



SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

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

Jokkoo

#26 ★ septembre - décembre 2016 ★



LIONEL ZINSOU
PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DES
AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

Cette année, votre musée a souhaité rendre un double hommage à Jacques Chirac, qui, en tant que Président de la République, a rendu possible, pour la première fois, l'existence d'un musée entièrement dédié aux arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Un premier hommage s'exprime grâce à la magnifique exposition de Jean-Jacques Aillagon « Jacques Chirac et le dialogue des cultures » que vous pouvez encore visiter jusqu'au 9 octobre. Puis, en cette année de dixième anniversaire, le musée change de nom pour désormais s'appeler *musée du quai Branly - Jacques Chirac*. Je me réjouis de cette nouvelle étape, signe de notre reconnaissance de son engagement pour la connaissance et le respect des hommes et des civilisations.

Ce numéro d'automne vous ouvre grandes les portes de la découverte. Daniel Soutif présente son exposition « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation », qui interroge le rôle joué par les artistes et penseurs africains-américains, durant plus d'un demi-siècle, dans les mouvements de contestation qui visaient à estomper cette « ligne de couleur » discriminatoire.

Grâce à la générosité de la Société des Amateurs de l'Art Africain, le musée a pu acquérir un rare et délicat étrier de poulie gouro, qui nous est présenté par Hélène Joubert, responsable de l'unité patrimoniale des collections Afrique. Le tout jeune Cercle pour la Photographie a d'ores et déjà montré son dynamisme en soutenant une acquisition remarquable : pour la première fois, des photographies du célèbre photographe ghanéen James Barnor entrent dans les collections publiques françaises. Ce numéro de rentrée est par ailleurs l'occasion de plonger au cœur d'un lieu chargé d'Histoire, le Jardin d'Agronomie Tropicale, théâtre de l'Exposition coloniale nationale de 1907. Enfin, nous aurons le plaisir de suivre les Amis du musée qui, en juin dernier, ont marché sur les traces des anciens Mayas, lors d'un magnifique voyage au Mexique et au Guatemala.

★ Sommaire



- ★ **L'exposition : The Color Line** p.2
- ★ **La société des Amateurs d'Art africain soutient le musée**..... p.8
- ★ **James Barnor, première acquisition du Cercle pour la photographie** p.10
- ★ **Le Jardin d'Agronomie Tropicale**... p.12
- ★ **Voyage : Mexique et Guatemala, sur les traces des anciens Mayas** p.19
- ★ **L'agenda** p.23
- ★ **Ils nous soutiennent** p.24

★ The Color Line, les artistes africains- américains et la ségrégation

Le musée du quai Branly - Jacques Chirac présentera à partir du 4 octobre 2016 une exposition intitulée « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation ». Daniel Soutif, philosophe et critique d'art, revient sur son travail de commissaire d'exposition.



Pouvez-vous nous expliquer le titre de votre exposition « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation » ?

L'expression *Color Line* est utilisée depuis longtemps aux Etats-Unis pour désigner la ségrégation et la discrimination raciale. Cette ségrégation a commencé après la période dite de la Reconstruction qui a suivi la guerre de Sécession achevée en 1865. À partir de 1877, ont été promulguées, dans le Sud des Etats-Unis, des lois prônant la séparation des noirs et des blancs selon la doctrine « séparés mais égaux ». *Color Line* est donc une expression utilisée dès la fin du XIX^e siècle pour désigner cette discrimination. Elle a été imprimée pour la première fois sous la plume de Frédéric Douglass. L'autobiographie de cet ancien esclave avait été un succès et il est devenu le plus

important porte-voix de la communauté noire. Il écrit en 1881 un article avec cette expression pour titre, expression qui s'est ensuite répandue. C'est néanmoins en 1900, lors de l'« Exposition des Nègres d'Amérique » présentée dans le cadre de l'Exposition universelle à Paris, que W.E.B. Du Bois énonce la célèbre formule selon laquelle « Le problème de la ligne de couleur sera le problème du XX^e siècle ». Une phrase qui, reprise dans l'introduction de son livre *Souls of Black Folks*, publié en 1903, trouvera un écho considérable.

Aujourd'hui ce terme demeure très fréquent aux Etats-Unis. Il paraît très régulièrement des livres sur le sujet incluant cette expression dans le titre. En France, j'ai souhaité utiliser ce titre en anglais parce qu'il est à la fois très simple et légèrement mystérieux : on devine aisément sa signification mais on peut croire aussi qu'il s'agit d'une simple histoire de couleur. Or, on parle d'art et de peinture, c'est-à-dire précisément d'une histoire de couleur. J'aime bien cette ambiguïté puisque le sujet de l'exposition est la relation des artistes noirs américains avec la position défavorisée que



© Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



© Private Collection, New York, NY; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC

A gauche : William Burghardt Dubois, 1903. A droite : Equality, Betye Saar, 1999.



© Adagp Paris 2016

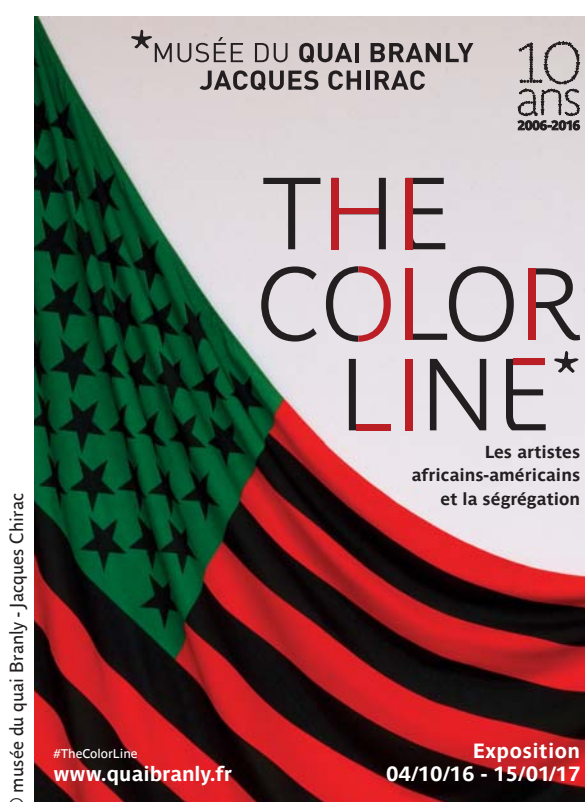
The negro speaks of Rivers (for Langston Hughes), Aaron Douglas.

les Africains-Américains ont eu et ont encore à subir dans la société américaine, comme si une ligne de couleur picturale répondait à la ligne raciste de la couleur.

Comment le projet de cette exposition s'est-il construit ?

Cela remonte à l'époque où j'ai commencé à travailler sérieusement sur l'exposition « Le Siècle du jazz ». J'avais l'idée de faire cette exposition sur la relation du jazz avec les arts visuels depuis de nombreuses années, mais ma connaissance des artistes noirs américains était alors presque nulle. Ce qui est d'ailleurs le cas pour la plupart des gens en Europe. Pour moi, en 2006, les artistes qui allaient être concernés par cette exposition étaient Matisse, Mondrian, Stuart Davis, Arthur Dove, Jackson Pollock. Bref, ceux que tout le monde connaît plus ou moins et notamment dans leur relation avec le jazz. Mais, en commençant à travailler, je me suis aperçu de l'existence de beaucoup d'artistes noirs de très grande qualité liés à ce rapport entre jazz et

arts visuels. Ces artistes qui s'appelaient Aaron Douglas, Archibald Motley, Palmer Hayden, Jacob Lawrence, Willam H. Johnson, Romare Bearden, Bob Thompson etc. ont été une révélation et justement on les retrouve aujourd'hui, avec bien d'autres, dans « The Color Line ». J'avais essayé à cette époque de les intégrer autant que possible, mais je ne pouvais naturellement pas renoncer à tous les autres auxquels j'avais d'abord pensé ! Cependant j'avais découvert cet univers, et je me suis alors dit qu'un jour je ferai une exposition destinée à les faire connaître en France ou en Europe. Cela fait déjà trente ou quarante ans qu'aux Etats-Unis les grands musées ont commencé de s'intéresser à eux : une réintégration de tous ces artistes dans les circuits officiels s'est peu à peu opérée. Un tel phénomène ne s'est pas encore concrétisé en Europe, ce qui donnait donc matière à une exposition. Lorsque Stéphane Martin m'a demandé en 2013 si je voulais faire une exposition sur la ségrégation, son idée initiale, j'ai accepté parce qu'il était aisé de combiner sa demande et mon intérêt pour ces artistes.

