

ÉCOLE DU LOUVRE

LUCIE BOUCLET

**Vases-siffleurs d'Amérique préhispanique
dans les collections du musée du quai
Branly - Jacques Chirac.**

Mémoire d'étude

(1^{re} année de 2^e cycle)

Discipline : Muséologie

Groupe de recherche : Arts extra-européens

Sous la direction de M^{mes} Daria CEVOLI et Carine PELTIER-CAROFF

Personne ressource : M. Steve BOURGET

Membre du jury : M^{me} Emanuela CANGHIARI

Juin 2020

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence Creative Commons

CC BY NC ND



Je souhaite exprimer ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont épaulée durant mon travail de recherche et ont grandement contribué à l'aboutissement de celui-ci :

Tout d'abord, mes remerciements vont à mes directrices de recherche, Daria Cevoli, responsable des collections Asie au musée du quai Branly-Jacques Chirac, et Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque du même musée. Leur disponibilité, leur bienveillance et leurs conseils avisés m'ont accompagnée tout le long de ce travail.

Je tiens également à remercier Madame Emanuela Canghiari, membre scientifique de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques et Ibériques pour son suivi et son aide précieuse, ainsi que Steve Bourget, responsable de collections au musée du quai Branly - Jacques Chirac, pour son intérêt et ses conseils.

Je souhaite également remercier les nombreuses personnes qui se sont mobilisées lors de mes recherches : Madeleine Leclair, responsable des archives internationales de musique populaire et des collections d'instruments de musique du musée d'ethnographie de Genève, Marie-Barbara le Gonidec, ingénieure d'étude du ministère de la Culture et de la Communication, Serge Bahuchet, professeur d'ethnobiologie et responsable scientifique des collections au Musée de l'Homme. Je remercie également Pierre Hamon, musicien, et Estebàn Valdivia, ethnomusicologue et chercheur à l'université de Cordoba.

Enfin, je voudrais exprimer ma gratitude à mes amis, qui se reconnaîtront et m'ont accompagnée dans ce travail.

Contenu

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introduction | 5 |
| 1. Un corpus de pièces archéologiques..... | 7 |
| 1.1. Le contexte archéologique | 7 |
| 1.2. Un corpus de soixante-cinq vases-siffleurs : description et identification..... | 16 |
| 1.3. Une production standardisée | 19 |
| 2. Le parcours muséal des objets et leur perception | 26 |
| 2.1. Un contexte de collecte | 26 |
| 2.2. Des collections à une collection | 36 |
| 2.3. Les inventaires | 40 |
| 3. Des objets à la croisée des perspectives. | 44 |
| 3.1. Expositions et classifications..... | 44 |
| 3.2. L'ethnomusicologie comme approche..... | 48 |
| 3.3. Une approche contemporaine | 51 |
| Conclusion : | 54 |
| Bibliographie | 56 |

Introduction

Le musée du quai Branly - Jacques Chirac conserve une vaste collection de céramiques funéraires préhispaniques provenant du Pérou. Parmi ces objets archéologiques d'époques diverses, il est possible de délimiter un corpus cohérent d'environ cent dix céramiques qui se distinguent par leur fonction sonore, les « vases-siffleurs ». Dans le cadre de ce premier travail de recherche, nous avons souhaité concentrer notre étude sur un ensemble de vases-siffleurs de style chimù (900-1532 après J.-C.). Le corpus ainsi constitué est composé de soixante-cinq vases-siffleurs appartenant à la même aire culturelle. Afin de le délimiter, il a fallu définir ce qu'est un vase-siffleur et isoler ceux qui ont été produits par les Chimù. Le corpus est donc choisi selon deux critères : l'aspect fonctionnel et son appartenance à une entité culturelle.

En archéologie Andine, la chronologie est souvent établie par l'observation de la succession de styles céramique. Les vases du corpus ont donc été sélectionnés en fonction des spécificités qui distinguent la production de style chimù et chimù-inca.

Afin de comprendre ce qui caractérise la culture Chimù et le contexte de production de ces objets spécifiques, il convient de connaître le contexte géographique et chronologique du Pérou avant l'arrivée des colons espagnols en 1532.

L'occupation humaine du Pérou dépend beaucoup du climat et de l'environnement. Le Pérou peut se diviser en quatre unités géographiques qui présentent des différences aussi bien altitudinales que longitudinales. La côte Pacifique désertique s'oppose aux massifs montagneux et le nord, qui reçoit plus de précipitations, s'oppose au sud où les régions montagneuses sont plus hautes et plus arides. Ces quatre unités ont la particularité de présenter un climat différent qui débouche sur une adaptation humaine spécifique et le développement de cultures diversifiées. La zone d'influence culturelle des Chimù s'étend sur la côte nord du Pérou, cette bande de terre désertique de 30 à 150km de large est traversée par une douzaine de rivières importantes formant des vallées qui fournissent de quoi subvenir

aux besoins de la population grâce à un système d'irrigation particulièrement efficace mis en place par les Chimù.

Du fait de l'aridité des terres, les tombes et autres vestiges archéologiques sont bien préservés et ont été fouillés dès les premières missions d'explorations lancées sur le territoire péruvien. Cependant les céramiques funéraires ont été également collectées et regardées, surtout au départ, comme des objets de curiosités et/ou appréciées du point de vue artistique, et à ce titre, inscrites au sein de corpus plus importants de céramiques de diverses formes.

De ce fait, la plupart des objets du corpus étudié dans ce mémoire sont entrés dans les collections issues de circuits d'acquisition hors fouilles scientifiques et ainsi dépourvus d'informations précises relatives aux données archéologiques concourant à les récontextualiser, leur provenance exacte même est parfois même difficile à établir avec certitude. Ces vases-siffleurs ont tout de même connu une histoire muséale riche, qui a permis la constitution de l'ensemble étudié. Même s'ils ont été peu étudiés, les vases-siffleurs peuvent être replacés dans plusieurs réflexions anciennes et actuelles, à la fois autour de la muséalité et du contexte archéologique, c'est pourquoi, il est intéressant de demander en quoi la collection de vases-siffleurs chimù du musée du quai Branly - Jacques Chirac se trouve à la croisée des perspectives ?

Tributaires d'une histoire de collecte, mais aussi intégrées dans la réflexion des diverses institutions qui les ont conservées, ces céramiques archéologiques ont pourtant besoin d'être étudiées et revalorisées. L'étude de leur aspect archéologique, puis de leur voyage au fil des collections et des institutions montrera à quel point il est possible de croiser les points de vue sur ces objets atypiques.

1. Un corpus de pièces archéologiques

1.1. Le contexte archéologique

Pour organiser les témoignages archéologiques et pouvoir les interpréter, les archéologues s'intéressant au Pérou ont dû créer leurs propres outils intellectuels spécifiques. En effet, il a fallu établir une chronologie qui ordonne toutes les cultures archéologiques qui ont cohabité, se sont succédées et influencées sur cette vaste zone géographique. Dans les années 1960, grâce aux travaux de ses prédécesseurs, John Howland Rowe dresse une classification¹ dont les grandes lignes sont toujours utilisées par les chercheurs et historiens d'aujourd'hui. Le temps est ainsi divisé en périodes d'horizons et périodes intermédiaires. John Howland Rowe met en place un système de datation qui utilise une séquence de référence et applique le critère de la contemporanéité². C'est-à-dire qu'il prend la vallée d'Ica, dans le centre du Pérou, comme vallée de référence pour mettre en place une séquence de six périodes nommées Période Initiale, Horizon Ancien, Période Intermédiaire Ancienne, Horizon Moyen, Période Intermédiaire Récente et Horizon Récent. Les horizons se fondent sur le critère de similarités culturelles, ils sont définis comme des périodes d'influence d'une entité culturelle sur les cultures locales : les traits culturels caractéristiques de la culture dominante se retrouvent à travers toute la zone étudiée. Les périodes intermédiaires correspondent quant à elles à des périodes de morcellement lorsque plusieurs cultures s'influencent mutuellement et se partagent le contrôle du territoire. Les dates associées à ces périodes sont définies grâce à la datation au Carbone14 d'objets de style caractéristique de chaque phase.

La culture Chimù correspond à une de ces périodes et se développe sur la côte nord du Pérou au cours de la période intermédiaire récente. C'est à partir de la fin du IX^{ème} siècle ap. J-C que la vallée de Moche voit l'essor de cette nouvelle unité

¹ Rowe, J. H. (1962). Stages and Periods in Archaeological Interpretation. *Southwestern Journal of Anthropology*, 18(1), p. 48.

² Ibid., p. 49. Une unité culturelle dans une autre zone du Pérou sera assignée à l'une de ces périodes lorsqu'il y a des raisons de penser qu'elle est contemporaine d'une unité culturelle de la séquence de référence, sans critère de ressemblance culturelle ou technologique.

culturelle. Lors de leur première phase de développement, les Chimù occupent le même territoire que les Mochica, qui atteignent leur apogée vers la fin de la Période Intermédiaire Ancienne (700 av. J.-C - 500 ap. J.-C.) et disparaissent vers 650-750 ap. J.-C.³ lorsqu'ils se fondent dans le développement des cultures Casma, Chimù et Sicàn⁴ (**figure 1**). A la fin de l'Horizon Moyen (600-1000 ap. J.-C.), la côte nord du Pérou est occupée par de nombreuses cultures locales intégrées dans d'importants réseaux d'échanges et d'influences. L'établissement de la culture Chimù se produit pendant la phase de transition entre l'Horizon Moyen et la Période Intermédiaire Récente (1000-1476 ap. J.-C.) (**fig.2**). Elle étend ensuite son influence sur les vallées alentours et, par la conquête militaire, fonde l'Empire chimù. Autour de 1470, les Chimù sont absorbés par l'Empire inca mais la production locale de céramique de style chimù continuera, combinant parfois des éléments des deux cultures⁵. En effet, l'influence culturelle chimù est restée forte tout le long de la côte du Pérou jusqu'à la conquête espagnole car la plupart des notables locaux descendant des dynasties chimù ont été maintenus en place par les Incas⁶.

Dans les territoires conquis, les Chimù mettent en place une administration hiérarchisée. Ce système politique se répercute sur les expressions stylistiques locales et sur la diffusion de la production de style chimù. Les cultures locales sont progressivement incorporées à la structure dominante grâce au contrôle exercé par les centres administratifs chimù implantés dans tout le territoire, avec la cité de Chan Chan, située au cœur de l'empire, comme capitale⁷. Des sites administratifs ruraux sont implantés dans les zones conquises; ils relayent le pouvoir à Chan

³ Bawden, G. (2001). The symbols of late Moche social transformation. *Studies in the History of Art*, 63, p.284-305.

Donnan, C. B., & Mackey, C. J. (1978). *Ancient burial patterns of the Moche Valley, Peru*. Texas, Austin : University of Texas Press, p. 218.

⁴ Vogel, M. A. (2018). New Research on the Late Prehistoric Coastal Polities of Northern Peru. *Journal of Archaeological Research*, 26(2), p.185.

⁵ Donnan, C. B. (1997). A Chimu-Inka Ceramic-Manufacturing Center from the North Coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 8(1), p. 52.

⁶ Rowe, J.H. (1948). On Absolute Dating and North Coast History. *Memoirs of the Society for American Archaeology*, (4), p. 51 -52.

Mackey, C. J., & Moore, J. D. (2008). The Chimù Empire. In W. H. Isbell & H. Silverman (Éds.), *Handbook of South American archaeology*. New York : Springer, p. 800.

⁷ Moseley, M.E. (1982), Introduction: Human Exploitation and Organization on the North Andean Coast. In Day, K. C. & Moseley M. E. (Éd.), *Chan Chan: Andean Desert City*, Albuquerque, New Mexico : Univeristy of New Mexico Press, p. 7.

Chan et permettent d'exercer un contrôle satellitaire sur tout le territoire⁸. Ces sites sont organisés hiérarchiquement avec trois capitales provinciales que sont Túcume, Manchàn et Farfàn (**fig.3**) et de nombreux centres locaux qui en dépendent⁹. Une société ordonnée permet de réguler la vie politique, sociale, économique et religieuse¹⁰. Des membres de l'élite chimù sont placés à la tête des centres administratifs, ce qui impacte la production artistique chimù qui présente parfois une synthèse des formes et de l'iconographie des cultures intégrées à l'empire¹¹. L'élite chimù exerce un contrôle sur la production, le stockage et la redistribution des biens. Pourtant, l'emprise chimù sur les vallées conquises ne s'organise pas partout sur la base d'un pouvoir fortement centralisé autour des dirigeants chimù. Richard Keatinge et Geoffrey Conrad émettent en effet l'hypothèse que ces derniers s'appuient sur les unités politiques locales existantes en inscrivant les souverains locaux en place dans la chaîne du pouvoir¹².

Les sites administratifs reproduisent les traits architecturaux de la capitale, ils se présentent comme des versions réduites de Chan Chan, qui s'étendait sur 20 km² et se caractérise par la présence de quatre formes d'architecture : des palais royaux monumentaux entourés par un mur d'adobe nommés *cuidadelas*, des structures d'adobes de dimensions plus réduites servant de résidences aux membres de l'élite, les résidences du peuple et quatre temples monumentaux d'adobe¹³. Nous pouvons citer l'exemple du site de Farfàn, dans la vallée de Jequetepeque. Ce site administratif majeur a été reconstruit sur les ruines d'un site sicàn détruit lors de la conquête de la vallée de Jequetepeque vers 1320¹⁴. Des six structures principales composant aujourd'hui le site de Farfàn, deux d'entre elles datent de la période Chimù et relativement bien conservées. Elles présentent l'architecture typique des Chimù que l'on retrouve à Chan Chan au

⁸ Keatinge, R. W. (1974). Chimu rural administrative centres in the Moche Valley, Peru. *World Archaeology*, 6(1), p.67.

⁹ Mackey, C. J., & Moore, J. D, op. cit., p. 787-788.

¹⁰ Keatinge, R. W., & Conrad, G. W. (1983). Imperialist Expansion in Peruvian Prehistory: Chimu Administration of a Conquered Territory. *Journal of Field Archaeology*, 10(3), p. 264.

¹¹ Wauters, V. (2016). Imperial needs, imperial methods : chimù ceramic manufacturing process through CT scan analysis of stirrup-spout bottles. *Latin American Antiquity*, 27(2), p. 241.

¹² Keatinge, R. W., & Conrad, G. W., (1983) op. cit., p. 280.

¹³ Mackey, C. J., & Moore, J. D (2008). Op. cit., p. 784.

¹⁴ Ibid., p. 789.

sein des *ciudadelas* : une entrée principale restreinte présentant des pilastres, des couloirs en chicane, des *audiencias*¹⁵, de grandes cours, des plateformes funéraires et des zones de stockage¹⁶. Les Chimù exercent ainsi leur contrôle social à travers une architecture codifiée qu'ils reproduisent au sein de leurs centres administratifs implantés localement et qui distingue les membres de l'élite du reste de la société. Si aucune trace de production de céramique n'a été retrouvée à Chan Chan¹⁷, Izumi Shimada (1999) suggère que la production et la distribution de céramiques fait partie de la politique économique de l'empire.

Pour les Chimù, la distinction de classes sociales aurait été créée mythiquement¹⁸. Il en résulte une grande immuabilité du cloisonnement social et que les rois, ainsi que les nobles, affirmaient à travers la production et la possession de biens de prestige. Ainsi, la présence de la grande majorité des artisans les plus qualifiés à Chan Chan contribue à maintenir la mainmise des Chimù sur toute la côte nord du Pérou¹⁹. L'homogénéité dans la technique de fabrication et l'iconographie suggère que les Chimù utilisaient la céramique comme un moyen de transmission d'un message idéologique²⁰. Il convient de souligner cependant que la production de céramiques ne dépend pas exclusivement des centres chimù, il semble d'ailleurs que certains sites locaux fonctionnent de façon quasi indépendante et que plusieurs styles cohabitent avant et après l'expansion de l'empire, menant quelquefois à un certain syncrétisme stylistique²¹. Par exemple, les

¹⁵ Des structures en U incorporées aux *ciudadelas*, elles sont considérées comme la résidence des nobles administrateurs. Keatinge, R. W., & Day, K. C. (1973). Socio-Economic Organization of the Moche Valley, Peru, during the Chimu Occupation of Chan Chan. *Journal of Anthropological Research*, 29(4), p.275.

¹⁶ Keatinge, R. W., & Conrad, G. W., (1983) op. cit., p. 261.

¹⁷ Topic, J. R. (2003). From Stewards to Bureaucrats: Architecture and Information Flow at Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 14(3), 243-274, p.250.

¹⁸ La Calancha, A. (1638). *Cronica moralizadal del Ordende San Agustin en el Perù con sucesos ejemplares vistos en esta monarquía*. Barcelone.

¹⁹ Topic, J. R. (2003). Op, cit. p.269.

²⁰ Sidoroff, M.A. (2005). *The Process Behind Form and Decoration: Defining North Coast Ceramic Technological Style*, Peru. Ph. D. dissertation. Cincinnati, Ohio : Department of Anthropology, Union Institute & University, p.89.

²¹ Cutright, R. E. (2015). Eating empire in the Jequetepeque : a local view of chimu expansion on the north coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 26(1), p. 72.

Casma intégraient des motifs chimù et sicàn dans leur production céramique (**fig.4-5**) et les Chimù se sont parfois approprié des motifs sicàn²².

Entre 1462 et 1470, l'Empire Chimù est conquis par les Incas. Après la soumission des Chimù et leur intégration au *Tahuantinsuyu*²³, la production de céramiques chimù sur la côte nord du Pérou continue, elle reprend parfois les formes des céramiques incas tout en utilisant la cuisson en réduction typique de l'artisanat chimù²⁴. De plus, il semble que les céramiques chimù sont plus largement distribuées pendant la période inca en raison de l'organisation politique inca et du prestige de la culture Chimù qui perdure, notamment au sein des élites²⁵. Après l'arrivée des conquistadors et la destruction de l'Empire Inca en 1532, John Howland Rowe considère que l'on peut continuer à attribuer aux Chimù des pièces produites jusqu'en 1560, le temps que la conquête prenne effet sur tout le territoire péruvien²⁶.

Parmi la production artisanale chimù, la céramique occupe une place très importante. Elle peut présenter une pâte de couleur rouge, beige ou noire²⁷. La céramique la plus caractéristique de la production chimù est d'un noir brillant obtenu par lissage de la pâte avant cuisson dans une atmosphère réductrice qui lui confère sa couleur²⁸. Cette céramique monochrome noire décorée a majoritairement été exhumée dans les tombes chimù, elle présente généralement des décors plus élaborés que la céramique rouge et beige, qui a surtout été trouvée en contexte domestique²⁹. Selon Izumi Shimada, le lustre donné à la céramique noire cherche à reproduire l'effet visuel du métal qui était employé par les Chimù pour leurs objets les plus précieux³⁰. Il convient tout de même de souligner que la présence de céramiques

²² Vogel, M. (2011). Style and interregional interaction. *Ñawpa Pacha*, 31(2), p.216.

