple Asmat des forêts marécageuses de la partie indonésienne de Papouasie. Dès leur plus jeune âge, le septum des garçons est percé au moyen d'un fin morceau de bois. L'orifice de la cloison nasale est élargi progressivement jusqu'à atteindre une circonférence de 25mm. L'ornement nasal le plus apprécié est composé de deux canines inférieures de cochon sauvage assemblées en leur centre par de la résine végétale. On le trouve aussi en os de fémur de cochon sauvage et sera alors nommé *otsj*. Dans les régions côtières, au bord de la mer d'Arafura, les défenses sont souvent remplacées par une découpe de coquillage qui en reprend la forme stylisée. Il est alors appelé *bipanew*. La partie intérieure concave est blanche et lisse, tandis que la partie extérieure convexe est plus teintée car il s'agit de la partie extérieure du coquillage, elle conserve ses stries malgré le polissage. A la jonction en résine ont été ajoutés six cauris incrustés.

Portés non seulement lors des cérémonies mais aussi dans la vie quotidienne, ces bijoux constituent l'ornementation principale du visage chez les Asmat.

Les représentations liées à la chair comme le tatouage et les piercings accompagnent une philosophie de la valeur et du statut en Papouasie-Nouvelle Guinée. Interprétés comme des rites de passage, ces traitements symbolisent un aboutissement et une intégration complète au groupe. En se métamorphosant par la déformation de la paroi nasale, l'individu témoigne de sa double allégeance : l'une verticale, à son ascendance et au lignage, et l'autre horizontale, à sa communauté, comme un maillon vivant de la chaîne du rite.



## Colliers *Kina*, culture Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque

Long de près de 1 200 km, le fleuve Sepik serpente en Papouasie-Nouvelle-Guinée avant de se jeter dans le Pacifique au nord-est de l'archipel. Non seulement source principale de nourriture et moyen de transport utilisé depuis 3 000 ans par les habitants des nombreuses ethnies qui bordent son cours, il joue aussi un rôle fondamental sur la perception du monde de ces sociétés. Le riche écosystème du fleuve inspire leur imaginaire et leur fournit de nombreux matériaux tels que des coquillages ou des pierres polies propices à la production d'objets quotidiens ou cérémoniels. La place centrale du Sepik dans leur monde insuffle un esprit sacré aux composants récoltés et leur accorde une valeur symbolique propre.

Ce collier *Kina* est composé d'une pièce principale de nacre découpée en croissant issue d'une huître perlière géante (*Pinctada maxima*) provenant des régions côtières de Papouasie-Nouvelle-Guinée, bordée d'une rangée de perles. Elle est entourée par deux franges de cauris montées sur un cordon de fibres tressées. Ces coquillages sont considérés comme une monnaie d'échange très importante.

Ils étaient notamment troqués vers l'intérieur des terres où leur rareté et leur difficulté d'acquisition leur donnaient leur valeur prestigieuse. Contrairement à la zone des Hautes Terres occidentales où le *Kina* est rougi à l'ocre, celui de la région du Sepik n'est pas coloré et est souvent décoré de motifs percés en pointillés, avec des extrémités recouvertes d'un tressage sur lequel sont cousus d'autres coquillages.

Ils peuvent être portés comme ornement de prestige par les hommes et les femmes, seuls ou en superposition avec d'autres colliers, lors de rencontres entre différents villages ou lors de cérémonies. Signes de richesse et de prospérité, ils peuvent également servir de monnaie d'échange rituelle comme pour la dote d'une mariée, pour régler un différend ou comme prix d'admission à une société secrète.





## Collier à dents de chien, culture Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque

Dans les cultures Chambri et latmul de Nouvelle-Guinée, où un vrai culte des ancêtres persévère, les mythes témoignent d'une relation forte entre l'Homme et l'Animal dans la cosmogonie de ces peuples. Moitié chien et moitié chauve-souris, Kwolimbank, personnage héroïque des latmul, est un descendant de la Grande Mère originelle. Les origines de l'Homme sont ainsi attribuées autant aux êtres naturels comme les animaux qu'à l'apport et à l'héritage des ancêtres.

Au cœur de ces mythes narrés dans la région du Sepik, la signification cruciale du chien se conjugue à l'utilité cérémoniale de ce collier. Symbole de richesse, de pouvoir et d'honneur, il est porté lors des rites mais sert aussi de monnaie d'échange lors des rencontres avec des représentants d'autres villages. Reliées par des cordelettes en fibres naturelles, les dents de chien, tout comme les coquillages ou les défenses de cochon sauvage, sont des marqueurs de statut qui imposent le respect. Elles sont tellement précieuses que les colons allemands troquaient des imitations de crocs de chien en pâte de verre qui se mêlaient aux dents authentiques dans les colliers. Parallèlement aux Chambri et

aux latmul, les Asmat accordent également une importance aux chiens et on retrouve donc aussi des colliers en dents de chien au sein de leur ornementation. Ces colliers nommés *juwur'sisj* sont considérés comme la matérialisation des ancêtres et sont portés lors des mariages. Dans leurs croyances, les ancêtres ne sont pas des entités de l'au-delà inatteignables mais sont au contraire présents lors des cérémonies comme les invités, leur présence physique représentée étant en effet *sine qua non* aux rites de passage.



