



Galerie des cinq continents © 2025 Musée du Louvre / Audrey Viger

UNE RENCONTRE ENTRE LES ŒUVRES, LES ÉPOQUES ET LES CONTINENTS

PARCOURS THÉMATIQUE
DANS LA GALERIE DES CINQ CONTINENTS

LOUVRE

Sommaire

Présentation de la Galerie des cinq continents : un nouvel accrochage, une nouvelle approche	p. 4
Présentation et intentions du parcours.....	p. 5
Introduction au parcours	
Tête de sculpture <i>moai</i> : un géant protecteur	p. 6
1- Naître et mourir	
Maternité figurant une mère de jumeaux : assurer la fertilité des terres et la prospérité du Royaume	p. 7
<i>Vierge assise tenant l'Enfant</i> : accepter le sacrifice	p. 8
Statue gardienne de reliques : des ancêtres protecteurs du lignage	p. 9
Vase canope au nom du directeur de cave à vin Ouadj-renpout : s'assurer l'immortalité dans l'au-delà	p. 10
2- Croire	
<i>Le Christ des Rameaux</i> : un objet mobile pour revivre l'entrée du Christ à Jérusalem.....	p. 11
Sculpture anthropomorphe <i>moai kavakava</i> : honorer l'esprit des ancêtres entre monde des vivants et des morts.....	p. 12
Effigie divine, <i>ki'i hulu manu</i> : accueillir les dieux pour se les concilier.....	p. 13
3- Manifester l'autorité	
Statue d'Aelius Caesar : légitimer son pouvoir par « l'image ».....	p. 14
Sculpture de grade <i>turu kuru</i> : légitimer son pouvoir par « l'image »	p. 15
4- Asseoir le prestige	
Olifant : un objet sapi-portugais au service du prestige d'un chef sapi	p. 16
5- Orienter le sort	
Chien-médium <i>nkisi nkondi</i> : conjurer les maux des hommes	p. 17
7- Se concilier les éléments	
Divinité du riz <i>bulul</i> : assurer l'abondance des récoltes par des offrandes	p. 18
8- Passer d'un monde à l'autre	
<i>Aiguière à tête de coq</i> : la métamorphose des êtres et des choses	p. 19
Masque du poisson : un dialogue entre le monde animal et les humains	p. 20
Chronologie. Un Louvre pluriel au 19 ^e siècle : la présence de musées extra- européens dans le musée	p. 22
Bibliographie et sitographie	p. 22

La Galerie des cinq continents : un nouvel accrochage, une nouvelle approche

« Au sein du Louvre, la Galerie des cinq continents propose un dialogue entre les cultures du monde par-delà les frontières et les époques. Depuis l'Afrique, les Amériques, l'Asie, l'Europe et l'Océanie, elle met en relation, sur un socle d'égalité, plusieurs millénaires de création humaine. Les échos entre les œuvres, les cultures et les continents qu'elle rend possible font résonner quelques enjeux fondamentaux de l'existence humaine : naître, mourir, croire, manifester l'autorité, asseoir le prestige, orienter le sort, expliquer le monde, se concilier les éléments, passer d'un monde à l'autre.

La sélection d'objets qui s'y trouvent réunis reflète la diversité des collections publiques françaises. S'y croisent des œuvres provenant du musée du Louvre, du musée du quai Branly-Jacques Chirac et du musée national des arts asiatiques Guimet, ainsi que du musée national de la Marine, de la Bibliothèque nationale de France, du musée d'Aquitaine et du musée de Boulogne-sur-Mer. Elles sont rejointes par un dépôt exceptionnel de la République fédérale du Nigeria. La Galerie des cinq continents éclaire ainsi le pouvoir accordé aux objets dans le temps long des sociétés et des civilisations, en révélant la diversité des représentations, des fonctions et des valeurs qui leur sont associées devant des questionnements partagés. À travers les liens, les perspectives et les apparentements qui se tissent entre les œuvres, c'est une pluralité de rapports au monde qui se dessine. »

Panneau introductif à la Galerie des cinq continents

Présentation et intentions du dossier

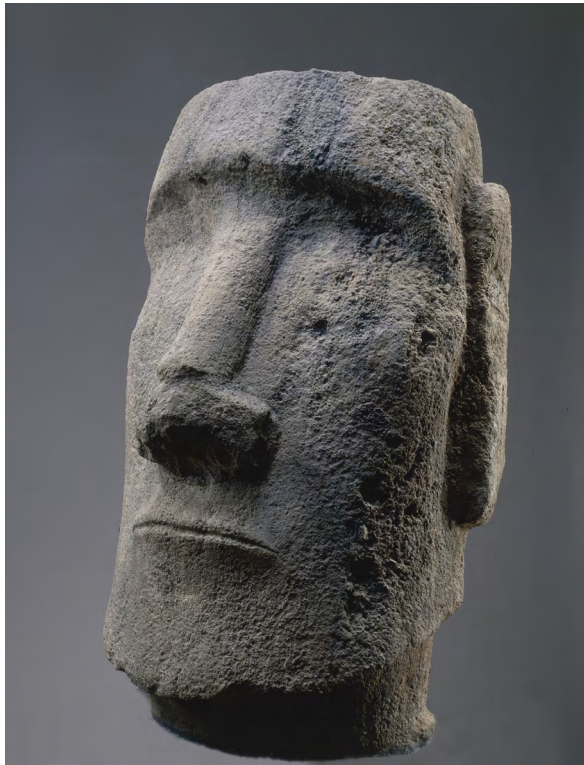
Le dossier répond au nouvel accrochage de la Galerie des cinq continents inaugurée en novembre 2025. Quinze œuvres de différentes époques, aires géographiques et culturelles sont étudiées. Elles montrent l'étendue et la diversité formelle et symbolique des créations artistiques. La sélection permet d'aborder l'essentiel des grands sujets universels proposés dans la Galerie et de voyager sur tous les continents.

À partir de thèmes universels et des questionnements existentiels qu'ils posent, le parcours montre la diversité des réponses qu'apportent les sociétés quelles que soient leurs aires géographiques et culturelles et ce à différentes époques. Si des rapprochements s'observent, l'universalité des questionnements ne signifie pas l'uniformité de la pensée et des croyances. Les récits que proposent les œuvres en témoignent.

Parallèlement, le dossier s'attache à l'historique des œuvres en retraçant, lorsque les sources le permettent, le chemin qu'elles ont parcouru depuis leur lieu de création jusqu'à leur entrée dans les collections françaises. Ces « voyages » rappellent l'ancienneté de la présence des arts extra-européens dans les collections privées ou publiques et notamment dans celles du Louvre au 19^e siècle.

Introduction au parcours

Tête de sculpture *moai* : un géant protecteur



Tête de sculpture *moai*, sculpteurs rapa nui, nord de Rapa Nui, Anakena, (île de Pâques, Chili), 11^e – 15^e siècle, roche volcanique, 170 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 71. 1935. 61. 1 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / H. Dubois

Cette tête colossale d'un mètre soixante-dix n'est qu'un fragment d'une statue dont la taille devait atteindre cinq mètres ! Sculptée dans une roche tendre et légère, le tuf du volcan Rano Raraku, elle est le symbole de l'art du peuple rapa nui ou pascuan de l'île de Pâques entre les 11^e et 15^e siècles.