Vogel, M. A. (2016). *The Casma Capital City of El Purgatorio: Ancient Urbanism in the Andes*, Florida, Gainesville : University Press of Florida.

²³ L'Empire inca en quechua, la langue inca.

²⁴ Menzel, D. (1976). *Pottery Style and Society in Ancient Peru: Art as a Mirror of History in the Ica Valley, 1350-1570*. California, Berkeley : University of California Press, p.122.

²⁵ Mackey C.J & Moore J.D, op. cit., p. 801.

²⁶ Rowe, J.H. (1962). Op. cit, p.51.

²⁷ Kroeber, A. L. (1926). Archaeological explorations in Peru. Part I. Ancient pottery from Trujillo. *Anthropology, Memoirs*, 2(1), p.10.

²⁸ Collier, D. (1959), « Pottery Stamping and Molding on the North Coast of Peru ». *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, 2, pp. 421-31.

²⁹ Kroeber, A. L. (1926).Op. cit., 1-43, p.16.

³⁰ Shimada, I. (1999). *Andean Ceramics Technology, Organization, and Approaches*. Pennsylvanie : University of Pennsylvania Press.

dans les tombes chimù n'est pas nécessairement un symbole de statut, la production se faisant en masse dans les centres provinciaux³¹.

Les vases qui constituent le corpus sont dépourvus de contexte de découverte précis. Néanmoins, nous possédons quelques indications, données notamment sur les catalogues des collections dans lesquels les vases ont été publiés, qui, quand ils donnent une provenance, indiquent qu'ils ont été découverts dans les tombes ouvertes à l'occasion des explorations menées par leurs collecteurs³². Les vases-siffleurs ne semblent pas avoir été découverts dans d'autres contextes, ce qui en fait des objets funéraires³³. Etant donné qu'il n'existe pas de témoignage direct des rituels chimù, seule l'observation du contexte archéologique permet d'avoir des renseignements sur l'utilisation de ces objets. Il est possible qu'ils soient produits seulement en tant que biens à utiliser dans l'au-delà et, si certains ont pu être utilisés préalablement comme des objets de cérémonie ou de prestige, ils sont toujours soigneusement déposés dans les sépultures. La disposition et la nature des biens qui accompagnent les morts sont des indicateurs très précieux pour comprendre les rites de passages qui matérialisent les liens entre l'individu, son corps et le reste de la société. Les offrandes et objets trouvés dans les tombes peuvent renseigner sur le rang social des personnes inhumées car elles sont enterrées accompagnées d'éléments associés à leur activité sociale ; c'est par exemple le cas des artisans spécialisés³⁴. Comme certaines femmes exhumées avec tout le matériel nécessaire pour le tissage des textiles³⁵. Cela dit, les découvertes de certains restes humains présentant des traces manifestes de torture et de mort violente, associés à des biens funéraires démontrent qu'il est aussi possible que les biens déposés dans une tombe

³¹ Donnan, C. B. (1997). A Chimu-Inka Ceramic-Manufacturing Center from the North Coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 8(1), p.30.

³² Nous développerons ce point en partie II, nous pouvons cependant citer Le Roi, J.A. (1869). *Catalogue du cabinet de curiosités et d'objets d'art de la bibliothèque publique de la Ville de Versailles*. Versailles, Impr. E. Aubert : il est indiqué que les objets ont été trouvés « dans un ancien tombeau péruvien », p. 25.

³³ De Arce, J. P. (2004) Anàlisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes. *Boletín del museo chileno de arte precolombino, Santiago de Chile*, (9), p.9.

³⁴ Chunga, C., & Butters, L. (2015). The Construction of Social Identity. In P. Eeckhout & L. Owens (Eds.), *Funerary Practices and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 117-136.

³⁵ Chicoine, D. (2011). Death and Religion in the Southern Moche Periphery: Funerary Practices at Huambacho, Nepeña Valley, Peru. *Latin American Antiquity*, 22(4), p. 528.

mettent en avant l'importance du rituel accompagnant le sacrifice plutôt que le statut social du mort³⁶.

Les tombes chimù présentent une grande diversité dans la richesse de leur contenu et leur localisation mais certaines constantes ont pu être observées. Les rois étaient enterrés dans d'immenses plateformes funéraires aménagées dans les *ciudadelas* (**fig.6**). A la fin de chaque règne, le roi était inhumé au sein de sa *ciudadela* et un nouvel ensemble était construit³⁷. Pour le reste de la population, les morts trouvaient leur place dans des cimetières, à l'exception des sépultures retrouvées creusées dans l'adobe des *huacas* mochica³⁸. Ainsi que le résume Adolph Bandelier, les sources ethno-historiques font part de l'observation d'un culte aux morts et aux ancêtres qui perdure après la conquête espagnole : les tombes des plus illustres ancêtres étaient rouvertes et de nouveaux objets déposés³⁹ et les observations archéologiques le confirment⁴⁰. Bien que les plateformes funéraires des *ciudadelas* de Chan Chan aient été pillées durant la période coloniale, plusieurs campagnes de fouilles ont établi que ces plateformes contenaient de grandes quantités d'ossements d'humains sacrifiés et de nombreux biens de prestige⁴¹ tels que de la céramique fine, des textiles de luxe, du bois sculpté, du matériel de tissage, des objets de métal et des coquilles de spondyles⁴². Ces tombes royales restent une exception et la plupart des sépultures chimù sont faites selon le même schéma. Un puits circulaire est creusé peu profond dans le sol aride et sableux de la côte, la dépouille est déposée en position assise, les jambes fléchies et un muret d'adobe est

³⁶ Comme le met en avant Verano (2001) à Machàn et Donnan et Mackey (1978) à Huambacho.

³⁷ Conrad, G. W. (1981). Cultural Materialism, Split Inheritance, and the Expansion of Ancient Peruvian Empires. *American Antiquity*, 46(1), p.15.

³⁸ Le terme *huaca* désigne tout ce qui est sacré : éléments naturels, objets, monuments. Dans notre propos, il fait référence aux monuments funéraires et temples d'époque préhispanique, qui revêtent l'apparence d'une pyramide à degrés : Duviols, P. (1971). La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. *L'expiration de l'idôlatry*, Lima : Institut français d'études andines, p. 64

³⁹ Bandelier, A.F. (1904). On the relative antiquity of ancient Peruvian burials. *Bulletin of the American Museum of Natural History* (20), p.224.

⁴⁰ Conrad, G. W. (1981). Cultural Materialism, Split Inheritance, and the Expansion of Ancient Peruvian Empires. *American Antiquity*, 46(1), pp. 3-26.

⁴¹ Ibid., p.14.

⁴² Le spondyle est un mollusque bivalve dont la coquille était utilisée comme bien de prestige : Pillsbury, J. (1996). The Thorny Oyster and the Origins of Empire: Implications of Recently Uncovered Spondylus Imagery from Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 7(4), p. 313.

souvent érigé pour délimiter l'espace⁴³. Les inhumations sont simples ou multiples et parfois accompagnées d'animaux sacrifiés. Des offrandes accompagnent les défunts, notamment des céramiques décorées. Les autres objets placés sur les corps sont des tissus, des pièces de cuivre placées dans la bouche ou près des mains et au niveau des pieds, des produits consommables et des outils divers tels que des aiguilles à coudre ou des instruments agricoles en bois⁴⁴. Un grand nombre de ces sépultures ont été pillées, privant les archéologues du contexte entourant plusieurs des objets qui sont aujourd'hui dans les musées. La facture des céramiques dépend donc du contexte funéraire et du statut social de l'individu qui y est associé. Cela explique pourquoi le corpus d'étude présente de grandes disparités en termes de finitions.

Lors de leur étude des pratiques funéraires sur la côte nord du Pérou, Christopher Donnan et Carol Mackey⁴⁵ remarquent que dans les dépôts de céramique la diversité des formes est privilégiée. Mais il reste difficile d'expliquer la sélection des pièces destinées à chaque sépulture et si elle répond à une quelconque volonté. Si la facture des céramiques retrouvées est en rapport avec la richesse des autres biens, il reste que le lien entre la disposition, la forme et une interprétation dans le choix des céramiques déposées dans les tombes n'est pas établi. Il est donc difficile de définir selon quels critères les Chimù sélectionnaient leur céramique funéraire. L'acquisition était-elle faite par chaque individu ? Y-a-t-il un lien entre le choix des formes de céramique et le rôle de chaque individu dans la société ? Parmi ces céramiques, des vases-siffleurs sont parfois déposés. A Chan Chan, la tombe CI1, exhumée dans la *ciudadela* baptisée « Rivero », contenait quatre céramiques dont un vase-siffleur⁴⁶. Sur le site de la Banderas, fouillé par Christopher Donnan et Carol Mackey, deux vases-siffleurs ont été retrouvés dans la tombe EC4⁴⁷(**fig.7**). Leur disposition et les individus qui leur sont associés ne semblent pas correspondre à un schéma particulier. En fonction de ce que nous savons du contexte funéraire de ces objets, il est impossible de définir si les vases-siffleurs sont considérés comme un objet chargé d'une signification particulière, qui prend part au rituel funéraire de certains défunts plutôt que d'autres.

⁴³ Donnan, C. B., & Mackey, C. J. (1978). Op. cit., p.219-300.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid. p.380.

⁴⁶ Ibid., p.358-359.

⁴⁷ Ibid., p.228-229.

Les vases-siffleurs se distinguent du corpus général des céramiques par leur permanence et leur adaptabilité au cours du temps, ils ont été produits par des cultures venant du Mexique, de Colombie, du Pérou et d'Equateur⁴⁸. Le nombre le plus important de vases-siffleurs connus à ce jour ont été produits par plusieurs cultures installées sur les côtes équatoriennes et celles du nord du Pérou. L'expression stylistique et la technique de fabrication des vases-siffleurs diffèrent selon les cultures. En effet, chaque culture productrice de vases-siffleurs a adapté aux principes stylistiques de sa propre production le fait de faire sonner un vase grâce à un système de sifflet incorporé dans le corps de la céramique. Les vases-siffleurs les plus anciens proviennent d'Equateur, ils ont été produits entre 1200 et 900 avant J.-C.⁴⁹. Cette production perdure au cours d'autres phases historiques en Equateur. La culture vicùs (Vème av. - VIème ap. J.-C.), installée dans la vallée de Piura, et probablement au sud de l'Equateur, a également produit ce type de vase⁵⁰. Il est donc probable que les vases-siffleurs aient été introduits au Pérou par des contacts entre cette culture du nord du Pérou et l'Equateur. En effet, les cultures Vicùs, Virù, Salinar, Recuay et Mochica sont contemporaines, elles se sont développées sur la côte nord du Pérou et ont produit des vases-siffleurs (**fig.8**)⁵¹. Elles se sont mutuellement influencées à travers des liens qu'il est encore difficile de déterminer mais les quatre vases-siffleurs donnés à titre d'exemple démontrent que chaque culture produisait des vases-siffleurs selon ses propres principes de production, seul le sifflet était similaire. La forme de céramique utilisée, son iconographie, les techniques et les matériaux employés restent propres à chaque culture. Les cultures Sicàn et Chimù qui s'étendent sur le même territoire que ces cultures antérieures ont repris cette production. La culture chancay qui s'est développée au sud de l'Empire Chimù a également produit des vases-siffleurs. Il existe quelques rares exemples de vases-siffleurs provenant du sud du Pérou, mais cela semble plutôt être le fait d'une influence ponctuelle du nord vers le sud⁵². Le fait que différentes cultures du nord du

⁴⁸ De Arce, J. P. (2004). Op. cit., p.10.

⁴⁹ Donnan, C. B. (1992). *Ceramics of ancient Peru*. Fowler Museum of Cultural History. Los Angeles : University of California, p. 23.

⁵⁰ Chicoine, D. (2011). Death and Religion in the Southern Moche Periphery: Funerary Practices at Huambacho, Nepeña Valley, Peru. *Latin American Antiquity*, 22(4), p. 533. L'auteur fait tester des vases au Carbone14, il s'avère qu'ils sont datés de 60 BP (Before Present).

⁵¹ Sidoroff, M.A. (2005). Op. cit., p.82.

⁵² H. J., Braunholtz (1938). Ancient Pottery from Peru. *The British Museum Quarterly*, 12(2), p. 61. Ces vases reproduisent la forme et l'iconographie du nord du Pérou avec le style du sud.

Pérou adaptent le principe du vase-siffleur à leur propre céramique au cours du temps montre que ces vases s'inscrivent dans une tradition propre à la côte nord du Pérou.

1.2. Un corpus de soixante-cinq vases-siffleurs : description et identification

Les soixante-cinq vases-siffleurs qui constituent le corpus sur lequel porte notre étude présentent des caractéristiques typologiques qui permettent de les distinguer des autres céramiques chimù. Ils sont tous composés d'une anse, de panses, d'une jonction entre celles-ci et d'un ou plusieurs goulots (**fig.9**). Cela dit, les vases-siffleurs présentent le même aspect extérieur que les céramiques funéraires en bouteilles doubles qui ne sifflent pas, seul le système de sifflet dissimulé dans le corps du vase permet de les distinguer. Nous pouvons donner l'exemple de deux vases qui présentent la même forme : le vase n°71.1886.177.7 qui est un vase siffleur, et le vase n°71.1956.43.1 qui n'est pas siffleur (**fig.10**). Les deux vases sont constitués de deux panses lenticulaires surmontées par une anse en pont : l'une est surmontée d'un goulot droit, elle est ornée deux panneaux de motifs en bas-relief granulés ; tandis que l'autre est surmontée par la tête d'un personnage portant une coiffe à pointe, les mains ramenées sur le ventre représentées en léger relief sur le corps de la panse. Il convient donc de comprendre le fonctionnement du sifflet pour savoir comment identifier un vase-siffleur.

L'air est introduit en soufflant dans le goulot, il est conduit à travers une ou plusieurs chambres de résonance et se divise dans le système de sifflet. Le sifflet en lui-même est constitué de deux éléments : une sphère creuse et un élément conducteur de l'air qui prend la forme d'un entonnoir. Les deux pièces sont percées, les ouvertures doivent se faire face, l'air arrivant du conduit vient se diviser sur le biseau qui ouvre la sphère (**fig.11**). C'est le passage de l'air sur ce biseau qui produit le sifflement. L'air s'échappe alors directement par la sphère, ou alors par les trous ménagés dans le vase à cet effet. Le son est produit lorsque l'air s'échappe du sifflet grâce à des orifices ménagés dans le vase (**vidéo 1**).

La chambre de résonance peut être simple ou multiple, dans le cas de multiples chambres, un passage les relie. Le vase siffle aussi en y introduisant du liquide par le goulot ; le son est alors produit par le mouvement de celui-ci qui déplace l'air vers le système siffleur (**fig.12**). La panse du vase sert donc de chambre de résonance et un le goulot fait office d'embouchure. Dans les soixante-cinq vases du corpus, le système de sifflet est dissimulé dans le sujet représenté sur la panse ou le goulot de façon à le rendre le moins visible possible et à l'intégrer au mieux à la forme générale du vase. Nous avons identifié trois façons de le cacher : dans un sujet qui surmonte la panse (**fig.13**), dans le corps de la panse (**fig.14**) ou sur l'anse (**fig.15**). Les trous ménagés sur la terrasse, l'anse ou dans le goulot recevant le système de sifflet (**fig.13-14-15**) sont le meilleur indice pour distinguer un vase-siffleur d'une céramique en forme de vase simple, il peut parfois être distingué même quand le vase est endommagé (**fig.16**). Dans certains cas, le système de sifflet est dissimulé de manière très discrète dans le vase (**fig.17**). Pour identifier un vase-siffleur, le plus simple est donc d'observer les orifices présents au niveau du sifflet. C'est ainsi que nous avons pu définir que les huit vases portant les numéros d'inventaire 71.1878.1.50, 71.1878.2.32, 71.1878.2.37, 71.1883.30.15, 71.1883.30.96, 71.1887.115.19, 71.1910.7.23, 71.1922.21.5, qui sont qualifiés par des appellations diverses dans le registre des collections du musées, sont tous des vases- siffleurs. En revanche, le vase n°71.1886.177.7 qui était pourtant enregistré dans la base de gestion des collections The Museum System© (TMS) Objets sous l'appellation « vase-siffleur », s'est avéré à l'observation être un vase double sans sifflet (**fig.20**). Il s'ensuit que seul un aller-voir minutieux de chaque objet permet d'affiner son identification typologique au-delà des simples caractéristiques extérieures appréciables sur image. En outre, bien entendu, toute identification formelle se révèle impossible lorsque la panse, l'anse ou le sifflet sont endommagés –comme dans le cas du vase n°71.1947.30.35-, car les orifices de sifflement, s'ils ont existé, ne sont de fait plus visibles.

Le répertoire des formes de céramique employées par les Chimù est varié : plats, jarres, coupes, bouteilles⁵³ ... Les Chimù respectaient des critères typologiques précis dans leur production et les formes étaient standardisées. Parmi ces dernières, Izumi.

⁵³ La forme de « bouteille » est définie comme suit : récipient fermé avec un col dont le diamètre minimal est inférieur ou égal au tiers du diamètre maximum de la panse : Balfet, H., Fauvet-Berthelot, M-F. et Monzón, S. (1992). *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (CEMCA), Mexico, p. 20.

Shimada⁵⁴ a relevé cinq formes de bouteilles utilisées par les Chimù pour leurs vases funéraires. Sa catégorisation typologique se fonde sur trois critères : le nombre de panses et de goulot ainsi que la forme de l'anse (**fig.21**).

- Vase en étrier
- Vase simple à double goulot et anse en pont
- Vase à un goulot, figure modelée et anse en pont
- Vase à double corps, à double goulot et anse en pont
- Vase simple à un goulot

Dans le cas du corpus étudié, tous les vases présentent une forme avec double panse, double goulot et anse en pont (**fig.9**), excepté deux vases qui présentent une panse en forme de gobelet. Cette forme à double panse abonde dans la culture vicùs et disparaît pratiquement totalement pendant la période Mochica puis renaît avec les Chimù⁵⁵. Dans le cas du corpus étudié, il y a toujours un élément figuratif sur la panse : soit cette dernière prend la forme d'un sujet, soit une figure est présente sur le dessus de l'un des goulots. Les panses de ces vases servent de chambre de résonance, elles peuvent être de forme carrée (vase n°71.1886.109.13), carénée (n°71.1971.87.42), lenticulaire (n°71.1956.43.1), prendre la forme d'un gobelet (n°71.1922.21.5) ou la forme du sujet représenté (n°71.1917.4.3 D) ou encore associer deux formes (n°71.1887.114.31). Voir **tableau 2**, en annexe.

