

ÉCOLE DU LOUVRE

Louise ADAM DE VILLIERS

La collection australienne Karel  
Kupka : histoire d'une collection d'art  
aborigène du Musée des Arts Africains  
et Océaniens au Musée du quai  
Branly-Jacques Chirac  
(de 1963 à aujourd'hui)

Mémoire d'étude

(1<sup>re</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

Discipline : Muséologie

Groupe de recherche : Collections des arts et des civilisations  
d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques

présenté sous la direction de

M<sup>mes</sup> Daria CEVOLI et Carine PELTIER-CAROFF

Membre du jury : M<sup>mes</sup> Carine PELTIER-CAROFF, Daria  
CEVOLI, Stéphanie LECLERC-CAFFAREL et Magali  
MELANDRI

Mai 2024

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

CC BY NC ND





## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>3</b>
<b>AVANT- PROPOS.....</b>	<b>4</b>
<b>NOTES AVANT LECTURE .....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
<b>1. L'acquisition d'une collection conditionnée par différents acteurs et leurs motivations respectives.....</b>	<b>11</b>
<b><i>1.1. Une collection façonnée selon les critères de sélection de Karel Kupka.....</i></b>	<b><i>11</i></b>
1.1.1. Présentation matérielle de la collection : une typologie variée. ....	11
1.1.2. Les écorces peintes et les outils du peintre .....	13
1.1.2.1. <i>Les peintures sur écorces</i> .....	14
1.1.2.2. <i>Les pinceaux</i> .....	17
1.1.2.3. <i>Les pigments</i> .....	17
1.1.3. La sculpture.....	18
1.1.3.1. <i>les galets peints</i> .....	19
1.1.3.2. <i>la sculpture sur bois peint</i> .....	19
1.1.4. Un panier et des contenants à ossements. ....	20
1.1.5. Pièces isolées.....	21
1.1.5.1 <i>Une trompe terminale.</i> .....	21
1.1.5.2. <i>Un crochet</i> .....	21
1.1.5.3. <i>Un dessin sur carton.</i> .....	22
<b><i>1.2. De la collecte à l'arrivée de la collection au Musée des Arts Africains et Océaniens.</i></b> .....	<b><i>22</i></b>
1.2.1. Les motivations et les méthodes de Karel Kupka .....	22
1.2.1.1. <i>une méthode de collecte « ethno-artistique ».</i> .....	22
1.2.1.2. <i>Une méthode de collecte orientée par sa thèse universitaire ?</i> .....	25
1.2.1.3. <i>Documentation de la collection : l'élaboration de fiches techniques et la numérotation des écorces peintes.</i> .....	27
1.2.2. Acquisition de la collection par le Musée des Arts Africains et Océaniens : motivations et modalités. ....	29
1.2.2.1 <i>Une acquisition motivée par la transformation de l'ancien Musée de la France d'Outre-mer.</i> .....	29
1.2.2.2. <i>Les modalités d'acquisitions de la collection Karel Kupka : achats et acteurs</i> .....	32
1.2.2.3. <i>Karel Kupka organise des mouvements de collection en 1964 entre Bâle, paris, et sa collection personnelle.</i> .....	34
<b>2. La muséographie et la politique de gestion de la collection Karel Kupka du Musée des Arts Africains et Océaniens (1963 au début des années 1980). ....</b>	<b>35</b>
<b><i>2.1. La muséographie de la collection Karel Kupka.</i></b> .....	<b><i>36</i></b>

2.1.1. Les muséographies des collections extra-européennes dans les années 1960 en Europe. ....	36
2.1.2 . Présentation de la salle Australie.....	37
2.1.3. Les logiques d'accrochage, le mobilier d'exposition et les cartels de la salle Australie. ....	38
2.1.4. La muséographie esthétique de la collection et la valorisation des artistes par l'Institution.....	43
<b>2.2. Une politique de gestion de la collection sous le contrôle de Karel Kupka. 44</b>	
2.2.1. Quelle circulation de la collection sous Karel Kupka ? .....	44
2.2.2. Les conditions de conservation dans la salle Australie. ....	44
2.2.3. Une politique de restauration contrôlée par Karel Kupka.....	46
<b>3. Les évolutions de la muséographie et des enjeux liés à la collection Karel Kupka des années 1980 à aujourd'hui. ....</b>	<b>48</b>
<b>3.1. L'héritage de Karel Kupka au Musée National des Arts Africains et Océaniens (1980-2003). ....</b>	<b>48</b>
3.1.1. L'évolution de la muséographie de la salle Australie.....	48
3.1.2 : Une nouvelle politique de gestion de la collection. ....	52
3.1.2.1. La conservation-restauration de la collection(années 1980 à 2003). ...	52
3.1.2.2. La valorisation de la collection Karel Kupka : les expositions, les dépôts et les prêts.....	55
3.1.3. l'inclusion d'un nouveau regard aborigène : quel impact sur la muséographie ? .....	57
<b>3.2. Exposition et exposition de la collection Karel Kupka au Musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006).....</b>	<b>59</b>
3.2.1. La « Chambre des écorces ».....	59
3.2.2. La politique de gestion de la collection Karel Kupka.....	62
3.2.2.1. la politique de restauration.....	62
3.2.2.2. Quelle valorisation de la collection à travers les expositions temporaires ? .....	63
3.2.3. Les Aborigènes d'Australie deviennent des informateurs pour la collection Karel Kupka. ....	63
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>65</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>66</b>

## **REMERCIEMENTS**

J'adresse en premier lieu mes remerciements à mes directrices de recherche ; Madame Peltier-Caroff, responsable de l'Iconothèque au Musée du quai Branly - Jacques Chirac, pour son investissement sans faille, sa gentillesse, et ses idées pertinentes. Madame Daria Cevoli, responsable des collections Asie du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, pour ses bons conseils et son aide apportée dans la définition de mon sujet.

Je remercie sincèrement Madame Magali Melandri, responsable de l'Unité Patrimoniale Océanie - Insulinde au Musée du quai Branly - Jacques Chirac, et Madame Stéphanie Leclerc-Caffarel, responsable des collections Océanie du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, qui en leur qualité de personnes ressources m'ont offert leur soutien bienveillant, un suivi rigoureux, et de nombreux apports dans ma recherche.

Je remercie également Madame Jessica De Largy Healy, chargée de recherche au CNRS, pour m'avoir aidée à cibler mon sujet et à m'inscrire dans la recherche.

Un grand merci à Monsieur Philippe Peltier, ancien responsable de l'Unité Patrimoniale Océanie-Insulinde du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, pour avoir répondu à mes nombreuses questions, et pour m'avoir conseillée dans ma recherche.

Je remercie vivement Monsieur Roger Boulay, ancien responsable des collections Océanie du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, pour avoir pris le temps de répondre à toutes mes questions, et pour m'avoir partagé de nouvelles pistes pour étayer ma recherche.

J'adresse également mes remerciements à Madame Éléonore Kissel, responsable du pôle Conservation-Restauration du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, pour ses précieux renseignements sur la politique de conservation-restauration actuellement engagée par le musée.

Enfin, je tiens à remercier toute l'équipe du Musée du quai Branly-Jacques Chirac : l'équipe des archives; Madame Inès de Ragueneil, Madame Sarah Frioux-Salgas et Madame Angèle Martin, ainsi que le personnel de la médiathèque et de la muséothèque.

Pour finir, je remercie chaleureusement ma famille et mes amis pour leur soutien, leurs corrections, et toutes leurs bonnes idées.

## ***AVANT- PROPOS***

Le corpus d'étude de la collection Karel Kupka sur lequel il nous a été demandé de travailler en début d'année est composé d'un ensemble de 255 objets australiens, principalement connu pour ses peintures sur écorce. La recherche scientifique s'est saisie de cette collection et différentes publications s'intéressent à la figure du collectionneur et aux objets et artistes représentés dans sa collection. Nous avons ainsi décidé de nous inscrire dans la recherche en retraçant l'histoire de cette collection dans les institutions françaises, du Musée des Arts Africains et Océaniens (1960-2003) au Musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006). Nous avons choisi d'étendre le corpus à deux autres ensembles d'objets pour lesquels Karel Kupka a également joué un rôle important, de leur acquisition à leur exposition. Le corpus total que nous étudierons représente 319 objets.

Une partie de la recherche est consacrée au corpus et la collecte en étant à l'origine. Pour cela, *Peintres aborigènes d'Australie* publié par Karel Kupka en 1972 a constitué une source majeure d'informations en ce qu'il présente le corpus d'objets de manière très documentée, ainsi que la méthode de collecte. Afin de porter un nouveau regard sur le corpus, nous avons fait le choix d'aborder la collection sous un angle statistique, complété par des consultations d'objets à la muséothèque du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, et croisé aux données de la collection informatisées sur TMS© (The Museum System).

Dans l'optique d'établir l'histoire institutionnelle de la collection, nous avons choisi de nous appuyer sur une série d'entretiens avec des professionnels ayant été ou étant en charge de la collection Karel Kupka, du temps du Musée des Arts Africains et Océaniens au Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Philippe Peltier, d'abord restaurateur puis conservateur des collections Océanie au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAO), et Roger Boulay conservateur des collections Océanie à partir de 1982 au MNAO, nous ont permis de reconstituer l'histoire institutionnelle de cette collection des années 1960 à la fermeture du MNAO en 2003. Philippe Peltier et Roger Boulay ont aussi été des interlocuteurs privilégiés de Karel Kupka, et leurs mémoires nous ont permis de mieux saisir la personnalité de ce dernier, son rapport aux collections et à l'Institution. Pour appréhender la politique de conservation-restauration actuelle au Musée du quai Branly-Jacques

Chirac(MQBJC), nous avons mené un entretien avec Éléonore Kissel, responsable du pôle Conservation-Restauration du MQBJC.