Le *moai* se dresse frontalement aujourd'hui face au public. La tête, longue et étroite se termine par un crâne plat qui peut avoir été surmonté d'une coiffe en tuf rouge. Le menton est relevé et les mâchoires proéminentes sont surmontées par des pommettes hautes. Les orbites ont perdu leurs yeux. Sur d'autres *moai*, les pupilles sont en tuf rouge et blanc, en corail ou en os. La couleur rend la statue vivante et lui donne une grande force spirituelle. Le nez rectangulaire et cassé dans sa partie basse surmonte des lèvres formant une saillie qui donne à la tête très stylisée un caractère boudeur. De longues et grandes oreilles renvoient à celles observées sur des gravures de Pascuans.

Les Rapa nui, s'organisent en clans sous l'autorité d'un roi au sein d'une société très hiérarchisée. Les différents clans rendent un culte à leurs ancêtres en érigeant des statues colossales dont nous est parvenu le fragment de *moai*. Le regard orienté vers le village en signe de protection, les sculptures se dressent sur une plateforme surélevée ou *Ahu* qui joue le rôle de sanctuaire du clan. Les ossements des ancêtres y sont déposés. Lors des cérémonies en l'honneur des défunts, les *moai* se chargeaient de sacralité. Les statues peuvent avoir représenté un ancêtre érigé au rang de divinité protectrice, un personnage important d'une famille de l'île ou encore une divinité.

La production de telles sculptures colossales connaît son apogée entre le 14^e siècle et le 15^e siècle. Si les sculpteurs utilisent la pierre locale, il en va de même pour le bois présent sur l'île et aujourd'hui disparu. Le matériau sert probablement à la fabrication de traîneaux composés de rondins pour transporter les statues.



Le voyage du moai jusqu'à Paris

En 1934, La France et la Belgique décident d'organiser une mission scientifique sur l'île de Pâques, possession chilienne depuis 1888. Le Musée d'Ethnographie du

Trocadéro, Musée de l'Homme en 1937, charge Alfred Métraux d'une enquête ethnographique tandis que la Belgique choisit l'archéologue Henri Lavachery pour des recherches archéologiques. Fouillant les abords d'Anakena, site cérémoniel au nord-est de l'île, Lavachery découvre d'abord une oreille avant de mettre au jour la tête du moai présenté dans la Galerie des cinq continents. L'État chilien fait don au musée de la statue qui est transportée jusqu'à Paris sur Le Mercator.

I- Naître et mourir

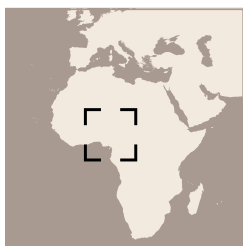
Maternité figurant une mère de jumeaux :
assurer la fertilité des terres et la prospérité du Royaume



Maternité figurant une mère de jumeaux, artiste bangwa, Cameroun occidental, sud du Grassland, 19^e siècle. Bois, 78 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 73.194.11.1 © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / D. Arnaudet

Renommés pour sa statuaire, les sculpteurs bangwa représentent des rois, des reines et des mères de jumeaux comme celle exposée dans la Galerie des cinq continents. Ses fonctions sont multiples : commémorative, protectrices et purificatrices. Une femme se présente assise allaitant un enfant qu'elle tient sur ses genoux. Son visage se distingue par un front bombé, de grands yeux écarquillés regardant vers l'horizon. Un long nez évasé et une bouche ouverte complètent sa physionomie. Sa maternité est mise en valeur par des seins de forme triangulaire, lourds et tombants. Sa coiffure, son collier rejeté vers l'arrière et symbolisant des dents de panthère, ses nombreux bracelets identifient la figure aux mères de jumeaux même si un seul enfant est présent. Sa main droite et ses doigts sont exagérés pour mieux donner le sein à l'enfant qui semble jouer avec ses bijoux. Le spectateur assiste à une scène de tendresse entre une mère et son enfant.

La statue peut rappeler la *Vierge et l'Enfant* ou encore Isis et le jeune Horus dans l'Égypte ancienne. Mais au-delà des gestes tendres entre la mère et l'enfant, la sculpture témoigne de l'importance donnée aux mères de jumeaux. Assise sur un tabouret, symbole d'autorité, elle représente à la fois la fécondité, la maternité et la survie du lignage. Les parents de jumeaux sont fêtés et vénérés par le clan. Ils sont regardés comme étant privilégiés par les dieux et à ce titre reçoivent des pouvoirs exceptionnels du groupe. Au cours des funérailles, la statue de la mère de jumeaux est exhibée ou utilisée lors de rituels de protection du royaume, de purification de la terre ou encore pour favoriser les récoltes.



Le voyage de la Maternité
L'œuvre est collectée en 1967 par le médecin Pierre Harter qui soigne les lépreux lors d'un séjour dans l'ouest camerounais. C'est à ce moment qu'il commence sa collection après avoir reçu

d'un chef de village malade un grand poteau sculpté. Passant plus de trente ans au Cameroun, il devient un spécialiste de l'art du Grassland. Il meurt en 1991. L'œuvre entre par donation en 1994 au Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (aujourd'hui Musée de l'immigration) puis rejoint le Musée du quai Branly-Jacques Chirac dans la section africaine.

I- Naître et mourir

Vierge assise tenant l'Enfant : accepter le sacrifice



Vierge assise tenant l'Enfant, Italie, Aragon, vers 1300. Bois polychromé (polychromie moderne), 94 x 42 x 32 cm. Musée du Louvre, département des sculptures, RF 2015-2 © 2019 Musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / Hervé Lewandowski

Sculptée au début du 14^e siècle, cette statue aux couleurs chatoyantes, presque monumentale, représente une *Vierge et l'Enfant*. Cet exemplaire est original par son origine, sa polychromie et son iconographie unique même si le thème de la femme à l'enfant allaitante ou portant l'enfant se retrouve dans toutes les cultures. Provenant peut-être d'un couvent d'Aragon dont l'ordre reste inconnu, la statue est un objet destiné à la dévotion.

La *Vierge assise tenant l'Enfant* est représentée sous l'aspect d'une jeune femme souriante au visage rond, au menton et au cou charnus. Le teint clair, Les sourcils épilés et les lèvres réhaussées de rouge lui confèrent un aspect élégant. Elle porte un manteau pourpre, largement ouvert sur une tunique bleue, couleurs symboliques souvent attribuées à la Vierge. Son voile, sur lequel repose sa couronne qui la renvoie au monde céleste, semble soulevé par le vent et dégage une partie de sa chevelure blonde. Les tons très intenses qui recouvrent la statue datent de l'époque moderne mais reprennent celles d'origine. L'Enfant Jésus sur les genoux de sa mère, a lui aussi des joues pleines, un léger double-menton comme souvent chez les nouveau-nés. Il arbore comme Marie, un large sourire. Tout deux entrent en contact : la mère donne à son fils une rose rouge dont Jésus détache un pétale. Comme dans une famille, la mère et l'enfant, affectueusement rassemblés, semblent jouer. L'identité des deux personnages appellent à une interprétation moins simple. Dans la pensée chrétienne médiévale, la rose de couleur rouge et ses épines renvoient à la Passion du Christ adulte. Dans cette exemplaire, Jésus encore enfant pressent et accepte, tout comme sa mère, ses souffrances et sa mort prochaine. Si le thème est précoce pour la période, l'œuvre de dévotion rappelle à celui qui la regarde la double nature, humaine et divine, du Christ.