Ces deux panses présentent généralement un fond plat pour assurer au vase une certaine stabilité une fois posé. Nous remarquons d'ailleurs dans le corpus que trois vases (n°71.1878.2.65, 71.1878.2.32 et 71.1935.39.1) sont dotés d'un pied tronconique, conçu pour leur donner encore plus de stabilité. Cette forme, surtout caractéristique des productions sicàn a été parfois reprise par les artisans chimù. Les chambres peuvent être peintes, décorées de motifs en léger relief ou prendre la forme d'un sujet anthropomorphe, zoomorphe ou fantastique. Elles reçoivent donc un décor en deux ou en trois dimensions. Tous les types de décorations peuvent être combinés. Parfois, les panses sont laissées lisses et sans décors. Voir **tableau 3**, en annexe.

⁵⁴ Shimada, I. (1999). *Andean Ceramics Technology, Organization, and Approaches*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

⁵⁵ Bawden, G. (2001). *Op. cit.*, p. 290.

Dans le cas de la forme de vase à double goulot et anse en pont, chaque chambre est surmontée d'un goulot. Le goulot qui sert d'embouchure pour souffler ou introduire le liquide reste sans décor en relief. Le goulot qui accueille le système de sifflet peut être sculptural ou former une terrasse surmontée par la figure dans laquelle est dissimulé le sifflet. Voir **tableau 4**, en annexe.

Le goulot qui sert d'embouchure sur les vases du corpus d'étude présente trois formes : tronconique, droit ou surmonté d'une lèvre qui s'évase fortement. Ils sont tous de section arrondie. Voir **tableau 5**, en annexe.

Les vases du corpus présentent une forme d'anse dite « anse en pont » ; l'anse sert à faire la jonction entre les deux panses. Elle n'est pas creuse et elle ne communique pas avec les deux goulots qu'elle joint soit par leur base soit par leur milieu. Nous avons observé deux types d'anses : des anses droites, en « barre » ou des anses plates, légèrement arquées dont la section est plus fine. Les anses droites sont parfois ajourées ou reçoivent des décors gravés et, ou, peints (**fig.22**).

1.3. Une production standardisée

Un grand nombre de vases-siffleurs mochica et chimù a été ramené dès le XIX^{ème} siècle dans les institutions muséales européennes, témoignant de l'abondance de cette production. De manière générale, la littérature archéologique a vu une décadence entre la céramique mochica et celle chimù, arguant que les Chimù se concentrent sur une production de masse plutôt que sur une qualité technique et plastique⁵⁶. Pourtant, les Chimù ont réussi à parfaire la technique du moulage qui était utilisée depuis longtemps dans les Andes⁵⁷.

La fouille d'ateliers de production de céramiques chimù⁵⁸ a permis de mieux comprendre le processus de fabrication de leurs objets en terre cuite. Les Chimù

⁵⁶ Bushnell, G.H.S and Digby, A. (1955). *Ancien American Pottery*, London : Faber and Faber, p.39.

⁵⁷ Donnan, C. B. (1965). Moche ceramic technology. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 3, pp. 115-135.

⁵⁸ Donnan, C. B. (1997). A Chimu-Inka Ceramic-Manufacturing Center from the North Coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 8(1), 30-54.

utilisaient des moules pour façonner la plupart de leurs céramiques, qu'elles fussent utilitaires ou non. L'étude de la *chaîne opératoire* de la céramique chimù a mis en avant une division du travail et la présence d'artisans spécialisés dédiés à chaque étape de la réalisation des objets⁵⁹. L'utilisation de moules bivalves verticaux permettaient de façonner l'argile rapidement et d'y imprimer un relief. Le musée du quai Branly - Jacques Chirac conserve d'ailleurs un exemple inventorié sous le n° 71.1966.68.6.1-2 (**fig.23**). La technique du moulage permet de maximiser la flexibilité dans la quantité et la qualité de la production de céramique tout en mettant en place une production uniforme et standardisée⁶⁰. Des ensembles de pièces issues du même moules ont d'ailleurs été retrouvées⁶¹. Le vase pouvait être moulé selon deux techniques de moulage différentes : soit un moule était utilisé pour toute la pièce, soit plusieurs parties étaient moulées séparément dans différents moules puis assemblées⁶². La marque de ces moules est souvent visible avec des « boursouflures » légères en relief le long des céramiques là où les deux moules se rejoignaient pour former l'objet⁶³.

Un modèle façonné à la main servait de matrice au moule⁶⁴, les détails devaient être très clairs afin que ce dernier les reproduise au mieux. La matrice n'était pas toujours cuite, l'argile sèche suffisait. Ensuite, de l'argile humide était appliquée sur le modèle pour fabriquer le moule qui était séparé en deux parties symétriques verticalement. Des motifs en reliefs pouvaient aussi être sculptés directement dans le moule encore humide et sans avoir été préalablement exécuté sur le modèle, c'est le cas du motif de granulation très présent dans l'iconographie chimù qui est beaucoup plus simple à exécuter en négatif⁶⁵ (**fig.15-20-35**). Les moules n'étaient pas nécessairement cuits. Une fois le moule prêt, l'objet devait être formé. Des boules ou

⁵⁹ Tschauner, H. et Wagner, U. (2003), Pottery from a Chimù workshop studied by Mössbauer Spectroscopy. *Hyperfine Interactions*, p.184.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Parsons, L.A. (1962), An Examination of Four Moche Jars from the Same Mold. *American Antiquity*, 27(4), p. 515.

⁶² Wauters, V. (2016). Op. cit., p.239.

⁶³ Thompson, D.E. (1963), A Mold Matrix from Peru. *American Antiquity*, 28(4), pp. 545-547.

⁶⁴ Thompson, D.E. (1963), Op. cit., l'auteur donne un exemple de vase qu'il pense être une matrice : le modèle présente une marque sur les deux côtés du vase le séparant en deux verticalement, Thompson suggère que les potiers devaient ainsi marquer les lignes séparant les deux parties du moule sur le modèle.

⁶⁵ Mowat, L. (1988), The chimu potters: mass-producer or mastercraftsman? Some thoughts based on the Spottiswoode Collection. *Newsletter, Museum Ethnographers Group*, (22), p. 1-33.

des plaques d'argile très malléables étaient pressées dans le moule, il fallait donc que les parois du futur vase soient assez épaisses pour ne pas s'affaisser le temps de la cuisson. Plus le moule comportait de détails, plus une argile fine et plastique était nécessaire. Les deux parties du moule étaient rassemblées et l'excès d'argile était taillé avec un couteau ou une corde. Il semblerait qu'un séparateur n'était pas nécessaire entre l'objet et le moule car un moule sec et poreux se détache facilement de l'argile humide⁶⁶. L'argile était ensuite lissée pour effacer les joints et consolider le vase.

Dans le cas des vases dont l'un des goulots est surmonté d'une figure, il semblerait que ces dernières aient été moulées à part dans un petit moule en deux parties, à joints verticaux. Elles étaient ensuite intégrées à un bouchon de diamètre inférieur au goulot qui était introduit dans celui-ci⁶⁷. Les systèmes de sifflet étaient, selon toute vraisemblance, modelés à la main. Pour les finitions, les anses les plus fines étaient modelées à part puis encastrées dans le corps de la bouteille⁶⁸. Cette technique a aussi pu être utilisée pour la jonction entre les deux panses de certaines doubles bouteilles. En effet, au sein du corpus, un vase cassé montre que la jointure entre les deux panses semble avoir été faite en encastrant un tube moins épais dans un autre (**fig.24**). Ensuite, les céramiques étaient laissées à sécher jusqu'à ce qu'elles soient assez dures pour être finement lissées, sûrement à l'aide d'une pierre ou d'un morceau de calebasse. Cette technique permettait de donner un aspect proche du cuir à l'argile encore humide et lui conférait son aspect lustré une fois cuite.

Pour l'étape de la cuisson, les céramiques qui n'étaient pas destinées à être cuites en réduction étaient peintes avec des motifs simples, rouges, noirs ou blancs. Le blanc était sûrement issu du kaolin et le noir et rouge d'oxydes métallique⁶⁹. La cuisson était faite dans des puits creusés dans le sol et ouverts sur l'extérieur⁷⁰. Les céramiques noires comme rouges étaient donc certainement cuites dans ce genre de puits. Tandis que les céramiques rouges restaient à l'air libre, les céramiques noires

⁶⁶ Donnan, C.B. (1965). Op. cit.

⁶⁷ Collier, D. (1959). Op. cit. p. 427.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Donnan C.B. and Mackey, C.J. (1978). Op. cit.

⁷⁰ Donnan, C. B. (1997). Op., cit. Un site de production de céramiques de styles chimu-inca présente des dépôts de cendres de forme ronde ou ovale faisant environ deux mètres de diamètre. Il été déterminé que le sable stérile en dessous avait subi un processus d'oxydation par chauffage intense.

étaient cuites en réduction, certainement étouffées avec des matériaux organiques, provoquant la rétention du carbone dans la pâte et leur conférant leur couleur. Cette méthode explique aussi pourquoi certains vases noirs du corpus présentent des variations dans l'intensité de la couleur, dépendant de la maîtrise du feu (**voir tableau 1**).

Les céramiques chimù reprennent une grande partie des thèmes iconographiques mochica⁷¹ avec l'utilisation de motifs répétitifs codifiés qui sont peints ou moulés en bas-relief sur la panse des vases et des représentations en ronde bosse qui reprennent un nombre de thèmes iconographiques limité. Les Chimù représentent, entre autres, les éléments naturels qu'ils côtoient en adaptant le corps des figures zoomorphes et anthropomorphes à la forme fonctionnelle des céramiques.

Le long de la côte nord du Pérou, les pointes et promontoires rocheux, plages et deltas sont riches en crustacés, poissons, mammifères marins et oiseaux qui sont représentés dans le corpus étudié⁷². Nous avons distingué des décors géométriques, des animaux, des humains et des êtres mythologiques ou fantastiques. Cette codification de l'iconographie est un bon exemple de la standardisation des représentations chimù. Certains vases présentent une combinaison de ces différents éléments. Il est souvent possible de reconnaître l'espèce des animaux représentés sur les céramiques chimù. Daniel Lavallée.⁷³ fait le lien entre plusieurs espèces et leur présence sur la côte nord du Pérou. C'est le cas par exemple des perroquets qui sont souvent représentés en ronde bosse sur l'une des panses des vases-siffleurs, ils se distinguent par le bec court, épais et crochu (**fig.25**) et occupent les régions boisées de la zone côtière. Les échassiers peuvent aussi se distinguer grâce à leur long bec (**fig.26**), ils fréquentent les marais et lagunes près des embouchures des rios côtiers. Quand la panse prend la forme d'un oiseau, nous avons remarqué que le poitrail de l'animal est proéminent, et les pattes représentées repliées sous le corps (**fig.27a-27b**). D'autres espèces sauvages de la côte nord sont représentées : des félins (**fig.28**), des otaries (**fig.29**) ainsi que des singes (**fig.30**); mais aussi des animaux

⁷¹ Burger, R. L. (1976). The Moche sources of archaism in chimu ceramics. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 14, p. 96.

⁷² Nelken Terner, A., & MacNeish, R.S. (1975). Les origines de la civilisation andine : le Pérou central et les interactions régionales ancienne. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 30(5), pp. 1186-1222.

⁷³ Lavallée, D. (1971), op. cit.

domestiques tels que des camélidés (**fig.31**), lamas ou alpagas, et des chiens nus⁷⁴ (**fig.33**). Nous avons aussi remarqué un vase qui pourrait représenter un cuyu⁷⁵, d'après la base The Museum System© (TMS) Objets, bien que la position de la tête de l'animal pointée vers le haut rappelle plutôt l'otarie à crinière, une espèce qui peuple toute la côte du Pérou (**fig.32**). Pour les représentations en ronde-bosse, c'est-à-dire les figurines surmontant un goulot ou les panses modelées, nous avons trouvé dix thèmes iconographiques différents pour tout le corpus dans le **tableau 6**, en annexe.

Les représentations peintes ou en bas-relief sur les panses et les anses présentent un style plus géométrique, les motifs sont angulaires et présentent d'autres thèmes. Joanne Pillsbury interprète cette géométrisation des formes sur un support aussi plastique que l'argile comme la reproduction des motifs représentés sur les tissus, qui étaient contraints par la trame du matériau utilisé⁷⁶. Il est vrai que ces motifs se trouvent aussi sur les murs en adobe de Chan Chan (**fig.34**) et semblent donc véhiculer l'esthétique standardisée chimu. Les thèmes représentés sur le corpus sont donc également limités. Nous les avons divisés en deux catégories : les motifs géométriques non-figuratifs et les motifs géométriques inspirés d'éléments naturels. Nous remarquons que seul un motif surnaturel, lui aussi géométrisé, est représenté sur certains vases du corpus.

Les vases présentent six formes de décors géométriques non-figuratifs (**fig.35**) : le motif de granulation, les grecques, les croix, les croisillons, les dents de scie et les lignes. Pour les motifs inspirés d'éléments naturels, le corpus en présente trois (**fig.36**) : des vagues, des poissons et des encoches matérialisant un tubercule. Le seul motif surnaturel présent sur certains vases est celui d'un être zoomorphe nommé *animal lunaire*⁷⁷ et un seul vase présente une figuration anthropo-zoomorphe

⁷⁴ Une espèce de canidés typique du Pérou qui présente la particularité de ne pas présenter de poils.

⁷⁵ Le nom donné au cochon d'inde au Pérou, il était et est toujours consommé par les populations locales.

⁷⁶ Pillsbury, J. (1996). Op, cit. p. 315.

⁷⁷ Kutscher, G. (1950). Chimu. *Eine altindianische Hochkultur*. Berlin : Verlag Gebr. Mann : l'auteur est le premier à employer ces termes pour désigner ce motif iconographique propre aux cultures andines du nord du Pérou. Il est parfois qualifié de « renard lunaire ». Il s'agit d'un être hybride qui pourrait être un composé de plusieurs animaux : félin, iguane, renard.

en ronde-bosse (**fig.37**). La panse des vases peut présenter un ou plusieurs de ces motifs qui sont souvent contraints dans des panneaux.

Cette iconographie très codifiée se fonde donc à la fois sur des éléments naturels présent dans l'environnement direct des Chimù et des représentations des Chimù eux-mêmes. Les vases-siffleurs représentent beaucoup d'oiseaux et de singes, animaux dont le cri s'approche du son produit par le vase. Nous pouvons distinguer les représentations anthropomorphes représentant des actions de la vie quotidienne ou rituelles de celles plus statiques, coiffées du croissant de lune et tenant un objet (**fig.38**). Les coiffes à pointes des êtres anthropomorphes indiquent que le personnage représenté possède un certain statut et a parfois été interprété comme la représentation d'une déesse⁷⁸. Cette iconographie du personnage au croissant de lune se retrouve en ronde-bosse sur six vases du corpus qui reprennent exactement les mêmes codes de représentation. *L'animal lunaire* est quant à lui représenté en bas-relief sur cinq vases sous forme de motif répétitif et dépourvu de son attribut céleste : il n'est pas représenté avec un croissant de lune surmontant son crâne qui est pourtant l'un de ses attributs principaux⁷⁹. Ce motif est considéré comme une icône d'état par Carol Mackey et Melissa Vogel⁸⁰.

La majorité des vases du corpus reprennent donc des éléments naturels, cette prééminence des représentations de l'environnement et de scènes quotidiennes sur les représentations surnaturelles sont pour John Topic⁸¹ la preuve que l'élite chimù se fonde plus sur le contrôle de la production pour maintenir une hiérarchie sociale rigoureuse que sur un statut religieux quelconque. Nous avons remarqué que certains vases représentent des personnages assis en tailleur tenant un objet (**fig.39**). Le corpus présente également deux vases qui, en plus de se distinguer par une facture très régulière dans leur forme et le niveau de détail des représentations, se distinguent

Mackey, C. J., and Vogel, M. A. (2003). La luna sobre los Andes: una revision del animal lunar. In Uceda, S., and Mujica, E. (Eds.), *Moche: hacia el final del milenio, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche*. Lima : Universidad Nacional de Trujillo and Pontificia Universidad Católica del Perú, p.329 : ici, il est suggéré qu'il pourrait s'agir d'un chat sauvage.

⁷⁸ Martinez de la Torre, M. (1986). Temas iconograficos de la ceramica chimù. *Revista espanola de antropologia americana*, 16, p.143.

⁷⁹ Bruhns, K. (1976). The moon animal in northern Peruvian art and culture. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, (14), p.32.

⁸⁰ Mackey, C. J., and Vogel, M. A. (2003). Op. cit., p.334.

⁸¹ Topic, J. R. (2003). From Stewards to Bureaucrats: Architecture and Information Flow at Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 14(3), p. 243.

par la scène représentée. L'un des goulots du vase n°71.1878.5.10 porte un guerrier armé tenant une tête humaine coupée (**fig.40**). Le sacrifice humain est associé aux plus hauts membres de la société, qui étaient d'ailleurs enterrés avec de nombreuses victimes sacrificielles tuées lors de cérémonies⁸². Ce vase s'inscrit donc dans une dimension rituelle en lien avec le sacrifice humain.

Le vase n°71.1887.114.31 présente une procession de plusieurs personnages portant une litière (**fig.41**). Daniel Lavallée a interprété cette scène comme le transport du corps d'un seigneur défunt vers son lieu d'inhumation, cette représentation serait donc en lien avec la destination funéraire du vase. En plus de ces représentations en lien avec des membres de l'élite, il convient toutefois de souligner que les sources ethnohistoriques⁸³ nous indiquent que les Chimù rendaient un culte à la mer, et que beaucoup d'éléments iconographiques présents sur les vases du corpus se rapprochent du thème marin. En effet, le motif de granulation aussi nommé *piel de gonso*⁸⁴ a été interprété par Maria Cruz Martínez de la Torre comme l'imitation géométrisée des aspérités présentes sur les coquilles des spondyles, un coquillage très prisé comme objet de prestige qui faisait l'objet d'un commerce intense dans les Andes. Ce motif pourrait donc être en lien à la fois avec un aspect cultuel et l'affirmation d'un certain prestige propre à la plus haute catégorie de la société. L'iconographie des vases du corpus met donc d'autant plus en lumière l'organisation hiérarchisée de la société Chimù qui s'exprimait aussi à travers les motifs utilisés pour la céramique.