Afin de retracer l'histoire de la muséographie de la collection, nous nous sommes appuyés sur des photographies. La première muséographie a été restituée en nous appuyant sur un corpus de 37 photographies numérisées par l'iconothèque du Musée du quai Branly - Jacques Chirac (PP0139568 à PP0139585).

Les archives du MQBJC, dont une partie provient de l'ancien MNAO, constituent une source majeure pour cette recherche. Ces archives nous ont principalement permis de connaître l'histoire institutionnelle de la collection et les décisions internes ayant présidé à sa gestion. Toutes les archives qui sont mobilisées ne sont pas systématiquement datées ou attribuées à une personnalité spécifique. Afin de pouvoir les exploiter, nous avons eu recours à des comparaisons de graphie ou demandé confirmation lors des entretiens que nous avons menés. Le reste des archives relatives à la collection Karel Kupka sont conservées sur la plateforme ODSAS gérée par la Maison Asie-Pacifique (Aix-Marseille Université, Marseille) et n'ont pu être consultées. Certaines hypothèses formulées dans la présente recherche pourraient être affirmées avec les archives disponibles sur l'ODSAS.

L'ordre des annexes suit le développement du texte. Nous avons fait le choix d'inclure un petit cartel pour chaque oeuvre du corpus. Les cartels d'objets dans les annexes sont organisés selon les catégories que nous proposons dans la première partie de la présente recherche. Parmi les photographies des objets de la collection Karel Kupka, nous avons retiré le visuel de deux objets (la peinture 72.1964.9.59 et la sculpture 72.1971.1.19), conformément aux revendications des ayants-droits.

## ***NOTES AVANT LECTURE***

Les communautés de terre d'Arnhem seront désignées par le terme « Aborigènes ». L'appellation anglophone « first Nations People » pourrait être préférable mais nous avons préféré conserver un terme français et conforme à leur désignation par les institutions étudiées.

Les communautés de Terre d'Arnhem se répartissent en différents groupes ou clans, eux-mêmes subdivisés en deux moitiés. L'appartenance à une moitié est déterminée par le lignage de l'individu. Chaque artiste mentionné une première fois sera ainsi présenté sous la forme NOM (GROUPE,MOITIÉ).

Les appellations vernaculaires, les titres d'ouvrages et les titres donnés par l'auteur aux annexes seront écrits en italique.

Afin de fluidifier la lecture, les acronymes suivants seront utilisés :

- MQBJC pour Musée du quai Branly - Jacques Chirac. (2006 - aujourd'hui)
- MAAO pour Musée des Arts Africains et Océaniens. (1960 - 1991)
- MNAO pour Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie, après que le MAAO change de dénomination en 1991. (1991 - 2003)
- M(N)AO permet de se référer à la fois au MAAO et MNAO sans datation précise.
- AIAS pour Australian Institute for Aboriginal Studies. (1964 - Aujourd'hui)
- DMF pour Direction des Musées de France (1944 - 2009, puis devient le SMF)

## INTRODUCTION

L'ouverture du Musée des Arts Africains et Océaniens en 1960, succédant au Musée de la France d'Outre mer au palais de la Porte-Dorée et anciennement Musée des Colonies<sup>1</sup>, est suivie de campagnes de collectes importantes pour la section océanienne, impulsées par Jean Guiart, chargé de la section Océanie du MAAO<sup>2</sup>. La dynamique d'acquisition du MAAO coïncide alors avec l'enrichissement des collections du Museum der Kulturen de Bâle, sous la direction Alfred Bülher, qui achète en 1957 et en 1960 un ensemble important de peintures sur écorce australiennes<sup>3</sup>. Les peintures du Museum der Kulturen ont été collectées par Karel Kupka (1913-1993)<sup>4</sup>, un artiste tchèque installé en France depuis 1936<sup>5</sup>.

D'abord à la recherche des « racines de l'art »<sup>6</sup>, Karel Kupka entreprend de lui-même un voyage en Australie en 1951<sup>7</sup> (Fig. n°1). Durant ce premier voyage, il constitue une documentation significative sur les peintures sur écorce des Aborigènes d'Australie de terre d'Arnhem, une réserve septentrionale de 58 200km<sup>2</sup> où vivent environ 4000 autochtones dans les années 1960<sup>8</sup> (Fig. n°2). À son retour, Karel Kupka présente cette riche documentation à Alfred Bülher qui accepte de financer sa première mission en terre d'Arnhem en 1957<sup>9</sup>, suivie d'une seconde mission en 1960<sup>10</sup>. À l'arrivée de Karel Kupka en terre d'Arnhem, la situation des Aborigènes d'Australie est très précaire<sup>11</sup>. La population, qui s'est presque entièrement sédentarisée autour des différentes stations missionnaires<sup>12</sup>, s'organise selon un système

---

<sup>1</sup> Bibliothèque Nationale de France, « Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie », s.d., consulté le 6 avril 2024 [https://data.bnf.fr/11877585/musee\\_national\\_des\\_arts\\_d\\_afrique\\_et\\_d\\_oceanie\\_paris/](https://data.bnf.fr/11877585/musee_national_des_arts_d_afrique_et_d_oceanie_paris/)

<sup>2</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>3</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 13.

<sup>4</sup> « Faire-part de décès de Karel Kupka », 1993, D003719/45125, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>5</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 9.

<sup>6</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 62.

<sup>7</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 12.

<sup>8</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 19. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>9</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>11</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 23. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>12</sup> Jessica De Lary Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 206, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

socio-culturel homogène à travers le territoire<sup>13</sup> et se divise en différents groupes avec des idiomes distincts<sup>14</sup>.

Ces deux premières missions permettent à Karel Kupka de s'inscrire dans un réseau missionnaire et universitaire important<sup>15</sup>. Il lie aussi de profondes relations amicales avec les Aborigènes d'Australie<sup>16</sup>. Son adoption en 1960 par Djulwarak, chef rituel de Milingimbi (Fig. n°2)<sup>17</sup>, lui octroie notamment la confiance des autres peintres de la région<sup>18</sup>. Ces liens lui permettent de construire la première grande collection de peintures aborigènes jamais constituée en Europe. En Australie, d'autres collections importantes sont aussi constituées, notamment par le couple d'anthropologues des Berndt et par le professeur australien Adolphus P. Elkin<sup>19</sup>. Si la démarche de Karel Kupka est donc nouvelle en Europe, elle s'inscrit dans une démarche de collecte bien installée en Australie. Cette première collection est destinée au Museum der Kulturen de Bâle et s'accompagne d'une documentation importante qu'il publie dans *Un art à l'état brut* en 1962<sup>20</sup>. L'originalité<sup>21</sup> de la méthode de collecte de cet artiste, non ethnologue<sup>22</sup>, repose sur le fait que les peintures sur écorce soient considérées comme objet d'étude, et non comme des simples témoins matériels des sociétés de terre d'Arnhem<sup>23</sup>.

Après les acquisitions importantes de Bâle et le succès de *Un art à l'état Brut*, le MAAO commissionne à son tour Karel Kupka et finance sa dernière collecte en 1963<sup>24</sup>. Le

---

<sup>13</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühler (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 50.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 213, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>18</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), 35.

<sup>19</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 3. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>20</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 14.

<sup>21</sup> Adolphus P. Elkin, « Foreword », in *Dawn of art : painting and sculpture of Australian aborigines*, dir. Karel Kupka ((Sydney London Melbourne : Angus and Robertson, 1965), X.

<sup>22</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 199, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>23</sup> Jean Guiart, « préface », dans *Peintres aborigènes d'Australie*, dir. Karel Kupka (Paris : Société des Océanistes, 1972), 5. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>24</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 14.

nouveau MAAO, qui cherche à se définir comme un « musée d'art »<sup>25</sup>, trouve alors un intérêt dans la méthode de collecte de Karel Kupka que Fred Myers qualifie d' « ethno-esthétique »<sup>26</sup>. En 1963, deux paramètres diffèrent des missions précédentes : pour commencer, les Aborigènes d'Australie commencent à gagner en reconnaissance aux yeux du gouvernement australien<sup>27</sup>. Ensuite, la mission pour le MAAO est davantage motivée par la constitution de monographies d'artistes aborigènes, s'inscrivant dans la thèse de recherche de Karel Kupka (« Anonymat de l'artiste primitif », 1969.)<sup>28</sup>.

Sur le total de ses trois missions, Karel Kupka constitue une collection d'environ mille peintures sur écorce, sculptures avec pigments, pigments et pinceaux, dont 310 objets entrent au MAAO<sup>29</sup>. Le reste de sa collection est répartie entre le Museum Der Kulturen, la National Gallery of Australia, le National Museum of Australia<sup>30</sup>, le Musée Pigorini (Rome) et le Musée d'ethnographie de Genève<sup>31</sup>. À la suite de cette acquisition importante de 319 objets, la collection constituée par Karel Kupka est considérée comme un véritable enrichissement national qui amène Jean Guiart à déclarer dans une lettre du 22 janvier 1964 adressée au directeur de la DMF que « Nous sommes d'ores et déjà le musée le plus riche de l'hémisphère nord »<sup>32</sup>. Quand la collection australienne intègre le nouveau musée, son nombre de pièces équivaut à la moitié de l'ensemble de la section Océanienne<sup>33</sup>. La politique de gestion de la collection (exposition et restauration) est placée sous la tutelle presque exclusive de Karel Kupka lui-même le temps de son exercice au musée, et ce jusque dans les années 1980. Il installe sa collection dans un hall dénommé la « salle Australie »<sup>34</sup> à travers une exposition permanente qui ne connaît pas de grands changements jusqu'à son départ de l'Institution.