## **Koteka, culture Sepik, Papouasie-Nouvelle Guinée, collection J. Vesque**

L'étui pénien, appelé vernaculairement *koteka* ou *horim*, est une protection pénienne portée par les hommes de certains groupes ethniques dans les Hautes Terres de Nouvelle-Guinée. Il est généralement fait à partir d'une espèce de Calebasse tout spécialement cultivée à cet effet, principalement la *Lagenaria siceraria*. Après la récolte, la courge est vidée et séchée avant d'être parfois cirée à l'aide de cire d'abeille ou de résines végétales. L'étui peut ensuite être peint et décoré de coquillages ou de plumes.

Le *koteka* est maintenu par une petite boucle de fibres attachée à sa base et placée autour du scrotum du porteur. Une deuxième boucle est placée autour de la poitrine ou de l'abdomen et attachée à la partie principale du *koteka* pour que celui-ci soit maintenu à la verticale. Contrairement à la croyance populaire, il y a peu de corrélation entre la taille ou la longueur de l'étui et le statut social de celui qui le porte. Les *koteka* de tailles diverses servent simplement à des fins différentes : ceux très courts sont portés pour travailler tandis que les plus longs et élaborés sont consacrés aux occasions festives.





## Poignard en os, culture Asmat, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque

La forêt pluviale de Nouvelle-Guinée occidentale abrite de nombreuses espèces d'oiseaux aux plumes magnifiques, précieuses pour les parures, comme l'oiseau de paradis et le cacatoès. Le plus recherché est sans doute le casoar. Il mesure 1,50 mètre de haut, pèse 80 kilos et porte un casque à cornes qui lui permet de foncer tête baissée à travers les branches. Capturer un casoar est une épreuve que tout jeune homme doit surmonter afin de s'emparer de la force et de la rapidité de l'animal.

Les Mendi élèvent les casoars : ils capturent les poussins en forêt et les gardent en cage. Les femmes sont chargées de les nourrir et ils seront tués pour les grandes fêtes. Un « salon du casoar » se tient tous les ans dans certains villages. Après des parades où les hommes dansent avec chacun un casoar sur le dos, les visiteurs venus de très loin échangent plumes, os, pattes et viande de l'oiseau contre des outils, coquillages, colliers...

Le casoar est partie prenante de nombreux mythes chez les Asmat. Les jeunes hommes Asmat fabriquent leur couteau dans le tibia du premier casoar qu'ils ont chassé. Il est extrêmement tranchant, finement sculpté et rangé dans un fourreau en vannerie décoré de plumes.

Les poignards en os de casoar sont généralement portés par les hommes sur le haut du bras par un brassard de rotin et occasionnellement sur un cordon autour du cou. Le haut du poignard est coiffé de fibres naturelles tressées, maintenues parfois à l'aide de terre et incluant cauris, coquillages, plumes de casoar et graines de condori (*Adenantha pavonina*). Cet outil polyvalent est utilisé pour les combats, la chasse, creuser, réaliser des cérémonies de sacrifice et de danse, décorer et exhiber son prestige. Ces dagues en os ont également été mises à profit pour le paiement et le commerce.



## Poignards en os, culture Asmat, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque

Le terme « Asmat » signifie « nous le peuple des arbres ». L'environnement naturel a toujours été un facteur important pour les Asmat car leur culture et leur mode de vie dépendent fortement des riches ressources naturelles présentes dans leurs forêts, leurs rivières et leurs zones côtières. Les matériaux pour les canoës, les habitations et les sculptures en bois qui les ont fait connaître sont ainsi tous récoltés localement : leur culture et leur biodiversité sont donc intimement liées.

L'utilisation de l'os pour créer des poignards est une pratique répandue en Papouasie, notamment dans les zones marécageuses où vivent les Asmat. Le manche des poignards est recouvert de fibres brunes tissées qui permettent d'y accrocher des graines colorées, des coquillages et, bien évidemment, des plumes de casoar qui octroient ainsi à l'objet une dimension spirituelle particulière puisque l'animal apparaît dans de nombreux mythes papous. Ces dagues révèlent des usages très polyvalents : portées comme objet de prestige par leur propriétaire, équipement quotidien de chasse ou arme de guerre. Elles peuvent également servir de monnaie d'échange pour les exemplaires les

plus richement décorés. Les poignards en os de casoar pouvaient aussi faire partie de l'équipement cérémoniel des guerriers lors des chasses aux têtes pour lesquelles les Asmat étaient connus et craints. Ces chasses punitives étaient tenues en grande estime et, par conséquent, les artefacts nécessaires étaient chargés d'une valeur hautement symbolique. Les motifs stylistiques gravés évoquent généralement la férocité et la force masculine des guerriers pour ces armes de combat rapproché.