Ce contexte archéologique met en valeur un aspect de l'existence des objets du corpus. Après le temps de la fabrication et avoir été utilisés pour accompagner les défunts, le moment de leur enfouissement ne marque pas la fin de leur existence, bien au contraire. Une nouvelle vie commence avec leur exhumation, leur collecte et le regard étranger qui leur est porté. Ces deux contextes dialoguent dans l'écriture de l'histoire de l'objet puisque l'un et l'autre s'influencent : le manque de données archéologiques liées au contexte de collecte appauvrit nos connaissances sur les objets, en même temps que le côté mystérieux associé à un objet archéologique peu

⁸² Benson, E.P., & Cook, A.G. (2001). Why Sacrifice ? In Benson, E.P., & Cook, A.G (Eds.) *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Texas, Austin: University of Texas Press, p. 1-20.

⁸³ Calancha, de la, A. (1639) *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona : P. Lacavallería.

⁸⁴ « chair de poule » en espagnol.

renseigné alimente les fantasmes et est en soi un élément d'explication sur les raisons d'un engouement possible pour sa de la collecte.

2. Le parcours muséal des objets et leur perception

2.1. Un contexte de collecte

Les vases-siffleurs font partie d'un corpus plus important d'objets de curiosité péruviens ramenés sur le territoire français à la fin du XVIIIème et au début du XIXème siècle. En effet, cinq vases-siffleurs proviennent du Cabinet du Roy, envoyés lors de la mission botanique de Joseph Dombey (1742-1795) qui eut lieu entre 1778 et 1784⁸⁵. Les vases-siffleurs de la collection inventoriée sous le n° 71.1878.5.* font donc partie des premiers objets archéologiques péruviens à garnir les étagères d'une collection qui n'est pas le fait d'un particulier. Le catalogue du *Cabinet de curiosités et d'objets d'art de la bibliothèque publique de Versailles* répertorie également quatre vases-siffleurs qui étaient en France à la fin du XVIIIème siècle. D'après la préface, ils proviennent de la collection du *marquis de Sérent*, qui aurait rassemblé en 1786 des objets « de toute nature provenant des peuples étrangers » afin d'instruire les enfants du comte d'Artois. A cette fin, il s'est adressé à *M. Fayolle* qui, grâce à ses liens avec des navigateurs, avait déjà en sa possession de nombreux objets. La collecte d'antiquités péruviennes va de pair avec le développement des grandes expéditions maritimes lancées pour motifs commerciaux ou de conquête⁸⁶. Mais les premiers envois d'objets en France ont lieu après une collecte qui s'est souvent faite sans prendre en note le contexte archéologique, ou celui-ci est à peine esquissé lorsque les collecteurs se sont exprimés sur leur expérience de voyage au Pérou. De ce fait, les

⁸⁵ Hamy, E. T. (1905). Joseph Dombey, médecin, naturaliste, archéologue, explorateur du Pérou, du Chili et du Brésil (1778-1785). Sa vie, son oeuvre, sa correspondance. Paris, E. Guilmoto, p.44. Ernest Hamy explique que certains objets possèdent encore leur étiquette d'origine, ce qui permet de les attribuer à la donation de Joseph Dombey.

⁸⁶ Le Gonidec, M. B. (2008). Témoins du voyage ou objets scientifiques ? Les collections ethnographiques dans les musées parisiens entre les XVIIIe et XXe siècles et leur rapport au voyage. Dans Le Gonidec, M.B et Bouillon, D (dir.), *Le rôle des voyages dans la constitution des collections, 130e congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, p.86.

vases du corpus sont dépourvus de contexte archéologique mais s'inscrivent dans l'histoire des premières explorations du Pérou menées par des explorateurs français.

Pendant les siècles qui suivirent la colonisation du Pérou par les Espagnols, la connaissance française du pays ne passait que par le biais de chroniques et des ouvrages cosmographiques issus des récits des premiers conquérants espagnols puis de ceux des missionnaires, fonctionnaires et métis notables en place sur le territoire⁸⁷. Ces chroniques espagnoles ont été traduites et diffusées en France dès le XVIème siècle mais ne sont connues que d'une partie très restreinte de notables curieux. Les premiers témoignages directs et en langue française parviennent en France au début du XVIIIème siècle lorsque quelques curieux érudits reviennent avec des observations⁸⁸. C'est le cas de Amédée François Frézier (1682-1773), qui publie en 1716 un ouvrage intitulé *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chili, du Pérou et du Brésil* qu'il adresse au duc d'Orléans, alors régent du royaume de France :

« C'est un recueil des observations que j'ai faites sur la navigation, sur les erreurs des cartes, et sur la situation des ports et des rades où j'ai été. C'est une description des animaux, des plantes, des fruits, des métaux et de ce que la terre produit de rare dans les plus riches colonies du monde. Ce sont des recherches exactes sur le commerce, sur les forces, le gouvernement et les mœurs des espagnols-créoles et les naturels du pays, dont j'ai parlé avec tout le respect que je dois à la vérité. L'homme de toutes ces particularités qui pourront peut-être contribuer en quelque chose à la perfection des sciences et des beaux-arts, ne doit être porté ailleurs qu'aux pieds de votre altesse royale. »

Malgré ces premières explorations ponctuelles qui ont eu lieu entre 1712 et 1714 et le fait que Amédée François Frézier signale dans ce passage l'existence de « beaux-arts », ce n'est pas avant la fin du XVIIIème siècle et surtout à partir du milieu du XIXème siècle, que le continent américain devient une destination envisagée par les explorateurs français, qui sont initialement intéressés par la découverte de nouvelles espèces animales et végétales et peu par la collecte d'objets⁸⁹. Dans son ouvrage,

⁸⁷ De Balboa, M. C. (1951). *Miscelánea Antártica de la Univerdidad Nacional Mayor de San Marcos*.

⁸⁸ Frézier A.-F. (1716). *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. Paris, Chez J.G. Nyon et E. Ganeau, p. 3-4.

⁸⁹ Cabello, P. y Martinez, C. (1987). *Tres siglos de coleccionismo americanista en Espana, Fragmentos* (11), p.48.

Davila, P. et De L'Isle, R. (1767). *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le cabinet de M Davila*. Paris, Chez Briasson. 3 vol.

Amédée François Frézier ne consacre d'ailleurs que quelques pages et une planche de dessins aux objets datant d'avant la conquête et porte principalement son attention sur la description de la vie quotidienne, de la faune, de la flore, de l'organisation de la société et du commerce sous l'autorité de la couronne d'Espagne, ainsi que sur les exploitations agricoles et minières. Toutefois, lorsque les explorateurs arrivent sur place, des objets parmi les plus spectaculaires, selon les critères de l'époque, sont ramenés en Europe.

Au cours du XVIIIème siècle, les premières missions d'exploration officielles sont lancées en collaboration avec les Espagnols : Joseph de Jussieu (1704-1779) part pour la mesure d'un arc méridien au niveau de l'Equateur entre 1735 et 1745⁹⁰ et Joseph Dombey se rend six ans au Pérou entre 1778 et 1784⁹¹ afin de réaliser des études sur la botanique du pays. Le commerce étranger reste entravé par l'Espagne jusqu'au milieu du XIXème siècle, lorsque la proclamation de l'indépendance du pays vis à vis de la Couronne d'Espagne en 1821 et la chute définitive de la Vice-Royauté du Pérou en 1824 aboutit à l'indépendance du pays⁹². Ce contexte politique favorable couplé avec mise en exploitation industrielle de certaines richesses naturelles comme les minerais, les nitrates et le guano draine les capitaux et la main d'œuvre européenne vers le Pérou. Les commerçants se font de plus en plus présents sur le territoire péruvien, où la volonté d'établir une emprise politique forte sur ces nouvelles nations extra-européennes pousse la France à envoyer des représentants diplomatiques et des investisseurs financiers. Malgré le fait que la présence française n'a jamais été numériquement très importante sur le territoire⁹³, le développement de l'ethnologie en France dès la fin du XVIIIème siècle favorise l'intérêt pour l'objet archéologique ; c'est pourquoi un nombre important d'antiquités ont été rapportées en France, permettant de développer l'intérêt des amateurs. Le XIXème siècle est le terrain du développement des jeunes disciplines que sont l'anthropologie puis

Les objets de curiosité naturels sont largement favorisés dans ces volumes.

Frézier A.-F. (1716). Op. cit. Frézier ramène surtout des plantes et des relevés cartographiques de son voyage.

⁹⁰ Lang, C. (1988). Joseph Dombey (1742-1794), un botaniste au Pérou et au Chili. *Présentation des sources. Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 35(2), p. 263.

⁹¹ Hamy, E. T., (1905). Op. cit.

⁹² Jezequel, C. A. (1974). Les premiers contacts de la France avec le Chili et le Pérou (1817-1822), *Fascicule IC*, Université Paris X Nanterre, p.6.

⁹³ Riviale, P. (2019). La Presse Francophone au Pérou au XIXe siècle : une Histoire en pointillé. *História*, (38), p.2.

l'ethnologie qui cherchent, dans un premier temps dans une perspective évolutionniste, à étudier et classer les différents groupes humains, et à donner une explication scientifique au développement des grandes civilisations⁹⁴. Les personnalités en place sur le territoire jouent un rôle déterminant dans l'américanisme français au cours du XIXème siècle, grâce notamment au don de leurs collections aux institutions françaises (**tableau 1**). C'est le cas, par exemple, de Léonce Angrand (1808-1892), vice-consul à Lima puis consul à Chuquisaca, passionné d'antiquités péruviennes, qui favorise la collecte des voyageurs français et envoie plusieurs centaines d'objets au musée du Louvre entre 1839 et 1855⁹⁵. Felix Dibos (1832-1898), négociant quand il arrive sur le territoire, avant de se construire un solide réseau de relations diplomatiques ; ou encore Abel Drouillon (1832-1904), vice-consul de France à Trujillo, fourniront de nombreuses pièces péruviennes aux collections publiques françaises par le biais de Charles Wiener (1851-1913)⁹⁶. Ce dernier est l'un des donateurs de vases-siffleurs du corpus, qui a largement contribué à l'enrichissement des collections du musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1937) lors de sa mission au Pérou et en Bolivie (1875-1877), grâce à ses fouilles et à ses talents diplomatiques qui ont convaincus de nombreux collectionneurs en place sur le territoire de participer à sa collecte en donnant à la France des pièces de leur collection.

Des collectionneurs étrangers, d'origine sud-américaine, font également don de nombreux objets, c'est le cas de José Mariano Macedo (1823-1894), qui offre à la France environ cent quatre-vingt objets issus de sa collection personnelle⁹⁷. A la fin du XIXème siècle, les archéologues, les explorateurs, les négociants, les diplomates qui sillonnent le Pérou à la recherche d'objets archéologiques se connaissent et se fréquentent, ce qui favorise encore plus les collectes. Ainsi, dans le cas du corpus étudié, quarante-huit vases-siffleurs sont issus de ce contexte de collecte par des personnes s'étant rendues ou habitant sur le territoire péruvien aux XVIIIème et XIXème siècles, ce qui représente 73.8% du corpus. La majorité du corpus a donc été collectée avant 1900. En fonction de la personnalité et des intérêts de chacun, certains se piquaient d'érudition, d'autres les percevaient comme un élément de

⁹⁴ Riviale, P. (1996). *Un siècle d'archéologie française au Pérou. (1821-1914)*. Paris : L'Harmattan, p. 321.

⁹⁵ Hamy, H. T. (1888). *Les origines du Musée d'Ethnographie, histoire et documents*. [1ère éd. 1890, Paris: Leroux]. Préf. de N. Dias. Paris, J.M. Place, coll. *Cahiers de Gradiva*, 7, p. 57 et 294.

⁹⁶ Riviale, P. (1996). *Op. cit.*, p.376.

⁹⁷ Hamy, H. T. (1882). *Les collections péruviennes du Dr Macedo. Revue d'Ethnographie*, p. 68-71.

décoration pittoresque ou ils pouvaient servir de souvenir ramené de voyage⁹⁸. La perception de ces artefacts en tant qu'objet archéologique se construit donc progressivement.

Le développement de l'archéologie américaniste et l'intensification de la collecte d'objets prennent racine dans le contexte du XIX^{ème} siècle et à travers le développement, depuis les dernières décennies du XVIII^{ème} siècle, de l'anthropologie physique⁹⁹. En effet, pour réussir à intégrer les civilisations andines aux classifications raciales établies, il est nécessaire de comprendre pourquoi certaines civilisations andines ont atteint ce haut degré de développement qui leur faisait bénéficier d'un préjugé favorable et de la volonté de collecter de nombreux objets pour comprendre l'industrie de ces anciennes civilisations¹⁰⁰. Ainsi, Alcide d'Orbigny (1802-1857) publie en 1839 un ouvrage intitulé *L'homme américain (de l'Amérique méridionale) considéré sous ses rapports physiologiques et moraux* dans lequel il consigne les observations faites lors de ses explorations dans de nombreux pays d'Amérique du Sud, dont le Pérou, ordonnée par le Museum d'Histoire Naturelle (fondé en 1793) entre 1826 et 1833, afin de donner une classification des races américaines en mettant la civilisation inca au plus haut degré de civilisation¹⁰¹. Parallèlement à ces questions d'ordre anthropologique, il a fallu l'initiative d'une personnalité comme Alexandre Brongniart (1770-1847) pour que Alcide d'Orbigny soit enjoint à collecter des informations et des objets lors de sa mission. Alexandre Brongniart, alors Directeur de la Manufacture de Sèvres, souhaitait rassembler une documentation la plus exhaustive possible sur les diverses techniques employées pour la fabrication de céramiques dans le monde :

*« Je l'ai prié de recueillir pour les collections céramiques de Sèvres toutes les pièces de poteries qui pouvaient nous instruire sur l'état des arts céramiques, tant chez les indigènes avant la conquête, que dans les temps modernes. »*¹⁰²

Les premières décennies du XIX^{ème} siècle, marquent un tournant pour la collecte des pièces archéologiques car les missions d'explorations ordonnées par le ministère de l'Instruction Publique ou le Museum d'Histoire Naturelle fournissent des

⁹⁸ Riviale, P. (1996). Op. cit., p.255.

⁹⁹ Ibid., p.21.

¹⁰⁰ Ibid., p.16.

¹⁰¹ Orbigny, d', A. (1839). *L'Homme américain*. Paris, Pitois-Levrault. 2. vol. p.183.

¹⁰² Lettre de Brongniart à Montalivet (Sèvres, 28 mars 1834). Arch. du Musée de Sèvres: dossier d'Orbigny. Dans Riviale, P. (1996). Op. cit., p.29.

instructions aux voyageurs quant à la collecte d'objets ; le but est de récolter des objets témoignant de tous les aspects de la vie des indigènes et des civilisations qui les ont précédées. Au cours du XIX^{ème} siècle, c'est une science de l'Homme au sens large qui se construit. Elle englobe aussi bien l'anthropologie physique, l'ethnographie, l'ethnologie, la linguistique et enfin l'archéologie, qui se constitue comme une science à part entière¹⁰³. Ces institutions poussent les explorateurs à recueillir de la documentation matérielle la plus complète possible et représentative des diverses civilisations peuplant le globe. Avec la mise en place de véritables missions ethnographiques, les instructions se font plus précises : Edmée Jomard (1777-1862) demande à Maximilien Mimey (1826-1888), envoyé par l'Académie des Sciences (fondée en 1666) en 1853 au Pérou¹⁰⁴, de ramener tout objet qui pouvait témoigner de la vie quotidienne des civilisations disparues en ne négligeant aucun aspect. Il met en avant la rareté des informations relatives aux phases qui ont précédé les Incas. Mais la reconnaissance culturelle des ethnies précédant les incas s'est faite très progressivement, et au cours du dernier quart du XIX^{ème} siècle. Avec l'institution en 1874 d'une commission composée de spécialistes et de représentants de l'administration chargés d'étudier les demandes de mission et de déterminer l'orientation des recherches, le ministère de l'Instruction Publique instaure un cadre qui rend les missions beaucoup plus efficaces et rationnelles dans leur collecte d'objets et d'informations. La collecte des vases-siffleurs se fait donc lors d'une phase de transition entre une science de cabinet, les objets ne sont pas collectés par les scientifiques, à une science institutionnalisée qui anticipe l'objet de la recherche et prend conscience de l'importance du contexte archéologique.

Pendant les premières expéditions officielles du XIX^{ème} siècle, la volonté est donc bien de ramener des objets les plus divers possibles, afin de, comme le souligne Nélia Dias¹⁰⁵, les utiliser pour établir les caractéristiques de chaque ethnie pour lui attribuer une place dans un tableau hiérarchique des races. C'est pourquoi Pascal

¹⁰³ Le Gonidec, M. B. (2008). Op. cit., p.85

¹⁰⁴ Jomard, E. (1853). Instructions pour les recherches de M. Mimey dans le Pérou. Rapport fait dans la séance du 2 septembre 1853 par M. Jomard, Président de l'Académie, au nom de la commission nommée pour préparer les instructions à donner à M. Mimey", *Mémoires de l'Institut Impérial de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XX, pp. 66-70.

¹⁰⁵ Dias, N. (1991). *Le musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908, anthropologie et muséologie en France*. Paris : éd. du Centre national de la recherche scientifique, p. 91.

Riviale parle d'une « archéologie de circonstance »¹⁰⁶ qui caractérise la recherche américaniste au cours du XIX^{ème} siècle. Le relevé du contexte, les analyses stratigraphiques et spatiales sont très rares car la profondeur chronologique n'est pas importante dans cette optique de comparaisons ethniques. La collecte se faisait alors sans réelle méthode. Le choix du site de fouille ne se faisait pas non plus l'objet d'une analyse méthodique mais était plutôt le fruit du hasard et des rencontres faites par les explorateurs. Nous pouvons citer Charles Wiener pour illustrer ce point : c'est l'un des donateurs du corpus qui a fourni le plus d'informations sur le contexte des fouilles qu'il a dirigées, il liste et donne le site de provenance pour tous les objets qu'il collecte. Et il dresse en effet un portrait édifiant de l'état de la nécropole d'Ancón¹⁰⁷, où il effectue des fouilles en 1876 :

« Rien de plus répugnant que l'aspect de cette nécropole : des centaines de lambeaux de momies, ici une jambe, là un bras, là un thorax, une tête couverte de cheveux, une mâchoire ; et ces débris humains, les uns assez bien conservés, les autres jaunis, d'autres encore à l'état de squelettes blanchis au bord des fosses béantes, sont jonchés au milieu de la poterie cassée ; plus loin des linceuls déchirés et des vêtements pourris : quel tableau repoussant ! »¹⁰⁸

Bien qu'elle soit très certainement exagérée, cette description donne une bonne idée de la manière dont étaient menées les recherches archéologiques sur le terrain. Il cite d'ailleurs un autre donateur qui s'adonnait à la fouille comme un passe-temps :

« Des propriétaires de cette ville comme [...] Quesnel et d'autres, passent, à défaut de cafés ou de casinos, leurs dimanches sur le champ de fouille. »¹⁰⁹

Une personne possédant quelques relations et souhaitant mener des fouilles pouvait compter sur les personnalités péruviennes ou françaises établies sur place qui fournissent les informations nécessaires à la localisation des lieux où les chances de

¹⁰⁶ Riviale, P. (1996). Op. cit., p. 315.