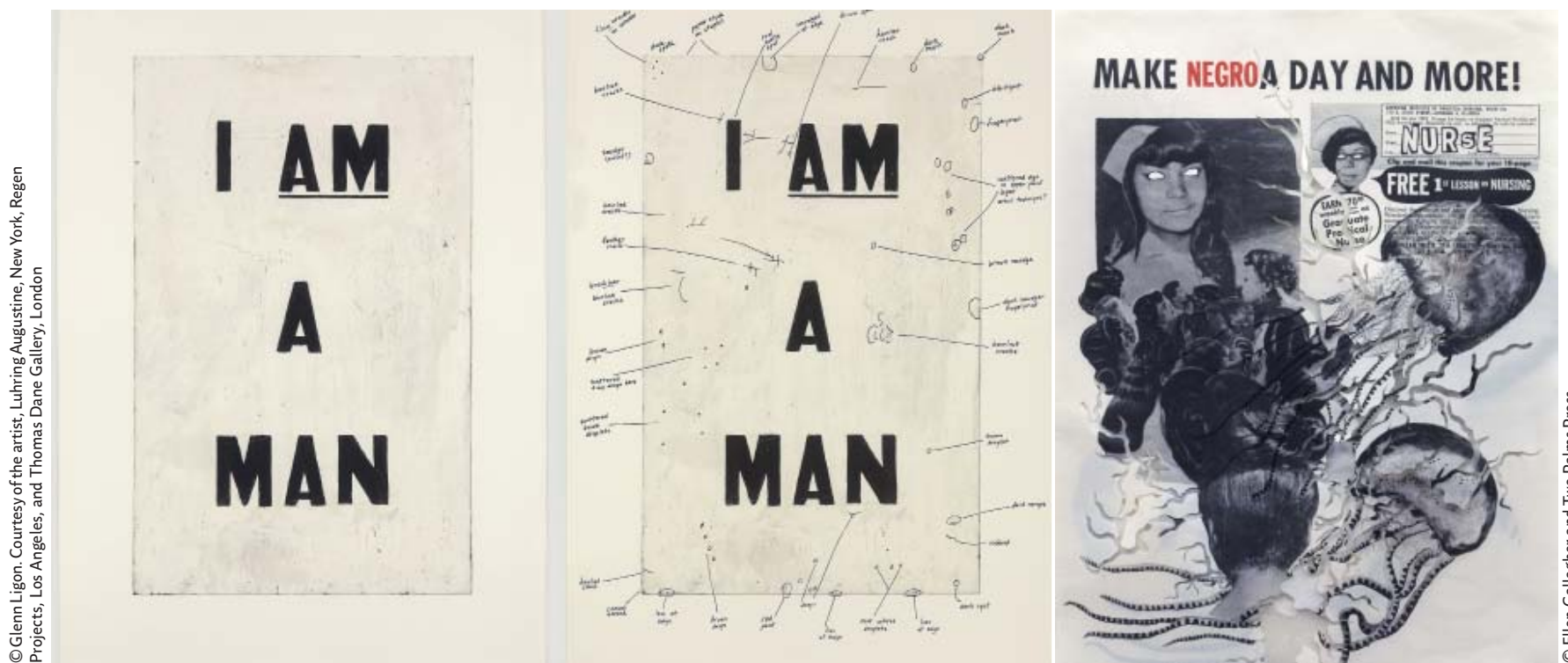


© musée du quai Branly - Jacques Chirac



© Adagp, Paris

A gauche : affiche de l'exposition. A droite : Origin of the universe 1, Mickalene Thomas, 2012.



© Glenn Ligon. Courtesy of the artist, Lühring Augustine, New York, Regen Projects, Los Angeles, and Thomas Dane Gallery, London

© Ellen Gallagher and Two Palms Press

A gauche: Condition Report, Glenn Ligon, 2000. A droite : DeLuxe, Ellen Gallagher, 2004 - détail.

Quant à l'appellation « africain-américain », il est de règle, car depuis la fin des années 80 aux Etats-Unis, plus personne n'utilise le terme « afro-américain ». Il y a eu une évolution linguistique, évolution qui n'est d'ailleurs probablement ni la première, ni la dernière concernant l'appellation des Noirs aux Etats-Unis. Aujourd'hui en tout cas, on parle des Africains-Américains. Il n'est pas interdit de parler des Noirs, mais si on veut les dénommer d'une façon qui souligne leur origine, on utilise cette appellation. J'espère que l'exposition va lui permettre d'intégrer la langue française, car il est différent d'afro-américain. D'autres expressions ont existé bien sûr, parfois dépréciatives ou revendiquées, comme « colored » au temps de la ségrégation légalisée, sans parler de l'affreux « nigger » que les Noirs pouvaient néanmoins utiliser entre eux comme aujourd'hui « nigga » chez les rappers. « Negro », « black » et « afro-american » se sont concurrencés dans les années cinquante. Mais c'était lié à des revendications différentes de celles de la communauté noire d'aujourd'hui.

Diriez-vous qu'il s'agit d'une exposition engagée ?

On ne peut pas faire une exposition comme celle-ci sans qu'il y ait un engagement. Ce n'est pas à proprement parler une exposition politique ou militante. Mais elle se

compose de 180 œuvres d'art d'une part, et d'une énorme documentation de l'autre, en originaux et en reproduction ; toute une partie reflète donc sinon un engagement du moins une fidélité aux épisodes historiques. Il y a alors bien sûr un lien, mais ce qui est engagé, c'est peut-être déjà de respecter, comme dans le titre, la façon dont les acteurs veulent se désigner et se représenter eux-mêmes. La première chose à faire quand on veut être correct avec les gens dont on parle, c'est de les nommer comme ils souhaitent qu'on les appelle !

« The Color line, les artistes africains-américains et la ségrégation » a-t-elle une vocation pédagogique ?

Les expositions sont toujours des entreprises pédagogiques. Mais on espère aussi qu'elles soient l'occasion d'un plaisir esthétique. D'un côté, j'espère que les gens vont découvrir des choses, ce qui peut relever de la pédagogie, mais j'espère qu'ils y prendront avant tout plaisir. Il y a de très bonnes œuvres, on s'est appliqué à les ordonner de façon à la fois lisible et plaisante, équilibrée et esthétiquement élaborée. On a ajouté à tout ça une masse considérable de documentation. Le public français ignore une bonne partie de cette histoire américaine même si l'actualité nous la renvoie sans cesse et que les œuvres y font écho en permanence. Il y a une recrudescence ces dernières années



© Estate of Norman W. Lewis; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC

© Ellen Gallagher and Two Palms Press

A gauche: Night Walk #2, Norman Lewis, 1956. A droite : DeLuxe, Ellen Gallagher, 2004.



© Tout droits réservés



© Adagp Paris 2016

A gauche : Uncle Tom and little Eva, Robert Scott Ducanson. A droite : 12. I have a special reservation, Elisabeth Catlett.

de problèmes liés au racisme. Il y a donc cette volonté indubitablement informative et pédagogique de donner des moyens de comprendre, mais surtout une volonté de proposer et de faire découvrir de belles œuvres qui méritent qu'on s'y intéresse parce qu'elles sont fortes, et susceptibles de procurer un grand plaisir.

Vous avez choisi un parcours chronologique, rythmé par des sections thématiques - Harlem, la figure du sportif noir. Comment s'est fait le choix des étapes chronologiques d'une part, et des explorations thématiques d'autre part ?

On peut dire que l'exposition couvre 150 ans d'histoire, si l'on considère que tout commence à la fin de la guerre de Sécession. Cela commence même un peu avant, comme le souligne le prologue qui présente une œuvre du peintre Robert Scott Ducanson de 1853 et des poteries datant de la fin des années 1850 dues à un esclave surnommé Dave the Potter qui avait l'étonnante habitude d'y graver une sentence au sens parfois assez mystérieux. Sans y être condamné, on est forcément tenté par la chronologie et le récit. Nous avons donc dessiné une série chronologique avec des ruptures thématiques de temps à autre, car certaines questions traversent les époques et méritaient de recevoir

un traitement indépendant de la chronologie générale. Le sportif noir est une figure qui remonte à très loin et qui est toujours présente dans l'imaginaire collectif : c'est une thématique redondante dans les œuvres de la communauté noire, de véritables légendes qui ont largement dépassé le cadre africain-américain ! Outre les séquences sur les héros du sport ou Harlem, il y aussi une terrible séquence concernant la réaction des artistes aux lynchings.

L'exposition couvre en effet une très longue période et conséquemment une riche production artistique : quels ont été vos critères de sélection des artistes présents dans l'exposition ?

Durant la préparation du « Siècle du Jazz », j'avais découvert la plupart des artistes qui apparaissent dans « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation ». A partir de 2006, le sujet m'avait particulièrement intéressé à cause de sa liaison directe avec l'exposition alors en cours de préparation. J'ai donc commencé à explorer ce domaine de manière assez systématique. Ensuite, après la clôture de l'exposition sur le jazz, j'ai poursuivi cette exploration à la fois par curiosité et plaisir et avec l'idée que se présenterait peut-être un jour ou l'autre la possibilité d'en tirer une exposition qui ferait enfin connaître toute cette richesse artistique



© Whitfield Lovell. Courtesy of DC Moore Gallery, New York



© Faith Ringgold / ADAGP, Paris, 2016

A gauche : Autour du monde, Whitfield Lovell. A droite : American People Series #18 : The Flag is Bleeding, Faith Ringgold.

★ Exposition



A gauche : Into bondage, Aaron Douglas, 1936 Au milieu : DeLuxe, Ellen Gallagher - détail. A droite : Pool players, Jacob Lawrence.

de ce côté-ci de l'Atlantique. Concernant mes critères de choix, certains artistes s'imposent parce qu'ils sont déjà sur le devant de la scène aux États-Unis. Par exemple, si vous jetez un œil à la période phare de la Harlem Renaissance, vous réaliserez rapidement que des artistes comme Aaron Douglas ou Archibald Motley occupent désormais une place de premier plan. La sélection des artistes s'opère donc sur des bases personnelles — un artiste peut vous plaire plus ou moins —, mais aussi sur quelque chose d'objectif, sur la place que certains artistes se sont conquis dans une histoire. Cette sélection n'est pas si difficile en réalité, elle s'impose d'elle-même. Il y a évidemment toujours des lacunes et l'un des jeux des critiques est de demander pourquoi celui-là plutôt qu'un autre. Des reproches de cette nature peuvent toujours être faits, mais à un moment donné il faut bien s'arrêter à un nombre déterminé d'œuvres ! Parfois, le choix se fait indépendamment de votre volonté, du fait de la difficulté d'obtenir certaines œuvres. Une exposition n'est pas comme un livre ou un site internet dont le contenu se décide entièrement selon la volonté de l'auteur... mais bien comme une dialectique complexe entre souhait et réalité ! Le travail de commissaire consiste aussi à être confronté à des déceptions.