## **Korwar, golfe de Cenderawasih, Papouasie-Nouvelle-Guinée, collection J. Vesque**

Un *korwar* est une statuette principalement fabriquée dans le baie de Cenderawasih (province indonésienne de Papouasie), devenue si caractéristiques de la région qu'elles donnent leur nom au style de l'art local : le style korwar. Il représente un crâne exagéré sur un corps humain assis, genoux et coudes fléchis se touchant pour former un W. Entre ses mains, la statuette tient un écran ou bouclier ajouré. Il pourrait s'agir d'un arbre de vie stylisé ou d'une mue de serpent, ces deux symboles se rattachant à l'idée de renaissance. Fait de bois ou en de très rares cas en calcaire ou en pierre, le nez en pointe de flèche est très distinctif du style korwar. A l'origine, le crâne de l'ancêtre défunt poli était déposé sur la sculpture ou à l'intérieur d'une cavité dédiée en lieu de tête. Toutefois, nombreux sont les *korwar* qui se contentent uniquement de représenter le crâne de manière sculptée, la conservation de crânes authentiques étant réservée aux très hauts dignitaires.

Cette statue sert de réceptacle pour l'esprit d'un ancêtre ou d'un défunt récemment mort afin qu'il n'erre pas, ce qui serait fâcheux pour les vivants et ferait perdre prestige et pouvoir à la famille qui déshonore ainsi son

ascendant. Les *korwar* sont soigneusement traités par les proches du défunt dans le cadre du culte des ancêtres, placés sur des autels, des offrandes leur sont offertes pour s'assurer de leur aide. Le mort, ainsi honoré, obtient un statut sacré et peut donc servir de guide pour sa lignée. Lorsque l'âme finit par quitter ce réceptacle physique terrestre, le *korwar* meurt et la sculpture, rendue inutile, est jetée.



## « Porcelaine dorée » (*Cypraea aurantium*), Océan Pacifique, collection J. Vesque

*Cypraea aurantium*, nommé aussi « porcelaine dorée », est un mollusque appartenant à la famille des porcelaines, les *Cypraeidae*. Ce sont des mollusques marins proches des escargots pourvus d'une coquille enroulée en spirale. Dans le cas du *Cypraea aurantium*, la spirale est uniquement interne et donc invisible de l'extérieur, lui procurant une apparence oblongue, d'une longueur de 8 à 10 cm, avec une face intérieure relativement plate et pourvue d'une ouverture étroite allongée généralement dentelée. Il est très facilement reconnaissable à son dos orange doré et sa base blanche. Habitant dans les eaux tropicales à faible profondeur du sud et de l'ouest de l'Océan Pacifique, il fait partie des espèces de mollusques les plus rares.

Due à sa rareté et son apparence sans défaut, ce coquillage est utilisé comme un symbole de haut statut et est l'emblème des rois des îles Fidji. Nommé *bulikula*, il était probablement percé et porté sur un cordon de fibres de noix de coco tressées pour exprimer le pouvoir et le prestige de son porteur.

Le *Cypraea aurantium* est aussi grandement recherché par les collectionneurs, comme l'exemplaire présenté qui n'a donc pas été percé ou porté.







## **Tabua, Fidji, collection J. Vesque**

La *tabua* désigne une dent polie de cachalot dans la culture de Fidji et signifie « chose sacrée ». Elles sont appréciées principalement pour leur taille, leur forme et leur couleur. La plupart sont blanches et certaines ambrées, les plus précieuses sont percées aux deux extrémités et attachées avec un fil tressé, généralement en fibres de noix de coco, et portées ostensiblement autour du cou. Avant cela, la dent du cachalot est extraite de sa mâchoire inférieure et est soumise à un rituel d'embellissement et de polissage avec une finition de teinte orange ou plus foncée, obtenue en les frottant avec de l'huile de coco et du curcuma. Une autre façon de les foncer était de les fumer à l'intérieur d'une petite cavité recouverte d'écorce, ce qui leur donnait une couleur « tabac » très appréciée. Elles étaient très rares car issues de l'échouage des baleines et du commerce avec l'île de Tonga mais à la suite de la découverte des îles et de l'ouverture du marché, de nombreuses fausses dents en ivoire de morse firent leurs apparitions.