¹⁰⁷ Kaulicke P. (1997), *Contextos Funerarios de Ancón, esbozo de una síntesis analítica*, Lima : Pontificia Universidad católica del Perú, fondo editorial.

Ancón est une nécropole renfermant des milliers de tombes de l'époque lithique (8000 av. J.-C.) à la période inca (1500 ap. J.-C.) découverte fortuitement lors de la construction d'une ligne de chemin de fer en 1870.

¹⁰⁸ Wiener, C. (1880). *Pérou et Bolivie*. Paris, Hachette, p.45.

¹⁰⁹ Ibid.

trouver des antiquités étaient les plus grandes¹¹⁰. Il décrit ainsi la fouille d'une tombe, dont il ne donne pas l'emplacement exact, située dans la nécropole d'Ancón :

« Vers trois heures apparaissent quelques lambeaux d'étoffe. On reprend avec verve, l'activité redouble : c'est de l'acharnement. Bientôt à la terre se mêlent des fragments d'os humains. Alors on jette là pelles et pioches ; c'est avec les mains qu'on déblaie et que l'on creuse. »¹¹¹

Et il donne la méthode de prospection utilisée pendant tout le XIX^{ème} siècle par les fouilleurs qui a fait beaucoup de dégâts sur les objets :

« On se sert de sondes pour découvrir les tombes. Lorsque l'instrument rencontre une résistance, on n'a qu'à quitter l'endroit ; lorsqu'il pénètre facilement dans le terrain, on se trouve, selon toute probabilité, au-dessus d'une sépulture. »¹¹²

Des baguettes en métal sont enfoncées dans le sol et c'est leur rencontre avec objet, provoquant bien souvent leur dégradation, qui indique la présence d'une sépulture. Nous pouvons d'ailleurs citer l'exemple du vase n°71.1878.2.39 dont la panse a été percée par l'un de ces instruments. Ces trous ont été décrits et sont tout à fait reconnaissables¹¹³.

Bien que cela semble aujourd'hui difficile à l'évaluer, ce n'est pas majoritairement par la fouille directe que la collecte d'objets s'est faite à la période des premiers collecteurs. Les collectionneurs privés, mais aussi les archéologues, avaient souvent recours à des *huaqueros*¹¹⁴, que ce soit pour les aider dans leurs fouilles ou leur vendre des objets. Les objets acquis du fait d'une vente présentaient une provenance d'autant plus floue et peu fiable. De plus, du fait de la multitude d'objets excavés, les fouilleurs opéraient une sélection d'objets qu'ils gardaient pour leur collection ou qu'ils destinaient à un envoi en France. Il est difficile de comprendre aujourd'hui sur quels critères.

¹¹⁰ Ibid. p. 47.

¹¹¹ Ibid. p. 50.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Donnan, C. B. et Mackey, C. J. (1978). Op. cit., les archéologues remarquent que seulement les céramiques issues de pillages comportent parfois des perforations réalisées après cuisson, ils en déduisent qu'elles résultent des baguettes employées par les chercheurs de tombes.

¹¹⁴ Zevallos, J. (1994). *Huacas y huaqueros en Trujillo durante el Virreynato (1535-1835)*, Trujillo : Editora Normas Legales, p.15.

Le terme vient de huaca, en quechua, qui signifie « tout ce qui est sacré », les huaqueros sont à la recherche de huacas : des pilleurs de tombes.

En tant que premiers témoins et diffuseurs du savoir sur les vases-siffleurs, certains collecteurs ont écrit sur leurs observations. La description la plus ancienne d'un vase-siffleur que nous avons trouvée est celle de Amédée François Frézier, en 1716. Elle est signalée par l'inventaire du *cabinet de curiosités et objets d'art de la bibliothèque publique de la ville de Versailles*¹¹⁵. Le vase qui porte aujourd'hui le numéro d'inventaire 71.1934.33.199 D est attribué à la collection d'un certain *M. de la Falaise Chappedelaine de Saint-Malo* grâce la description d'un vase donné par Amédée François Frézier dans son récit¹¹⁶ que voici :

« Il m'est tombé entre les mains plusieurs de leurs vases [...], et entre autre un qui est dans le Cabinet de M. de la Falaise Chappedelaine de Saint-Malo [...]. Ce vase est composé de deux bouteilles accouplées, chacune d'environ six pouces de haut, qui ont un trou de communication par le bas ; l'une est ouverte, et l'autre a son orifice chargé d'un petit animal semblable à un singe mangeant une gousse, sous lequel est un trou qui cause un sifflement lorsqu'on verse de l'eau par la col de l'autre bouteille »

Il accompagne sa description d'une planche représentant un vase-siffleur (**fig.1**). Nous remarquons que cette représentation ne correspond pas à la description donnée par le catalogue de la bibliothèque de Versailles et à la photographie du vase en question, ce qui illustre toute la difficulté de retracer le parcours des objets. Il est tout de même intéressant de noter que dans son ouvrage en trois tomes, Amédée François Frézier ne consacre que quelques pages et une planche à la description d'objets antiques, et le vase-siffleur est le seul objet auquel il consacre un paragraphe entier de description. La technique de sifflement semble l'intéresser, et c'est également le cas de Charles Wiener. Dans son ouvrage *Voyage au Pérou et en Bolivie*, publié en 1880, il écrit :

« Mais l'Indien ne perçoit pas seulement par les yeux, il entend et il comprend que la mort est seule et silencieuse : aussi s'est-il efforcé avec une ingéniosité remarquable de donner la parole aux être en argile qu'il a modelés. Il a appris à son singe et à son perroquet à crier, à son homme qui boit à pousser des cris de satisfaction. Il sait faire pleurer sa statue. Le moyen employé est des plus simples. Il accouple deux vases transformés en par un conduit en vases communicants, -on appelle ces vases silvadores¹¹⁷, - il ferme une des extrémités et la perce seulement assez pour établir un sifflet dans la masse. Le moindre mouvement du vase dans lequel se trouve un peu d'eau chasse ou aspire, par le niveau montant ou descendant du liquide, l'air renfermé dans le vase à sifflet, ce qui produit deux sons. Une habile disposition du sifflet reproduit avec une fidélité remarquable les cris des différents animaux

¹¹⁵ Le Roi, J.A. (1869). Op., cit., p.25.

¹¹⁶ Frézier A.-F. (1716). Op. cit., p.485 et planche XXX.

¹¹⁷ Le nom espagnol des vases-siffleurs.

et imite avec justesse même la voix humaine. Or, c'est généralement sur la plate-forme du goulot fermé que le céramiste a placé l'oiseau, le singe ou l'homme; parfois encore, c'est le vase entier qui représente l'être vivant qu'il s'agit de douer de la voix.»¹¹⁸

Dans le même ouvrage, il met l'objet en scène dans une reconstitution de la vie *d'une femme andine* :

« Au-dessus d'elle, sur une corde tendue entre les colonnes, un silbador (un vase siffleur) élégant, aux formes bizarres, représente l'oiseau perché au bord de son nid; alors elle prend un roseau, elle touche le vase, et l'oiseau sur son nid se balance comme si le souffle du vent remuait la branche supportant la légère demeure, et, à chaque mouvement, à chaque balancement, l'oiseau crie, l'oiseau chante, alors »

Le fait que Charles Wiener décrit le vase accroché, le sifflement étant provoqué par un mouvement de balancement une fois le vase rempli d'eau, rejoint l'interprétation de Raoul (1879-1971) d'Harcourt et de Marguerite d'Harcourt (1884-1964) qui pensent que les vases pouvaient être accrochés à la ceinture et ainsi siffler lors des mouvements du porteur¹¹⁹. Il est intéressant de noter qu'Amédée François Frézier et Charles Wiener signalent que les vases-siffleurs pouvaient siffler grâce à l'introduction d'eau et n'étaient pas de simples sifflets, ces objets devaient donc être bien connus au Pérou où ils ont pu en observer l'utilisation. Par contre, Ernest Hamy (1842-1908) remet en cause l'interprétation de Charles Wiener par ces mots :

*« Ce sifflement varie à peine d'un vase à l'autre. Si M. Wiener avait eu à sa disposition, quand il a écrit son volume, la collection d'une soixantaine de *silvadores* du Musée d'Ethnographie, il n'aurait certes pas affirmé, comme il l'a fait à la page 629, qu'une habile disposition du sifflet reproduit avec une fidélité remarquable *les cris des différents animaux et imite avec justesse même la voix humaine* ».¹²⁰*

Avec ce contexte de collecte, il est difficile de savoir pourquoi, et selon quels critères les collecteurs ont choisi de ramener des vases-siffleurs. Ces personnalités disparates peuvent pourtant être considérés comme les « premières institutions »¹²¹,

¹¹⁸ Wiener, C. (1880). Op. cit., p. 90.

¹¹⁹ Harcourt, d', R. et M. (1925). *La musique des incas et ses survivances*. Paris : librairie orientaliste Paul Geuthner, p. 71.

¹²⁰ Hamy, H. T. (1897). *Galerie américaine du musée d'ethnographie du Trocadéro. Choix de pièces archéologiques et ethnographiques décrites et publiées par le Dr E.-T. Hamy*, Paris : E. Leroux, pl.XLV

¹²¹ Steiner, C. B. (2002). The taste of angels in the art of darkness, fashioning the canon of African art, Elizabeth Mansfield (ed.), *Art history and its institutions : foundations of a discipline*, New York : Routledge, 2002, p.132-145.

de véritables « passeurs » qui donnent naissance à l'histoire muséale de l'objet en les faisant entrer dans les collections.

2.2. Des collections à une collection

La fondation du musée d'ethnographie du Trocadéro en 1878 marque un tournant dans l'histoire des collections. La perspective change, la volonté n'est plus d'amasser des objets ethnographiques, mais aussi de les classer. La création du muséum d'ethnographie des missions scientifiques est décrétée par Joseph Brunet (1821-1891), alors ministre de l'Instruction Publique le 3 novembre 1877¹²² sous l'impulsion d'Oscar de Watteville (1824-1901), ami de Charles Wiener et directeur des Sciences et des Lettres du même ministère. Il soulignait dans un rapport du deux novembre 1877¹²³ la nécessité de créer une institution destinée à abriter les objets ethnographiques issus des différentes missions d'exploration qui étaient amassés dans un magasin du ministère alors que les voyageurs continuaient d'être encouragés à faire des collectes. Oscar de Watteville propose donc un rassemblement des collections ethnographiques des différents musées parisiens.

En 1878, les institutions françaises conservent un grand nombre d'objets péruviens rapportés lors des missions Charles Wiener, Alphonse Pinart (1852-1911) et Léon de Cessac (1841-1891), qui eut lieu entre 1877 et 1878 ; qui sont complétés par les envois de Léon de Cessac, José Mariano Macedo, Félix Dibos, Frédéric Quesnel (1825-1885) et Théodore Ber (1820-1890). « L'exposition des missions scientifiques » qui s'ouvre au Palais de l'Industrie du 23 janvier au 28 février 1878, à l'occasion de l'Exposition Universelle présente les objets d'une manière spectaculaire qui séduit le public¹²⁴. Cette exposition qui devait être dédiée aux fruits des missions américaines est finalement consacrée aux résultats des dernières missions scientifiques ayant eu lieu sur tout le globe. Mais la mission de Wiener reste la vedette de l'exposition, il prétend avoir rapporté plus de deux mille cinq cents objets en tout et une salle entière est dédiée à l'accumulation de nombreux objets et momies qu'il a

¹²² Arrêté reproduit par Hamy, H. T. (1882). Op. cit., p.284.

¹²³ Rapport au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, Paris, le 2 novembre 1877 dans *le Journal Officiel du 19 novembre 1877*. Hamy, H. T. (1882). Op. cit., p. 279.

¹²⁴ Dias, N. (1991). Op. cit.

collectés¹²⁵. Le 29 juin 1880, la chambre des députés vote le budget pour l'établissement d'un nouveau musée d'ethnologie¹²⁶. Lorsque le musée d'ethnographie du Trocadéro, dirigé par Ernest Hamy, ouvre ses portes au public en 1882, les objets sont classés par zones géographiques. Les objets sont exposés dans un cadre méthodique, dans une perspective comparatiste et interrogés en fonction d'une problématique évolutionniste tout en mettant en avant leur fonction utilitaire¹²⁷. Ainsi, dans la galerie américaine du musée, Ernest Hamy explique que :

« J'ai placé, face à face, dans un des compartiments de la galerie américaine du Trocadéro les céramiques rouges et noires des anciens Chimus, et le parallélisme des deux fabrications ressort d'une manière tout à fait frappante de la comparaison des deux séries ainsi mises en regard. »¹²⁸

C'est dans cette vitrine, que le vase du corpus n° 71.1878.5.10 est exposé avec un autre vase-siffleur de la culture Lambayeque. Les objets ne sont donc plus classés en fonction de collections, mais de leur lieu d'origine, c'est dans cette perspective classificatoire que s'est constitué la collection de vases-siffleurs aujourd'hui conservée au musée du quai Branly - Jacques Chirac.

En 1897, Ernest Hamy nous informe¹²⁹ la collection de vases-siffleurs rassemblée au musée d'ethnographie du Trocadéro, toutes cultures confondues, est constituée d'environ soixante vases. Au sein du corpus, vingt-trois vases-siffleurs ont été enregistrés par un numéro d'inventaire continu dans le catalogue du musée d'ethnographie du Trocadéro avant son ouverture au public dans le Palais de Chaillot en 1882¹³⁰. L'ensemble de vases-siffleurs chimù du corpus comprend ceux qui ont été

¹²⁵ Riviale, P. (2001). Une pyramide d'antiquités : les collections de Charles Wiener. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, (332), p.288.

¹²⁶ Hamy, H. T. (1882), p.63-67.

¹²⁷ Loyau, A. (2017). Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935 : configurations, espaces muséaux et réseaux. In Hurel, A. (Ed.), *La France savante*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

¹²⁸ Hamy, H. T. (1897). Op. cit., pl. XLV, p.89.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Il a fallu recroiser le numéro d'inventaire actuel du musée du quai Branly-Jacques Chirac avec les anciens numéros du musée d'ethnographie du Trocadéro, le fait qu'un objet porte aujourd'hui un numéro d'inventaire tripartite indiquant 1878 ne signifie pas nécessairement qu'il est rentré dans les collections en 1878, c'est le cas des collections Wiener (1878.2) et Pinart (1878.1) : lors de la renumérotation de leurs dons, l'ensemble des objets, donnés à plusieurs années d'intervalle, ont été attribués au même numéro de collection et à la même année.

Martin, A. (2017), Question(s) d'étiquette(s) Inventaires et traces d'inventaires dans les collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro. *Les années folles de l'ethnographie*.

ramenés lors des missions scientifiques¹³¹ de Alphonse Pinart et Léon de Cessac, de Charles Wiener et de Théodore Ber. On compte également les donations faites par les bienfaiteurs de Charles Wiener : Félix Dibos, Frédéric Quesnel et José Mariano Macedo. Les collections issues du cabinet des Antiques du Roy et du fonds des émigrés qui sont conservées à la Bibliothèque Nationale rejoignent le fond initial du musée¹³². Les objets issus de la mission Joseph Dombey qui avaient été dispersés entre la collection du comte d'Angiviller, de son nom Charles Claude Flahaut de La Billarderie (1730-1809)¹³³, et le cabinet des Antiques du Roy sont donc de nouveau rassemblés au musée d'ethnographie du Trocadéro. La collection de vases-siffleurs s'accroît grâce aux dons de deux diplomates en place au Pérou au musée d'ethnographie du Trocadéro : en 1883, Abel Drouillon envoie plusieurs centaines d'objets et Olivier Ordinaire (1845-1914) fait don d'une trentaine de pièces en 1886. Les dons faits aux sociétés savantes sont également ajoutés au fonds du musée au cours des années 1880, c'est le cas en 1886 pour les trois vases-siffleurs du corpus donnés à la société de Géographie Commerciale de Paris par Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886). En 1887, avec l'arrivée des collections du musée Américain du Louvre, d'autres objets du corpus intègrent les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro : les achats faits par le Louvre parmi les collections de Dominique Vivant Denon (1747-1826) en 1826 et d'Auguste Lemoyne (1800-1891) en 1854 ainsi que les dons de Léonce Angrand (1808-1886), Rafael Quiros, Vincente Fidel Lopez (1815-1903), Carlos Maturana (1830-1892), des héritiers d'Eugène de Sartiges (1809-1892).

En 1902, Henri Cherrier fait don à l'Etat de pièces péruviennes, il est identifié comme le donateur de la collection qui porte le numéro 71.1902.26.* mais il s'agit de l'exécuteur testamentaire de Marie-Antoinette Caroline Allier qui avait hérité de la

Trocadéro 1928-1937, Delpuech, Laurière, Peltier-Caroff (dir), Museum National D'histoire Naturelle Archives. p. 328.

¹³¹ Tous les objets conservés par le ministère de l'Instruction Publique, issus de missions scientifiques, qui faisaient partie de l'exposition temporaire des missions scientifiques en 1878 forment le fonds initial du musée d'ethnographie du Trocadéro.

¹³² Benoît Roux, 2012, Les collections royales d'Amérique du sud au musée du quai Branly - Jacques Chirac: (En)quêtes d'archives autour des pièces amazoniennes et caraïbes d'Ancien Régime, [note de recherche publiée à l'issue d'une bourse de collections], Paris : musée du quai Branly - Jacques Chirac, p.13.