On trouve dans votre exposition toute une section consacrée à la création contemporaine : pouvez-vous nous en parler un peu plus ?

Ce n'est pas la section la plus facile en terme de choix, car il y a beaucoup d'artistes, mais c'est la plus aisée en termes de disponibilité et de visibilité des œuvres, sauf pour certains artistes encore assez sensibles. Il s'agit d'un choix plus subjectif, l'Histoire n'ayant pas encore permis de prendre une distance suffisante. Aaron Douglas, par exemple, tranche dans la période de la Harlem Renaissance. Dans la période contemporaine, vous avez beaucoup d'artistes que le temps n'a pas encore pu faire ressortir : vous êtes donc contraint de vous fier à votre goût. Ce que vous verrez à l'exposition, c'est un extrait assez représentatif de la scène noire américaine aujourd'hui. Il s'agit d'artistes très en vue, jeunes ou moins jeunes, ayant déjà conquis une position et une visibilité. D'autres auraient été envisageables bien sûr. Dans bien des cas, ce qui a fait la différence, c'est d'avoir réussi ou non à trouver une œuvre pertinente. Le choix dépend donc également des œuvres elles-mêmes, car un artiste ne peut se résumer à une seule de ses créations. Or, dans une exposition comme celle-ci, on est contraint



The Block II, Romare Bearden - détail.



© musée du quai Branly, photo Claude Germain

© Estate of Bob Thompson; Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC

A gauche : Self portrait, Malvin Gray Johnson, 1956. A droite : Stairways to the stars, Bob Thompson, 1962.

de représenter les artistes par une seule œuvre ou, au mieux, par un tout petit nombre d'œuvres, ce qui est problématique surtout dans la partie contemporaine... même si certains en ont plusieurs, comme David Hammons ou Robert Colescott par exemple. Vous pouvez avoir envie d'exposer un artiste, mais il faut que vous puissiez accéder à une œuvre intéressante ! On a donc dû faire évoluer certains choix.

Est-ce que c'était important pour vous que ce soit le musée du quai Branly qui accueille « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation » ?

Non, je n'avais pas spontanément pensé au quai Branly. D'ailleurs, il y a une ambiguïté : un rapprochement s'opère entre les œuvres de ces artistes et les arts dits « premiers », ce qui n'est pas forcément très adéquat. Le musée cependant a des ambitions qui dépassent largement cette dimension, heureusement, le dialogue des cultures est bien plus vaste qu'une simple dialectique avec les arts « primitifs », expression qui est toujours à manipuler avec prudence d'ailleurs. Cette exposition aurait été possible dans n'importe quel grand musée, capable de toucher un

vaste public en passant du moderne au contemporain.

Le musée du quai Branly - Jacques Chirac expose très peu d'art contemporain, excepté dans la section d'art aborigène d'Australie. Est-il possible de faire des liens entre votre exposition et les collections du musée ?

Je ne crois pas qu'il y ait de lien particulier. On peut trouver chez de nombreux artistes une certaine présence de l'art africain traditionnel, puisque cela a même été une thématique dans les années 1925-1930. A cette période, un intellectuel, le philosophe Alain Locke, a même pensé que les artistes noirs devraient récupérer l'héritage de ceux qu'il appelait « les ancêtres ». Dans cette mesure-là, on peut dire qu'il y a une certaine relation. Mais beaucoup d'artistes, comme le grand Romare Bearden notamment, n'ont pas du tout admis cette proposition de Locke, rappelant qu'ils étaient aujourd'hui américains et qu'ils n'avaient plus grand-chose à voir avec les Africains. Assumés comme ancêtres, ils n'avaient cependant rien en commun en termes d'art. La relation me semble donc assez limitée.

Propos recueillis par MK.SD



© Ellen Gallagher and Two Palms Press

A gauche, au milieu, à droite : DeLuxe, Ellen Gallagher - détails.

★ La Société des Amateurs de l'Art Africain soutient le musée

En 2015, au moment de sa dissolution, la Société des Amateurs de l'Art Africain a souhaité faire un don extrêmement généreux à la société des Amis du musée du quai Branly - Jacques Chirac. Grâce à ce don, une acquisition de référence a pu intégrer les collections du musée. Nous vous invitons à découvrir un rare étrier de poulie gouro issu de la collection Félix Fénéon.

Comme beaucoup d'autres populations actuellement établies au centre de la Côte d'Ivoire, les Gouro, peuple de souche mandé, auraient effectué il y a plusieurs siècles une migration en plusieurs temps depuis un espace plus septentrional vers les savanes centrales de l'actuelle Côte d'Ivoire qui sont devenues le carrefour de rencontre de cultures très diverses. Ce mouvement migratoire aurait été provoqué d'abord par l'effondrement de l'empire de Mali, puis par les invasions mandé de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce grand axe de circulation entre les peuples du Sahel et la Côte d'Ivoire et le Ghana, a relié au cours des siècles royaumes intermédiaires et places de commerce. Il semble que les Gouro aient eu des relations originellement très proches avec leurs voisins dan avec ils partagent la tradition du masque et des associations initiatiques.

Les traditions du tissage et de la sculpture semblent, comme l'a affirmé Hans Himmelheber, tout à fait originales et ne doivent rien au contact avec les baoulé arrivés au XVIII^e siècle. Elles émanent de leur origine mandé dont la maîtrise de l'activité textile est ancienne et largement attestée, chez les dioula notamment ; elle a constitué jusqu'à la période coloniale le moteur d'un commerce très actif. Essentiellement agriculteurs, les gouro cultivent le riz, le plantain, l'igname mais aussi pour leur économie commerciale, le café, le cacao et le coton.

Leurs pagnes de coton rayés dont le fil est teint à l'indigo s'exportaient dans toute la zone. Portés drapés autour des hanches ou sur les épaules comme une couverture, ils agrémentent aussi les costumes de fibres végétales des masques.

Tissés sur un métier à tisser masculin de type horizontal, ils sont constitués de bandes longues et étroites cousues ensuite bord à bord. Au minimum

onze bandes composent un décor dominé par les lignes horizontales des bordures des bandes, animé par des trames supplémentaires qui créent des motifs géométriques au centre ou sont régulièrement réparties en damier. Les couleurs du fil de coton sont traditionnellement le blanc naturel et le bleu indigo avec un détail particulier aux gouro : en général une bande rouge à fils de trame supplémentaires décore une des bordures.

Claude Meillassoux souligne que « les pagnes sont le produit d'une coopération, d'une succession d'opérations qui mettent en relation plusieurs individus des deux sexes. Les femmes interviennent au début du processus. Ce sont elles qui cultivent le coton, le récoltent, le filent. La teinture des écheveaux à l'indigo est entreprise par un spécialiste, homme ou femme, qui travaille « à façon » aux mêmes conditions que les objets artisanaux. L'écheveau écru ou apprêté est offert par la femme qui l'a filé à quelqu'un de ses proches, son mari, ses enfants, ou ses parents paternels. Celui qui reçoit l'écheveau peut le tisser lui-même ou le donner à tisser. Presque tous les hommes sont tisserands mais tous ne sont pas capables de fabriquer les plus beaux pagnes »¹.

Le métier à tisser portatif est une structure légère où sont disposées les nappes de fil de chaîne sur une certaine longueur. Celles-ci sont liées aux lices qui s'accrochent au sommet de la structure avec la poulie dont l'étrier est souvent une petite sculpture en bois très raffinée qui permet d'embellir ce dispositif très simple et d'attirer l'attention des passants, l'activité du tissage se faisant souvent en public à l'extérieur, à l'ombre d'un arbre.

Ce petit objet fonctionnel (de 15 à 20 cm de haut),

1 - Claude Meillassoux, *Anthropologie économique des gouro de Côte d'Ivoire, de l'économie de subsistance à l'agriculture commerciale*, Ed de l'EHESS, 2013

dont la graine-poulie permet aux lices d'être maintenues tout en bougeant librement, reçoit toute l'attention du maître sculpteur. Son décor montre une iconographie très variée qui renvoie au monde humain avec de très beaux portraits de visages féminins, au monde animal et à celui des esprits protecteurs à travers le masque. Un petit corpus de poulies a fait connaître le fameux maître anonyme de Bouaflé (circa 1880/1930)² qui met en exergue la beauté du profil féminin au nez fin, au grand front dégagé et détails du visage raffinés, dont les coiffures savantes se projettent en tresse ou en chignon ceint d'une amulette³. Ces objets d'admiration finement sculptés traduisent par leur belle patine noire brillante un entretien et une manipulation particuliers.

Cet étrier de poulie est exceptionnel à plusieurs titres. Il montre un traitement sculptural rare où le personnage féminin est totalement représenté. Elle se tient debout fermement campée sur ses jambes légèrement pliées, les mains posées sur l'abdomen de part et d'autre du nombril. Entre ses pieds se place la poulie-graine. Les détails au dos de la sculpture, colonne vertébrale très incurvée et marquée, tresse avec une amulette dans la chevelure, ornement (?) en relief à l'arrière du cou, montrent qu'elle était faite pour être vue sous tous les angles. Le visage émacié à la bouche en avancée et aux yeux étirés montre, comme le corps du personnage, une puissance physique et une personnalité qui semble déterminée.