---

<sup>25</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>26</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 96.

<sup>27</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 19. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>28</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 15.

<sup>29</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 199, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Karel Kupka, « Copies de carnets de Karel Kupka », D003719/45134, archives du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

<sup>32</sup> Jean Guiart, « Correspondance Missions Guiart », 1964, DAA001574/61156, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>33</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>34</sup> Jean-Hubert Martin, « nouvelles présentations des peintures aborigènes australiennes et des collections d'art du Nigéria », *Revue du Louvre* n°3 (juin 1998), 25.

De par son poids quantitatif et son intérêt qualitatif, l'acquisition de la collection Karel Kupka revêt une importance majeure pour le MAAO qui cherche justement à définir son l'identité muséale en se tournant vers l'art contemporain extra-européen. La muséographie pensée par Karel Kupka participe à formuler et à relayer un discours institutionnel sur l'art aborigène contemporain. Tout cela amène le directeur du MAAO Jean-Hubert Martin à déclarer 35 ans après l'entrée de la collection Karel Kupka dans les collections que « l'acquisition à Karel Kupka en 1964 de la collection de 241 peintures sur écorces des aborigènes australiens infléchit durablement le programme du musée»<sup>35</sup>. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que la muséographie et la politique de gestion de la collection connaissent des modifications. La collection est transférée en 2003 au Musée du quai Branly-Jacques Chirac et est encore intégrée à l'exposition permanente aujourd'hui.

Si la collecte de 1963 bénéficie d'une littérature scientifique et d'une documentation conséquente, l'histoire institutionnelle de cette collection n'a pas fait l'objet d'une étude. La présente recherche se propose ainsi de retracer l'histoire institutionnelle de la collection, des motivations précédant son acquisition à sa politique de gestion de 1963 à aujourd'hui. L'objectif de cette recherche est de saisir le double enjeu qu'a constituée cette collection pour le MAAO suivi du MQBJC d'un côté, et pour les artistes aborigènes contemporains de l'autre. La présente recherche vise également à déterminer le poids qu'a eu Karel Kupka dans l'histoire institutionnelle de la collection.

Ainsi, nous allons déterminer dans quelle mesure l'histoire et l'évolution des enjeux liés à l'exposition et aux politiques de gestion de la collection Karel Kupka ont été conditionnées par l'entrecroisement de différents regards agissants : celui d'une institution muséale française et celui d'un collectionneur influent ?

Pour commencer, nous présenterons la collection Karel Kupka : sa matérialité et les différents acteurs l'ayant façonnée. Dans un second temps, nous étudierons la muséographie et la politique de gestion de la collection Karel Kupka au MAAO (de 1963 aux années 1980). Enfin, nous verrons les évolutions de la muséographie et des enjeux liés à la collection Karel Kupa des années 1980 à aujourd'hui.

---

<sup>35</sup> Jean-Hubert Martin, « nouvelles présentations des peintures aborigènes australiennes et des collections d'art du Nigéria », *Revue du Louvre* n°3 (juin 1998), 25.

## **1. L'acquisition d'une collection conditionnée par différents acteurs et leurs motivations respectives.**

L'objectif de ce premier temps est d'introduire le corpus d'objets et de présenter les différents acteurs, leurs motivations respectives, mobilisés dans la constitution de cette collection destinée au MAAO.

### ***1.1. Une collection façonnée selon les critères de sélection de Karel Kupka.***

#### *1.1.1. Présentation matérielle de la collection : une typologie variée.*

Le premier enjeu relatif à l'étude de cette collection est d'en offrir une vision générale et synthétique, ainsi que de tenter d'extraire des critères de sélectivité que Karel Kupka aurait pu mettre en oeuvre au moment de la collecte. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les données extraites de la base muséale TMS© croisées à la description que Karel Kupka offre de sa collection dans *Peintres aborigènes d'Australie* (1972). Nos conclusions prennent la forme de statistiques afin de saisir les grandes caractéristiques de la collection. Dégager d'éventuels critères de sélectivité nous permet d'étudier plus tard le discours muséal que Karel Kupka construit par la mise en exposition de la collection.

Tout d'abord, la collection Karel Kupka est composée de trois ensembles ; un premier ensemble est acquis en 1963 par Jean Guiart<sup>36</sup>. Cet ensemble de 33 objets (72.1963.8.1 à 72.1963.8.33)(Fig. n°3) est acheté au Museum der Kulturen de Bâle<sup>37</sup> et a été collecté par Karel Kupka lors de ses précédentes missions en 1958 et en 1960. Ensuite, le second ensemble est issu de la mission Karel Kupka de 1963 et le plus important quantitativement avec 255 pièces (objets 72.1964.9.1 à 72.1964.9.200 et 72.1964.10.1 à 72.1964.10.55). Enfin, Karel Kupka retourne en terre d'Arnhem en 1971 et acquiert pour le MAAO 31 autres pièces (72.1971.1 à 72.1971.19). Au total, la collection Karel Kupka représente 319 objets. Nous choisissons de nous concentrer principalement dans l'étude statistique des collections de 1964 et de 1971 en ce qu'elles sont davantage documentées par Karel Kupka et sont pensées, au moment de leur constitution, à destination du MAAO.

---

<sup>36</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 146.

<sup>37</sup> TMS©

Avec la volonté de constituer une collection « représentative »<sup>38</sup>, Karel Kupka construit un ensemble avec une typologie d'objets variés ; si nous considérons les trois collections réunies, l'ensemble de la collection Karel Kupka est constitué à 69% de peintures, 21% de sculptures, 8% de fonds d'atelier (pinceaux et pigments), 1% de contenants (paniers et répliques des paniers) et 1% d'unica (Fig. n°4). Nous constatons donc que les missions de Karel Kupka sont principalement orientées vers l'acquisition de peintures. Lors de sa collecte en 1963, l'ensemble est à peu près équivalent en termes de variété d'objets hormis le fait que les peintures représentent une part plus importante (73%) (Fig. n°5).

Toujours dans l'idée d'être le plus représentatif possible, Karel Kupka s'est déplacé en terre d'Arnhem afin de pouvoir présenter les différents styles et motifs du territoire septentrional<sup>39</sup>. Avec les collectes de 1963 et de 1971 réunies, les différentes parties du territoire sont représentées : la majorité des oeuvres provient de l'Ouest du territoire avec Melville (1%), Bathurst (8%), l'île Croker (50%), et Oenpelli (>1%). 33% des objets sont collectés en terre d'Arnhem centrale à Milingimbi. Le reste de la collection est acquise à l'Est du territoire à Yirrkala (4%) et Groote Eylandt (4%)(Fig. n°6).

Ces déplacements permettent à Karel Kupka d'acquérir des pièces auprès de nombreux artistes : les collectes de 1963 et 1971 rassemblent les productions de 45 artistes différents identifiés, prouvant l'effort de représentativité des différents styles que s'impose Karel Kupka pour la collecte<sup>40</sup>. 28 objets sont anonymes<sup>41</sup>. Certains artistes sont particulièrement représentés dans la collection, notamment Midjaw-Midjawu (Gunnwingu, Dua)(19%), Irvalla (Gunwinngu, Dua)(16%), Namatbara (Ivatya, Dua)(11%), Nanguanyari-Namiridali (Gunwinngu, Yirritya)(10%) et Ulambilam (Ivatya, Dua) (9%) (Fig. n°7). Cette sur-représentation d'artistes dans la collection peut s'expliquer de deux façons : dans l'objectif de constituer une collection représentative, Karel Kupka choisit d'élaborer des séries constituées autour de plusieurs oeuvres d'un même peintre s'il trouve ce dernier

---

<sup>38</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), 35.

<sup>39</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 70. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>40</sup> TMS©

<sup>41</sup> *Ibid.*

remarquable<sup>42</sup>. Les artistes mentionnés précédemment ont ainsi fait l'objet d'acquisitions en séries<sup>43</sup>. Ensuite, Karel Kupka crée des séries autour d'un même sujet traité par des peintres différents pour étudier les variations de style<sup>44</sup> et afin de comparer les créations des artistes entre eux<sup>45</sup>; cette méthode explique la pluralité des artistes collectés.

Nous remarquons néanmoins une moindre diversité dans les différentes origines claniques des artistes de la collection (Fig. n°8); or les possibilités de motifs sont déterminées par le lignage des artistes<sup>46</sup>. En effet, chaque artiste est le propriétaire d'un répertoire de sujets qu'il acquiert à la naissance, selon son clan et sa moitié<sup>47</sup>. Ainsi, pour les collections de 1964 et de 1971, près de la moitié des artistes sont de clan Gunnwingu (46%). De même, 68% des oeuvres de la collection (1964 et 1971) sont la production d'artistes de moitié *Dua* ( Fig. n°9). La surreprésentation de certains clans et moitiés pourrait donc traduire une sélection orientée davantage vers certains sujets, sujets pour lesquels ces clans et moitiés sont les propriétaires.

L'ensemble de la collection (achat de 1963, collecte de 1963 et collecte de 1971) est daté entre 1956 et 1971, avec une majorité de pièces datées de 1963<sup>48</sup>. Seul un objet de la collecte 1964 est de date inconnue<sup>49</sup>.