¹³³ Joseph Dombey envoie des objets à destination du comte d'Angiviller lors de sa mission : correspondance retranscrite par E. T. Hamy (1905). Op. cit., p. XLVIII.

collection de sculptures péruviennes de son père, Antoine Allier. Cette collection a probablement été formée avec l'aide du frère de ce dernier, Achille Allier, qui était négociant au Pérou à partir de 1830¹³⁴. Le musée de l'Armée va compléter la collection des vases-siffleurs de l'institution avec le dépôt d'un vase en 1917 et en 1930 le musée Guimet va transférer une partie de ses collections asiatiques avec quelques objets d'autres continents qu'il conservait jusqu'alors. La dernière institution à donner des vases-siffleurs du corpus est la bibliothèque publique de la ville de Versailles qui dépose cent douze objets venant de son cabinet de curiosités et objets d'art¹³⁵. Les derniers vases-siffleurs à rentrer dans les registres des collections du musée d'ethnographie du Trocadéro, puis du Musée de l'Homme, sont le fait de donateurs privés : Léonce Levraud (1912- ?) en 1923, Louis Capitan (1854-1929) en 1930, Gustave Monod en 1943, Raoul d'Harcourt en 1935 et en 1964, Janine Béha en 1956 et Madame de Créqui-Montfort (1886-1978) en 1971. Seul un achat a été fait en 1943 lorsque les objets de la collection d'Octave de Traynel (1857-1943) ont été vendus au Musée de l'Homme.

A l'exception de Raoul d'Harcourt, qui était très impliqué dans la vie du Musée de l'Homme jusqu'à son décès en 1971, de Janine Béha et Gustave Monod sur lesquels nous n'avons aucune information, nous remarquons que tous les vases-siffleurs qui ont rejoint le fonds du musée d'ethnographie du Trocadéro (ou futur Musée de l'Homme), ont été collectés bien antérieurement à leur donation. Nous estimons que, selon toute vraisemblance, cinquante-trois vases-siffleurs du corpus ont été collectés pour rejoindre une institution ou une collection privée antérieurement à 1905. Le fait que cette collection, aujourd'hui rassemblée dans le même musée, provienne d'autant de contextes différents, que certains objets aient été déplacés plusieurs fois ont eu des conséquences dans la façon de les répertorier et d'identifier les objets.

Du fait de leur provenance diverse et des informations lacunaires sur les conditions de leur collecte, les vases qui constituent le corpus posent un problème d'authenticité. En effet, le marché des antiquités se révélant très lucratif, de nombreux

¹³⁴ Tricornot, M.-C. (2018). Histoire d'une collection de céramiques péruviennes. *Revue des musées de France-Revue du Louvre* (3) pp.83-88.

¹³⁵ Dupaigne, B. (2001) Histoire des collections d'Asie du Musée de l'Homme. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, p.133.

faux et imitations de céramiques péruviennes ont circulé dès que les explorateurs étrangers ont commencé à affluer sur les côtes péruviennes dès 1830. Cette production s'intensifie avec la raréfaction des objets accessibles aux pilleurs après l'épuisement des sites archéologiques, pour le dernier quart du XIX^{ème}¹³⁶, Pascal Riviale parle d'une « Industrie de contrefaçon ». Et il est vrai que le port de Paita¹³⁷, situé à l'extrême nord du Pérou, était tristement célèbre pour sa production de fausses céramiques. Ernest Hamy également met en garde contre ces contrefaçons : « on fait et on vend des poteries fausses sur toute la côte »¹³⁸. C'est ainsi que, parmi les très nombreux objets ramenés par Charles Wiener, des faux ont été décelés. Et nous retrouvons une inscription manuscrite le précisant apportée en marge de l'inventaire par le conservateur. **(fig.2)**. Même si la présence d'objets non authentiques a pu être décelés au fil des recollements, il n'en reste pas moins qu'il est probable que, sans analyses scientifiques, de fausses pièces n'aient toujours pas été décelées.

Durant la période qui va de 1878 à 1928, l'étude des objets consistait avant tout en une démarche de travail en laboratoire conduite par des anthropologues et conservateurs chargés de la gestion et de la conception muséographique, qui n'avaient pas eux-mêmes participé à la constitution des collections, puisqu'ils ne participaient pas à la collecte d'objets sur le terrain. Ainsi, les instruments de musique acquis par le musée d'ethnographie du Trocadéro à cette époque sont bien souvent accompagnés de fiches descriptives lacunaires en ce qui concerne leur origine exacte ou leur fonction. Cette réalité est d'autant plus forte que l'attribution d'un numéro d'inventaire à chaque instrument, seul et unique moyen de rattacher un objet à sa collection d'origine, ne s'est pas faite de manière systématique, faute de ressources financières et très certainement aussi par manque de personnel travaillant au musée d'ethnographie du Trocadéro durant ces années¹³⁹.

2.3. Les inventaires

¹³⁶ Riviale, P. (1996). Op. cit., p.318.

¹³⁷ Brongniart, A. (1844). *Traité des arts céramiques ou des poteries*. Paris, Imp. Fain et Thunot. 3 vol., p.529.

¹³⁸ Hamy, E. T. (1883). La collection Pinedo, *Revue d'Ethnographie*, p. 563.

¹³⁹ Leclair, M. (2003). Les collections d'instruments de musique au futur musée du quai Branly. *Cahiers d'ethnomusicologie*, p. 180.

Fruit d'une histoire de composition et d'assemblages de collections privées et publiques, la collection de vases-siffleurs du musée d'ethnographie du Trocadéro pose un problème d'accès aux sources, avec la dispersion des fonds d'archives qui sont bien souvent lacunaires.

Les deux vases siffleurs donnés par Alphonse Pinart illustrent aussi un autre aspect de la collecte de ces objets. Linguiste de formation, Alphonse Pinart a surtout voyagé en Océanie et en Amérique du Nord. Il se lie d'amitié avec le géologue et ethnographe Léon de Cessac, lui aussi collectionneur d'antiquités péruviennes et donateur de vases siffleurs. Ils projettent alors de mener une mission scientifique aux Amériques, validée par le ministère de l'Instruction Publique en 1875. Alphonse Pinart ne reste que quelques semaines sur le territoire péruvien mais affirme avoir collecté lui-même les pièces données au musée d'ethnographie du Trocadéro en 1878¹⁴⁰. Les deux vases-siffleurs donnés par Alphonse Pinart ont comme provenance Pacasmayo alors que les provenances des autres pièces péruviennes sont diverses et très éloignées les unes des autres. Cela semble donc peu probable qu'il les ait réellement collectées lui-même. Le problème récurrent pour toutes les collections anciennes est de savoir, lorsqu'il s'agit d'un achat du collecteur, s'agit d'objets issus d'un achat d'un collecteur particulier, si la provenance indiquée par ce dernier est exacte. Le fait que les objets du corpus d'étude soient issus de contextes différents, qu'ils aient circulé dans plusieurs collections et aient été inventoriés à plusieurs reprises a déterminé au fil du temps une perte d'informations.

Dix-neuf toponymes différents sont associés aux objets du corpus. Ils correspondent à une aire très large, rarement à un site précis et jamais à la fouille d'une tombe référencée. Trois vases sont répertoriés sur la base TMS comme provenant d'un site archéologique. Sinon, le nom d'une ville est donné pour seize vases, le nom d'une aire géographique (province, région, département) est indiqué pour vingt-quatre vases, douze vases ont la côte nord du Pérou comme provenance et un vase est associé à la côte centrale. Les neuf derniers vases sont associés à des provenances encore plus vastes. Force est de constater que les provenances données pour ce corpus sont pour le moins floues, et peu fiables. Pourtant, certains collecteurs étaient sensibles au sujet de la provenance, c'est le cas de José Mariano

¹⁴⁰ Riviale, P. (1996), Op. cit. p. 399.

Macedo : outré, il publie en 1881 un catalogue d'objets lui appartenant¹⁴¹ en corrigeant certaines provenances erronées données par Charles Wiener dans son ouvrage *Voyage au Pérou et en Bolivie*. En effet, celui-ci c'était vu laissé le soin de dessiner certaines pièces de la collection de José Mariano Macedo, et d'en emporter quelques dizaines en France. Entre les approximations de certains, la perte d'information dûe au mouvement des collections et le contexte de collecte, il est difficile aujourd'hui de pouvoir rendre à ces objets leur contexte archéologique.

Les appellations employées pour désigner ces objets ont évolué au fil du temps, et en fonction de l'institution ou du collecteur. Seul le *Cabinet de curiosités* [...] de la Bibliothèque Publique de Versailles, a utilisé le terme « bouteille à musique » pour désigner ces objets. Les étiquettes avec ce nom ont d'ailleurs été conservées **(fig.3)** et le fait que les numéros que portaient ces objets dans le catalogue¹⁴² ait été ajoutés à la main sur l'étiquette laisse penser qu'elle est antérieure à 1869, date de l'édition du catalogue. Par contre, aucun terme spécifique n'est employé pour désigner ces objets dans la *Notice des monuments exposés dans la salle des Antiquités américaines* du Louvre¹⁴³, ils sont décrits comme les autres céramiques sous cette simple appellation générique.

Le terme « silvador » semble avoir été employé de manière homogène au musée d'ethnographie du Trocadéro. Il s'agit très probablement d'un mot inventé par les hispanophones, une variante phonétique élaborée à partir du mot « silbato », qui signifie « sifflet » en espagnol. Le suffixe « ador » espagnol est l'équivalent du « eur » ou « ateur » français, un mécanisme sémantique utilisé par les deux langues et qui permet la formation de certains noms d'agent¹⁴⁴. Le mot « silvador » se traduit donc littéralement par « siffleur ». Étant donné que les lettres « v » et « b » sont très proches phonétiquement en espagnol, le terme de « silbador » a aussi été employé.

¹⁴¹ Macedo, J. M. (1881). *Catalogue d'objets archéologiques du Pérou de l'ancien empire des Incas*. Impr. Hispano-américaine, p.7.

¹⁴² Le Roi, J.A. (1869). Op, cit., p. 83.

¹⁴³ Longpérier, de, A., (1850). *Notice des monuments exposés dans la salle des Antiquités américaines au Musée du Louvre*. Paris, p. 83.

¹⁴⁴ Anscombre J.-C. (2001). À propos des mécanismes sémantiques de formation de certains noms d'agent en français et en espagnol. *Langages*, 35^e année, 143, 2001. Lexicologie contrastive espagnol-français, sous la direction de Xavier Blanco. p. 29.

Le mot « silvador » a été utilisé par Ernest Hamy, Charles Wiener et Amédée François Frézier et se retrouve dans le registre du musée d'ethnographie du Trocadéro, sous deux formes courantes : « vase silvador » ou simplement « silvador ». Avec le réenregistrement des collections opéré par le Musée de l'Homme, l'appellation « vase-siffleur » est privilégiée. Cependant, dans l'histoire des collections, le choix d'une appellation ne s'opère pas forcément de façon cohérente au détriment d'une autre. Et nous pouvons remarquer dans le *tableau 1 : présentation du corpus*, la diversité des appellations aujourd'hui retranscrites dans TMS, le logiciel d'inventaire informatique adopté par le musée du quai Branly - Jacques Chirac. Voici quelques exemples : « Vase double : sifflet », « vase siffleur à double corps », « vase-siffleur : deux panses », « récipient double, siffleur », « vase double siffleur »... et le terme « silvador », encore employé, pour le vase n° 71.1883.30.93, par exemple. Certaines appellations comportent une courte description comme : « Vase-siffleur à double corps : guerrier armé d'une massue et tenant une tête coupée ».

Le terme de vase-siffleur est intéressant puisqu'il lie les deux aspects fondamentaux qui permettent d'identifier un tel objet : un vase et un sifflet. Parfois, le « - » entre les deux termes n'est pas mis. Les appellations qui portent le signe « : » peuvent porter à confusion. En effet, quand un vase est nommé « vase siffleur : deux panses », cela peut laisser penser à un lien de causalité entre le fait que le vase est siffleur et qu'il a deux panses, or, les vases n'ont pas besoin d'avoir plusieurs panses pour pouvoir être des vases-siffleurs.

Malgré le morcellement des informations données, le rassemblement des vases-siffleurs au sein de la même institution met en place la possibilité d'étudier de véritables ensembles d'objets organisés géographiquement et selon différents critères de classification, qui vont évoluer avec le musée. C'est ainsi que s'ouvrent de nouvelles perspectives pour ces objets, qui peuvent rentrer au cœur de nouvelles démarches muséologiques.

3. Des objets à la croisée des perspectives.

3.1. Expositions et classifications

Lorsque Paul Rivet (1876-1958), rejoint par Georges Henri Rivière (1897-1985), prend la direction du musée d'ethnographie du Trocadéro en 1928, le musée est rattaché à la chaire d'anthropologie du Muséum Nationale d'Histoire Naturelle, ce qui a pour conséquence de l'ancrer au sein de la communauté scientifique et de se voir allouer des crédits, aboutissant à la création un véritable « musée laboratoire »¹⁴⁵, pour les sciences mais aussi pour la muséographie. Georges Henri Rivière défend en 1931 l'idée selon laquelle les objets ethnographiques doivent être classés systématiquement et accompagnés d'une documentation la plus riche possible car leur intérêt est scientifique et non esthétique : les collections sont mises en valeur et deviennent intéressantes si elles sont comprises dans leur contexte ethnologique¹⁴⁶.

Le musée du Trocadéro connaît une modification dans la façon de cataloguer les collections¹⁴⁷ et à partir de 1929, les objets qui rejoignent les collections sont accompagnés d'une fiche descriptive qui permet de mieux identifier leur provenance¹⁴⁸. La réflexion muséologique de l'entre-deux guerres veut favoriser les perspectives croisées et comparatives dans l'étude des collections par le biais de groupements thématiques en dépit des zones géographique de provenance des objets. C'est dans cette optique que voit le jour en 1929¹⁴⁹ le département d'Organologie, renommé Ethnologie Musicale en 1932, puis Ethnomusicologie en 1954, sous la direction d'André Schaeffner (1895-1980).

¹⁴⁵ Dupaigne, B (2017). *Histoire du musée de l'Homme. De la naissance à la maturité (1880-1972)*. Paris : Sèpia, p.20.

¹⁴⁶ Soustelle, J. A (1931). A propos de l'exposition ethnographique des colonies françaises, *l'Art vivant*, 150, p.358.

¹⁴⁷ Avec la mise en place d'un numéro d'inventaire à trois points comprenant l'année d'entrée.le numéro de collection.le numéro au sein de la collection.

¹⁴⁸ Martin, A. (2017), Question(s) d'étiquette(s) Inventaires et traces d'inventaires dans les collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro. *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 1928-1937*, Delpuech, Laurière, Peltier-Caroff (dir), Museum National D'histoire Naturelle Archives. p. 328.

¹⁴⁹ Rouget, G. (2004). Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. *L'Homme*, (171-172), 513.

Dès 1936, le projet d'agencement du Musée de l'Homme (1938-2009) comporte une salle qui effectue un regroupement thématique entre les instruments de musique, les costumes de spectacle, et les objets usuels et quotidiens¹⁵⁰; le but étant de faire de cette salle la conclusion de l'ensemble du parcours du visiteur à travers un panorama des arts et techniques utilisés par l'Homme¹⁵¹. Après avoir été fermée pendant la guerre, cette salle des « Arts et Techniques » est modifiée par André Leroi-Gourhan (1911-1986), alors à la tête du nouveau département de Technologie Comparée, et ouverte à nouveau en 1959. Une collaboration s'engage entre les départements d'Ethnologie Musicale et de Technologie Comparée : dans la conception de la nouvelle salle, les « techniques » et les « arts » occupent une surface égale. Au sein de cette dernière section, André Schaeffner met au point l'exposition de nombreux instruments de musique, toujours dans une perspective comparatiste. Les vitrines sont organisées selon la catégorisation des instruments de musique mise en place par ce dernier.

Cette salle est remaniée en 1984 par Geneviève Dournon (née en 1928) et rebaptisée « Salon de la Musique ». L'espace est entièrement consacré à l'exposition d'instruments classés selon les critères organologiques de Curt Sachs et Enrich von Hornbostel¹⁵², adaptés par André Schaeffner. Les vitrines sont organisées par familles d'objets, et le vase-siffleur n°71.1878.2.38 est exposé dans la vitrine consacré aux aérophones des d'«Amérique indienne» (**fig.1 et fig.2**).

Mais des vases-siffleurs sont également exposés dans les salles qui sont dédiées à leur zone géographique d'appartenance. En effet, nous avons aussi noté la présence du vase n°71.1887.114.31 dans l'exposition « *Chefs d'œuvres de l'Amérique précolombienne* », qui eut lieu en 1947. Les vases n°71.1878.5.10 et 71.1947.30.2 sont exposés en 1984 dans la vitrine nommée « les civilisations incas » et, la même année, nous avons trouvé la trace des vases n°71.1887.114.31 et n°71.187.2.8 dans

¹⁵⁰ Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro ferme ses portes pour être remanié, il accueille les collections anthropologiques du Musée d'Histoire Naturelle et devient ainsi le Musée de l'Homme.

¹⁵¹ Grognet, F (2010). Les deux "vies" de la Salle des arts et Techniques. F. Cousin et Ch. Pelras, (dir), *Matières, manières et sociétés, hommage à Hélène Balfet*, ed Université de Provence, pp : 57.

¹⁵² Rouget, G. (2004). Op., cit.

la vitrine n°463, dédiée à la côte nord du Pérou. Tous ces vases sont donc présentés au sein de l'exposition permanente du Département Amérique.

Le fait que ces objets aient été exposés en fonction de leur qualité d'objet archéologique provenant des Amériques et d'objet rentrant dans la nomenclature du Salon de la Musique est révélateur des choix qui ont été fait pour leur classification au cours de leur histoire muséale. Le Musée de l'Homme était divisé en huit départements géoculturels et des deux départements thématique que avons présenté au début de cette partie. Dans le corpus, la base TMS nous indique que quatre vases ont été enregistrés au département d'Ethnomusicologie¹⁵³. Lors de notre observation des fichiers¹⁵⁴ conservés par l'actuel Musée de l'Homme, nous avons remarqué qu'une fiche correspondant à ces objets était déposée dans le fichier des deux départements : l'Ethnomusicologie et l'Amérique. L'un des vases en question, le vase n°71.1935.39.1, a été ramené par Raoul d'Harcourt en 1935, il est précisé sur la fiche de l'objet sur TMS qu'il a été scié pour en observer le mécanisme, c'est donc sûrement à des fins d'étude qu'il a été enregistré en musicologie. Les trois autres vases-siffleurs sont restés assignés au département Amérique et ils ont fait l'objet d'une 'entrée indirecte'¹⁵⁵. Ils proviennent de de la même collection 71.1878.5.* qui regroupe les objets de la Bibliothèque Nationale provenant du cabinet des Antiques du Roy, il s'agit des vases n°71.1878.5.8/9/11. Nous n'avons à ce jour pas d'explications sur ce choix, qui s'est fait alors que la collection de vases-siffleurs du musée comptait déjà plusieurs dizaines d'exemples. D'autant plus qu'un autre vase-siffleur de la même provenance, le n°71.1878.5.10, n'a jamais été enregistré dans ce département. Il est possible que ces vases aient été transférés seulement à titre d'exemple. Dans le fichier du département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, nous avons tout de même remarqué que dans la section « flutes » la fiche du vase-siffleur n° 71.1878.5.8 avait été déposée dans une sous-section « vases-siffleurs », qui avait donc été créée

¹⁵³ Consultation des archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac : DA001225/67205.