Le voyage de la Vierge assise tenant l'Enfant depuis l'Aragon

L'historique de l'œuvre témoigne de la politique d'acquisition du musée dont une des missions est l'enrichissement des collections.

En 1960, la statue est mise sur le marché lors de la vente de la collection Ernest Rupin (1845-1909). Le collectionneur possède l'œuvre depuis 1896. Au-delà, l'historique devient plus hypothétique. Donnée par son propriétaire, l'origine du groupe, à savoir un couvent de Morata de Jalon en Aragon n'est toujours pas confirmée. En 2015, La Vierge et l'Enfant enrichit les collections de sculptures, un achat aux galeries Gabrielle Laroche et Bresset qui la détient conjointement de la vente R. Le Fur et associés depuis 2014.

1- Naître et mourir

Statue gardienne de reliques : des ancêtres protecteurs du lignage

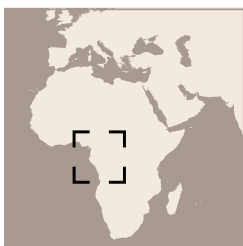


Statue gardienne de reliques, artiste mbété, est du Gabon ou ouest de la République démocratique du Congo, 19^e-début 20^e siècle. Bois, pigments, laiton, fibres végétales, 72 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 73. 1963. o. 67. 1-5 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / image musée du quai Branly-Jacques Chirac

Cette sculpture anthropomorphe est un reliquaire. Faite d'une seule pièce de bois, la statue est creuse. Elle sert à contenir des ossements tels que des phalanges, des vertèbres et des dents appartenant aux grands dignitaires défunts qui dirigent la communauté.

La statue est représentée en pied. Elle repose sur des jambes robustes et arquées. Ses bras ont une forme ondulée, détachés du buste. Le tronc se termine par un ventre rond et un nombril proéminent. Le sculpteur a su donner à la silhouette un certain dynamisme en détachant les bras du buste et en fléchissant les jambes. Il s'agit, contrairement à la plupart des reliquaires, d'une femme sans réelle évocation de formes féminines. Le visage se distingue par un large front, les yeux simplement creusés dans le bois. Dans le dos, le sculpteur a aménagé une cavité afin de remplir le torse des reliques des défunts. Une petite porte protège le dépôt des ossements. Une couche de kaolin donne au reliquaire sa couleur blanche.

Cette sculpture peut se rattacher au culte des reliques du peuple Mbédé installé dans la région d'Okondja (au Gabon) et étudié dans les années 1920-1930 par l'ethnologue André Even. Pour les chefs de clan, certains ossements ont un caractère sacré et sont investis d'un pouvoir surnaturel. Organisés en association, le *Ngoye*, les chefs de clan utilisent les ossements pour initier les candidats au culte des reliques. Sorties de leur statue, elles deviennent le support d'un rituel initiatique fondé sur l'histoire attachée à chacune des reliques. Le soin apporté à la préservation des restes des chefs défunts doit permettre d'assurer la protection du lignage. Cette relation avec les morts se retrouve dans la couleur blanche qui recouvre la sculpture et qui symbolise le monde des morts et des esprits. Lorsqu'elles ne sont pas utilisées pour le culte, les statues sont suspendues dans des abris parmi d'autres objets rituels.



Le voyage de la statue reliquaire depuis un lieu incertain

Le collecteur de cet objet est inconnu et le lieu de production du reliquaire n'est pas établi avec précision, entre Gabon et République démocratique du

Congo. Les sources nous renseignent en revanche sur sa présence à « l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne » de 1937 au Trocadéro. La statue est acquise pour l'occasion et exposée au pavillon de l'Afrique-Équatoriale française (A.E.F), vitrine des quatre colonies françaises composées du Gabon, du Moyen-Congo, de l'Oubangui et du Tchad depuis 1910. En 1938, elle est déposée au musée de la France d'outre-mer, devenu le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (1960-2003) puis est affectée au Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

I- Naître et mourir

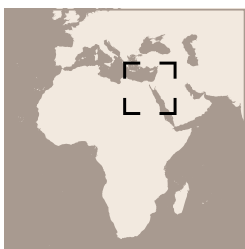
Vase canope au nom du directeur de cave à vin Ouadj-renpout : s'assurer l'immortalité dans l'au-delà



Vase canope, Égypte, Nouvel-Empire (vers 1550-1069 av. J.C.) Calcite (albâtre égyptien), 43 cm. Musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, N 2973 © 2025 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / B. Touchard SUMMUM3D

Ce vase dit « canope » fait partie du matériel funéraire des tombes dans l'Égypte ancienne. L'objet est associé au rituel de la momification qui assure la vie éternelle dans l'au-delà, fondement des croyances égyptiennes. Au nombre de quatre, les vases canopes conservent les viscères momifiés extraits du corps du défunt. Le vase se présente en deux parties : le récipient et son couvercle à tête humaine. Le visage est rond, les yeux et les sourcils soulignés par l'utilisation de peinture noire. Sur la panse, au niveau le plus galbé, des inscriptions hiéroglyphiques renvoient au nom et au titre du défunt et de son père, au nom de sa mère et à la formule protectrice des canopes.

Les quatre vases personnifient les « Quatre fils d'Horus » : quatre génies gardiens des organes vitaux du défunt. Celui présenté dans la Galerie des cinq continents correspond à Amset et conserve le foie. Les trois autres, Doua-moutef à tête de chien reçoit l'estomac, Hâpi, à tête de babouin, les poumons et Kébet-sénouf, sous l'aspect d'un faucon, garde les intestins. Chacun des vases est également associé à une divinité, le vase homme l'est à la déesse Isis. Les viscères sont remplacés au cours de l'embaumement par des sacs de natron, sorte de soude, qui accélèrent la dessiccation du corps. Déposés au pied du cercueil dans la chambre funéraire, les vases et leurs viscères accompagnent le défunt momifié dans l'au-delà. Ayant retrouvé son intégrité corporelle, essentielle à sa résurrection, le mort peut vivre dans l'au-delà pour l'éternité.



Le voyage du vase canope depuis l'Égypte

Le vase est inscrit sur l'inventaire du musée du Louvre en 1857. Son histoire antérieure est plus incertaine. Il est possible que l'objet figure dans les collections du musée égyptien

créé au sein du Louvre en 1827 par Charles X (1824-1830) et dont le 1^{er} directeur est Champollion (1790-1832). Il est alors inscrit sous le numéro 207, vente Drovetti. Le diplomate collectionneur et antiquaire italien Bernardino Drovetti (1776-1852), consul pour la France à Alexandrie de 1803 à 1829, mène une course effrénée à l'achat d'antiquités, rival de l'anglais Salt qui fournit le British Muséum. Il réunit un grand nombre d'objets qu'il vend aux musées de Berlin, de Turin et du Louvre.