### 1.1.2. Les écorces peintes et les outils du peintre

Les peintures sur écorces sont des motifs abstraits ou figuratifs reproduits sur de l'écorce d'Eucalyptus aplaniée. La couche picturale est pulvérulente, les pigments sont appliqués au pinceau. Une écorce peinte a pour dimensions médianes 70 cm x 35 cm x 4 cm. Nous employons les termes « peintre » ou « maître-peintre » en nous référant à la définition

---

<sup>42</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), 36.

<sup>43</sup> TMS©

<sup>44</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), 36.

<sup>45</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 70. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>46</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 217, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> TMS©

<sup>49</sup> *Ibid.*

qu'en donne Karel Kupka : « on pense aux hommes pleinement initiés et doués en même temps pour leur art et non pas à un peintre occasionnel »<sup>50</sup>.

Nous nous concentrons sur la collection de peintures de 1964 car elle est, dès sa constitution, pensée à destination du MAAO. Elle bénéficie aussi d'une documentation plus précise.

#### *1.1.2.1. Les peintures sur écorces*

La technique de préparation des peintures sur écorce est documentée et photographiée par Karel Kupka dans *Peintres Aborigènes d'Australie* (1972)<sup>51</sup> (Fig. n°10) ; L'artiste commence par choisir un tronc d'Eucalyptus qu'il juge suffisamment lisse<sup>52</sup>. Il l'incise et en tire une longue lamelle d'écorce qu'il découpe à l'aide d'une hachette et selon les dimensions souhaitées<sup>53</sup>. L'écorce est transportée à la station missionnaire et travaillée sous un abri de branchages<sup>54</sup>. L'écorce est ensuite nettoyée de sa couche supérieure par l'artiste, toujours à l'aide de sa hachette. L'écorce est chauffée au dessus d'un feu pour la dérouler et l'aplanir. L'écorce est laissée à sécher plusieurs jours à plat sur le sol et recouverte de pierres pour ne pas qu'elle s'enroule. Pour peindre, l'artiste s'assoit en tailleur et pose l'écorce horizontalement sur ses genoux<sup>55</sup>. L'artiste peint sans dessin préparatoire<sup>56</sup> et n'organise pas son sujet selon un axe principal<sup>57</sup>. La peinture est appliquée sur la face la plus lisse de l'écorce<sup>58</sup>. Du suc d'orchidée est utilisé comme premier enduit<sup>59</sup>. La première couche de peinture est mélangée avec le suc, l'artiste commence par les aplats<sup>60</sup>.

---

<sup>50</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 32. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>51</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 68.

<sup>57</sup> Karel Kupka, « Les écorces peintes d'Australie du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève », *Bulletin annuel du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève* 9, (1966): 26.

<sup>58</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 84. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

Dans *Peintres aborigènes d'Australie*, Karel Kupka réitère que l'écorce peinte n'a pas de fonction : l'acte de peindre prime et permet, lors d'initiations, de se commémorer un récit mythique<sup>61</sup>. L'écorce est aussi un support d'entraînement avant de réaliser des peintures sacrées dites *Marayen* sur le corps des initiés ou sur des sculptures<sup>62</sup>.

Karel Kupka établit une classification géographique des écorces peintes et distingue quatre styles différents :

- Les écorces de l'Ouest de la terre d'Arnhem (île Crocker et Oenpelli) qu'il rattache à la catégorie des peintures « figuratives »<sup>63</sup>(Fig n°11). Les sujets principaux sont zoomorphes ou des esprits anthropomorphes<sup>64</sup>. Les formes sont plus dynamiques que sur le reste du territoire<sup>65</sup> et sont souvent traitées selon le style « rayons X »<sup>66</sup> où l'artiste rend visible l'intérieur de ses sujets. Les artistes de cette région sont rattachés à des stations missionnaires méthodistes<sup>67</sup>, parmi eux Midjau-Midjau et Ivala.

- Les écorces du Nord et du Nord Est de la terre d'Arnhem (Milingimbi et Yirrkala) , qu'il catégorise comme « symboliques »<sup>68</sup> (Fig. n°12). Les peintures sont plus abstraites et tournées vers des motifs totémiques partagés avec la peinture corporelle<sup>69</sup>. Les artistes sont rattachés à des stations missionnaires méthodistes<sup>70</sup>, parmi eux les peintres Djawa (Gupapingu, Yirritya) et Walipuru (Murrungun, Dua) sont plus représentés.

---

<sup>61</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 89.

<sup>62</sup> Karel Kupa, «Australian Aboriginal Bark Paintings », *Oceania* 27 (1957): 265.

<sup>63</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 79.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>67</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 20. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>68</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 96.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>70</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 20. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

- Les écorces de Groote Eylandt (Fig. n°13) forment une catégorie intermédiaire, à cheval entre abstraction et figuration<sup>71</sup>. La production se distingue principalement par ses aplats noirs<sup>72</sup>. Les artistes sont rattachés à la Church Missionary Society<sup>73</sup>.

- Enfin, le style des îles de Bathurst et Melville est rattaché à ce que Karel Kupka appelle la « peinture ornementale »<sup>74</sup>, rattachée à des rites funéraires et peinte uniquement sur des paniers. Une seule écorce peinte de la collection provient de Melville<sup>75</sup> (Fig. n°14).

Nous avons classifié les différents motifs peints de la collection afin de déterminer d'éventuels critères de sélectivité :

- Les motifs zoomorphes représentent 33% des écorces de la collection. Nous entendons dans cette catégorie les écorces ayant pour sujet un animal qui occupe la majeure partie de la surface peinte et qui structure la composition. Nous excluons de cette catégorie les représentations animalières associées à des motifs totémiques. Les animaux représentés seraient liés à l'alimentation des aborigènes d'après Karel Kupka<sup>76</sup> (Fig. n°15).

- Les motifs anthropomorphes représentent 29% de la collection. Cette catégorie peut être subdivisée en quatre types de sujets : les *mimi* sont des esprits filiformes fréquemment représentés, ils sont des esprits malins du paysage rocheux<sup>77</sup> (Fig. n°16). Les esprits *maam* sont des esprits formellement proches des *mimi* mais sont plus redoutés par les hommes<sup>78</sup> (Fig. n°17). Les figures anthropomorphes peuvent aussi représenter le génie du tonnerre<sup>79</sup> qui prend le nom de « Bolngo » à Yirrkala<sup>80</sup> ou de « Namarwon » sur l'île de Crocker<sup>81</sup> (Fig.

---

<sup>71</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 79.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>73</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 20. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>74</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 151.

<sup>75</sup> TMS©

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Wally Caruana, *L'art des aborigènes d'Australie*, trad. Luc Bessière (Londres Paris : Thames & Hudson DL, 1994), 46-47.

<sup>78</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 121. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>79</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 83.

<sup>80</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 186. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>81</sup> *Ibid.*, 275.

n°18). Enfin, les motifs anthropomorphes peuvent renvoyer à des héros mythiques ou à des représentations de la vie ordinaire (Fig. n°19) .

- La dernière catégorie que nous appelons « motifs symboliques » renvoie aux écorces adoptant des codes de représentation plus abstraits et dont la lecture est réservée aux initiés. Elle représente 38% de la collection (Fig. n°20).

#### *1.1.2.2. Les pinceaux.*

Afin de documenter la technique des peintres, Karel Kupka a collecté 15 pinceaux (72.1964.10.15 à 72.1964.10.24, et 72.1964.10.31 à 72.1964.10.35) en bois ou brindilles, avec cheveux pour certains, et de moins de 10cm de hauteur (Fig. n°21). Les différentes typologies de pinceaux permettent de retracer toutes les étapes d'exécution des peintures ; pour peindre les aplats, le peintre a recours à un petit pinceau de bois dont il mâche les extrémités<sup>82</sup>. Les brindilles permettent au peintre d'ajouter des détails plus fins ou de tracer les lignes<sup>83</sup>. Les lignes peuvent aussi être tracées à l'aide de pinceaux en bois et cheveux appartenant au peintre ou à sa famille proche<sup>84</sup>. Les pinceaux sont associés à une région de production (Milingimbi et Crocker<sup>85</sup>) mais à aucun peintre en particulier.

#### *1.1.2.3. Les pigments.*

Dix échantillons de pigments, de quatre couleurs différentes, ont rejoint la collection du MAAO en 1964 (72.1964.10.11.1-2 à 72.1964.10.14, 72.1964.10.25 à 72.1964.10.30) (Fig. n°22). Les pigments blancs sont du kaolin<sup>86</sup>, les pigments rouges sont de l'hématite cuite ou de la limonite<sup>87</sup>, les pigments noirs sont du charbon de bois<sup>88</sup> et les pigments jaunes sont en hématite<sup>89</sup>. Toutes les peintures de la collection ont été exécutées avec des pigments naturels

---

<sup>82</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 93. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Karel Kupka, « Daingangan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 51.

<sup>85</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 387-389. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>86</sup> *Ibid.*, 386.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 388.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, 386.

de ce type, aucun maître-peintre dont Karel Kupka collecte les oeuvres n'a recours à des pigments occidentaux<sup>90</sup>. Dans *Peintres aborigènes d'Australie* (1972), les pigments ne sont pas attribués à un peintre, sauf le 72.1964.10.30, et sont tous rattachés à leur origine géographique (Crocker ou Milingimbi)<sup>91</sup>. Les peintres peuvent avoir recours à des pigments issus de leur environnement direct, pratiquer le troc<sup>92</sup>, ou encore marcher jusqu'à des centaines de kilomètres pour obtenir le pigment recherché<sup>93</sup>. Les pigments sont ensuite délayés dans l'eau, parfois après avoir été cuits pour faire ressortir la couleur<sup>94</sup>.