La *tabua* est distinctement l'objet le plus suprême relatif à la souveraineté chez les Fidjiens. Il est non seulement un objet de statut mais aussi une

forme de monnaie en circulation vu sa rareté et sa valeur d'échange dans le marché mondial. Les *tabua* sont considérées comme des objets d'immense force du pouvoir et sont donc possédés par des gouverneurs ou des hommes de prestige. Représentant le respect le plus suprême, la chance et la reconnaissance, la *tabua* peut être offerte à titre de cadeaux d'expiation ou d'estime (*sevusevu*) et sont importantes dans les négociations car on leur prête des pouvoirs liés au *mana*, la force vitale. Une autre raison de l'utilisation de la *tabua* dans le rituel est le fait qu'elle peut augmenter le *ma rau*, ce qui rend l'ambiance de l'espace cérémoniel joyeux et puissant.

Aujourd'hui, elles ne sont plus commercialisées et leur exportation est interdite ou régulée comme espèce en danger d'extinction et bien culturel mais on en retrouve de plus en plus à Tonga où leur commerce reste légal. Elles restent cependant un don prisé pour les grands événements de la vie tels que les mariages et les funérailles. On les trouve aussi sur la pièce de 20 cents du dollar fidjien.



## **Scrimshaw, collection J. Vesque**

La rudesse de la vie de marin n'est pas seulement due au quotidien difficile, voire dangereux, mais tient également aux longues heures d'attente à attendre le bon vouloir de la mer. L'art européen du *scrimshaw* a pu se développer grâce à la découverte des îles mélanésiennes et aux nombreuses fausses dents en ivoire de défenses de morse qui sont apparues sur le marché. Etant mentionné dès 1826 dans le carnet de bord d'un navire baleinier, il s'agit d'un artisanat traditionnellement associé aux équipages de ces bateaux comme loisir pour passer le temps. Les *scrimshanders* gravaient ainsi la surface des os et des dents de cachalot, des défenses de morse, des os ou des cartilages de baleine à l'aide d'un couteau ou d'un poinçon qu'ils teignaient ensuite avec de l'encre, de la suie, du tabac ou d'autres pigments à leur disposition. Ces gravures élaborées représentent majoritairement des scènes nautiques et de chasse aux cétacés, avec comme figures de proue les images de bateaux, de ports, de paysages et d'animaux.

d'autres matériaux aux propriétés similaires tels que l'ivoire, les cornes, les bois de cervidés ou encore le plastique ou l'ivoire végétal. Ces productions sont alors parfois appelées *fakeshaw*.

Cette pratique a survécu jusqu'à l'interdiction de la chasse commerciale à la baleine dans le courant des années 1980, puis s'est par la suite adaptée à



## Matraque de Bosco, collection J. Vesque

Le fanon est une sorte de filtre constitué de kératine qui permet aux cétacés de se nourrir en retenant le krill et les petits crustacés. Du XVIème au XIXème siècle, ils ont tout particulièrement été prélevés sur les baleines chassées pour leur résistance et leur souplesse avec lesquelles aucun autre matériau ne pouvait rivaliser, ce qui explique leur popularité sur les marchés de confection de produits de qualité. Ils servaient notamment à produire des objets de la vie quotidienne comme des parapluies, des ombrelles, des manches de couteaux, des corsets ou des armatures. L'utilisation des fanons a aujourd'hui été substituée mais le souvenir de son usage subsiste dans le terme « baleine » qui sert à décrire certaines pièces d'armature.

Ils ont également été fortement employés dans la production de matériel maritime par les marins des navires baleiniers et en particulier pour les matraques de Bosco lors du XIXème siècle. Elles sont constituées d'une boule de plomb recouverte d'un tressage dit « en matelotage » à chaque extrémité d'un manche composé de brins de fanons de baleine torsadés. On note également en un bout la présence d'une dragonne pour

faciliter sa manipulation. Le Bosco, terme de marine désignant le maître d'équipage, pouvait s'en servir pour étourdir certains poissons vivaces après leur sortie de l'eau comme les congres ou les murènes mais aussi pour motiver les matelots un peu trop lents à son goût.



## Crâne de franc-maçon, Lyon, France, collection J. Vesque

Institutionnalisée pour la première fois en 1717 à Londres, la Franc-Maçonnerie est une organisation dite de sociabilité. Toutefois, sa structure en loges et son secret maçonnique transmis par des rites d'initiation lui attribuent une distinction de haut degré. Malgré les rumeurs et les polémiques autour de cette association depuis sa fondation, elle a toujours su attirer l'attention, surtout de la haute société et des intellectuels. En effet, son discours philosophique et philanthropique réaffirme sa volonté de bâtir un meilleur monde possible.