2- Croire

Le Christ des Rameaux : un objet mobile pour revivre l'entrée du Christ à Jérusalem



Le Christ des Rameaux, Allemagne, Souabe, vers 1520-1525. Tilleul, épicéa, restes de la polychromie originale, 135 x 120 x 41 cm. Musée du Louvre., département des Sculptures, RF 2008-01 © Musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / P. Philibert

Le groupe sculpté intitulé *Le Christ des Rameaux* est une statue en bois sur laquelle est conservée quelques restes de couleur originelle. Elle figure Jésus sur un âne au moment de son entrée à Jérusalem. Réalisé en Allemagne au début du 16^e siècle, *Le Christ des Rameaux* placé sur des roulettes sillonne la paroisse lors de la procession du dimanche des Rameaux. L'objet témoigne de la piété populaire et des rituels qui ouvrent la Semaine sainte.

Le Christ est vêtu d'un manteau pourpre aux larges plis. Juché sur sa monture, il se tient le dos bien raide dans une attitude altière. Sa main gauche devait tenir des rênes tandis que la droite semble s'orienter vers la foule, qui l'acclame à Jérusalem et dont la scène est rejouée dans les villes allemandes, dans un geste de bénédiction. La statue de Jésus est empreinte de solennité et de majesté et contraste avec la simplicité de sa monture.

Le groupe sculpté témoigne des pratiques des chrétiens d'Allemagne. Afin de faire revivre les temps bibliques aux croyants et d'impliquer la communauté des fidèles, l'Église fait réaliser des sculptures mobiles pour mettre en scène les faits marquants de la vie du Christ comme ceux de la Semaine sainte. Le dimanche des Rameaux qui marque l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem, est la 1^{re} étape avant son arrestation et sa crucifixion. En parcourant la ville, la statue s'offre aux regards et rappelle le sacrifice du Christ.



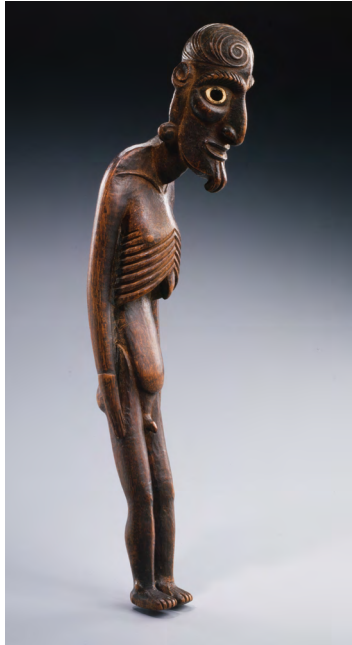
Le voyage du Christ des Rameaux depuis l'Allemagne

Cette sculpture provient du marché de l'art. Acquise au début du 20^e siècle par le marchand Charles Joret (1839-1914), actif dans le négoce

d'objets d'art religieux anciens, elle a appartenu à la collection du marchand Louis-Pierre Bresset (1902-1988) à Marseille, puis à ses descendants. Repérée à l'occasion d'une demande d'autorisation d'exportation, elle est achetée en 2008 par la Société des Amis du Louvre, qui la donne au musée. L'historique de l'œuvre est un témoignage intéressant des modes d'acquisition offerts aux musées et de la préservation du patrimoine.

2- Croire

Sculpture anthropomorphe *moai kavakava* : honorer l'esprit des ancêtres entre monde des vivants et des morts



Sculpture anthropomorphe *moai kavakava*, sculpteur rapa nui, Rapa Nui (île de Pâques, Chili). 18^e -19^e siècle. Bois de Sophora toromiro, obsidienne, os, 30 x 6,5 x 10 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 72 53 288 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / image musée du quai Branly-Jacques Chirac

La statuette à côtes appelée *moai* (statuette) *kavakava* (côtes) fait partie des objets que le peuple rapa nui (pascuans) associe aux esprits des morts et aux esprits ancestraux, les deux *Akuaku*. Selon le père Roussel, missionnaire sur l'île de Pâques entre 1865 et 1871, les rapa nui cherchent à chasser les revenants « espèce de spectre sans tête, revêtu seulement de côtes », mauvais esprits qui « les tourmentaient et leur déchiraient les entrailles ». L'ethnologue Alfred Métraux (1902-1963) donne une description des deux esprits *Akuaku* comme étant « des côtes et des os sans corps ». Le *moai kavakava* peut se rattacher à ces croyances. La statuette représente un homme en pied qui se distingue par sa cage thoracique aux côtes très apparentes. Courbé vers l'avant mais la tête relevée, le *moai* est affublé d'un visage oblong et émacié, au menton pointu, aux pommettes saillantes et aux arcades sourcilières proéminentes. Sa bouche ouverte et édentée forme un rictus inquiétant. De grands yeux en obsidienne regardent avec insistance le spectateur. Les oreilles sont allongées et se terminent par un ornement circulaire que l'on observe chez les vivants. Le crâne est décoré d'une double volute. Au-delà de la cage thoracique, le corps montre une partie du squelette : les hanches, les vertèbres et les omoplates forment un fort relief et tendent la peau à l'extrême. Elles soulignent l'extrême maigreur du *moai* qui s'oppose au bas du corps tout en rondeur. Cette morphologie peut être associée à la représentation de la vieillesse et au passage du monde des vivants (l'oreille allongée) au monde des morts. La statuette utilisée lors de rituels liés aux ancêtres, comme les funérailles, est conservée à l'intérieur des maisons et enveloppée dans une étoffe végétale. Elle est transmise de génération en génération pour rappeler l'appartenance à un lignage et la protection accordée par les ancêtres. Sa signification continue à questionner.



Le voyage du moai kavakava de Rapa nui au musée de Marine du Louvre

Cette statuette à côtes est acquise en 1838 par le commandant Abel Aubert Dupetit-Thouars alors qu'il rencontre au large de l'île de Pâques quelques Pascuans

montés sur son navire, La Vénus, lors d'un traditionnel échange de cadeaux. Elle est achetée par le capitaine de corvette Jean-Benoît Amédée Collet (1801-1858) stationné aux îles Marquises. Inscrite sur l'inventaire Louis Philippe (1830-1848), la sculpture entre dans les collections du musée de Marine du Louvre inauguré en 1827. L'introduction du moai dans les collections reflète le goût ancien des collectionneurs, roi et amateurs, pour les Curiosités et l'exotisme et les nombreuses explorations maritimes des 18^e et 19^e siècles. Au 20^e siècle, les surréalistes, défenseurs des arts extra-européens, collectionnent des pièces océaniques. André Breton, chef de file du mouvement, possède un moai kavakava aujourd'hui conservé au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou.