### 1.1.3. La sculpture.

Nous comprenons dans la catégorie « sculpture » le bois taillé et peint ainsi que les galets peints, Karel Kupka les associant lui même à cette même catégorie<sup>95</sup>. L'ensemble de la production sculptée ne représente que 15% (Fig. n°5) de la collection de 1964, occupant de fait une place secondaire dans la collection. En 1971<sup>96</sup>, Karel Kupka repart en terre d'Arnhem et acquiert pour le musée 31 objets sculptés de l'île de Bathurst (72.1971.1.1 à 72.1971.1.19). Dans ses écrits, la sculpture est aussi secondaire et sert surtout à mettre en avant la complétude du savoir-faire des maîtres-peintres. Au sujet de l'exposition des sculptures aborigènes à Museum der Kulturen en 1960, Christian Kaufmann, conservateur des collections du Museum der Kulturen de Bâle, écrit «this is taken as testimony of their ability as artists to create forms that belong to traditions, yet express individualised meaning»<sup>97</sup>. Les sculptures ont différents usage selon leur typologie.

---

<sup>90</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühler (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 68.

<sup>91</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 386-388. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>92</sup> Karel Kupka, « Dainganggan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 50.

<sup>93</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühler (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 68.

<sup>94</sup> Karel Kupka, « Dainganggan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 51.

<sup>95</sup> « Beaucoup d'oeuvres, méritant d'être comptées dans la sculpture bien qu'elles ne soient pas sculptées au sens propre du mot, mais façonnées de matériaux divers, passent encore inaperçues, étant classées seulement comme objets décoratifs ou rituels» dans Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 36. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>96</sup> Françoise Dussart et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, dir. *La peinture des aborigènes d'Australie* (Marseille, France: Éditions Parenthèses, 1993), 37.

<sup>97</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 144.

### 1.1.3.1. les galets peints

Les dix galets peints de la collection (72.1964.9.44 à 72.1964.9.53) (Fig. n°23) sont le fait de maîtres peintres : Irvalla, Ulambilam et Nanguanyari-Namiridali. Les pigments utilisés sont les mêmes qu'en peinture, à la différence que les artistes utilisent de la cire d'abeille comme fixatif<sup>98</sup>. Ils sont des « totems »<sup>99</sup> peints et manipulés dans un contexte initiatique, et sont en cela porteurs d'une forte valeur sacrée dite *marayen*<sup>100</sup>. Les motifs peints représentent différentes parties du corps d'animaux différents, le principal étant l'outarde<sup>101</sup>.

### 1.1.3.2. la sculpture sur bois peint

La sculpture sur bois (Fig. n°24) peut être subdivisée en différentes sous-catégories: les sculptures zoomorphes et les sculptures rituelles. Ces dernières peuvent être organisées en différentes typologies : les poteaux funéraires, les ignames, et les parties de corps humain. Le bois peut être sculpté avec des outils en pierre, en os, en coquillage ou en acier<sup>102</sup>, et il est abrasé par de la peau de requin<sup>103</sup>.

Les sculptures zoomorphes tout d'abord, sont des petites sculptures d'oiseaux, de reptiles et de poissons au nombre de 15, représentant ainsi une part importante de la collection sculptée. Ces sculptures ne sont pas assorties de beaucoup d'informations et plusieurs d'entre elles sont d'auteurs inconnus. Leur exécution est spontanée et ne semble pas rattachée à une pratique rituelle<sup>104</sup>. Ces sculptures sont exécutées par des maîtres-peintres collectés par Karel Kupka ; en les acquérant, Karel Kupka peut analyser davantage l'expression stylistique des artistes via un autre médium<sup>105</sup>.

---

<sup>98</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 401. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>99</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 164. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>103</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 104.

<sup>105</sup> *Ibid.*

Les poteaux funéraires sont des troncs d'arbres évidés par les termites<sup>106</sup>. Les motifs géométriques sont apposés à l'aide d'un peigne et les pigments sont fixés par du savon<sup>107</sup>. Le bois peut être incisé pour symboliser des cicatrices rituelles<sup>108</sup>. Dans cette collection, leur hauteur varie de 91cm à 353cm. Les poteaux sont faits à l'occasion de cérémonies funéraires *Pukamani*<sup>109</sup> où ils peuvent être coiffés d'un panier contenant les ossements du défunt<sup>110</sup>.

Les sculptures d'ignames ou de parties du corps humains sont moins nombreuses. Ces sculptures sont hautement sacrées. Leur réalisation nécessite des mois de préparatifs durant lesquels l'artiste s'entraîne à reproduire les motifs sacrés sur des écorces<sup>111</sup>. Le jour de la cérémonie, les motifs sont peints par le maître-peintre sur le support de bois tenu par des danseurs<sup>112</sup>.

Dans la sculpture, l'étape de la peinture de la surface est un moment clef qui active la valeur sacrée des sculptures rituelles<sup>113</sup>.

#### *1.1.4. Un panier et des contenants à ossements.*

Karel Kupka a également collecté quatre contenants à ossements (Fig. n°25-1), dont trois répliques<sup>114</sup> en bois ornées de plumes et dents de Groote Eylandt (72.1964.9.180 à 72.1964.9.182), et un panier en écorce peinte de l'île de Bathurst de 1960<sup>115</sup> (72.1964.10.9). Les répliques mesurent une vingtaine de centimètres de hauteur, ce qui pourrait expliquer leur catégorisation comme « jouets »<sup>116</sup> par Karel Kupka, aujourd'hui discutée<sup>117</sup>. Le panier de l'île de Bathurst permet à Karel Kupka de lier ses motifs à ceux de la peinture 72.1964.9.169

---

<sup>106</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Büller (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 168.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 168.

<sup>109</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 164. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>110</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Büller (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 151.

<sup>111</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 98. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 355.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 384.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 24

<sup>117</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

(auteur inconnu, Melville) (Fig. n°14). Karel Kupka défend que le seul usage utilitaire connu de la peinture sur écorce concerne les paniers et les contenants à ossements<sup>118</sup>.

#### 1.1.5. Pièces isolées.

Enfin, la collection est complétée par trois objets hors-série (Fig. n°25-2) qui sont principalement mobilisés par Karel Kupka comme une documentation complémentaire pour les peintures sur écorce.

##### 1.1.5.1 Une trompe terminale.

La trompe *didjeridoo* ou *iraki* 72.1964.10.42 est un tuyau de bois peint de 124,5cm de long<sup>119</sup>. La trompe, collectée à Milingimbi, est datée de 1960 et d'auteur inconnu<sup>120</sup>. Le bois a été creusé par les termites<sup>121</sup>, et peint selon les mêmes techniques que la peinture sur écorce. Dans les années 1960, le *didjeridoo* est un instrument joué lors des jours de fêtes religieuses, le week-end depuis l'arrivée des missionnaires<sup>122</sup>. Le son produit renvoie à des récits mythiques et peut accompagner des danses cérémonielles<sup>123</sup>.

##### 1.1.5.2. Un crochet.

Le crochet 72.1964.10.54 est un objet en bois taillé et vannerie de 18,5cm de hauteur, fabriqué par Midjaw-Midjawu en 1963 sur l'Ile Crocker<sup>124</sup>. Enfilé sur l'avant bras, il permet aux hommes de participer à la chasse ou à la pêche et d'y attacher leurs prises tout en gardant les mains libres<sup>125</sup>. Dans sa description du crochet, Karel Kupka le renvoie à la peinture 72.1964.9.166 du même auteur dans laquelle un esprit *mimi* est représenté à la pêche, portant

---

<sup>118</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 129. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>119</sup> *Ibid.*, 399.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, 412.

<sup>125</sup> *Ibid.*

ces deux mêmes crochets<sup>126</sup>. Ce crochet a donc été collecté afin d'illustrer l'iconographie d'une peinture sur écorce .

### *1.1.5.3. Un dessin sur carton.*

Le dessin 72.1964.10.55 est exécuté au stylo bille d'encre bleue-noire sur carton par Ulambilam, ce dessin a pour dimensions 12,5 sur 28 cm et a été produit en 1963 sur l'île Crocker<sup>127</sup>. Karel Kupka décrit dans le détail le motif de rites mortuaires locaux. Cependant, aucune information n'est dispensée sur la pratique du dessin sur carton. La seule autre mention de dessins dans *Peintres aborigènes d'Australie* (1972) concerne les plans sur papier sur lesquels les maîtres peintres s'entraînent parfois avant d'exécuter un motif sacré<sup>128</sup>. Le dessin est renvoyé à deux peintures liées aux rites funéraires<sup>129</sup>, et permet donc principalement de renseigner le lecteur sur les motifs mortuaires peints sur les écorces.

## ***1.2. De la collecte à l'arrivée de la collection au Musée des Arts Africains et Océaniens.***

### *1.2.1. Les motivations et les méthodes de Karel Kupka.*

#### *1.2.1.1. une méthode de collecte « ethno-artistique »<sup>130</sup>.*

Lors de sa mission, Karel Kupka séjourne sur différentes stations missionnaires. Sa mobilité lui permet d'assister aux cérémonies rituelles de la région. Les cérémonies sont toujours un moment stimulant pour les maîtres-peintres qui, à la suite de celles-ci, produisent de nouvelles pièces. Karel Kupka collecte juste après les cérémonies de façon à renouveler les motifs ou les formes de sa collection<sup>131</sup>. Néanmoins les déplacements sur le territoire sont

---

<sup>126</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 341. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>127</sup> TMS©

<sup>128</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 100. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>129</sup> *Ibid.*, 412.