2 - E. Fischer et L. Homberger, *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, 1985.
E. Fischer, *Guro : masks performances and master carvers in Ivory Coast*, Prestel, 2008.
E. Fischer et L. Homberger, *Afrikanische Meister, Kunst der Elfenbeinküste*, E. Fischer et L. Homberger., *Afrikanische Meister, Kunst der Elfenbeinküste*, Musée Rietberg, Scheidegger Spiess, 2014.
3 - Au musée du quai Branly est conservé un très bel exemplaire attribué à ce maître (73.1975.1.1) qui a également appartenu à Félix Fénéon (n° 51 de la vente Fénéon, 11 juin 1947).

Cette célèbre poulie a participé à plusieurs grands événements et publications qui ont jalonné la reconnaissance des « arts nègres » au XX^e siècle⁴ ; propriété de Félix Fénéon, elle a participé en 1923 à l'exposition du pavillon de Marsan organisée par André Level⁵. Dans les pas de Guillaume Apollinaire qui réclamait dès 1909 une place au Louvre pour les « chefs-d'oeuvres exotiques », appelant en 1912 à la création d'un « grand musée d'art exotique qui serait à cet art ce que le Louvre est à l'art européen », Félix Fénéon publia en 1920 dans le bulletin de la Vie Artistique les résultats de sa fameuse « Enquête sur les arts lointains : seront-ils admis au Louvre ? ». Après 1947, cet objet entra dans la collection du poète, chef de file du mouvement Dada, Tristan Tzara où elle restera jusqu'en 1988 date de la dispersion de la collection qui permit au musée national des arts africains et océaniques de préempter le fameux masque gouro-bete de Tzara (n° inventaire : 73.1988.2.1) que cette poulie vient rejoindre aujourd'hui pour illustrer la qualité des artistes de cette région de la Côte d'Ivoire et leur appréciation par les intellectuels occidentaux qui ont permis leur inscription dans une histoire mondiale des arts.

Hélène Joubert
conservateur en chef, responsable des collections
Afrique au musée du quai Branly - Jacques Chirac

4 - Elle a été exposée notamment à l'occasion de : *Les arts anciens de l'Afrique Noire*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1930 ; *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*, Musée Rietberg, Zurich, 1985 ; *Art of the Guro, Côte d'Ivoire*, Center for african arts, New-York, 1986 ; *Au fil de la parole*, Musée Dapper, Paris, 1995.
5 - *L'art indigène des colonies françaises et du Congo belge*, Musée des arts décoratifs, Paris, novembre 1923/janvier 1924.



© musée du quai Branly - Jacques Chirac - photo Claude Germain

A gauche et à droite : Etrier de poulie - Gouro, Côte d'Ivoire - Bois - Hauteur : 20,5 cm.

★ James Barnor,

première acquisition du

Cercle pour la Photographie

Grâce au soutien du Cercle pour la Photographie, l'œuvre du photographe ghanéen James Barnor entre pour la première fois dans les collections publiques d'un musée français.



James « ever young » Barnor incarne à merveille le nom du studio qu'il avait ouvert à Accra en 1953. Toujours dans le mouvement, et dans une énergie inventive constante, il a navigué de projet en projet toute sa vie. Photographe à Accra dans les années cinquante, il saisit le Ghana dans son passage vers l'indépendance. Portraits de Kurame N'krumah, cérémonies d'indépendance, portraits de studio ponctuent sa pratique des dix premières années. Partant parachever sa formation en Angleterre dans les années 1960, il s'essaye à la photographie de mode dans les rues de Londres, suit une formation en Allemagne, puis repart au Ghana dans la décennie suivante. Il y importe la technologie couleur, expérimente à nouveau la

photographie en extérieur et en couleur. Une sélection a été effectuée avec le photographe avec l'aide de la galerie Clémentine de la Féronnière. Grâce à la participation du Cercle pour la Photographie des Amis du musée du quai Branly - Jacques Chirac, l'ensemble sélectionné permet de rendre compte de l'activité de ce photographe talentueux encore mal connu, mais dont l'œuvre a commencé à être montrée au Royaume Uni, aux Pays-Bas en France et aux Etats-Unis.

Christine Barthe, responsable de l'Unité Patrimoniale des collections photographiques, musée du quai Branly - Jacques Chirac



Collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac



Collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac

A gauche : tirage argentique d'époque, 20,5 x 25,5 cm - Mohammed Ali et un modèle de Drum magazine, Londres, Earl's Court, 1966.
A droite : tirage argentique d'époque, 16,5 x 22 cm - Portrait, Londres, 1960's.



Collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac

Tirage moderne, 30 x 40 cm - Sans titre 4, une assistante de la boutique Sick-Hagemeyer, Accra, 1971.



Collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac



Collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac

A gauche : tirage moderne, 25 x 30 cm - Célébration pour le retour de Kwame N'Krumah au Ghana après sa première participation à la conférence des Premiers ministres du Commonwealth, c. 1958. A droite : tirage argentique d'époque, 16 x 20,5 cm - Trois jeunes au studio Ever Young, Ghana, c. 1957.

★ Le Jardin d'Agronomie Tropicale

Au Bois de Vincennes se trouve un lieu méconnu, le Jardin d'Agronomie Tropicale, théâtre d'une Exposition coloniale nationale organisée sur ce site en 1907. Aujourd'hui, on peut encore en voir les vestiges cachés sous une végétation qui a peu à peu repris ses droits. Serge Volper, responsable de la bibliothèque historique du CIRAD (Centre de coopération internationale en Recherche agronomique pour le développement) nous emmène à la découverte de ce lieu chargé d'Histoire.



Quel est votre parcours et quelles sont vos spécialités ?

Après mes études à l'ISTOM (Institut Supérieur Technique d'Outre-Mer) du Havre, j'ai eu la possibilité d'effectuer mon service militaire en Coopération, au Mali. D'abord affecté sur la station rizicole de Kogoni, au nord de l'Office du

Niger, j'ai été pressenti par l'IRAT (Institut de Recherches Agronomiques Tropicales), et avec l'accord des autorités maliennes j'ai été affecté sur la station de Mopti, station rizicole que gérait directement l'IRAT. Quelques mois après ma démobilisation, l'IRAT m'a embauché pour servir au nord-Togo, sur un projet de développement régional financé par la FAO. Après le Togo, l'IRAT m'affecta durant un an en Guyane Française, à Saint-Laurent du Maroni. En 1979, je rejoignais ma nouvelle affectation à Madagascar, Morondava sur la côte ouest. Après Madagascar, ce fût le Rwanda, puis le nord-Cameroun, puis le Sénégal, de nouveau la Guyane Française, enfin la haute-Guinée, Kankan fût ma dernière affectation. Par la suite, de 1999

à 2003, j'effectuais des missions d'appui, en RCA tout d'abord, puis au Viêt-nam, à raison de trois missions par an, durant quatre années.

J'ai travaillé essentiellement sur les rizicultures mais aussi sur la plupart des cultures « vivrières » (céréales, légumineuses et tubercules alimentaires) et sur la canne à sucre. J'étais un agronome phytotechnicien qui avait pour mission de mettre au point de nouvelles techniques permettant l'amélioration des rendements et des temps de travaux.

Dans quel cadre avez-vous été amené à travailler au Jardin d'Agronomie Tropicale ?

Après trente années passées à l'étranger, j'avais perdu beaucoup de contacts en France. J'ai émis le souhait auprès de mon employeur, que me soit offerte la possibilité de changer de métier au sein de l'entreprise, un nouvel emploi qui me permettrait de demeurer en France. Ma proposition fut acceptée et après un bilan de compétences qui avait décelé mon intérêt certain pour l'histoire des pays où j'avais travaillé, ajouté à mes connaissances de l'agriculture tropicale et plus particulièrement des cultures vivrières,



© Sylvie Crochetto



© Sylvie Crochetto

A gauche : pavillon de l'Indochine, datant de l'exposition de 1907. A droite : nouveau temple du souvenir indochinois.



© Collection Cluzeau, musée Saint-Maurs-des-Fossés



© Sylvie Ciochetto

A gauche : soldats en convalescence à l'hôpital du Jardin colonial, devant le pavillon de l'Indochine, 1915, par Pierre-Antoine Cluzeau. A droite : buste en bronze de Jean-Thadée Dybowski, premier directeur du Jardin.

le CIRAD me proposa de rejoindre la petite équipe de sa bibliothèque historique au Jardin d'Agronomie Tropicale. Très vite, je me suis passionné pour son fond patrimonial et sur l'étude des moyens à mettre en œuvre pour le valoriser. D'autre part, ressentie à l'extérieur comme une bibliothèque essentiellement orientée sur l'histoire de la recherche agronomique tropicale française, j'ai voulu qu'elle soit aussi (et surtout) « la bibliothèque du site », offrant aux lecteurs des documents relatant l'histoire des expositions coloniales et permettant de reconstituer la vie au jardin durant la Grande Guerre. En effet, de septembre 1914 à avril 1919, y avait fonctionné un hôpital militaire spécialisé dans la prise en charge des blessés des troupes coloniales.

Le nom de ce jardin fait également référence à René Dumont, pourquoi ?