Bien que les rituels de la Franc-Maçonnerie soient de nature confidentielle, nous savons qu'ils ont pour vocation de confier des missions et devoirs aux novices avec, comme visée finale, le progrès humain. En Franc-Maçonnerie, les symboles servent à mieux expliquer les principes maçonniques, à comprendre la doctrine contenue dans les rituels et à assurer sa pérennité.

Gravé au sommet de ce crâne se trouve l'emblème de la Franc-Maçonnerie, une représentation honorifique et traditionnelle de leurs valeurs. Il est composé d'une équerre et un compas, objets principaux des

arts de construction et de maçonnerie, enchâssés au sein d'un cercle et d'un triangle. Souvent associés dans leur iconographie, l'œil et le triangle rappellent aux maçons qu'un œil les regarde afin qu'ils gardent méticuleusement les secrets alors que le triangle est parfois interprété comme une représentation de la Trinité. Cette alliance de symboles peut ainsi renvoyer à l'idée d'une surveillance divine constante. On peut aussi lire des inscriptions gravées sur ce crâne : « Le parvis des philosophes - Or. de Lyon » rappelant l'appartenance à la loge ou ordre de Lyon, ainsi que les lettres J et B qui font références aux colonnes du Temple de Salomon. Enfin, la locution latine « *Ordo Ab Chao* » (l'Ordre surgit du Chaos) souligne l'emblème et est la devise du Rite Ecossais Ancien et Accepté (REAA). Elle résume bien la démarche maçonnique, à savoir un processus de transformation intime, une lente évolution des ténèbres vers la Lumière.







## **Ex-voto ou « cire habillée de Nancy » du Frère de Saint-Jean de Dieu, Nancy, France, collection J. Vesque**

La notion d'ex-voto, du latin « selon le vœux fait » est originellement en corrélation avec celle de divinité. En effet, un ex-voto est une offrande matérielle faite à un dieu en demande d'une grâce ou en remerciement d'une grâce obtenue. Ils sont ainsi offerts et déposés sur les lieux de culte depuis au moins le 1er millénaire avant J-C. Directement héritée du polythéisme et du paganisme, cette pratique perdurera au sein du christianisme. Combattu par l'Église durant le Moyen-Âge, le dépôt d'ex-voto, figure de proue de la religion populaire, sera par la suite normalisé et intégré aux manifestations culturelles et aux pèlerinages. Il prendra alors la forme de crucifix, de plaquettes de métal estampé, de tableaux ou de petits inscriptions sur plaques de marbre mais aussi d'objets en lien avec la grâce demandée ou accordée : plaques anatomiques représentant la partie du corps malade ou guérie, entraves de galériens, maquettes de bateaux, couronnes de mariée, volants de voiture, béquilles...

Il existe trois types différents d'ex-voto : l'ex-voto gratulatoire en remerciement d'un vœu exaucé ou d'un engagement pris, l'ex-voto propitiatoire afin de solliciter la grâce

ou la protection d'un saint ou d'une sainte et l'ex-voto surrogatoire déposé pour rappeler à la mémoire de la divinité invoquée un vœu déjà formulé mais encore inaccompli.

L'ex-voto est une sorte de contrat caractérisé par la création d'un lien sacralisé, d'un échange compris comme un don et contre-don, entre le fidèle et la divinité sollicitée ainsi que par l'engagement spirituel et la gratitude du requérant. Il n'a d'autre valeur que celle qui lui est accordée par la signification symbolique qu'on lui donne, l'artefact n'en ayant d'ailleurs souvent que peu.



## **Poupée funéraire, culture Chancay, Pérou, collection J. Vesque**

Contemporaine des Incas, la culture Chancay s'est développée dans la vallée péruvienne du même nom entre environ 1100 et 1476. Elle est particulièrement connue pour son art textile très riche hérité de la culture de Paracas. Cet artisanat s'exprime notamment dans les cérémonies funéraires au travers des étoffes tissées dans lesquelles étaient enroulés les défunts et dans divers artefacts funéraires comme les poupées. Une attention toute particulière était portée aux défunts, les cimetières étaient très vastes et les sépultures regorgeaient d'offrandes comme des figurines en céramique ou des urnes anthropomorphes.

Ces poupées, à la tête typiquement triangulaire, sont réalisées d'un assemblage de tissus et de gallons tissés et rebrodés et ont pour objectif d'évoquer certains épisodes de la vie du défunt ou des proches qui lui étaient chers. Elles sont généralement disposées dans des positions représentant des scènes de la vie quotidienne et peuvent porter des instruments de musique ou des outils ; celle présentée porte un bébé dans les bras. Des recherches archéologiques ont conclu que les motifs des tuniques des poupées variaient en fonction de

leur sexe avec des dessins verticaux pour les femmes et horizontaux pour les hommes.

Des poupées similaires sont actuellement fabriquées en prenant pour modèles les exemples précolombiens. Certains des tissus de confection seraient même issus de tombes anciennes.