<sup>130</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 96.

<sup>131</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 62. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

difficiles car très contrôlés par les missionnaires<sup>132</sup>. Karel Kupka se base principalement à Milingimbi où il constate que les artistes respectent les motifs traditionnels<sup>133</sup>. En effet, quand il arrive en terre d'Arnhem, les écorces peintes font déjà l'objet d'une commercialisation à destination des Occidentaux<sup>134</sup>. Il doit alors distinguer les pièces de qualité des curios.

Pour cela, il élabore une double méthode de collecte, afin de garantir une collection « représentative », comme mentionné précédemment, et qualitative<sup>135</sup>. Pour juger de la qualité des pièces, il peut d'abord se reposer sur sa formation artistique<sup>136</sup>. Ensuite, il estime la réussite d'une pièce en intégrant un jugement de valeur local, assimilant ainsi les « conditions de réussite selon l'autorité artistique des aborigènes »<sup>137</sup>.

Premièrement, chaque motif est toujours la propriété d'un lignage<sup>138</sup>. L'étude de l'affiliation des artistes est donc un premier critère pour savoir si la peinture se conforme aux règles traditionnelles<sup>139</sup>: le critère de « norme légale de propriété intellectuelle » devance l'approche esthétique<sup>140</sup>.

Ensuite, Karel Kupka réunit les peintres, dispose les peintures sur le sol, et regarde ce que les artistes lui proposent<sup>141</sup>. Grâce à la relation amicale<sup>142</sup> qu'il a construit avec les artistes, il converse aisément avec eux dans un anglais approximatif<sup>143</sup> (Fig. n°26). S'appuyer sur les valeurs locales oblige donc Karel Kupka à consulter l'avis des maîtres-peintres eux-

---

<sup>132</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), P 35.

<sup>133</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 206, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>134</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), P 34.

<sup>135</sup> « C'est la tâche du collectionneur ou du chercheur de choisir au milieu de la production abondante actuelle les pièces les plus valables à tous points de vue » dans Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 33. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>136</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>137</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), P 34.

<sup>138</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 200, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), P 36.

<sup>142</sup> « Je suis allé en visiteur et en observateur; j'y suis retourné en ami » dans Karel Kupka, « Dainganggan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 47.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 47.

mêmes. Dans une interview de 1990, Karel Kupka explique comment il s'adresse aux peintres :

« - alors il y a là une de tes peintures que tu as fait qui ne me plaît pas, qu'est-ce que tu en penses ?

- Eh bien je crois qu'elle ne me plaît pas non plus.
- Bon alors on va l'enlever et peins moi autre chose »<sup>144</sup>.

Si Karel Kupka présente donc sa collecte comme le résultat d'un échange, voire d'une collaboration avec les artistes, nous ne connaissons pas la liberté créative réelle des artistes, ni ne savons si Karel Kupka a pu leur dicter des sujets désirés<sup>145</sup>.

D'autres acteurs occupent un rôle majeur dans la sélection des pièces pour le MAAO . C'est le cas du missionnaire Alan Fidock, qui est toujours présent quand les artistes de Milingimbi présentent leurs productions<sup>146</sup>. Une correspondance de Jean Guiart, nous apprend aussi que ce dernier joue un rôle dans la sélection des pièces pour le MAAO en prenant en compte le critère des collections déjà existantes : « Le choix des pièces a été fait par moi à Sydney, corrigé d'ailleurs par des suggestions de M. Kupka lui même, désireux que l'ensemble acquis par le MAAO soit le plus complet et le plus représentatif possible, en tenant d'ailleurs compte de ce que nous avons déjà »<sup>147</sup>.

La collecte des pièces et des informations est facilitée par la coopération des anciens avec les ethnologues qui, par peur de la disparition de leur culture, souhaitent « que tout soit enregistré avec le maximum d'authenticité avant qu'il ne soit trop tard »<sup>148</sup>. Lors de sa mission précédente en 1960, Karel Kupka acquiert un contenant funéraire hautement sacré qu'il destine, en échange, à un musée ; ce que l'ayant droit Djawa justifie « la pérennisation des objets dans un musée constituerait pour les futures générations un moyen de poursuivre leur apprentissage »<sup>149</sup>.

---

<sup>144</sup> *Entretien avec Karel Kupka*, réalisé par Marinella Niebollo. ( Paris : Musée du quai Branly, 1990), DVD.

<sup>145</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 150.

<sup>146</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>147</sup> Jean Guiart, « Correspondance Missions Guiart », 1964, DAA001574/61156, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>148</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 32. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>149</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 208 , <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

La description que dresse Karel Kupka de sa méthode de collecte induit que la grande majorité des pièces sont achetées auprès des missionnaires et que l'argent est ensuite reversé sur le compte du peintre ; l'argent ne circule pas directement entre Karel Kupka et les artistes<sup>150</sup>. Si le prix d'achat des pièces n'est jamais précisé, Karel Kupka écrit à son retour de mission, en 1964, qu'une écorce vaut en moyenne plusieurs dizaines de livres australiens<sup>151</sup>. En monétisant chaque acquisition, Karel Kupka s'inscrit dans un système d'échange équitable avec les Aborigènes<sup>152</sup>. Il augmente même les revenus des peintres afin de s'assurer que ces derniers puissent se concentrer pleinement sur leurs productions et devoirs rituels, et qu'ils secondent leurs tâches primaires (chasse et pêche)<sup>153</sup>. Certaines pièces sont aussi données à Karel Kupka en 1963 comme cadeaux d'adieu<sup>154</sup>.

Nous ne disposons pas de document attestant de la méthode mise en place en 1971 sur l'île de Bathurst.

#### *1.2.1.2. Une méthode de collecte orientée par sa thèse universitaire ?*

En 1969, Karel Kupka écrit sa thèse « Anonymat de l'artiste primitif »<sup>155</sup> sous la direction de Jean Guiart<sup>156</sup>. Quand Karel Kupka arrive en terre d'Arnhem, le statut des peintres est ambiguë et bascule de l'anonymat vers «des peintres au sens occidental du terme »<sup>157</sup>. Dans ce contexte, sa thèse démontre que les artistes expriment leur individualité dans leurs peintures, bien que les motifs de ces dernières soient hautement codifiés et régulés. En étudiant les variations d'un même motif d'un artiste à l'autre, Karel Kupka démontre que « le peintre est plus qu'un simple exécutant. Tout en se conformant aux normes

---

<sup>150</sup> Karel Kupka, « Dainganggan, artiste de la Terre d'Arnhem », *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 53.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühlher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 17.

<sup>153</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 33. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>154</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 147.

<sup>155</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 7.

<sup>156</sup> « Musée National des arts Africains et Océaniques : section des peintures australiennes : soutenance de thèse », *Revue du Louvre* n°2 (avril 1969), 113-114.

<sup>157</sup> Philippe Peltier, « Karel Kupka le témoin essentiel », dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, dir. Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon (Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001), P 37.

traditionnelles ; il cherche pour ce thème des variantes nouvelles ; il veut améliorer son travail, se perfectionner - il devient donc créateur »<sup>158</sup>. L'identification des artistes permet donc à la fois de leur offrir une reconnaissance et de pouvoir relier un motif à des savoirs explicables par la filiation<sup>159</sup>. En systématisant l'indication du nom de l'artiste<sup>160</sup>, de sa famille, de son groupe et de son statut social<sup>161</sup>, la recherche de Karel Kupka marque les collectes des générations suivantes et s'impose comme le nouveau standard<sup>162</sup>.

Nous ne savons pas si à son départ en 1963 Karel Kupka veut déjà écrire sa thèse sur les artistes aborigènes. Sa méthode de collecte a-t-elle été adaptée en fonction de sa recherche universitaire, et s'est-il, pour cette même raison, appliqué à construire des séries d'artistes? Les descriptions de ses méthodes de collecte antérieures ne diffèrent pas significativement de sa mission de 1963.

Ce qui semble certain, en revanche, c'est que l'élaboration de la muséographie de la salle Australie doit se superposer à sa recherche universitaire. En 1969, il passe sa soutenance dans la salle Australie, entouré par les écorces qu'il a ramenées et exposées<sup>163</sup>, devant l'anthropologue André Leroi-Ghouran, Jean Guiart, et le professeur Roger Bastide. Malgré l'obtention de la mention « Très Bien » et les félicitations du jury<sup>164</sup>, Karel Kupka est insatisfait de la version imprimée de sa thèse qui, d'après lui, ne rend pas assez honneur aux différents artistes<sup>165</sup>. Sa thèse est ainsi légèrement modifiée puis publiée sous *Peintres aborigènes d'Australie*<sup>166</sup> en 1972.

---

<sup>158</sup> Karel Kupka dans Jessica De Lary Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 205 , <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>

<sup>159</sup> « L'oubli d'identifier l'artiste, comme celui d'expliciter le sujet, correspondent à une autre maladie infantile de cette sorte de recherche. Faute particulièrement grave, car elle est très difficilement réparable. Comment retrouver tous les renseignements après quelques années et quelques changements de propriétaires ? » dans Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 48. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>160</sup> Jessica De Lary Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 200 , <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>161</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 7.

<sup>162</sup> Jessica De Lary Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 200 , <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>163</sup> « Musée National des arts Africains et Océaniques : section des peintures australiennes : soutenance de thèse », *Revue du Louvre* n°2 (avril 1969), 113-114.

<sup>164</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 15.