¹⁵⁴ L'ancien musée de l'Homme inventoriait ses collections à l'aide de ces meubles à fiches, un meuble était dédié à chaque département, et les fiches de chaque objet classé.

¹⁵⁵ Fürniss, S. et Le Gonidec, M. B. (1991). *Un processus complexe : la gestion des collections d'instruments de musique au Musée de l'Homme*, Paris : musée de l'Homme, département d'Ethnomusicologie, non publié.

L'objets faisant l'objet d'une 'entrée indirecte' sont enregistrés dans le département d'Ethnomusicologie à posteriori, alors qu'ils sont déjà assignés à un autre département.

spécialement pour cet objet qui ne pouvait pas s'intégrer à une catégorie qui existait déjà.

Mais en consultant le registre du département d'Ethnomusicologie, nous avons trouvé une fiche reprenant le don de Charles Wiener, répertoriant les instruments de musique que celui-ci comprenait, avec des « silvador », accompagnés d'une mention qui nous est restée énigmatique : « instruments ne figurant pas dans l'enregistrement de collection du département d'ethnomusicologie. Ils sont inscrits dans le registre d'ancien fonds du laboratoire d'ethnologie. Ils sont à rechercher ou se trouvent dans le département géographique correspondant ». Cette note datant de 1994 est difficile à comprendre car si ces objets, numérotés 78.2 au Musée de l'Homme, n'ont jamais été enregistrés au département d'Ethnomusicologie, pourquoi les ajouter sur cette fiche ? De plus, il est indiqué que l'un des vases-siffleurs de cette liste, le n°71.1878.2.37¹⁵⁶, aurait été exposé au Salon de la Musique, mais nous n'en avons pas retrouvé la trace. Par contre, le vase n°71.1878.2.38, provenant de la même collection et que nous avons cité précédemment, était exposé lors de la prise de vue en 1984, mais aussi vers 2004, lorsque Madeleine Leclair, alors responsable des collections d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme, a photographié le Salon de la Musique avant sa fermeture définitive (**fig.3**). Pourtant, cet objet n'était pas enregistré en Ethnomusicologie, la fiche attestant du mouvement de certains objets du département Amérique vers le Salon de la Musique indique que ces objets sont « prêtés par le département d'Amérique pour l'exposition du Salon de la Musique ». Nous retrouvons deux variantes de ces indications sur la localisation des objets. D'abord pour le don O. Ordinaire : « Ces deux instruments ne sont pas au département d'ethnomusicologie ; ils sont probablement au dépt. Amérique. Le texte " " a été copié du registre d'anciens fonds par Elizabeth-Mary Koenigsberg en Juillet 1994 ». Et, pour le don Abel Drouillon : « instruments inscrits dans les registres d'anciens fonds. Les instruments inscrits sur cette page ne figurent pas dans l'enregistrement de collection du département d'ethnomusicologie, mais ils sont inscrits dans les registres d'ancien fonds et dans l'enregistrement complet de collection au département Amérique (contenant 410 objets) où ils doivent être conservés. ».

¹⁵⁶ Nous avons choisi d'écarter ce vase du corpus car il est difficile de lui attribuer une culture d'origine.

Nous pouvons supposer que ces commentaires ont été ajoutés lors de l'attribution d'un numéro d'inventaire normé du Musée de l'Homme à ces objets, mais nous ne comprenons pas pourquoi ces vases sont qualifiés d' « instruments »¹⁵⁷, et pour quelle raison l'auteure de la remarque précise qu'ils ne sont pas conservés dans le département d'Ethnomusicologie. Exprimerait-elle cela pour souligner une contradiction relative au critères choisi dans la répartition de ces objets entre départements de compétence ?

Avec le transfert des collections ethnologiques au musée du quai Branly - Jacques Chirac et son ouverture en 2009, tous les vases qui étaient identifiés comme siffleurs sont classés parmi les objets archéologiques, au sein de l'Unité Patrimoniale Amériques. Ils ne rejoignent pas les collections d'instruments de musique dans le Silo, la réserve consacrée aux instruments de musique. Toutefois, ils sont répertoriés en tant qu'aérophones dans la base TMS. Dans ce nouveau musée, cinq vases-siffleurs faisant partie du corpus ont été exposés dans les collections permanentes ou à l'occasion d'expositions. Le vase n°71.1887.115.43 a fait partie de l'exposition permanente de 2006 à 2014. Le vase n°71.1878.2.5 a été prêté pour l'exposition « Le Surréalisme et l'objet » qui a eu lieu au centre national d'art contemporain de Paris, du 30/10/2013 au 03/03/2014 et il est visible sur le plateau des collections depuis juillet 2014. Les vases n°71.1878.5.10 et n°71.1887.114.31 ont été intégrés à l'exposition « L'Inca et le conquistador », Paris, musée du quai Branly, qui eut lieu du 23/06/2015 au 20/09/2015 et ont été présentés sur le plateau des collections de juin 2006 à mai 2015. Nous remarquons que les deux vases n°71.1878.5.10 et n°71.1887.114.31 sont, de tout le corpus, les vases qui ont connu la plus grande « notoriété » muséographique, lancée par Ernest Hamy qui les a fait reproduire et les décrit dans deux de ses ouvrages¹⁵⁸ (**fig.4-5**), et nous les avons trouvés à chaque fois que nous sommes parvenus à trouver un témoignage de l'exposition des vases-siffleurs.

3.2. L'ethnomusicologie comme approche

¹⁵⁷ Si ces vases sont considérés comme des instruments de musique, alors pourquoi ne pas les mettre dans le département d'Ethnomusicologie ?

¹⁵⁸ Hamy, E. T. (1897) et (1905). Op. cit.

Définir l'objet « instrument de musique », et décider d'un périmètre en dehors duquel il sort de cette catégorie n'est pas aisé avec les collections ethnographiques¹⁵⁹. L'intérêt pour cette question et pour l'étude de la musique a émergé dès les années 1870-1880 ; puis la possibilité de produire des enregistrements autour de 1900 va ouvrir sur la possibilité de restituer des archives musicales et faciliter l'étude des pratiques musicales.

L'ouvrage fondateur de la musicologie comparée publié en 1914 par les allemands Erich von Hornbostel (1877-1935) et Curt Sachs (1881-1959)¹⁶⁰ met en place des critères de classification qui peuvent s'adapter à tous les instruments de musique. Ce sont les éléments même de la structure de l'instrument qui déterminent ces critères : il devient alors possible de le classer en observant ses caractéristiques intrinsèques sans avoir besoin de données sur son mode de jeu, sa fonction ou sa provenance. La nomenclature comporte quatre catégories : idiophones, membranophones, cordophones et aérophones. Un système de numérotation se fondant sur celui utilisé pour les cotes dans les bibliothèques est mis en place : chaque catégorie comporte une multitude de sous-divisions.

Selon cette classification, les vases-siffleurs font partie des aérophones¹⁶¹, un instrument qui fonctionne avec de l'air, comme matière sonore vibrante, que l'on y souffle ou pas¹⁶². Par exemple, un vase siffleur fait partie de la catégorie des aérophones (4), ce sont des instruments à vent proprement dit (42), à biseau (421), ils possèdent un conduit d'insufflation¹⁶³ (421.2), ce conduit est situé à l'intérieur de l'objet (421.22), ils ne sont pas groupés¹⁶⁴ (421.221) ce sont des récipients (421.221.4) et ne possèdent pas de trou pour moduler le son avec les doigts (421.221.41).

¹⁵⁹ Schaeffner, A. (1968). *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, p.9.

¹⁶⁰ Hornbostel, E. M. von and Sachs, C. (1992). Classification of Musical Instruments. In Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: Macmillan, 444-461.

¹⁶¹ Sánchez Huaranga, C. D., (2015). Los primeros instrumentos musicales precolombinos : la flauta de pan andina o la "antara". *Arqueología y sociedad*, 29(2), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p.465.

¹⁶² Arom, S. (2007). *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. N. Fernando, (Ed.). Observatoire international de la création et des cultures musicales, Presses de l'Université de Montréal.

¹⁶³ La morphologie de l'objet fait que le flux d'air est conduit vers le biseau qui produit le son.

¹⁶⁴ Contrairement aux flûtes Nazca, par exemple, qui sont un regroupement de plusieurs flûtes produisant des notes différentes.

A partir de cette méthode de classification, l'ethnomusicologie va pouvoir prendre son essor. Avec la proposition de André Schaeffner de s'occuper des collections d'instruments de musique au musée d'Ethnographie du Trocadéro et la création du service d'Organologie en 1929, le musée fait figure de pionnier. Il met en place des séries comparatives, il classe les types d'instruments existant dans tous les continents. Il considère que "ranger des instruments de musique dans un musée d'ethnographie, c'est risquer de les disperser parmi des objets qui n'ont avec eux que des parentés géographiques, de technique de fabrication ou de forme extérieure." André Schaeffner propose sa propre classification, qu'il étaye de nombreux exemples issus d'observations ethnologiques, dans son ouvrage *Origine des instruments de musique*, paru en 1936. Ainsi, il classe les vases-siffleurs dans le chapitre V : « travail et jeu », dans la catégorie « locomotion et parure »¹⁶⁵. André Schaeffner classe donc les vases-siffleurs parmi les objets qui expliquent « l'origine de la musique instrumentale ». Pour lui, ils font partie des bruits et sons qui accompagnent le déplacement car il se fonde sur l'interprétation de Raoul et Marguerite d'Harcourt selon laquelle les vases-siffleurs pouvaient être portés en bandoulière¹⁶⁶, le mouvement du liquide entraîné par la marche chasserait l'air vers le sifflet¹⁶⁷. Il les classe donc parmi les objets « empruntés aux divers matériels de travail », des objets qui sont détournés de leur fonction première pour rythmer la vie, avoir une fonction de signal et parer le corps de manière sonore. Ce classement du vase-siffleur est valable s'il s'agit bien d'un objet utilitaire détourné. Mais, comme nous l'avons démontré en partie I, ces objets se détournent de toute fonction utilitaire, en adoptant des formes qui se distinguent de cette fonction et en étant mal adapté à une utilisation domestique¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Schaeffner, A. (1968), Op. cit. p.111.

¹⁶⁶ Harcourt, d', R. et M. (1925), Op. cit. p. 71. Au même titre que les représentations mochica représentant un personnage portant un vase à la taille. La musique des incas et ses survivances, p. 71.

¹⁶⁷ Nous ne croyons pas à cette interprétation. Après avoir eu des vases-siffleurs en main, gracieusement prêtés par Pierre Hamon le 11/03/2019 et lors de la participation à une vente de céramiques précolombiennes lors d'un stage dans la maison de vente Binoche et Giquello (manipulation effectuée avec l'expert de la maison le 17/10/2019). Nous pensons que le mouvement de balancier que demande la production d'un son est trop ample pour que le son se produise en absence d'une action volontaire.

¹⁶⁸ La contenance d'un vase-siffleur n'est pas très importante par rapport à l'encombrement de l'objet. De plus, de par notre expérience pratique hors contexte muséal, nous avons remarqué qu'il est long et peu commode de remplir et de vider cet objet.

Selon les observations de Raoul et Marguerite d'Harcourt, l'échelle pentatonique avec l'utilisation de cinq à sept tons dans la mélodie était utilisée pour la musique andine ancienne¹⁶⁹. Ces auteurs mettent en avant la diversité et la complexité des mélodies que pouvaient produire des instruments comme les flûtes nazca, *quena*, trompettes, sonnailles, flûtes, tambours... Et il est vrai que face à ces instruments, les vases-siffleurs, qui ne peuvent produire qu'un son d'un ou deux tons grâce au sifflet, ne semblent pas avoir été destinés à la production de mélodies au même titre que ces instruments pourtant produits par les mêmes cultures. L'ethnomusicologie ne se limite d'ailleurs pas à l'étape de catégorisation : l'ethnomusicologie vise à une connaissance la plus complète possible aussi bien au niveau de l'organologie, de la technique de jeu que du contexte culturel qui entoure l'utilisation de l'instrument. Le département d'Ethnomusicologie est conçu dans cette optique de « musée laboratoire », l'ethnographie et l'enregistrement sont fondamentaux dans l'étude des pratiques et des cultures musicales¹⁷⁰. C'est ce qu'indique Gilbert Rouget lorsqu'il écrit : « Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme était fait de la réunion et de la complémentarité de deux grands fonds: instruments de musique d'une part, archives sonores de l'autre. ». Les vases-siffleurs n'ayant fait l'objet d'aucune observation lors de leur utilisation dans leur contexte d'origine, ces objets restent dans un champ relatif à un savoir archéologique ; ils sont en quelque sorte amputés d'un des aspects fondamentaux de l'ethnomusicologie.

Pour les raisons que nous avons citées, le statut d'instrument de musique ne leur a pas été attribué, malgré une ambiguïté qui est maintenue aujourd'hui dans la classification de cette collection au sein du musée du quai Branly - Jacques Chirac. Ces objets ont néanmoins été qualifiés d'objets sonores¹⁷¹, puisque l'une de leur fonction est bien de produire du son.

3.3. Une approche contemporaine

Les vases-siffleurs sont aujourd'hui objet d'un nouvel engouement ; on s'interroge activement sur leur utilisation et divers musées américains ont entamé des études

¹⁶⁹ Harcourt, d', R. et M. (1925), Op. cit. p. 70.

¹⁷⁰ Gérard, B. *Le musée de l'homme, histoire d'un musée laboratoire*, p. 141-157.

¹⁷¹ Schaeffner, A. (1968). Op. cit., p.111.

empiriques sur ces objets. C'est le cas du musée Pumapungo, situé à Cuenca en Equateur, qui a accueilli Estebàn Valdivia, ethnomusicologue à l'université de Cordoba en Argentine, qui possède une grande expérience dans la reproduction de vases-siffleurs antiques. Il nous a expliqué¹⁷² avoir utilisé la tomographie sur les premières répliques qu'il a faites pour d'autres musées afin de comprendre le système de sifflet qui est le même pour toutes les périodes de temps et les aires géographiques (seule la taille varie). Après avoir étudié les techniques de modelage et de cuisson auprès d'artisans locaux, il a parfait sa technique au fil du temps. Son ambition est de, par la comparaison des sons, faire des répliques qui reproduisent exactement le même son que les originaux et ainsi, pouvoir « récupérer le son perdu » des pièces qui sont cassées. Le travail d'Estebàn Valdivia à Pumapungo a donné lieu à l'exposition *Sonidos Precolombinos* qui a eu lieu au printemps de l'année 2012. L'exposition d'instruments de musique était accompagnée d'audiophones, d'images des vases reproduits par Estebàn Valdivia et d'informations diverses sur le pays d'origine, la culture et le fonctionnement du vase. Des concerts ont également été organisés autour de l'exposition, car l'ethnomusicologue s'est emparé au fil du temps de divers instruments de musique antiques avec lesquels il joue selon sa propre interprétation.

Dans la même optique, le Musée Chilien d'Art Précolombien a mis en place un programme nommé « *Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico* », « *Actions d'Achalai pour la récupération du patrimoine sonore et musical préhispanique* »¹⁷³. A l'initiative de Francesco de Mattia, compositeur et pianiste du Conservatoire de Parme, une équipe de vingt-neuf chercheurs de domaines liés à la musicologie provenant de huit pays ibéro-américains a été formée en 2012. Leur objectif est de récupérer et de réévaluer le patrimoine culturel et immatériel des traditions musicales préhispaniques en utilisant la modélisation physique. L'idée est de réemployer les principes utilisés lors d'un autre projet nommé ASTRA : Ancient Instrument Sound / Timbre Reconstruction Application, qui a fait ses preuves pour la modélisation du son d'un *epigonion* de la Grèce Antique, sur un corpus de six objets préhispaniques dont un vase-siffleur provenant d'Equateur. Les résultats, tant en terme d'analyse mécanique, matérielle, acoustique, devraient

¹⁷² Communication personnelle, en espagnol, 11/2019.

¹⁷³ Barrientos, L. y de Arce, J.P. (2013). *Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico*. Revista Musical Chilena, Año LXVII (219), p. 83-84.

permettre de modeler des instruments virtuels qui produisent un son de haute qualité et pourraient être joué en temps réel par des musiciens professionnels ou amateurs.

Dans cette optique, Tamara Landivar, conservatrice du fond d'ethnographie du musée de Pumapungo, indique, lors d'une interview accordée à El Tiempo¹⁷⁴, que l'exposition fait partie du « proyecto de Recuperación de Instrumentos Sonoros Etnográficos », le projet de récupération des instruments ethnographiques sonores. La volonté du musée est de faire connaître au public ces instruments, le son qu'ils produisent et que les musiciens en profitent pour les réinterpréter et pour explorer toutes les possibilités offertes par ces derniers.

Ces musées souhaitent s'inscrire dans une forme de revendication patrimoniale, et ils n'hésitent pas à impliquer des artistes musiciens contemporains dans leur démarche. Ainsi, dans l'avant-propos du livre que le musée dédie aux instruments de musique de ses collections, *Sonidos de América*, il est expliqué que la volonté est de faire revivre les instruments antiques qui mettent en valeur le patrimoine culturel ibéro-hispanique, valorisent les cultures qui ont disparu ou existent toujours et qui méritent d'être étudiées.

Les particularités sonores des vases-siffleurs en font des objets intrigants qui ont intéressé divers musicologues contemporains pour leurs caractéristiques uniques. C'est le cas de Pierre Hamon, musicien et compositeur, qui utilise les reproductions des vases-siffleurs d'Estebàn Valdivia pour donner des concerts et croiser les sons produits avec ceux d'autres instruments du monde entier. Il a ainsi créé la bande originale du film « *Pachamama* », sorti le 12 décembre 2018, en France, en utilisant les possibilités sonores offertes par les vases-siffleurs. Lors d'un entretien¹⁷⁵, il nous a montré les différents vases qu'il possède tout en nous expliquant que selon la forme et le nombre de panses de ces vases, les sons produits étaient différents. La plus grande particularité de ces vases, c'est le fait qu'ils peuvent produire du son selon trois techniques différentes : seulement avec le passage du souffle dans le système de sifflet, seulement avec de l'eau chassant l'air dans le système mais aussi en y soufflant dedans alors que le vase est rempli. Ces qualités ont été remarquées aussi

¹⁷⁴ <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/sonidos-ancestrales-en-pumapungo> - consulté le 25/04/2020.