## Percussions *chacchas*, Pérou, collection J. Vesque

Les *chacchas* ou *chajchas* sont un bel exemple du maintien des savoir-faire ancestraux. Instrument précolombien de percussions, on le retrouve tout particulièrement au Pérou de nos jours. Il se compose d'un petit anneau en tissage qui relie des sabots de lamas, de chèvres ou d'autres animaux tués pour l'alimentation. Il est aussi possible d'en fabriquer avec des matériaux divers durs et petits comme des coquillages, des graines ou des coquilles de noix, le choix de la matière se faisant alors en fonction du son que l'on souhaite obtenir.

Les *chacchas* sont toujours employées dans les rituels andins avec les flûtes de Pan et les tambours. Liées autour des poignets et des chevilles lors des danses, les sabots de chèvres produisent un son presque naturel comme un frémissement. De ce fait, il a un effet tonifiant sur la narration des récits qu'il accompagne et il dynamise le rythme des chansons par sa percussion.



Interview avec Mme Julia Vesque  
Collectionneuse d'artefacts ethnographiques

Kerem Arslan

Strasbourg, le 4 mars 2022

**Kerem Arslan :** *Pour commencer, pourriez-vous vous présenter ? Pouvez-vous parler de votre parcours et de votre travail ?*

**Julia Vesque :** Je fais beaucoup de choses dans la vie en général. Concernant la collection plus précisément, j'ai suivi le master de muséologie à l'Université de Strasbourg après avoir fait de l'ethnologie en licence. J'ai développé ma collection depuis toujours. J'ai toujours collectionné et donc c'est pour ça que j'ai suivi cette voie académique.

**K.A. :** *Quelles sont les qualités requises pour exercer votre occupation ?*

**J. V. :** Je pense que la première qualité, c'est sûrement d'avoir une grande curiosité. C'est nécessaire pour s'intéresser aux objets pour ainsi apprendre des objets. Parce que pour moi, une collection qui est juste un assemblage d'objets sans référencement, sans savoir ce que sont ces objets, ça n'a pas de sens.

La qualité principale serait donc la curiosité d'une part, de trouver de nouveaux objets et surtout de faire des recherches sur eux, d'en apprendre toujours plus, de développer nos connaissances sur leur histoire et leurs fonctions. C'est aussi très important de les respecter, je pense, surtout quand on a une collection comme la mienne. Par exemple, si un objet doit être placé d'une certaine manière, il doit le rester tel quel. C'est une question de respect global de la collection.

**K.A. :** *Est-ce que vous avez d'autres motivations à part la curiosité ? Comment est-ce qu'on commence une collection d'œuvres ? Quelles sont vos motivations à l'acquisition d'œuvres ?*

**J. V. :** J'ai toujours collectionné ! Depuis l'enfance ! Je ramassais déjà très petite des escargots par terre, des pierres, des choses... Et puis, petit à petit, en regardant des émissions à la télé par exemple ou en lisant des livres, je me suis intéressée aux objets. Chaque objet, en fait, m'amène vers un autre objet. Dans l'exposition, il y a pas mal de choses comme les *kapala*. Un *kapala*, ça m'a toujours fasciné ! Mais le *kapala* n'est pas seul. Du coup, j'ai cherché un *kangling* pour aller avec puisque ça fait partie de la même chose. Et petit à petit, en fait, un objet en appelle un autre.

**K.A. :** *Comment choisissez-vous les objets pour votre collection ? Quels sont vos critères de sélection ? Quand vous étiez enfant, ce n'était pas très sélectif mais aujourd'hui vous avez une collection bien choisie.*

**J. V. :** Oui, il le faut parce que sinon au bout d'un moment, comme tout collectionneur, on se fait déborder, on manque de place. Donc, c'est sûr qu'au fur et à mesure, je me suis intéressée seulement aux objets dont je connaissais la provenance. Pour moi, c'est important maintenant d'avoir des sources. Les objets dont je n'ai pas les sources, que ce soit la collecte ou la fonction, cela m'intéresse moins et petit à petit, ils sortent de ma collection parce que mon but, c'est aussi de partager ma collection comme dans cette exposition et qu'elle puisse avoir un intérêt, que ça soit un intérêt pour les étudiants, un intérêt patrimonial ou un intérêt scientifique aussi. Je tends maintenant vers une sélection d'objets qui ont de belles provenances ou des objets exceptionnels puisque forcément, après des années de collecte, on a beaucoup d'objets. Et maintenant, je cherche des objets un peu plus gros, un peu plus rares.