<sup>165</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 146.

<sup>166</sup> *Entretien avec Karel Kupka*, réalisé par Marinella Niebollo. ( Paris : Musée du quai Branly, 1990), DVD.

### 1.2.1.3. Documentation de la collection : l'élaboration de fiches techniques et la numérotation des écorces peintes.

Dès son premier voyage en terre d'Arnhem, Karel Kupka est convaincu par la nécessité de créer un centre documentaire sur la peinture aborigène<sup>167</sup>. Au retour de ses premières missions, il remet aux musées une documentation brève sur les objets collectés<sup>168</sup>. Karel Kupka construit ensuite des « fiches techniques » qui présentent les informations essentielles de chaque objet, en s'appuyant sur la méthode de fiches techniques mise au point par Jean Guiart pour le MAAO<sup>169</sup>. Il espère pouvoir un jour intégrer ces fiches à un système informatisé pour mieux les organiser<sup>170</sup>. Karel Kupka détaille ainsi leur méthode d'élaboration; les informations sont condensées sur des fiches de bibliothèque de 2,5 sur 7cm<sup>171</sup>. Sur chaque fiche est collé un tirage photographique de l'objet, tout de suite suivi du nom de l'institution le conservant, sa nature, ses dimensions, la technique, et ses couleurs<sup>172</sup> indiquées par des abréviations. Au bas de la fiche, l'auteur est indiqué suivi de son clan, de sa moitié, du lieu et de la date de l'exécution<sup>173</sup>. Les fiches techniques sont complétées par une série de fiches auteur<sup>174</sup>. Une fiche peut renvoyer vers une autre, « dans l'esprit des systèmes d'archivage numérique d'aujourd'hui »<sup>175</sup>.

Nous n'avons pas retrouvé les fiches techniques achevées mais leurs brouillons, contenant les mêmes informations décrites dans sa méthode avec ce même système d'abréviations et d'organisation des informations (Fig. n°27). Les informations ont été recueillies sur le terrain et croisées aux dires de différents informateurs afin d'en assurer la véracité<sup>176</sup>. Les informations déjà recueillies sur son terrain de 1960, en particulier liées à des

---

<sup>167</sup> Jessica De Larcy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 201, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>168</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 51. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>169</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>175</sup> Jessica De Larcy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 208, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>176</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bülher (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 17.

descriptions de motifs, ont aussi été corrigées par les aborigènes en 1963<sup>177</sup>. Suivant cette méthode, il réalise 1300 fiches techniques destinées au Centre de Recherche et de Documentation pour l'Océanie, recensant les informations des objets des collections du MAAO, du Museum der Kulturen (Bâle), et d'autres collections<sup>178</sup>. Les fiches sont remises aux musées concernés. Karel Kupka travaille seul sur ce projet de grande ampleur<sup>179</sup> et reconnaît donc la présence de lacunes dans son travail<sup>180</sup>.

Les écorces peintes de la collection du MAAO sont marquées au revers d'une série de numéros inscrits ou entourés à la craie blanche (Fig. 28). Après examen des brouillons des fiches techniques, nous pouvons faire correspondre les numéros inscrits au dos des oeuvres aux fiches objets leur correspondant et assorties du même numéro (Fig. 29). Il convient de noter que pour des raisons logistiques nous n'avons pas pu vérifier le revers que d'une dizaine d'écorces peintes et donc ne pouvons affirmer assurément l'exactitude de ces correspondances. À l'exception du panier 72.1964.10.9 (Fig. 30, Fig. 31), les objets qui ne sont pas en écorce ne sont pas marqués.

D'après Philippe Peltier, restaurateur puis conservateur des collections Océaniques du MAAO, ces numéros pourraient correspondre à des numéros de vente écrits par les missionnaires<sup>181</sup>. Une inscription manuscrite en tchèque, dans ce qui s'apparente être une légende des fiches techniques, corrobore cette hypothèse (Fig. n°32): Le terme tchèque « Prodeje », qui signifie en français « à vendre » ou « vente »<sup>182</sup>, est associé à un dessin de cercle. Or, les numéros des écorces sont encerclés sur les fiches techniques (Fig. n°29, n°31). La légende pourrait donc indiquer que les écorces dont le numéro est encerclé proviennent d'une vente. Il faudrait la confirmation d'un linguiste afin de traduire avec exactitude l'entièreté de la légende écrite en tchèque.

Cette hypothèse a aussi ses limites. Tout d'abord, nous constatons que des écorces provenant de différentes régions portent le même marquage à la craie blanche, alors qu'elles sont acquises auprès de stations missionnaires différentes (Fig. n°33) : il est donc étonnant de supposer que ce marquage puisse-t-être homogène s'il provient de vendeurs différents.

---

<sup>177</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 46. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>178</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>182</sup>« Seznam », s.d., consulté le 9 mai 2024. <https://slovník.seznam.cz/preklad/francouzsky>

Ensuite, le système de numérotation n'est pas chronologique ; les collections de 1960 peuvent porter un numéro supérieur à des pièces collectées ultérieurement, et inversement.

Le système de numérotation semble donc n'obéir qu'à la logique unique des fiches techniques, et ne répond pas à une logique chronologique ou géographique. Suivant cette idée, l'hypothèse peut être avancée que les écorces aient été marquées par Karel Kupka lui-même, dans son entreprise de les répertorier en fiches techniques. Dans la formulation de cette hypothèse, nous pouvons donc nous demander quand Karel Kupka aurait pu marquer ces écorces ; Tout d'abord, comme la numérotation est croissante et ne suit pas l'ancienneté de ses collections, il est très probable que les écorces n'aient pas été marquées avant son retour de l'Australie en 1963. Une partie des écorces du Museum der Kulturen de Bâle étant marquée des mêmes numéros à la craie blanche (Fig. n°33), Karel Kupka aurait pu écrire les numéros lorsque la collection à destination du MAAO transite par Bâle en 1963<sup>183</sup>, ou lorsqu'une partie de la collection de Bâle est prêtée à Paris à des fins d'étude en 1966<sup>184</sup>.

Nous ne savons pas comment ce système de numérotation était mis en pratique puisqu'une fois les peintures accrochées (en 1964), le marquage n'est plus visible. Peut-être ces numéros présentent une solution temporaire d'identification des peintures, le temps que Karel Kupka les associe aux tirages photographiques correspondant sur ses fiches.

Certaines écorces présentent d'autres numéros inscrits au dos, au feutre noir ou rouge<sup>185</sup>. Aucune correspondance de ces numéros dans les brouillons de fiches techniques ne nous permet cependant d'identifier leur provenance ou leur usage (Fig. n°34).

### *1.2.2. Acquisition de la collection par le Musée des Arts Africains et Océaniens : motivations et modalités.*

#### *1.2.2.1 Une acquisition motivée par la transformation de l'ancien Musée de la France d'Outre-mer.*

---

<sup>183</sup> Blanchon, « Livraisons d'écorces peintes », 1964, DA000534/60291, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>184</sup> René François, « prêts d'objets par K. Kupka provenant du musée de Bâle », 1966, D003719/45120, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>185</sup> observation de l'auteur en muséothèque, Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

C'est parce que le statut des arts dits extra-européens est en pleine mutation liée aux « bouleversements historiques et culturels des années soixante »<sup>186</sup> que le ministre des Affaires Culturelles André Malraux décide de transformer le musée de la France d'Outre-mer en Musée des Arts Africains et Océaniens en 1960<sup>187</sup>; le musée de la porte Dorée est restructuré par la politique décoloniale de l'époque ; ce qui amène Jean Hubert Martin à déclarer que « peu de musées en Europe ont autant subi les mutations parfois brutales de l'histoire que le Musée des Colonies. Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie n'a pas échappé à ce destin, il a connu des transformations successives qui ont correspondu à l'évolution, somme toute assez rapide, qui a engendré le triomphe du colonialisme, son déclin suivi de la décolonisation »<sup>188</sup>. Dès 1960, les premières acquisitions du MAAO sont donc un véritable enjeu pour se distancer de son identité originelle coloniale<sup>189</sup>. Jean Guiart est nommé par Malraux pour diriger le département Océanie<sup>190</sup> et est en charge de rénover le musée aux côtés de Denise Paulme-Schaeffer<sup>191</sup>. Sous l'impulsion de Jean Guiart donc, les collections océaniques doublent et gagnent en cohérence dans les années 1960<sup>192</sup>. Pour se différencier du Musée de l'Homme<sup>193</sup>, Jean Guiart adopte une approche très esthétisante des collections dites primitives et soutient que « l'art primitif doit, au delà de l'ethnographie, bénéficier d'une présentation digne des chefs d'oeuvres qu'il nous a laissés »<sup>194</sup>. L'approche « ethno-esthétique »<sup>195</sup> de Karel Kupka coïncide donc avec les orientations de Jean Guiart ; Fred Myers écrit ainsi que « la collection Kupka est d'autant plus stratégique qu'elle fournit l'évidence précieuse de la spécificité d'un MNAAO désormais tourné vers l'art contemporain

---

<sup>186</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 145.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>188</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Arts et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 5.

<sup>189</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 98.

<sup>190</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>191</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 146.

<sup>192</sup> Bernard Plossu, J. Eidelman, A. Monjaret et M. Roustan, *MAAO : Mémoires. Photographies de Bernard Plossu* (Paris : Marval, 2002), 24.

<sup>193</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 98.

<sup>194</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 146.