¹⁷⁵ Communication personnelle le 19/03/2019.

sur les pièces antiques par J. P. de Arce, il remarque que lorsque l'on fait bouger l'eau à l'intérieur des bouteilles, elles produisent le son naturel du liquide, amplifié et modulé selon la forme des panses et la structure interne de l'objet¹⁷⁶. Il définit ces bruits produits par l'eau comme des gargouillis, des respirations, des bouillonnements, mais affirme que chacun de ces effets était recherchés puisqu'on retrouve la même typologie de son d'un vase à l'autre¹⁷⁷. Il est vrai que le son de respiration produit par un vase-siffleur est tout à fait étonnant, il est provoqué par le passage de l'air dans la jonction entre les deux panses, il faut donc un vase double pour pouvoir produire ce son (**vidéo1**). Néanmoins, Paz Cabello et Cruz Martinez¹⁷⁸ mettent en garde sur cette étude des instruments de musique sans observation : on tombe dans l'écueil de confondre la potentialité de l'instrument avec la musique qui était vraiment jouée avec.

Conclusion :

Le parcours de ces objets est une bonne illustration de la manière dont se constituent les collections dans les institutions. Retracer la vie muséale d'une collection entière, c'est ouvrir sur la possibilité de créer de l'harmonie. Cet ensemble d'objets archéologiques mériteraient une étude sur leur contexte archéologique plus

¹⁷⁶ De Arce, J. P. (2004), Op. cit., p.9.

¹⁷⁷ Ibid., p. 23.

¹⁷⁸ Cabello, P. y Cruz, M. (1988). *Música y arqueología en América precolombina : estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales*. Oxford, England : B.A.R.

approfondie, mais aussi une harmonisation dans leurs appellations qui permettrait de faire émerger véritablement une collection définie au sein de céramiques funéraires.

Les vases-siffleurs chimù s'inscrivent dans les productions techniques de leur culture d'origine ; s'agissant de productions d'une civilisation aujourd'hui disparue, il est intéressant d'en étudier les caractéristiques par le biais des outils intellectuels propres à l'archéologie. Mais une approche d'étude plus large et complexe, ne peut faire l'impasse sur la suite de la « vie »¹⁷⁹ de ces objets. Avec l'étude de ces objets sonores, les trois phases de l'histoire du parcours des vases-siffleurs qui constituent le corpus semblent sans cesse se croiser et ne pas s'inscrire dans un temps linéaire mais plutôt émerger au grès des regards que l'on porte, et on a porté, sur ces objets. De prime abord objets archéologiques, la dimension culturelle originelle des vases-siffleurs de la collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac explore aujourd'hui une approche musicale plus contemporaine, pour interroger la fonction énigmatique de ces objets sur lesquels une pluralité de regards se sont posés au fil du temps et que l'histoire de l'art n'a pas encore définis.

¹⁷⁹ Bonnot, T. (2015). La biographie d'objets : Une proposition de synthèse. *Culture & musées*,(25), 165-183.

Bibliographie

Ouvrages

- Arom, S. (2007). *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. (N. Fernando, Ed.). Observatoire international de la création et des cultures musicales, Presses de l'Université de Montréal.
- Anscombre J.-C. (2001). À propos des mécanismes sémantiques de formation de certains noms d'agent en français et en espagnol. *Langages*, 35^e année, 143, 2001. *Lexicologie contrastive espagnol-français*, sous la direction de Xavier Blanco. pp. 28-48.
- Balboa, de, M. C. (1951) *Miscelánea Antártica de la Univerdidad Nacional Mayor de San Marcos*
- Balfet, H., Fauvet-Berthelot, M-F. et Monzón, S. (1992). *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (CEMCA), Mexico.
- Barrientos, L. y de Arce, J. P. (2013). Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico. *Revista Musical Chilena*, Año LXVII (219), p. 81-89
- Benson, E.P., & Cook, A.G. (2001). Why Sacrifice? In Benson, E.P., & Cook, A.G (Eds.) *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press
- Brongniart, A. (1844). *Traité des arts céramiques ou des poteries*. Paris, Imp. Fain et Thunot. 3 vol
- Cabello, P. y Cruz, M. (1988). *Música y arqueología en América precolombina : estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales*. Oxford, England : B.A.R.
- Calancha de la, A., 1639 - *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú ;* Barcelona : P. Lacavallería.
- Capitan, L. (1911). *Notice sur les travaux scientifiques de Mr le Dr Capitan*. Paris, Imprimerie Weffuoft et Roche.
- Chunga, C., & Butters, L. (2015). The Construction of Social Identity. In P. Eeckhout & L. Owens (Eds.), *Funerary Practices and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead* (pp. 117-136). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cointreau, L.A. (1800). *Histoire abrégée du Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale ou Etat succinct des acquisitions et augmentations qui ont eu lieu à dater de l'année 1754 jusqu'à la fin du siècle*, Paris.

- Davila, P. et De L'Isle, R (1767). *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le cabinet de M Davila*. Paris, Chez Briasson. 3 vol.
- Dias, N. (1991). *Le musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908, anthropologie et muséologie en France*, Paris, éd. du Centre national de la recherche scientifique.
- Donnan, C. B. (1992). *Ceramics of ancient Peru*. Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles : University of California.
- Donnan , C. B., & Mackey, C. J. (1978). *Ancient burial patterns of the Moche Valley, Peru*. Austin , USA : University of Texas Press. .
- Dupaigne, B (2017), *Histoire du musée de l'Homme. De la naissance à la maturité (1880-1972)*, Paris : Sépia.
- Duviols, P. (1971) *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. « L'expiration de l'idôlatrie »*, Lima : Institut français d'études andines.
- Frézier A.-F. (1716). *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714 par...* Paris, Chez J.G. Nyon et E. Ganeau
- Hamy, E. T.
- (1897). *Galerie américaine du musée d'ethnographie du Trocadéro. Choix de pièces archéologiques et ethnographiques décrites et publiées par le Dr E.-T. Hamy*, Paris : E. Leroux.
- (1905). *Joseph Dombey, médecin, naturaliste, archéologue, explorateur du Pérou, du Chili et du Brésil (1778-1785)*. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance. Paris, E. Guilmoto
- D'Harcourt, R. et M. (1925). *La musique des incas et ses survivances*. Paris : librairie orientaliste Paul Geuthner
- Kaulicke P. (1997), *Contextos Funerarios de Ancón, esbozo de una síntesis analítica*, Pontificia Universidad católica del Perú, fondo editorial.
- Le Roi, J.A. (1869). *Catalogue du cabinet de curiosités et d'objets d'art de la bibliothèque publique de la Ville de Versailles*. Versailles, Impr. E. Aubert
- Lanning, E. P. (1967). *Peru Before the Incas*. Upper Saddle River, N.J, USA : Prentice Hall.
- Longpérier, de, A., (1850). *Notice des monuments exposés dans la salle des Antiquités américaines au Musée du Louvre*. Paris

Mackey, C. J., & Moore, J. D. (2008). *The Chimù Empire*. In W. H. Isbell & H. Silverman (Éd.), *Handbook of South American archaeology*. New York, USA : Springer, (p. 783-808).

Martin, A. (2017), Question(s) d'étiquette(s) Inventaires et traces d'inventaires dans les collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro. *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 1928-1937*, Delpuech, Laurière, Peltier-Caroff (dir), Museum National D'histoire Naturelle Archives, 285-335.

Orbigny, d', A. (1839). *L'Homme américain*. Paris, Pitois-Levrault. 2. vol.

Riviale, P. (1996). Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914). Paris : L'Harmattan.

Benoît Roux, 2012, « Les collections royales d'Amérique du sud au musée du quai Branly-Jacques Chirac: (En)quêtes d'archives autour des pièces amazoniennes et caraïbes d'Ancien Régime », [note de recherche publiée à l'issue d'une bourse de collections], Paris : musée du quai Branly-Jacques Chirac.

Schaeffner, A. (1968). *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Sidoroff, M.A. (2005). The Process Behind Form and Decoration: Defining North Coast Ceramic Technological Style, Peru. Ph. D. dissertation. Cincinnati, Ohio : Department of Anthropology, Union Institute & University.

Steiner, C. B. (2002). The taste of angels in the art of darkness, fashioning the canon of African art , in Elizabeth Mansfield (ed.) *Art history and its institutions : foundations of a discipline*, London ; NewYork : Routledge, 2002, p.132-145

Wauters, V.

(2016). Imperial needs, imperial methods: chimù ceramic manufacturing process through CT scan analysis of stirrup-spout bottles. *Latin American Antiquity*, 27(2), 238-256.

(2018). *Le vase à anse-goulot en étrier en Amérique précolombienne : un cas d'étude des transmissions et contacts interculturels et de la diversité des processus technologiques*. Dir. Peter Eeckhout. Faculté de philosophie et sciences sociales, université libre de Bruxelles.

Wiener, C. (1880). *Pérou et Bolivie*. Paris, Hachette.

Zevallos, J. (1994). *Huacas y huaqueros en Trujillo durante el Virreynato (1535-1835)*, Trujillo

Périodiques

Bandelier, A.F. (1904). On the relative antiquity of ancient Peruvian burials. *Bulletin of the American Museum of Natural History* (20), 217-226.

Bawden, G. (2001). The symbols of late Moche social transformation. *Studies in the History of Art*, 63, 284-305.

Bennett, W. C. (1937). Chimu Archeology. *The Scientific Monthly*, 45(1), 35-48.

Bonnot, T. (2015b). La biographie d'objets : Une proposition de synthèse. *Culture & musées*,(25), 165-183.

Bruhns, K. (1976). The moon animal in northern Peruvian art and culture. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, (14), 21-39.

Braunholtz H. J (1938). Ancient Pottery from Peru. *The British Museum Quarterly*. 12(2), 57-61.

Burger, R. L. (1976). The Moche sources of archaism in Chimu ceramics, *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* (14), 95-104

Bushnell, G. (1959), Some Post-Columbian Whistling Jars from Peru, *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, Vol. 2, pp. 416-20.

Cabello, P. et Martínez, C. (1987) Tres siglos de coleccionismo americanista en España, *Fragmentos* (11), 48-66.

Chicoine, D. (2011). Death and Religion in the Southern Moche Periphery: Funerary Practices at Huambacho, Nepeña Valley, Peru. *Latin American Antiquity*, 22(4), 525-548

Collier, D. (1959), « Pottery Stamping and Molding on the North Coast of Peru », *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, Vol. 2, pp. 421-31

Conrad, G. W. (1981). Cultural Materialism, Split Inheritance, and the Expansion of Ancient Peruvian Empires. *American Antiquity*, 46(1), 3-26.

Cutright, R. E. (2015). Eating empire in the Jequetepeque : a local view of Chimu expansion on the north coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 26(1), 64-86.

De Arce, J. P. (2004) Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes. *Boletín del museo chileno de arte precolombino, Santiago de Chile*, (9),9-35

Donnan, C. B.

(1965). Moche ceramic technology. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 115-135.

(1997). A Chimu-Inka Ceramic-Manufacturing Center from the North Coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 8(1), 30-54.

Dupaigne, B. (2001) Histoire des collections d'Asie du Musée de l'Homme Outre-Mers. *Revue d'histoire*, 332-333, 130-150.

Fürniss, S. et Le Gonidec, M. B. (1991). Un processus complexe : la gestion des collections d'instruments de musique au musée de l'Homme, Paris : musée de l'Homme, département d'Ethnomusicologie, non publié.

Grognet, F (2010). Les deux "vies" de la Salle des arts et Techniques. F. Cousin et Ch. Pelras, (dir), *Matières, manières et sociétés, hommage à Hélène Balfet*, ed Université de Provence, 55-63.

Hamy, E. T.

(1883) "La collection Pinedo", *Revue d'Ethnographie*, 563.

(1882). Les collections péruviennes du Dr Macedo, *Revue d'Ethnographie*, p. 68-71.

(1888). *Les origines du Musée d'Ethnographie, histoire et documents*. [1ère éd. 1890, Paris: Leroux]. Préf. de N. Dias. Paris, J.M. Place (coll. "Cahiers de Gradiva"7)

Hornbostel, Erich M. von and Curt Sachs. 1992. "Classification of Musical Instruments". In Ethnomusicology: An Introduction, ed. Helen Myers. London: Macmillan, 444-461.

Jezequel, C. A. (1974). Les premiers contacts de la France avec le Chili et le Pérou (1817-1822), Fascicule IC, Université Paris X Nanterre.

Keatinge, R. W. (1974). Chimu rural administrative centres in the Moche Valley, Peru. *World Archaeology*, 6(1), 66-82.

Keatinge, R. W., & Conrad, G. W. (1983). Imperialist Expansion in Peruvian Prehistory: Chimu Administration of a Conquered Territory. *Journal of Field Archaeology*, 10(3), 255-283.

Keatinge, R. W., & Day, K. C. (1973). Socio-Economic Organization of the Moche Valley, Peru, during the Chimu Occupation of Chan Chan. *Journal of Anthropological Research*, 29(4), 275-295.

Kroeber, A. L. (1926). Archaeological explorations in Peru. Part I. Ancient pottery from Trujillo. *Anthropology, Memoirs*, 2(1), 1-43.

Kutscher, G. (1950). *Chimu. Eine altindianische Hochkultur*, Berlin : Verlag Gebr. Mann

Lang, C. (1988). Joseph Dombey (1742-1794), un botaniste au Pérou et au Chili. Présentation des sources. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 35(2), 262-274.

Loyau, A. 2017. Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935 : configurations, espaces muséaux et réseaux. In Hurel, A. (Ed.), *La France savante*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 234-259.

Leclair, M. (2003). Les collections d'instruments de musique au futur musée du quai Branly. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 179-188.

Le Gonidec, M. B. (2008). Témoins du voyage ou objets scientifiques ? Les collections ethnographiques dans les musées parisiens entre les XVIIIe et XXe siècles et leur rapport au voyage. *Le rôle des voyages dans la constitution des collections*, Le Gonidec, M.B et Bouillon, D (dir.) 130e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, 84-93.

Lavallée, D. (1971). Les représentations animales dans la céramique mochica. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle, (Mémoires de l'Institut d'Ethnologie ; 4).

Mackey, C. J., and Vogel, M. A. (2003). La luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar. In Uceda, S., and Mujica, E. (eds.), *Moche: hacia el final del milenio*, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Universidad Nacional de Trujillo and Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 325–342.

Martinez de la Torre, M. (1986), temas iconograficos de la ceramica chimu. *Revista española de antropología americana*, 16,137-152.

Moseley, M.E. (1982), Introduction : Human Exploitation and Organization on the North Andean Coast in Day, K.C. & Moseley M.E. (Éd.), *Chan Chan : Andean Desert City*, Albuquerque, New Mexico : University of New Mexico Press, pp.1-24.

Mowat, L. (1988). The chimu potters: mass-producer or mastercraftsman ? Some thoughts based on the Spottiswoode Collection. *Newsletter (Museum Ethnographers Group)*, (22), p. 1-33.

Nelken Turner, A., & MacNeish, R.S. (1975). Les origines de la civilisation andine: le Pérou central et les interactions régionales ancienne. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 30(5), pp. 1186-1222.

Parsons, L.A. (1962), An Examination of Four Moche Jars from the Same Mold, *American Antiquity*, Vol. 27, No. 4, pp. 515-9.

Pillsbury, J. (1996). The Thorny Oyster and the Origins of Empire: Implications of Recently Uncovered Spondylus Imagery from Chan Chan, Peru, *Latin American Antiquity*, Vol. 7, No. 4, pp. 313-340.

Riviale, P.

(2001). Une pyramide d'antiquités : les collections de Charles Wiener. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, (332), 277-295.

(2019). La Presse Francophone au Pérou au XIXe Siècle: une Histoire en pointillé. *São Paulo : História*, (38), 1-18.

Rouget, G. (2004). Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. *L'Homme*, 171-172,

Rowe, J. H.

(1945). Absolute Chronology in the Andean Area. *American Antiquity*, 10(3), 265-284.

(1948). On Absolute Dating and North Coast History. *Memoirs of the Society for American Archaeology*, (4), 51-52.

(1962). Stages and Periods in Archaeological Interpretation. *Southwestern Journal of Anthropology*, 18(1), 40-54.

Sánchez Huaranga, C. D., (2015). Los primeros instrumentos musicales precolombinos : la flauta de pan andina o la "antara". *Arqueología y sociedad*, 29(2), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p.465.

Soustelle, J. (1931). A propos de l'exposition ethnographique des colonies françaises, *l'Art vivant*, 150.

Thompson D.E. (1963), A Mold Matrix from Peru , *American Antiquity*, Vol. 28, No. 4, pp. 545-547

Topic, J. R. (2003). From Stewards to Bureaucrats: Architecture and Information Flow at Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 14(3), 243.

Tricornot (2018). Histoire d'une collection de céramiques péruviennes. *Revue des musées de France-Revue du Louvre* (3) pp.83-88.

Tschauner, H. et Wagner, U. (2003), Pottery from a Chimù workshop studied by Mössbauer Spectroscopy, *Hyperfine Interactions*, 165-186.

Vogel, M.

(2011). Style and interregional interaction. *Ñawpa Pacha*, 31(2), 201-224.

(2016). The Casma Capital City of El Purgatorio: Ancient Urbanism in the Andes, *University Press of Florida*, Gainesville

(2018). New Research on the Late Prehistoric Coastal Polities of Northern Peru. *Journal of Archaeological Research*, 26(2), 165-195.

Ressources en ligne :

<https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/sonidos-ancestrales-en-pumapungo> - consulté le 25/04/2020

Grognet, F. (2005). Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? *Gradhiva*, (2), 49-63. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.473> - consulté le 10/03/2020.

Archives

Base TMS – consultation de la fiche de chaque objet du corpus.

DA001225/67205 : Sous-série I.2 : Département Amérique – Musée de l'Homme – Laboratoire d'Ethnologie – Gestion et mouvement des œuvres – collection américaines en dépôt au département d'ethnomusicologie.

Inventaire des collections du musée d'Ethnographie du Trocadéro :

- Catalogue du n°1 à 5599 et n°5600 à 9000.

- Catalogue n°8 du n°10000 à 12055

Meuble à fiches du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme :

- Département Amérique
- Département Ethnomusicologie