**K.A. :** *Vous parlez des origines des objets. C'est une question que je voulais vous poser aussi. Quels sont les moyens qui vous permettent de découvrir les objets de votre collection ? Est-ce que vous les trouvez en séjournant dans la région où se trouvent originellement ces objets ?*

**J. V. :** Parfois oui. Evidemment, ça prend du temps, c'est un budget. Ce sont aussi beaucoup d'objets qui viennent de collections familiales dont on m'a raconté l'histoire, dont j'ai des photos, des notes des personnes qui les ont récolté sur place donc j'ai quand même une histoire vécue de l'objet à travers les personnes qui me les confient aussi.

**K.A. :** *Donc il y a différents moyens d'acquérir ces objets, parfois en séjournant dans les pays, parfois grâce à votre réseau.*

**J. V. :** Je regarde partout. Partout, tout le temps ! Je fais énormément les brocantes, les sites de vente aux enchères et les ventes en ligne. Partout où je peux trouver des objets intéressants, je suis présente. Donc c'est vraiment un ensemble de choses. C'est aussi parfois des gens qui savent que j'ai une collection et qui me demandent une expertise sur un objet parce qu'ils ne savent pas ce que c'est ou ils ne connaissent pas sa valeur, par exemple. Il y a aussi cette dimension-là où on m'apporte directement des objets pour que j'apporte mon expertise.

**K.A. :** *Quel type d'œuvres achetez-vous le plus et pourquoi ?*

**J. V. :** Je n'ai pas vraiment de type d'œuvres que j'achète le plus. Je dirais que c'est par période. Il y a des périodes où on trouve beaucoup d'objets d'un coup, il y a des périodes beaucoup moins. C'est très aléatoire de toute façon. Comme je le disais avant, je fonctionne aussi par cycle donc si je m'intéresse à une zone géographique ou à une religion, je vais chercher petit à petit ces objets-là. Une fois que j'ai l'ensemble, je vais passer à un autre objet.



**K.A.** : *Sur quels territoires ou zones vous penchez-vous le plus ?*

**J. V.** : J'aime beaucoup l'ethnologie et en particulier, l'ethnozoologie. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment quand il y a une utilisation animale ou une utilisation humaine comme vous le voyez aussi dans l'exposition. Donc j'aime les objets qui ont surtout un lien fort avec l'animal, avec l'humain, qui utilisent des parties animales ou humaines. Donc nécessairement, on va retrouver par exemple des objets de Papouasie parce que c'est ce qui se fait énormément là-bas, d'Inde, d'Asie au sens large, d'Asie du Sud-est, d'Asie du Sud... Ce sont des zones qui m'intéressent vraiment énormément parce qu'on y utilise énormément des matières naturelles.

**K.A.** : *Pourrait-on dire que vous êtes intéressée par des objets animaux ritualisés ? Qui ont des fonctions rituelles et religieuses ?*

**J. V.** : Tout à fait ! Ce qu'il faut bien comprendre malgré tout, c'est que même si je collectionne des objets qui utilisent des parties animales, je suis totalement dans le respect de l'animal. Pour moi, le bien-être animal, ça compte. Bien sûr, je ne peux pas toujours vérifier puisque certains objets ont 200 ans. Il faut aussi recontextualiser dans l'époque dans laquelle nous vivons mais je trouve intéressant de préserver justement ces objets pour ne pas enrichir un trafic actuel. Les objets existent, ils ont été faits donc en les conservant, ça évite d'en reproduire d'autres.

**K.A.** : *Quelles œuvres, et indirectement quelles cultures, vous ont le plus fascinées ?*

**J. V.** : J'aime beaucoup les Konyak, par exemple ou alors les Batak, toutes ces cultures un peu guerrières qui ont des trophées animaux mais aussi humains très souvent. Je trouve ça assez fascinant. Le rapport à l'homme et à l'animal est vraiment différent de ce qu'on comprend dans notre culture à nous. On trouve très bien, par exemple, chez les Ifugao, des trophées avec des crânes animaux et des trophées avec des crânes humains. Ils ont sensiblement la même place dans la vie et je trouve ça très intéressant pour s'ouvrir à cette cosmogonie différente.

**K.A.** : *Quelles sont les différentes étapes de l'achat jusqu'à l'arrivée d'une œuvre chez vous ? Avez-vous rencontré des difficultés pendant ces démarches qui peuvent être complexes ?*

**J. V.** : Oui, ça arrive assez souvent. Pour l'achat, quand c'est une vente aux enchères par exemple, il faut savoir que c'est quelque chose qui coûte assez cher puisqu'il y a des frais de vente et que les transporteurs sont aussi très chers. Le transport d'œuvres d'art est quand même un milieu très particulier, qui est à part et qui est aussi très réglementé, d'autant plus quand, comme moi, on a besoin d'autorisation parce qu'on transporte des matières animales ou humaines qui sont réglementées. Il faut donc des autorisations en amont, avant l'achat même. Il est

très important que j'ai l'autorisation avant, l'objet doit être certifié avant l'achat parce qu'après faire re-certifier un objet, c'est très compliqué et très chronophage. C'est un énorme budget aussi et on est jamais sûr de rien. Moi, je fais dans le respect vraiment de la loi. Quand l'objet est certifié, il suffit de faire un changement de propriétaire avec un contrat de cession tout simplement. Dans ce cas-là, l'achat peut se faire et l'objet peut arriver. Quand l'objet arrive, il y a évidemment un contrôle à faire pour être sûr que déjà c'est bien le bon objet et qu'il correspond en qualité.