Tout simplement parce que René Dumont, y fût élève en 1927-1928 (7^{ème} promotion INAC). A son retour d'Indochine, René Dumont s'implique dans l'enseignement. Il est Maître de conférences à l'école où il a reçu sa formation d'agronome: l'Institut National Agronomique. Dans les

années 1940, il assure les cours d'agronomie spéciale des cultures vivrières et de la canne à sucre à l'ESAAT (Ecole Supérieure d'Application de l'Agronomie Tropicale), héritière de l'école nationale supérieure d'agriculture coloniale, l'ENSAC, créée en 1902 et installée au Jardin colonial.

Pouvez-vous nous parler des pavillons de ce jardin et nous expliquer pourquoi l'un d'entre eux a-t-il été restauré ?

Le pavillon de l'Indochine a en effet été restauré en 2011 par la Ville de Paris. La grande originalité de l'Exposition coloniale de 1907 a été qu'il a été décidé dès sa conception, que les pavillons qui seraient édifiés à cette occasion, seraient conservés après l'exposition. L'argument de la direction fût que ces bâtiments seraient réaménagés par la suite en fonction des besoins en laboratoires, salles de cours et salles des collections de référence. Ce qui se vérifia dans les années 1920. Par exemple, le pavillon de la Tunisie fût agrandi et on y installa les laboratoires d'analyses de sols et de plantes, laboratoires qui fonctionnaient encore au début des années 1970.



© CIRAD



© Sylvie Ciochetto

A gauche : plan de l'exposition de 1907, tirée de la revue « Le Journal des Voyages » du 19 mai 1907. A droite : la bibliothèque du CIRAD.



© musée de Nogent-sur-Marne



© Collection Charlotte Paquet

A gauche : figurants africains devant le pavillon du Congo en 1907, carte postale. A droite : René Dumont.

En 1899, pourquoi fonder ce jardin ?

A la fin du XIX^e siècle, la France, qui s'est constitué un domaine ultra-marin important en un quart de siècle, n'a pas de structure centralisatrice des actions qui doivent être menées en matière de mise en valeur agricole des territoires qui constituent désormais son empire colonial, contrairement aux autres nations colonisatrices (Grande-Bretagne, Pays-Bas et Allemagne).

A sa fondation, le Jardin doit assurer plusieurs missions. D'abord, rassembler les informations disponibles concernant l'amélioration des techniques culturales des plantes tropicales économiquement intéressantes. C'est le rôle du service des renseignements du Jardin qui bénéficie de la revue « *L'agriculture pratique des pays chauds* » pour les échanges d'informations au niveau international. Ce service a aussi pour tâche de mettre ces informations à la disposition des services publics et des particuliers concernés par la mise en valeur agricole de l'outre-mer français. Ensuite, étudier les produits végétaux que fournissent les plantes nouvellement découvertes, en Afrique subsaharienne notamment, et en évaluer l'intérêt économique pour l'industrie nationale. C'est le rôle du service des laboratoires. Enfin, multiplier pour les diffuser auprès des jardins d'essais des services

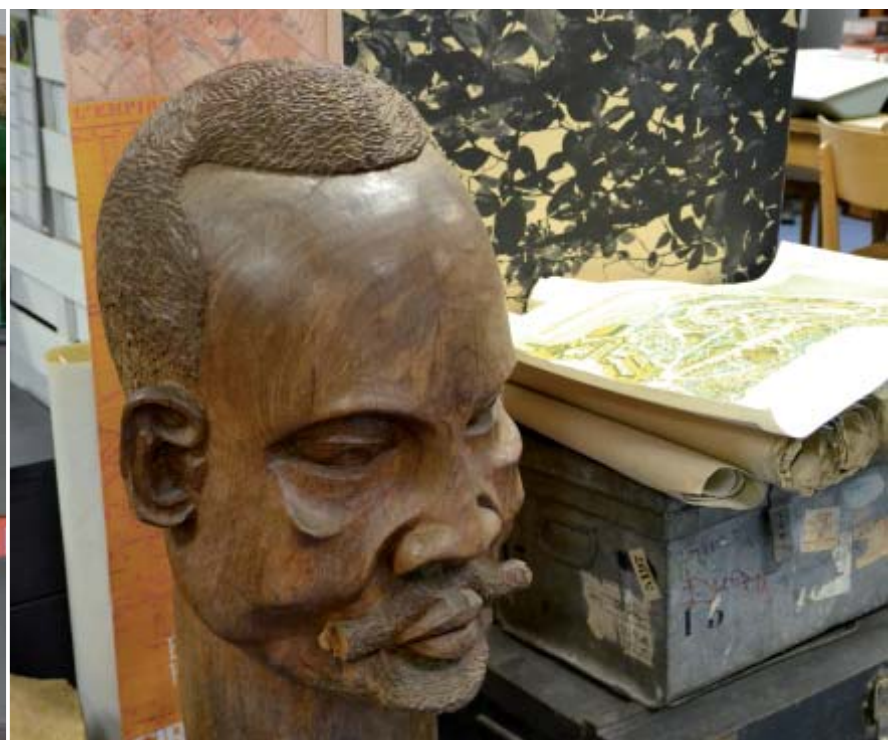
agricoles d'outre-mer, les espèces jugées économiquement intéressantes, afin que ces jardins soient en mesure de les re-multiplier et de les tenir à disposition des agriculteurs, autochtones ou expatriés. C'est là le rôle du service des cultures. Un autre rôle à jouer devait lui être confié, celui de coordonner les travaux d'expérimentation menés dans les jardins d'essais outre-mer mais les services agricoles locaux étaient trop réticents et trop jaloux de leur indépendance.

Pouvez-vous revenir sur l'exposition coloniale de 1907 ?

L'exposition coloniale nationale organisée à Marseille en 1906 connut un franc succès et Paris s'était montré jaloux de la grande cité phocéenne ! Ce type de manifestation aurait dû, logiquement, s'organiser en premier lieu à la Capitale. Fin 1906 est donc prise la décision de monter dès l'année suivante une exposition en région parisienne. Le site du Jardin colonial convenait parfaitement. Les travaux de réimplantation des pavillons démontables acquis à Marseille (Maison des notables cochinchinois et maison du Congo), de construction des pavillons (Indochine, Tunisie, Guyane, Madagascar) et des villages indigènes « authentiques » démarrèrent dès décembre 1906. La centaine de figurants africains, indochinois et néocalédoniens furent recrutés



© Sylvie Crochetto



© Sylvie Crochetto

A g. : femme peule dite «Tête de l'Afrique », ateliers Jean-Baptiste Belloc, 1920. A d. : œuvre d'un artiste gabonais en « Pau Rosa », c. 1995.



© Sylvie Ciochetto

© Sylvie Ciochetto

A gauche : pavillon de la Guyane de 1907. A droite : monument aux tirailleurs malgaches, 1925.

par le biais des services du ministère des Colonies. Deux attractions étaient sensées attirer la curiosité des parisiens : le « dressage des éléphants de l'Inde » et le « campement saharien ». Ces attractions avaient été montées par la revue « *le Journal des Voyages* » qui avait également assurée la publicité de la manifestation. De mai à octobre, on a estimé à trois millions le nombre de visiteurs ayant arpenté les allées des huit hectares du Jardin colonial !

Pourquoi ce jardin est-il aujourd'hui un lieu de mémoire, pour quelles raisons, dans quel contexte ?

Durant le premier conflit mondial, à sa demande, la direction du jardin a la responsabilité d'y faire fonctionner un hôpital militaire auxiliaire qui, dès la fin de l'année 1914 va commencer à se spécialiser dans la prise en charge des blessés originaires d'Afrique du Nord (tirailleurs algériens, tunisiens et marocains). A partir de 1916, il sera plus largement ouvert aux blessés des troupes coloniales (tirailleurs sénégalais, indochinois, malgaches, somalis). L'hôpital fermera officiellement ses portes le 1^{er} mai 1919, ayant accueilli plus de 4800 soldats. Parmi eux, quatre-vingt soldats coloniaux reposent au carré militaire du cimetière de Nogent-sur-Marne.

Du fait de la grande proportion de blessés en convalescence de confession musulmane, l'Armée prit la décision de mettre à leur disposition un lieu de culte convenable pour leurs pratiques religieuses. Une petite mosquée fût édifée en 1916. Après la guerre, elle ne fut plus du tout fréquentée et son entretien commençait à poser des problèmes. Cependant, pour des raisons de respect des sensibilités, elle sera finalement démontée quelque temps avant l'inauguration en 1926 de la Grande Mosquée de Paris.

En 1919, furent prises deux décisions d'importance concernant le site. La première consista à proposer la « maison des notables cochinchinois » comme lieu de recueillement national, à la Mémoire des soldats et ouvriers indochinois morts en France. La proposition fût acceptée par l'Empereur d'Annam, Khai Dinh. La seconde fût d'utiliser le reliquat de trésorerie de l'hôpital pour que puisse être érigé un obélisque dédié à l'ensemble des soldats des troupes coloniales de la première guerre mondiale. Par la suite, d'autres monuments seront érigés : monument aux Indochinois chrétiens, aux Laotiens et Cambodgiens, aux tirailleurs malgaches et aux tirailleurs sénégalais.

Aujourd'hui encore, chaque année, deux cérémonies mémorielles sont organisées : l'une au printemps, pour



© Sylvie Ciochetto

© Sylvie Ciochetto

A gauche : mémorial aux soldats indochinois chrétiens. A droite : esplanade du Dinh.



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto

A gauche : palmier-chanvre. A droite : plaqueminier.

les soldats coloniaux, et l'autre le 2 novembre, pour les combattants originaires de l'ancienne Indochine, engagés dans tous les combats de la France, de 1914 à 1962.