Pour approfondir sur les statuettes *moai* en bois sacré : <https://museum.larochelle.fr/un-avant-gout/les-incontournables/moai-kavakava-de-lile-de-paques> ; *Moai kavakava* de l'ancienne collection d'André Breton : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cRRM48> ; Pour approfondir sur les différentes formes de statuettes *moai* (exposition à la Rochelle en 2020) : <https://www.fg-art.org/fr/oeuvre-du-mois-archives/le-bois-dont-on-fait-les-moai-a-propos-de-deux-statuettes-pa>

2- Croire

Effigie divine, *ki'i hulu manu* : accueillir les dieux pour se les concilier



Effigie divine (Figure du dieu Kuka'ilimoku / Kū), artiste hawaïen, archipel d'Hawaï, États-Unis d'Amérique, 18^e siècle. Fibres végétales, nacre, dents de chien, plumes, 67 x 32 x 22 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 71.1878.30.15 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / H. Dubois

La sculpture est l'œuvre d'artistes hawaïens. Ils montrent, avec cet exemplaire, leur savoir-faire dans l'art de la vannerie. Des plumes d'oiseaux chatoyantes de couleur rouge dont il reste quelques traces rappellent la préciosité des matériaux employés. Effigie divine, la figure sert de réceptacle aux divinités de la guerre. Notre exemplaire canalise les énergies du dieu de la guerre et du chaos, Kū, « le piller de terres ». Ce type d'effigie peut aussi accueillir Lono, la déesse de la paix et de l'abondance. La figure se compose d'un long cou jouant le rôle de support à une tête très expressive. Elle présente un crâne plat et une absence de front qui met en valeur de grands yeux ronds faits de nacre. Les joues sont creuses et le menton large et en galoche. Entre eux, une large bouche ouverte et grimaçante, signe d'irrespect et de violence, est garnie de dents de chien. L'effigie acquiert toute sa puissance divine lorsqu'elle est recouverte de ses plumes rouges sacrées. Les témoignages manquent pour connaître les rituels associés à la figure du dieu Kū mais le navigateur et découvreur James Cook (1728-1779) rapporte que le roi Kameha-Meha voue un culte particulier à Kū. Il se fait accompagner de son effigie dressée sur une perche lors des combats afin d'obtenir la protection du dieu et la victoire.



le voyage du dieu Kū d'Hawaï à Paris

L'histoire de cette œuvre est exceptionnelle par l'ancienneté de son entrée dans les collections françaises. Son collecteur est inconnu mais elle est mentionnée pour la

1^{re} fois lors d'un inventaire réalisé en 1796 par le Museum d'Histoire naturelle. Il est alors noté que les plumes rouges ont subi des détériorations dues à la présence d'insectes. Il est possible que l'arrivée dans les collections remonte au 3^e voyage de James Cook en 1778-1779. L'œuvre passe rapidement par le musée des Antiques en 1797, au Louvre, avant de rejoindre la Bibliothèque nationale de France. En 1878, elle se trouve dans le nouveau musée d'Ethnographie du Trocadéro devenu Musée de l'Homme en 1937 avant d'entrer dans la section Océanie du Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

3- Manifester l'autorité

Statue d'Aelius Caesar : légitimer son pouvoir par « l'image »



Statue d'Aelius Caesar, Italie, Cumes ? 136 – 138 apr. J.-C. Marbre, 208 x 67 x 52 cm, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 6438. © 2017 Musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / H. Lewandowski

Œuvre composite, la statue est le résultat d'un montage ancien d'une tête d'homme et d'un corps à demi-nu. Composée de différents marbres, la sculpture est monumentale, sa taille excède les deux mètres. La statue-portrait permet de reconnaître Aelius César sénateur de 136 à 138, une figure secondaire de la famille impériale des Antonins (96-192). Adopté par Hadrien (117-138), le sénateur est destiné à lui succéder en 136 mais il meurt subitement en 138 après J.-C.

La réalisation de la sculpture doit se situer entre 136 et 138.

Représenté en pied, le visage d'Aelius César se distingue par la finesse de ses traits. Une barbe aux boucles très fournies lui tombe très bas sur le cou tandis que sa coiffure riche en boucles renvoie à la mode du temps. Le nez aquilin prolonge un front légèrement bombé aux arcades sourcilières marquées qui donnent de la profondeur au regard. Il se dégage du portrait d'Aelius force et détermination. Son corps à demi-nu met en valeur un torse musclé et proportionné selon le modèle anatomique idéal de la statuaire grecque. Le hanchement donne au sénateur une allure dynamique et naturelle. Un grand drapé, le *paludamentum* ou manteau militaire romain, vient recouvrir le bras gauche et le bas du corps.

Exposée dans l'espace public, à la vue de tous les citoyens, la statue du prétendant au trône témoigne de la nouvelle importance du personnage. La monumentalité, la verticalité, le vêtement militaire et le corps athlétique d'Aelius César traduisent son statut social et sa puissance politique. Sa statue-portrait l'inscrit dans la continuité d'Hadrien et le légitime pour prendre sa succession. L'œuvre est un exemple de l'utilisation de l'image comme vecteur du pouvoir.



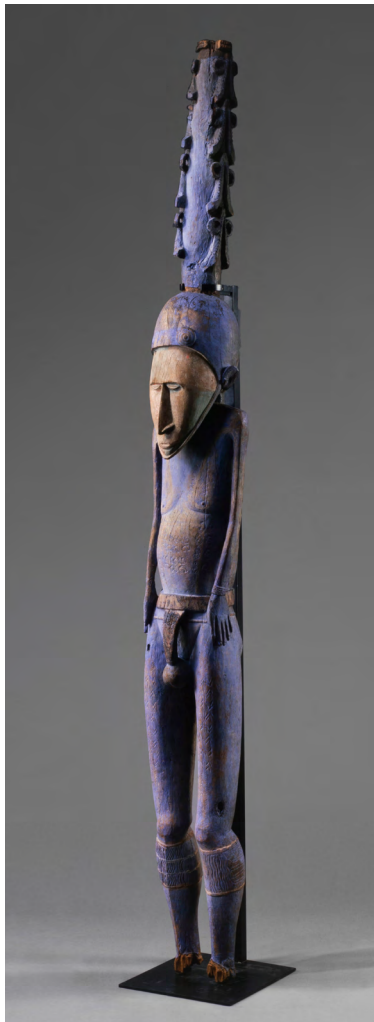
Le voyage de la statue d'Aelius César de Cumes (?) au musée du Louvre

Cette statue monumentale entre au musée du Louvre, le musée Napoléon III (1852-1870) et rejoint les collections des Antiques en 1862. C'est

à cette date que l'empereur achète une partie de la collection du marquis de Campana (1808-1880). Banquier et grand amateur d'antiques dans l'Italie du 19^e siècle, sa fortune lui permet de rassembler des œuvres issues de fouilles ou d'achats sur le marché de l'art. Condamné pour malversations financières, sa collection est confisquée et dispersée. Peut-être trouvée à Cumes, les sources ne nous renseignent pas sur les modalités de la découverte ni sur le mode d'acquisition de la statue par Campana.

3- Manifester l'autorité

Sculpture de grade *turu kuru* : légitimer son pouvoir par « l'image »



Sculpture de grade *turu kuru*, sculpteur(s) ni-vanuatu, Vanuatu, île de Malo, village d'Asakavasa (Mélanésie), 19^e siècle. Bois pigments, 300 x 35 x 34 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 71.1938.42.8 © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / image GrandPalaisRmn

La sculpture anthropomorphe dite communément *L'Homme bleu* ou *Turu kuru* « celui qui est dressé devant vous et vous regarde » provient du Vanuatu. Elle impressionne par sa monumentalité. Commandée par le chef Kana Supé au début du 19^e siècle, elle se dresse devant un édifice cérémoniel dans un hameau de l'île de Malo. Sculptée en bois, gravée et recouverte de pigments dont le bleu d'où son nom d'*Homme bleu*, elle commémore le statut social élevé de son propriétaire et est à ce titre honorée et crainte.