**K.A. :** *Comment conservez-vous votre collection ? Pourriez-vous expliquer le traitement et la gestion de vos œuvres (installation, stockage, dépoussiérage, luminosité...)?*

**J. V. :** Par exemple, le reliquaire en cire de Nancy qu'on retrouve dans l'exposition, c'est un objet en cire donc évidemment, ça ne se place pas devant une fenêtre ou à côté d'une source de chaleur notamment. C'est pareil pour les masques qu'on retrouve dans l'exposition dont beaucoup sont faits en terre. De même la colle sur les *kapalas*, c'est de la colle indigène qui n'est pas une « vraie » colle donc c'est très important d'éviter la chaleur et on doit aussi vérifier les conditions d'humidité. Quand il y a de la terre cuite, trop peu d'humidité crée aussi des craquellements donc il faut doser en fonction de la matière de l'objet. Ensuite, la lumière du jour évidemment est à éviter de toute façon. Pour l'installation chez moi, c'est aléatoire en fonction des prêts, des objets qui partent et qui reviennent. Il y a toujours un mouvement. Les objets ont des rayonnages très précis chez moi mais je fais aussi des rotations des objets exposés puisque j'aime bien aussi profiter de l'ensemble de ma collection. Certains peuvent être exposés pendant un mois avant de repartir en rayonnage, par exemple.

**K.A. :** *Comment organisez-vous une exposition ?*

**J. V. :** Cela dépend des opportunités. Par exemple, grâce à des étudiants comme vous et à des professeurs que j'ai connus il y a un petit moment déjà. L'exposition pour moi, c'est avant tout une histoire. J'aime beaucoup proposer mes objets, les prêter, notamment aux étudiants de master de muséologie depuis des années, parce que j'aime aussi les faire vivre. J'aime aussi laisser la chance. Tout le monde ne peut pas avoir une collection, c'est évident, puisque c'est de la place, c'est un budget, une organisation, beaucoup de contraintes aussi. J'aime que ma collection serve. Pour moi, c'est vraiment le principe. Donc les expositions, ça dépend vraiment des besoins et de ce qu'on me demande.

**K.A. :** *Envisagez-vous de donner ou de prêter certaines de vos œuvres à des musées ?*

**J. V. :** Oui, tout à fait ! Ça arrive de temps en temps. Ce qu'il faut savoir, c'est que pour une exposition, comme la vôtre, c'est un petit peu plus simple, même si ça demande énormément de travail. Pour un musée, on ne peut pas tout prêter non plus parce qu'il y a énormément de conditions dans les musées donc certains objets peuvent être prêtés à des musées, d'autres pas.

**K.A. :** *Avez-vous des liens avec des institutions culturelles ?*

**J. V. :** Oui, beaucoup. Avec beaucoup de galeries d'art notamment, avec des lieux qui organisent des événements très régulièrement aussi. De toute façon, je suis ouverte à « tout » entre guillemets. Je ne suis pas sectaire, je fais confiance assez facilement quand les gens en face de moi sont sérieux donc je n'ai pas de problème à développer des partenariats avec beaucoup de monde.

**K.A. :** *Pouvez-vous expliquer ce que l'Art vous procure ?*

**J. V. :** Pour moi, il y a bien sûr une part très subjective. Un objet d'art, il faut qu'il nous parle. Même s'il peut être très beau pour quelqu'un, il peut être très dérangeant pour quelqu'un d'autre. C'est le cas, par exemple, des *kapala*. Tout le monde n'aime pas un *kapala*. Moi, personnellement, je trouve ça très beau. Après, travailler sur des os humains, ça peut déranger certaines personnes. Donc la première dimension, c'est apprécier l'objet pour sa dimension esthétique et pour sa dimension symbolique aussi bien sûr. Moi, je trouve très intéressant d'avoir des objets qui ont une force en eux, même si elle n'est plus « active ». Vous n'allez pas visiter l'exposition en craignant tous les fétiches vodous. Je vous rassure, ils ne vous feront rien, tout va bien ! Mais la symbolique est là tout de même et ça m'apporte une certaine joie de contemplation, parfois même presque de recueillement devant certains objets.









ISBN : 978-2-9582518-0-2