Le domaine arabo-musulman n'est pas représenté, pourquoi ?

C'est une bonne question. Je pense que le gouvernement français, avant la fin des hostilités, avait déjà pris la décision de saluer l'engagement et le courage des soldats de confession musulmane originaires du continent africain, en construisant à Paris, un lieu de culte qui soit à la mesure de cette reconnaissance. La première pierre de la Grande Mosquée de Paris est posée en 1922 et son inauguration aura lieu en juillet 1926. L'érection d'un monument spécifique au Jardin colonial n'avait pas de raison d'être dans la mesure où toutes les associations de soutien aux troupes d'Afrique du Nord étaient focalisées après guerre sur le projet de la Mosquée de Paris.

Y a-t-il des plantes tropicales ou exotiques dans ce jardin ?

Les nombreux bosquets de bambous présents dans le jardin contribuent grandement à son charme exotique ! Un bosquet de sept ou huit magnolias, à proximité de l'emplacement du pavillon du Congo, passe quasiment inaperçu car ces magnolias ne fleurissent jamais. Après l'exposition coloniale, le jardin fût ouvert au public et le service des cultures installa chaque année à la belle saison des plantes tropicales mises en scène pour le plus grand plaisir des visiteurs. Ces plantes étaient soigneusement remises ensuite dans les serres chaudes ou dans l'orangerie, de l'automne au printemps. Les palmiers-chanvre (*Trachycarpus fortunei*), replantés il y a quelques années devant le pavillon de l'Indochine, ont eu des prédécesseurs au jardin, comme on peut le constater en examinant les cartes postales anciennes !

*Propos recueillis par Sylvie Ciochetto
historienne de l'art*



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto

A gauche : souvenir de l'exposition coloniale de 1931. A droite : ornement du pont menant au monument pour le Cambodge et le Laos.

LA PETITE SERRE DU DAHOMEY

Parmi les éléments présents dans le jardin d'agronomie tropicale, on peut découvrir la petite serre du Dahomey qui provient de l'Exposition Universelle de Paris, 1900. Dans cette exposition, un vaste enclos était réservé à « la plus récente des acquisitions » de la France, le Dahomey - actuel Bénin -. La presse populaire avait largement relayé entre 1890 et 1894 la colonisation de cette région, particulièrement celle du royaume du Danhomè et sa capitale Abomey. 27 objets faisant partie du butin de guerre étaient exposés depuis 1895 au musée d'ethnographie du Trocadéro dont les statues royales et celle en métal dédiée au dieu vaudou Gou.

Le Dahomey était relativement familier aux Parisiens tout autant que son art palatial. Dans la partie de l'Exposition consacrée au Danhomè se trouvaient un palais, un temple des sacrifices, un poste de brousse, des poteaux sculptés et un village indigène. L'objectif était alors de composer un tableau idyllique de la colonisation. Dans le cadre des zoos humains de l'époque, un petit groupe de Dahoméens étaient présents dans le village. Mais au grand dam des visiteurs, ils refusaient de se laisser photographier !

Le palais reconstitué était surmonté d'une sculpture en ronde-bosse proche de celles qui rythmaient les murs des palais royaux. Dans la version originale, ces sculptures que les colons appelaient les « bas-reliefs » représentaient des faits de guerre, des armes, des dieux protecteurs vaudou et des emblèmes de rois. Ici, l'animal rappelle la panthère Agassou, ancêtre de la famille royale. Les toits et les vérandas des palais officiels d'Abomey étaient soutenus par des poteaux en bois sculptés ; à ce jour seuls deux originaux sont identifiés et conservés. Ils proviennent du butin de guerre et étaient passés par la galerie d'Antony Moris puis par Marc Jestaz qui en fit don au MAAO. Leur style doit être rapproché de ceux présentés à l'Exposition Universelle de 1900.

Dans cette serre, la maison Vilmorin présentait des plantes en cours d'acclimatation en provenance d'Inde, de Chine ou des Amériques comme par exemple des plants de café, de thé, de cacao, de benjoin¹ et de caoutchouc. Elles étaient destinées à repartir dans d'autres colonies. Les éléments vitrés de la serre ont été récupérés par le Jardin colonial et la serre fut reconstituée en 1901, quasiment à l'identique, sur le site, entourée des onze poteaux sculptés, héritage eux aussi de l'exposition universelle. En 1905, les poteaux sont déplacés et vont servir à la confection d'un élégant kiosque à musique qui sera d'ailleurs encore présent au jardin jusqu'au milieu des années 1960 ! Aujourd'hui, quatre de ces poteaux existent encore et sont conservés à la bibliothèque historique du CIRAD, au Jardin d'agronomie tropicale.

**Gaëlle Beaujean, responsable de collections Afrique
& Sylvie Ciochetto, historienne de l'art**

¹ Le benjoin est une résine produite par certaines plantes et arbres d'Indonésie, d'Indochine et du Proche-Orient. Elle est utilisée pour fabriquer le papier d'Arménie mais également en parfumerie et pour des applications pharmaceutiques. Dans les pays du Maghreb mais aussi dans l'église orthodoxe, le benjoin remplace l'encens. Certains poèmes de Charles Baudelaire ou Bel-Ami de Guy de Maupassant évoquent le benjoin.

De haut en bas :
Petite serre du Dahomey / Idem, carte postale c.1903,
coll. Musée de Nogent-sur-Marne / Bas-relief à l'image
de la panthère, ancêtre des rois d'Abomey /
Poteau sculpté se trouvant à l'origine autour de la serre.



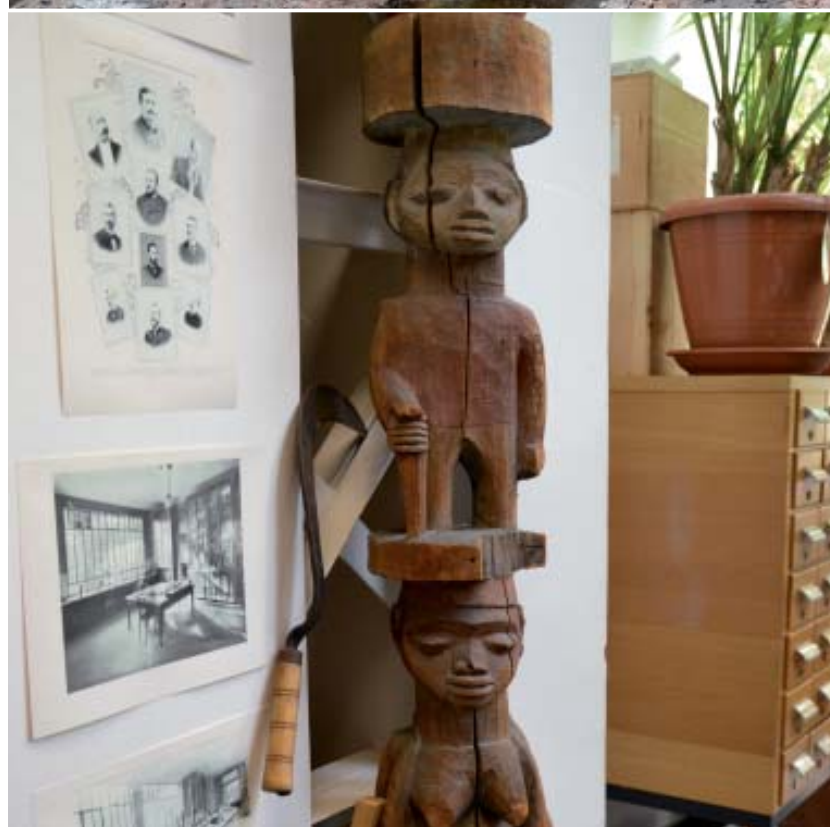
© Sylvie Ciochetto



© musée de Nogent-sur-Marne



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto



© Sylvie Ciochetto

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1899 - Implantation du Jardin colonial, dépendant du Ministère des Colonies, sur la parcelle de 16 hectares attribuée au Muséum en 1860 par Napoléon III. Son directeur est Jean-Thadée Dybowski.

1902 - Création de l'école d'agriculture coloniale, installée dans le Jardin, au grand mécontentement du Muséum.

1905 - Exposition d'agriculture coloniale au Jardin, qui s'agrandit de 2 hectares.

1907 - Exposition coloniale nationale, organisée au Jardin colonial. Agrandissement au nord, toujours au détriment du Muséum.

1908 - Restitution des terrains « empruntés » en 1905 : le jardin colonial conserve officiellement la jouissance de 6,5 hectares, correspondant à la superficie de l'actuel jardin d'agronomie tropicale.

1909 - La direction du Jardin colonial est confiée à Emile Prudhomme, M. Dybowski ayant souhaité se consacrer à l'enseignement à l'INA.

2 août 1914 - La guerre éclate. Installation d'un hôpital militaire de grande chirurgie au Jardin.

1921 - Fusion du Jardin colonial et de l'école d'agriculture coloniale pour devenir l'Institut national d'agronomie coloniale (INAC). Deux sections sont créées, afin de former deux fois plus d'élèves qui se destinent à servir outre-mer.

1934 - L'INAC devient l'INAFOM, Institut national agronomique de la France d'Outre-mer.

1939 - L'INAFOM est supprimé, remplacé par :
-la Section technique d'agriculture tropicale (STAT), qui demeure sur le site
-l'École supérieure d'application d'agriculture tropicale (ESAAT) qui s'installe à Paris, rue du Gal Foy, puis au Musée de la France d'outre-mer, à la porte Dorée. L'enseignement agricole ne reviendra sur le site qu'en 1959.