Le corps est longiligne. La tête forme un ovale. Elle est surmontée par une haute coiffure étroite dont chaque côté est sculpté de quatre mâchoires de porc superposées. La chevelure est ornée d'un macaron au-dessus du front du côté gauche. Le visage a les traits réguliers. Les yeux sont très rapprochés de la racine d'un long nez qui se termine en pointe. La petite bouche est formée par un bourrelet fendu. L'homme n'a pas de cou et son menton en forme de pointe descend très bas sur son torse. Les épaules très étroites sont prolongées par de très longs bras dont les mains sont appuyées sur les hanches. L'attitude semble plutôt raide. Une ceinture entoure la taille et maintient le cache-sexe. Les cuisses sont longues et minces marqués par des mollets fermes mais dont les pieds sont manquants. La statue est recouverte de gravures au niveau du torse et des cuisses. Elle porte des bijoux : un bracelet gravé sur le poignet gauche tout comme sur les cuisses. La statue est peinte en bleu, le visage en blanc, mais le côté droit du front et le bas du visage du côté gauche ont des traces de couleur verte. Cette statue peut être mise en relation avec le système des sociétés masculines qui regroupent tous les adultes au Vanuatu. Les sociétés masculines sont divisées en grades hiérarchisés auxquels on accède, au cours de la vie, au moyen de paiements en dents de cochon dont les canines doivent former des boucles. À chaque échelon correspondent des insignes particuliers qui expliquent la présence des bijoux, des coquillages sculptés sur le côté gauche ou les mâchoires de porcs sacrifiés pour l'obtention du grade que la statue commémore. Placée à l'extérieur, sa monumentalité et sa visibilité intimident. La statue incite au respect de son propriétaire et à la reconnaissance de son pouvoir au sein du conseil du village.



Le voyage de la statue de grade turu kuru

Cette sculpture est réalisée au début du 19^e siècle pour célébrer l'accès du chef Kana Supé à un grade élevé. La famille du chef la vend plus tard au planteur Jean

Jacquier qui la cède à l'avocat Gabriel Gomichon des Granges (1904-1971). Ce dernier en fait don au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Musée de l'Homme en 1937. Elle est transportée en 1935 sur le Korrigane, nom donné à la mission (1934-1936) qui sillonne l'océan Pacifique pour le compte du musée.

Approfondir sur l'histoire mouvementée de la statue : <https://journals.openedition.org/jso/6471>

Approfondir sur l'étude du bleu de la statue : <https://c2rmf.fr/actualite/lhomme-bleu-etude-de-polychromie-par-analyses-et-imagerie-multispectrale>

4- Asseoir le prestige

Olifant : un objet sapi-portugais au service du prestige d'un chef sapi

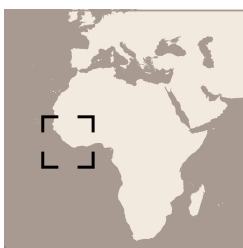


Olifant, artiste non identifié, Guinée ou Sierra Leone, 16^e siècle. Ivoire d'éléphant, 65 x 9 x 9 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 71.1933.6.4 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn/ image musée du quai Branly-Jacques Chirac

Cet olifant, de la famille des cors, est sculpté dans une défense d'éléphant comme l'indique sa forme concave. Le nom de l'objet renvoie au matériau. L'exemplaire provenant de Sierra Leone appartient à la production des ateliers d'artisans sapi entrés en contact avec les Portugais qui installent des comptoirs au Bénin et en Sierra Leone depuis la fin du 15^e siècle. L'objet est un symbole de prestige pour son propriétaire.

Au sommet de la trompe, un personnage est représenté assis, un chien à ses pieds. Sur le corps de l'instrument, sont sculptés trois femmes, un chien et un oiseau dont la patte est saisie par un serpent qui borde l'embouchure. Les personnages féminins et les animaux sont présentés la tête en bas mais ils retrouvent leur position lorsque l'objet est porté à la bouche. Plus bas, deux caïmans et deux serpents avalent une grenouille : tout un bestiaire familier et d'une grande vivacité s'offre au regard. L'Olifant est décoré d'une série de torsades, de lignes de granules, comme autant de petites perles. Des filets circulaires sont gravés à l'embouchure et au bas de la trompe. L'artiste inconnu fait preuve d'une grande virtuosité et témoigne du savoir-faire des Sapi.

À partir de 1470 et jusqu'en 1580, les ateliers sapi produisent sur commande des marchands portugais des objets tels que des salières, des pyxides, des cuillères et des olifants. Destinés à l'exportation, ils répondent au goût des élites pour l'ailleurs et au prestige de posséder un objet en ivoire, matériau précieux et inexistant en Europe. Les objets, conservés dans les cabinets de curiosités, sont alors partagés avec un cercle restreint. D'après Ezio Bassani, cet olifant n'est pas destiné à l'Europe. Il est probablement commandé par un chef local sapi. Le spécialiste liste les éléments se rattachant à la tradition locale : le bestiaire et le personnage au sommet de l'olifant, probablement un dignitaire africain, le visage incliné et malicieux. Il soumet à ses pieds une hyène baissant la tête. L'animal néfaste se retrouve dans les contes sapi. Libre de toute contrainte d'une commande portugaise, des éléments ornementaux reprennent toutefois l'art manuelin (du nom du roi Manuel I^{er}, roi du Portugal de 1495-1521) qui se développe à la fin du 15^e siècle comme les torsades et les cordages. Si l'objet est destiné à affirmer le prestige du chef sapi, il est un témoin des circulations stylistiques entre l'Afrique et le Portugal. L'olifant peut être qualifié d'objet hybride.



Le voyage de l'olifant

Cet olifant est conservé au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, institué en 1741 mais sa date d'entrée n'est pas connue. Le cabinet conserve les collections royales de médailles, d'objets

d'art et de « curiosités exotiques » (celles des cabinets de curiosités). Il est possible que l'objet provienne des collections royales et même de celles de Louis XIV (1661-1715). Aucune source n'indique les conditions de son arrivée à Paris. Passé dans les collections du Musée d'Histoire Naturelle, ce dernier le dépose en 1933 au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1933 (Musée de l'Homme en 1937).

5- Orienter le sort

Chien-médium *nkisi nkondi* : conjurer les maux des hommes



Chien médium *nkisi nkondi*, artiste vili, Congo, côte du Loango, 18^e-19^e siècle. Bois, métal, faïence, matière organique, 90 x 41 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 71.1892.70.4 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / image musée du quai Branly-Jacques Chirac



Le voyage du Chien-médium nkisi

Le chien nkisi arrive en 1892 à Paris. Il est envoyé dans la capitale et donné au Musée d'Ethnographie du Trocadéro par Joseph Cholet (1859-1892), militaire et collectionneur

breton qui explore le Congo au cours de plusieurs expéditions. Il meurt en 1892 mais avait décidé de faire don de l'ensemble de sa collection au musée. Rien n'indique comment Joseph Cholet s'est procuré ce chien. Il est probable qu'il appartenait à un devin très important. Il est déposé par le Musée de l'Homme au Musée du quai Branly. Le chien est choisi pour être exposé au Pavillon des Sessions(ancienne Galerie des cinq continents) où sont présentées dès 2000 des œuvres d'Océanie, d'Afrique, d'Asie et des Amériques selon la volonté de l'ancien président Jacques Chirac.

Le Chien-médium désigne dans la culture vili un esprit ou *nkisi*. La statue est composée de bois, de clous et de différentes pièces de métal agrégés lors de rituels. Chaque pièce de métal est investie d'un caractère magique. Elle représente un conflit que le devin en charge du *nkisi* doit régler pour répondre aux maux qui accablent les hommes.

Le chien est recouvert de clous et d'autres artefacts qui remplacent le traditionnel pelage de l'animal. Son allure générale rappelle celle du porc-épic. Placés par le devin, les piquants donnent à l'animal un air terrifiant. La langue pendante et les deux grands yeux en faïence blanche doivent impressionner celui qui le regarde. Une cloche est suspendue à son cou et indique par son tintement sa présence.

Ces différents éléments constitutifs du *nkisi* doivent repousser les forces maléfiques. Il revient au devin d'activer la puissance du chien en plantant un clou dans le bois de la statue pour indiquer le mal à combattre. Ses grands yeux pénétrants et sa gueule ouverte signalent sa traque contre les personnes mal intentionnées.

La quantité de clous et de lames, leur forme et leur implantation se rattachent aux différents types de maux que subissent les hommes : les rivalités, les conflits au sujet des terres, la jalousie ou encore la maladie. La statue, investie d'une puissance magique, joue un rôle de régulateur entre les hommes et les forces du mal (les auteurs de troubles) qu'il lui revient de détruire.

Pour approfondir : <https://www.dailymotion.com/video/x1ceygm>

7- Se concilier les éléments

Divinité du riz *bulu* : assurer l'abondance des récoltes par des offrandes



Divinité du riz *bulul*, sculpteur ifuago, Philippines, cordillère du nord de l'île de Luçon, district de Hingyon, 15^e siècle. Bois, patine sacrificielle, 48 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 70.1999.4.1 © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / P. Guyon

Le *bulul*, personnage tenant une coupe, est caractéristique de la culture Ifuago qui montre son génie en aménageant des rizières en terrasse sur l'île indonésienne de Luçon. La statue en bois de narra représente la divinité du riz. Tous les rituels des Ifuago sont liés au riz, base de l'alimentation et de la survie du groupe.

Le personnage est sculpté pour être vu de face. Assis, les jambes repliées, il tient de ses deux mains une grande coupe au décor de godrons. Elle semble faire corps avec le *bulul*. Le sculpteur privilégie des contours tout en rondeur comme le montrent les bras, les jambes et la forme du visage. Ce dernier est évoqué avec peu de détails : trois petites cavités pour indiquer les yeux et la bouche. Le sculpteur fait preuve d'une grande économie de moyens, sculpte des formes simples et réussit à donner à la figure une forte présence. Datée du 15^e siècle, son épure frappe aujourd'hui par sa modernité.

Au début du cycle du riz, la divinité est posée sur le sol. Les villageois la sollicitent pour obtenir de bonnes récoltes. Les familles conservent un *bulul* et selon leur richesse lui rendent un culte aux rituels plus ou moins longs et coûteux. La divinité doit assurer le bon déroulement des semailles, du repiquage, de la récolte et de la mise en gerbes du riz. Pour obtenir la protection du *bulul*, les plus riches villageois lui sacrifient des animaux. Il reçoit aussi des offrandes végétales. Au cours du rituel, la statue est enduite du sang des animaux sacrifiés et la coupe tenue par la divinité sert aux repas et aux prêtres pour leur consommation de bière de riz. Conservée dans les greniers des maisons, la statue se couvre d'une pellicule de suie qui lui donne sa patine noire. Comme dans toutes les civilisations, les Ifuago cherchent à se concilier la nature.



Le voyage de bulul

C'est à partir du milieu du 19^e siècle que des bulul arrivent en Europe et entrent dans les collections des musées. L'exemplaire du Louvre est acquis dans les années 1970 par William Beyer dont le père est le

fondateur de l'archéologie des Philippines. Le collectionneur et marchand d'art Jacques Kerchache (1942-2001) achète l'œuvre à un collectionneur privé parisien. Il en fait don pour le Musée du quai Branly en 1999. L'homme, spécialiste des « arts premiers », conseille l'ancien président Jacques Chirac lors du projet de création du musée qui ouvre cinq ans après sa mort. Dès 1990, Il défend l'égalité entre tous les arts. « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux », tel est le titre de la pétition en faveur de l'entrée des arts extra-occidentaux au musée du Louvre, publiée par Jacques Kerchache dans le journal Libération. Il rejoint sur ce point le combat du poète Guillaume Apollinaire (1880-1918) et du critique d'art Felix Fénéon (1861-1944) au début du 20^e siècle.

8- Passer d'un monde à l'autre

Aiguière à tête de coq : la métamorphose des êtres et des choses



Aiguière à tête de coq, Monde iranien, 13^e siècle. Pâte siliceuse, décor ajouré, gravé et peint sous glaçure transparente colorée, 39 x 13 x 20 cm. Musée du Louvre, département des Arts de l'Islam, MAO 442 © Musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / H. Dubois

Cette aiguière à la panse piriforme, en forme de poire, est destinée à contenir du vin comme le laisse supposer les sources poétiques persanes qui font mention d'aiguières en forme de coq lors d'un banquet en l'honneur du roi sassanide Khosrow II (591-628). Cette forme animale, très prisée au 13^e siècle et connue dès le 9^e siècle avant J.-C. dans la production iranienne, est inspirée de modèles chinois.

L'aiguière est composée dans sa partie supérieure d'une tête de coq surmontée d'une crête et son anse représente la queue de la gallinacée. Les yeux sont en relief et les pupilles fixes sont entourées de cercles concentriques. Ils confèrent à l'animal un regard perçant et une grande force expressive. Le décor extérieur se plaque sur une paroi intérieure imperméable. Il se compose de motifs de feuillages dans lesquels sont éparpillés des têtes humaines ou des hommes à mi-corps et des têtes animales. Un homme, à proximité de l'anse, est représenté au moment où il se transforme en rinceau. Des inscriptions en bordure du col et dans la partie inférieure de la panse souhaitent au propriétaire de l'objet la protection divine.

L'iconographie mêle les figures humaines, les créatures animales et fantastiques et le monde végétal. Le coq est dans la culture iranienne un animal important. Il protège contre le mauvais sort et intervient même dans certaines pratiques divinatoires. La profusion végétale qui anime l'ensemble de la verseuse peut avoir pour source l'arbre *waq waq*. Dès le 8^e siècle la légende le situe sur une île isolée. Ses branches portent des figures humaines et animales à la place de fruits. Quant au Coran, la *sourate XXXVII, versets 60-65*, décrit l'arbre *Zakḥum* peuplé de figures de démons. En choisissant de donner la forme d'un animal à une aiguière et en peuplant son décor d'êtres hybrides et fantastiques, les artistes iraniens témoignent des métamorphoses des êtres et des choses et jouent sur les apparences du monde sensible.



Le voyage de l'Aiguière à tête de coq

L'historique de l'œuvre est assez succinct. Son lieu de production n'est pas connu avec précision : le monde iranien, ni les circonstances de son acquisition par Jacques Acheroff. Il vend

l'aiguière en 1970. Acquisée par la Société des Amis du Louvre, elle en fait don au musée du Louvre. Le don est un des modes d'acquisition qui permet au musée d'enrichir ses collections.