1949 - Création du Centre technique forestier tropical (CTFT), qui est installé sur le site.

1960 - L'Institut de recherches agronomiques tropicales (IRAT) est créé et s'installe au Jardin tropical.

1975 - Décentralisation des laboratoires de l'IRAT à Montpellier. La plupart des services d'appui suivront le même chemin au début des années 1980.

1984 - Un incendie d'origine criminelle détruit le plus beau pavillon hérité de l'exposition de 1907 : la « maison des notables cochinchinois », consacrée « Temple du Souvenir Indochinois » en 1920.

1994 - C'est au tour du CTFT de partir à Montpellier. Le jardin va entrer en phase de léthargie durant quelques années.

1999 - La tempête Lothar fait de gros dégâts au bois de Vincennes et au jardin tropical. De nombreux arbres sont déracinés mais les bâtiments ont été épargnés.

2003 - La Ville de Paris prend en charge la gestion directe de 4,5 ha du jardin, et l'ouvre au public.

2004 - Un incendie détruit entièrement le « pavillon du Congo ».

De haut en bas : Vestiges du monument à la gloire de l'expansion coloniale française / Monuments aux morts du Cambodge et du Laos / Porte chinoise.

★ Mexique et Guatemala, les Amis sur les traces des anciens Mayas

La société des Amis du musée du quai Branly – Jacques Chirac propose chaque année à ses membres de nombreux voyages, en France et à l'étranger. En juin, les Amis se sont rendus sur les traces de la civilisation maya, accompagnés par André Delpuech, responsable des collections Amériques.

Guatemala City, le musée national d'archéologie et d'ethnologie et le musée Miraflores

Le séjour a débuté par une visite de Guatemala City, depuis les hauteurs de la ville où la vue est impressionnante. Les participants se sont ensuite dirigés vers le musée national d'archéologie et d'ethnologie, qui présente une des plus grandes collections d'objets de la civilisation maya en provenance de l'Altiplano et du Petén. La matinée s'est poursuivie par une visite guidée du musée Miraflores, qui présentait une exposition sur les vestiges archéologiques de la cité de Kaminal Juyu, notamment la stèle 10, qui a

fait et fait encore l'objet de spéculations quant à l'origine de l'écriture maya. Après le déjeuner, les Amis ont pris la route de Chichicastenango pour assister à la préparation de son marché en plein air – célèbre pour la diversité des productions artisanales que les populations des montagnes environnantes viennent étaler sur plusieurs kilomètres carrés de couleurs.

Chichicastenango et le lac Atitlan

Le lendemain, le groupe a parcouru le village de Chichicastenango tandis que le marché battait son plein.



© Christian Maillard

© André Delpuech

A droite : musée Miraflores à Guatemala City. A droite : marché de Chichicastenango.

★ Le voyage des Amis



A gauche : marché de Chichicastenango. Au milieu : église de Santiago Atitlan. A droite : Santa Catarina Palopo.

Après un détour par l'église baroque de Saint Thomas, où sont conjointement célébrés des rites mayas et catholiques, départ pour Solola en bordure du lac Atitlan. Les Amis ont ensuite pu consacrer leur après-midi à profiter de la beauté des rives de ce lac considéré comme l'un des plus beaux du monde.

San Juan La Laguna et Santiago Atitlan

Pour débuter ce troisième jour, les Amis ont navigué sur le lac pour découvrir San Juan la Laguna, un village autogéré aux coopératives prospères. C'est une journée axée sur la découverte de la vie locale, car la visite s'est poursuivie par le marché de Santiago Atitlan, et par la rencontre de la fraternité de Maximons : cette idole maya se trouve dans l'église et protège notamment les voyageurs en échange d'offrandes telles que du tabac ou de l'argent.

Iximché, Yaxha, Tika

Les Amis ont emprunté la route qui longe le Lac Atitlan afin de remonter jusqu'au site d'Iximché, ancienne première capitale

du royaume Cakchiquel située dans les hauts plateaux du centre. Ce site est connu pour ses nombreuses fresques qui, malgré leurs détériorations, détaillent précisément des rituels de sacrifices humains. Il possède également deux terrains de jeu de balle méso-américains. Le groupe est retourné à Guatemala City pour emprunter un vol en direction de Flores et de la forêt tropicale du Petèn, où se situent la plupart des grands sites mayas.

Le lendemain, le groupe a visité le parc naturel d'Ixpanpajul, sanctuaire pour la faune et la flore tropicale : empruntant des ponts suspendus, l'itinéraire a permis aux Amis de vivre une immersion complète dans la jungle de Petèn! Cette randonnée achevée, c'est vers le site de Yaxha que s'est dirigé le groupe. En plein cœur de la forêt tropicale, il offre un contraste étonnant avec le site relativement dénudé des hauts plateaux de la veille. Yaxha, sur les rives du lac du même nom, est le troisième plus grand site maya du Guatemala et l'un des plus grands centres cérémoniels du pays. Du haut du temple 216, l'une des neufs pyramides encore debout, les Amis ont terminé leur journée par la contemplation de la luxuriante jungle.



A gauche : Lac Atitlan. A droite : temple IV, site de Tikal.



© Christian Maillard

© Christian Maillard

A gauche : Yaxchilan. A droite : site de Palenque.

En matière de pyramide, c'est néanmoins le site de Tikal qui a offert aux Amis leur plus impressionnante découverte. C'est en effet l'un des plus importants complexes archéologiques laissés par la civilisation maya : il s'étend sur plus de 16 km², et fut le plus grand centre urbain précolombien. On trouve sur le site plus de trois mille structures, parmi lesquelles des palais résidentiels et administratifs, des bâtiments cérémoniels, des centres d'études... Une complexité qui a permis au site d'être inscrit dès 1979 au patrimoine mondial de l'humanité. Au cœur de ce site exceptionnellement riche se découpe le temple IV, érigé au VII^e siècle. Après une marche dans la forêt avant l'aube, rythmée des cris des singes hurleurs, les Amis ont ainsi pu découvrir la plus haute structure précolombienne encore debout aujourd'hui : culminant à 65 mètres de haut, le temple offre une vue unique sur le site.

Yaxchilan et Palenque, villes rivales

Huitième jour, direction Béthel et son petit port fluvial afin de descendre jusqu'à Corozal et traverser la frontière.

Notre groupe s'est ensuite rendu, toujours en pirogue, jusqu'au site de Yaxchilan au Mexique, inaccessible par la route. Yaxchilan se compose de trois ensembles principaux : la Grande Place, la Grande Acropole et la Petite Acropole. Le site, de la période classique tardive, est connu pour son grand nombre de sculptures, ainsi que pour la beauté de ses linteaux. La série qui orne le temple 23, demeure de K'abal Xook, une des épouses du roi Itzamnaaj Bahlam III, fait partie des chefs-d'œuvre de l'art maya.

Le lendemain, les Amis se sont rendus à Palenque, ville éclipsée politiquement par sa défaite en 654 contre Yaxchilan. Une défaite qui s'explique peut-être par le degré de raffinement de cette cité, indiquant des préoccupations probablement plus esthétiques que guerrières : ses constructions se distinguent par leur technique et leur élégance, par le détail des reliefs sculptés et par une conception architecturale très élaborée. La prodigieuse quantité de bas-reliefs figurant sur les frises, les colonnes, les murs ou les voûtes en ogives des palais et des temples apportent un



© André Delpuech

© André Delpuech

A gauche : culte de Maximons. A droite : site de Tikal.

★ Le voyage des Amis



A gauche : notre hôtel, le Plaza Campeche. A droite : les Amis rendent hommage au soleil, site d'Uxmal.

témoignage unique sur la mythologie et les rites mayas. Ce site est par ailleurs classé au patrimoine mondial de l'UNESCO en 1987, tout comme l'a été en 1999 la ville de Campeche où notre groupe s'est rendu pour l'après-midi. Ville fondée au XVI^e siècle, les Amis ont pu admirer la seule ville fortifiée du Mexique et déambuler dans les quartiers traditionnels de Santa Ana, Santa Lucia et Chapel qui datent des XVI^e et XVII^e siècles.

Le Yucatan et ses vestiges

C'est dans la région du Yucatan que les Amis ont voyagé en ce dixième jour de voyage, afin de découvrir les vestiges d'Uxmal. Plus tardive, cette cité maya de style puuc se caractérise par la dimension grandiose de ses édifices, par la prédominance des décors géométriques des surfaces, et particulièrement dans l'opposition entre le niveau inférieur, aux façades très dépouillées, et le niveau supérieur, plus travaillé. La journée s'est terminée par l'arrivée à Merida, capitale de l'état

du Yucatan, dont les grands monuments tels que la cathédrale ou le palais du gouverneur ont été construits grâce aux pierres de la pyramide qui se trouvait là avant la construction de la ville.

Pour leur dernière journée de voyage, les Amis se sont rendu à Chichen Itza : ce site a été occupé durant presque mille ans, ce qui permet de constater l'évolution des styles maya à tolèque après que ces derniers se sont emparé de la ville. Cette fusion des styles et des techniques font de Chichen Itza le site archéologique majeur de la civilisation maya-tolèque du Yucatan, notamment reconnaissable à ses thèmes belliqueux et à l'omniprésence du serpent à plume et du jaguar-aigle.

C'est à Cancun que nos Amis ont achevé leur voyage et se sont séparés, certains pour rentrer en France, d'autres pour profiter encore un peu de ce beau pays.

MK.SD



A gauche : Chichen Itza. A droite : femme guatematique, sur le site d'Iximche.