8- Passer d'un monde à l'autre

Masque du poisson : un dialogue entre le monde animal et les humains



Masque du poisson, artiste yu'pik, début du 20^e siècle, Alaska, côte sud de la baie de Kuskowen, village de Goodnews Bay. Bois, pigments, plumes, 48 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 70.1999.1.2 © musée du quai Branly-Jacques Chirac, dist. GrandPalaisRmn / image musée du quai Branly-Jacques Chirac

Le masque du poisson est sculpté par les yup'ik, peuple autochtone vivant sur la côte sud-ouest de l'Alaska. Pêcheurs et chasseurs de mammifères marins, ils se retrouvent au sein de grandes maisons communautaires. C'est là que sous la direction d'un chamane, ils fabriquent des masques portés par les hommes lors de cérémonies rituelles.

Le masque au poisson se divise en deux parties : un poisson dont la tête est orientée vers le bas, qui donne son titre à l'objet, et une partie représentant un visage dont la bouche monstrueuse montre les dents. Seul un œil et une partie du nez sont visibles. Une main à quatre doigts est disposée sur le côté gauche du masque. La partie humaine du visage représente dans la culture inuite l'âme de l'animal nommée *yua* : « celui qui possède la personne ». De la couleur et des plumes distinguent l'âme des autres *yua* et viennent compléter le décor du masque. La *yua* du poisson est fondamentale pour la survie du groupe puisqu'elle donne son accord pour la pêche. En donnant son corps et celui des autres poissons, elle est celle qui décide de l'abondance ou de la famine. Toutefois, l'aspect inquiétant de l'âme du poisson rappelle que l'homme doit savoir respecter les tabous et les règles de pêche. Il doit trouver un équilibre, toujours fragile entre ses besoins et la terre nourricière. Objet rituel, le masque accompagne les danses des yup'ik. Son aspect dual montre les passages entre le monde animal et le monde humain.



Le voyage du masque du poisson

Installé en Alaska dès 1898, l'américain Adams Hollis Twitchell, chercheur d'or, commerçant puis éleveur de rennes, collecte des masques yup'ik. Il en revend une partie au collectionneur George

Gustav Heye, fondateur du Museum of American Indian (musée national des Indiens d'Amérique) de New-York. En difficulté financière dans les années 1940, ce dernier doit vendre une partie de ses objets. Le poète André Breton, auteur en 1924 du Manifeste du surréalisme et exilé à New-York depuis 1941, fait l'acquisition, comme d'autres artistes exilés, d'œuvres inuites dont ce masque du poisson. André Breton rentre à Paris en 1946. C'est dans son atelier de la rue Fontaine, dans le 9^eme arrondissement, qu'il s'entoure de ses collections d'art africain, océanien et américain comme le montrent quelques photographies. En rupture avec le rationalisme occidental, les surréalistes défendent les arts extra-européens et se reconnaissent dans des pratiques culturelles fondées sur l'inconscient et l'imaginaire.

Photographies des collections d'André Breton dans l'atelier de la rue Fontaine :

https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100012200?backurl=https%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Ffr%2Fseries%2F73%3Fvid%3Dprimary&back_rql=DISTINCT%20Any%20M%2CST%2CD%20ORDERBY%20ST%20WHERE%20M%20in_series%20X%2C%20M%20title%20MT%2C%20M%20sorttitle%20ST%2C%20M%20short_description%20D%2C%20X%20eid%206344

Notice du Masque du phoque, pendant du Masque du poisson :

<https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/arctic-subarctic.html>

Un Louvre pluriel au 19^e siècle : la présence de musées extra-européens dans le musée.

L'histoire de la présence au Louvre d'objets venus d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques est aussi ancienne que celle du musée lui-même.

Dès sa fondation en 1793, le Louvre accueille des œuvres d'origine extra-européenne issues des anciennes collections royales françaises. Des musées sont créés au sein du Louvre pour accueillir des objets collectés au cours de missions diplomatiques, commerciales, d'expéditions scientifiques, militaires ou coloniales. Vitrine de la présence française à travers le monde ou du goût des collectionneurs, beaucoup de ces objets sont relégués malgré leur succès auprès du public dans des salles peu accessibles. Les musées disparaissent entre la fin du 19^e siècle et le milieu du 20^e siècle et les objets sont dispersés entre les institutions.

LE MUSÉE DE MARINE

1827 : création du musée de Marine. Une mémoire de l'histoire maritime de la France. En 1837, les artefacts de l'expédition La Pérouse (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31430v/f16.item>) dans le Pacifique rejoignent les maquettes de navire. En 1850, le musée de Marine est réorganisé. Trois salles sont réservées à : un « musée ethnographique », « un musée » chinois et un « musée » japonais. Les œuvres sont progressivement dispersées entre le Musée d'Ethnographie du Trocadéro créé en 1878 ou le Musée Guimet pour l'art asiatique en 1947.

LE MUSÉE ALGÉRIEN

1847 : création du musée algérien. Les objets sont collectés au cours de l'expédition militaire et coloniale en Algérie à partir de 1830. Ils sont la vitrine de l'archéologie militaire. Les artefacts conservés par Adrien de Longpérier (1816-1882), sont des témoignages du passé impérial romain. Le Louvre conserve toujours une mosaïque : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10303132>. Les différends entre les archéologues de terrain et les conservateurs du Louvre provoquent la fermeture du musée algérien en 1895.

LE MUSÉE MEXICAIN OU AMÉRICAIN

1850 : un musée mexicain est créé au Louvre par le conservateur des Antiques, Adrien de Longpérier renommé en 1851 musée américain. Il accueille essentiellement des objets du Mexique et du Pérou. Longpérier recense 657 objets. En 1887, les objets sont transférés au Musée d'Éthnographie du Trocadéro.

Bibliographie _____

Sculptures : Afrique, Asie, Océanie et Amériques, Paris, RMN, 2003

Pierre Singaravelou, *Fantômes du Louvre. Les musées disparus du XIX^e siècle*. Paris, Hazan-Louvre éditions, 2023

Souleymane Bachir Diagne, *Les universels du Louvre*, Paris, Albin-Michel- Louvre éditions, 2025.

Sitographie _____

La Chaire du Louvre de Pierre Singaravelou en 2022 : *Fantômes du Louvre. Les musées disparus du XIX^e siècle* (Série de cinq conférences)

<https://www.youtube.com/watch?v=cgIXeoWibwk>

Le Louvre, des racines plurielles. Émission Concordance des temps. Invité : Pierre Singaravelou (février 2026)

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/le-louvre-des-racines-plurielles-4924819>

La Chaire du Louvre de Souleymane Bachir Diagne en 2023. *Le Louvre : quels universels ?* (Série de cinq conférences)

https://www.youtube.com/watch?v=XGV1dk6s_kQ



Directeur de la Médiation et du développement des publics :
Gautier Verbeke

Sous-directrice de la Médiation et de la Transmission :
Céline Brunet-Moret

Chef du service de la Médiation humaine :
Isabelle Grassart

Coordination éditoriale et rédaction :
Florence Dinet

Musée du Louvre, avril 2026