★ L'agenda

septembre à
décembre 2016

Septembre

- Jeudi 8 à 17h30
Visite du Parcours des Mondes en nocturne, suivie d'un dîner



- Samedi 10 à 9h30
Visite du parcours des Mondes, suivie d'un déjeuner
- Jeudi 15 à 19h
« Jacques Chirac ou le dialogue des cultures »



- Jeudi 29 à 19h
Visite de l'exposition « Homme Blanc Homme Noir »

Octobre

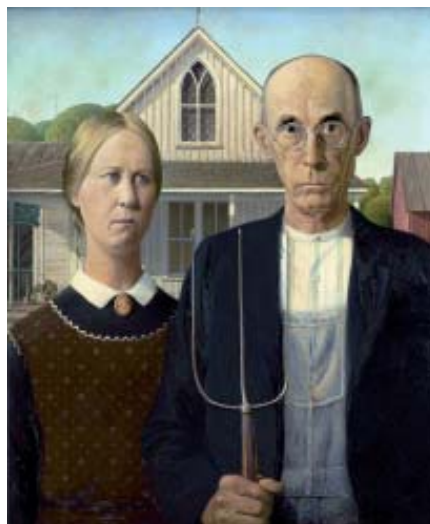
- Jeudi 6 à 19h
Visite de l'exposition « The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation »

- Jeudi 13 à 11h
« Zao Wou-Ki, une donation exceptionnelle » au musée Cernuschi



Novembre

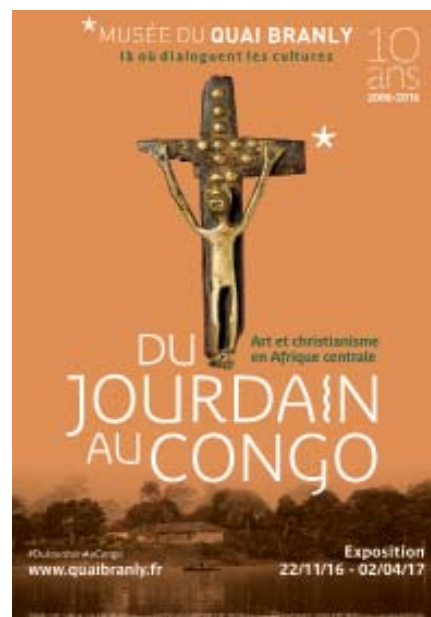
- Mardi 8 à 14h30
« La peinture américaine des années 1930 » au musée de l'Orangerie



- Jeudi 10 à 19h
Visites des collections permanentes « Les masques de Mélanésie »

- Mardi 15 (horaire à confirmer)
« L'Enfer selon Rodin » au musée Rodin

- Jeudi 24 à 19h
Visite de l'exposition « Du Congo au Jourdain, art et christianisme en Afrique Centrale »



Décembre

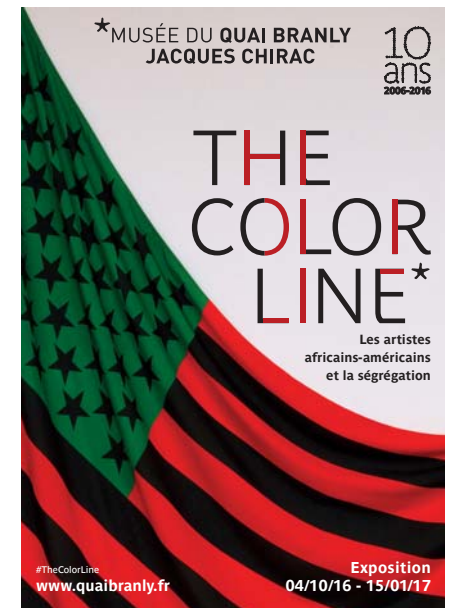
- Vendredi 2 à 10h
« Les aventuriers des mers, de Sinbad à Marco Polo », à l'Institut du Monde Arabe



- Jeudi 8 à 19h
« Eclectique, une collection du 21ème siècle »

Vernissages

- Lundi 3 octobre « The Color Line, les artistes africains américains et la ségrégation »



- Lundi 21 novembre
« Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique Centrale » et « Eclectique, une collection du 21ème siècle »

Voyages

- Du 1^{er} au 4 décembre, Genève, Zoug, Zurich avec « Le chamane ou l'esprit de la forêt » au MEG
- Du 18 au 25 février 2017, sur la route des chefferies au Cameroun



★ Ils nous soutiennent

Conseil d'administration de la société des Amis du musée

• Membres d'honneur

Jacques Chirac
Abdou Diouf

• Président fondateur

Louis Schweitzer

• Président

Lionel Zinsou

• Vice-Présidents

Jean-Louis Paudrat
Bruno Roger

• Secrétaire général

Philippe Pontet

• Secrétaire générale adjointe

Françoise de Panafieu

• Trésorier

Patrick Careil

• Administrateurs

Monique Barbier-Mueller
Bénédicte Boissonnas
Claude Chirac
Yves-Bernard Debie
Antoine Frérot
Antoine de Galbert
Caroline Jollès
David Lebard
Hélène Leloup
Daniel Marchesseau
Pierre Moos
Nathalie Obadia
Guy Porré
Jean-Claude Weill
Antoine Zacharias

Les grands bienfaiteurs

David Lebard
Nahed Ojjeh
La Société des Amateurs de l'Art Africain
Antoine Zacharias

Les bienfaiteurs

Alexandre et Maria Bosoniy
Patrick Caput
Benjamin Changues
Yves-Bernard Debie
Anna Diagne
Antoine Frérot
Cécile Friedmann
Emmanuelle Henry
Marc Henry
Georges et Caroline Jollès
Marc Ladreit de Lacharrière
David et Lina Lebard
Hélène et Philippe Leloup
Pierre Moos et
Sandrine Pissaro
Jean-Paul Morin
Françoise de Panafieu
Philippe et Catherine Pontet
Guy Porré et
Nathalie Chaboche
Barbara Propper
François de Ricqlès
Bruno Roger
Louis et Agnès Schweitzer
Dominique et Jacqueline Thomassin
Christian et Corinne Vasse
Serge Weinberg
David et Michèle Wizenberg
Baron Guy de Wouters et Violette Gérard
Lionel et Marie-Christine Zinsou

Les personnes morales

• Membres soutiens

Groupe Elior
Fimalac
Financière Immobilière Kléber
Gaya
IDRH
Pharmacie de la Tour Eiffel

• Membres associés

L'Oréal
Saint-Gobain

Les professionnels du monde de l'art

Artcurial, Briest, Poulain, Tajan
Arts d'Australie
Bruneaf
Christie's
Entwistle Gallery
Galerie Afrique
Galerie Alain Bovis
Galerie Jo de Buck
Galerie Dandrieu-Giovagnoni
Galerie Didier Claës
Galerie Bernard Dulon
Galerie Yann Ferrandin
Galerie Flak
Galerie Furstenberg
Galerie Bernard de Grunne
Galerie Daniel Hourdé
Galerie Louise Leiris
Galerie Patrick et Ondine Mestdagh
Galerie Meyer
Galerie Monbrison
Galerie Nathalie Obadia
Galerie Ratton
Galerie Lucas Ratton
L'Impasse Saint-Jacques
Piasa
Sotheby's
Voyageurs et Curieux

Le Cercle Lévi-Strauss

Alain Bovis
Patrick Caput
Jean-Claude Dubost
Danièle Enoch-Maillard
Antoine Frérot
Antoine de Galbert
Emmanuelle Henry
Marc Henry
Stéphane Jacob
Georges Jollès
Marc Ladreit de Lacharrière
Anthony Meyer
Jean-Luc Placet
Philippe Pontet
Hina Robinson
Bruno Roger
Brigitte Saby
Jean-François Schmitt
Louis Schweitzer
Jean-Pierre Vignaud
Jean-Claude Weill
Lionel Zinsou

Le Cercle pour la Photographie

André Agid
Martine Amiot-Guigaz
Yves-Bernard Debie
Dominique Dessale
Frédéric Dumas
David Lebard
Anne Liva
Christian Maillard
Yves Manet
Anthony Meyer
Françoise de Panafieu
Emmanuel Pierrat
Jocelyne Rocourt
Marie-Cécile Zinsou
Lionel Zinsou

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

jokkoo ★ #26 ★ septembre -décembre 2016

Responsable de la publication : Julie Arnoux – Coordination éditoriale : Marie-Katel Stenuit-Duport
Conception graphique : Frédéric Hallier – Réalisation graphique : Marie-Katel Stenuit-Duport
Société des Amis du musée du quai Branly – 222, rue de l'Université – 75343 Paris cedex 7
Téléphone : 01 56 61 53 80 – Télécopie : 01 56 61 71 36 – Courriel : amisdumusee@quaibrantly.fr – Site : www.amisquaibrantly.fr
Ont contribué à ce numéro :
Christine Barthe, responsable de l'Unité Patrimoniale des collections photographiques au musée du quai Branly - Jacques Chirac ;
Gaëlle Baujean, responsable des collections Afrique au musée du quai Branly - Jacques Chirac ;
Sylvie Ciochetto, historienne de l'art et adjointe de la Déléguée Générale ;
Serge Volper, agronome, responsable de la bibliothèque historique du CIRAD de Nogent-sur-Marne ;
Daniel Soutif, commissaire de l'exposition « *The Color Line, les artistes africains-américains et la ségrégation* » ;
Marie-Katel Stenuit-Duport, stagiaire à la société des Amis – MK.SD.