<sup>195</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 96.

et se différenciant du musée de l'Homme(...) »<sup>196</sup>. L'achat de la collection Karel Kupka de Bâle de 1963 en tant qu'objets « contemporains »<sup>197</sup> permet donc à l'Institution de se revendiquer comme musée d'art, et de compléter la section « Australie », qui ne possède que neuf peintures sur écorces avant cette acquisition<sup>198</sup>. Jean Guiart a probablement pris connaissance des travaux de Karel Kupka via le succès d'*Un art à l'état brut* (1962)<sup>199</sup>. Jean Guiart a aussi dû voir à Bâle, au Museum der Kulturen, la collection constituée par Karel Kupka alors qu'il prépare la publication de son ouvrage *Océanie* et recherche des oeuvres intéressantes sur lesquelles écrire dans les collections européennes<sup>200</sup>.

Le ministre des Affaires Culturelles André Malraux manifeste son extrême satisfaction quant à l'entrée de ces peintures sur écorce dans les collections françaises<sup>201</sup>, ce qui vient cristalliser l'ambition qu'il porte pour son nouveau musée. Dans l'entretien qu'accorde Karel Kupka à Marinella Niebollo en 1990, il explique avoir présenté lui-même la collection à Malraux et témoigne: « quand j'ai montré à Monsieur Malraux la collection que j'avais apportée à Paris il a regardé pendant plus d'une heure et il était ravi par le rythme de la figuration donné par les aborigènes, à leurs imageries qu'il a comparé avec l'inventivité de Chagall»<sup>202</sup>. Karel Kupka crédite aussi la contribution d'André Malraux dans le succès de cette mission, qui, « grâce à son amitié avec le Général {De Gaulle} (...) j'ai fait une grande collection pour Paris »<sup>203</sup>. Nous ne possédons pas de trace écrite nous permettant d'identifier clairement qui est à l'initiative de la mission de 1963, mais il se pourrait qu'elle ait été lancée par André Malraux lui-même<sup>204</sup>.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>197</sup> Jessica De Largy Healy, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°12 (24 novembre 2010): 202, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

<sup>198</sup> TMS©

<sup>199</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 146.

<sup>200</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>201</sup> André Holleaux, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1964, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>202</sup> *Entretien avec Karel Kupka*, réalisé par Marinella Niebollo. ( Paris : Musée du quai Branly, 1990), DVD.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 143.

### 1.2.2.2. Les modalités d'acquisitions de la collection Karel Kupka : achats et acteurs.

Le premier ensemble collecté par Karel Kupka est acheté par la DMF à la demande de Jean Guiart en 1963<sup>205</sup>. L'ensemble provient de Bâle, du Museum der Kulturen, et a été collecté par Karel Kupa entre 1958 et 1960<sup>206</sup>.

Concernant la collection de 1964, la question du financement de la mission de Karel Kupka en terre d'Arnhem n'est pas éclairée. Auto-financé en partie, soutenu également par le MAAO, sans documentation attestant de l'ampleur de ce soutien, Karel Kupka bénéficie aussi de fonds de l'« Urgent Research », débloqués par l'Institut australien d'étude des cultures aborigènes (AIAS) et grâce au support d'Adolphus P. Elkin<sup>207</sup>. En échange de ce support financier, le gouvernement australien attend que Karel Kupka répartisse sa collection de 1963 équitablement entre le MAAO et l'Australie<sup>208</sup>. Karel Kupka n'honore néanmoins pas cet engagement et ramène la majorité de la collecte à Paris, causant un différend<sup>209</sup>.

La collecte de 1963 est acquise par le musée le 13 avril 1964 et validée par deux comités d'acquisition<sup>210</sup>. Les oeuvres inscrites sous les numéros 72.1964.9. sont des achats, tandis que Karel Kupka fait don de l'ensemble de 55 pièces inscrites à l'inventaire sous les numéros 72.1964.10. Le comité d'acquisition de 1964 se compose de Jean Guiart, George Henri-Rivière, Muséologue influent dans les collections ethnographiques françaises, les anthropologues Claude Lévy Strauss, Michel Leiris et André Leroi - Gourhan<sup>211</sup>. Karel Kupka rejoint le comité ultérieurement<sup>212</sup>. Le comité est particulièrement enthousiaste de la représentativité de la collection<sup>213</sup>. Le comité a également dû être séduit par l'identification des différents artistes de la collection; le comité étant composé en grande majorité du jury de thèse de Karel Kupka, nous savons qu'ils sont, en 1969, très satisfait de sa mise en avant des maîtres-peintres. L'ensemble a été acquis pour la somme de 100 000 francs, ce qui équivaut à

---

<sup>205</sup> Françoise Dussart et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, dir. *La peinture des aborigènes d'Australie* (Marseille, France: Éditions Parenthèses, 1993), 36.

<sup>206</sup> TMS©

<sup>207</sup> Richard McMillan, « Karel Kupka in Australia: Artist, Collector, Writer, Anthropologist », dans « *Rarrk* », *John Mawurndjul*, dir. Christian Kaufmann, (Belair: Crawford house publishing, 2005), 194.

<sup>208</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> TMS©

<sup>211</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 146.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> « chaque style local, chaque forme traditionnelle étant représentée » dans Jean Guiart, « correspondance mission Guiart », 1963-1965, DAA001574/61150, archives du Musée du quai-Branly Jacques Chirac.

500 francs par pièce<sup>214</sup>. L'Institution a conscience que le prix d'acquisition est très inférieur à la valeur réelle des pièces sur le marché de l'art spécialisé, à cette époque en plein essor<sup>215</sup>. Dans une lettre adressée à la DMF, Jean Guiart déclare ainsi : « j'ai estimé que nous faisons une très bonne affaire »<sup>216</sup>.

Pour les pièces 72.1964.10.1 à 72.1964.10.55, si elles sont inscrites à l'inventaire comme entrant au musée en 1964, une lettre de Michel Florisoone, conservateur du patrimoine du MAAO, adressée à Jean Guiart en novembre 1965 indique que le second comité d'acquisition a lieu l'année suivante, le 19 novembre 1965<sup>217</sup>.

En 1971, Karel Kupka se rend sur l'île de Bathurst (Fig. n°2) sur le compte du MAAO pour acquérir des productions locales des populations Tiwi et achète 12 poteaux funéraires<sup>218</sup> auprès de la station missionnaire de Darwin<sup>219</sup>. Sur place, Karel Kupka fait jouer de ses relations avec les missionnaires pour obtenir des prix plus avantageux<sup>220</sup>. La mission catholique fait don à Karel Kupka d'un ensemble de 19 objets<sup>221</sup>. Le 12 février 1971, Karel Kupka présente au comité d'acquisition les 12 poteaux funéraires (72.1971.1.1 à 72.1971.1.12) qu'il a obtenu pour la somme de 7799,40 francs<sup>222</sup> (Fig. n°35). Il complète l'acquisition en faisant au MAAO un « cadeau personnel »<sup>223</sup> et donne à l'Institution les 19 autres objets que lui avaient offert les missionnaires : huit poteaux funéraires, un panier, trois sculptures sur bois et sept sagaies<sup>224</sup> (Fig n°36). Un objet de ce don est aujourd'hui un manquant de la collection : il s'agit d'une sculpture zoomorphe de poule enregistrée sous le numéro d'inventaire 72.1971.1.32<sup>225</sup>.

---

<sup>214</sup> Jean Guiart, « correspondance mission Guiart », 1963-1965, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly Jacques Chirac.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> « Le comité technique du 19 novembre (...) a accepté avec reconnaissance le don des 55 objets » dans Michel Florisoone, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1965, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

<sup>218</sup> TMS©

<sup>219</sup> Françoise Dussart et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, dir. *La peinture des aborigènes d'Australie* (Marseille, France: Éditions Parenthèses, 1993), 37.

<sup>220</sup> « Veuillez croire, Monsieur le directeur, que je ferai tout mon possible afin d'obtenir des compléments avantageux à la collection australienne du Musée, en profitant de mes relations avec les missionnaires » dans Karel Kupka, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1971, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>221</sup> « acquisition de la collection 72.1971.1 », 1972, D003909/45118, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> TMS©

<sup>225</sup> *Ibid.*

1.2.2.3. *Karel Kupka organise des mouvements de collection en 1964 entre Bâle, paris, et sa collection personnelle.*

Avant l'entrée des collections au MAAO en 1964, les objets transitent par le Museum der Kulturen de Bâle la même année<sup>226</sup>. Là, Karel Kupka procède à des échanges entre la collection du Museum der Kulturen et la future collection du MAAO<sup>227</sup>. Il n'existe aucune mention de ces échanges hormis une mention brève rédigée par Karel Kupka lui-même<sup>228</sup> incluse dans la description de l'écorce peinte 72.1964.10.37 : «écorce appartenant d'abord au Musée d'Ethnographie de Bâle, remplacée dans cette collection par celle N° Va 1144 pour être cédée, en 1963, à André Breton et acquise de lui, en 1964, par échange effectuée par l'auteur ». Cette mention témoignant des pratiques d'échange qu'il a pu mener. Philippe Peltier, et Christian Kaufmann, ont tenté de retracer quels objets ont été échangés et selon quels critères<sup>229</sup>, mais l'absence totale de trace écrite ne leur permet pas d'obtenir des réponses. D'après Philippe Peltier, Karel Kupka aurait certainement suivi « une logique à la Kupka »<sup>230</sup>, qu'il s'est dispensé de décrire ou d'archiver.

Une lettre de René François (Fig. n°37), alors commis au MAAO, nous apprend également qu'une partie de la collection du Museum der Kulturen de Bâle a été prêtée au MAAO en 1966 « pour les besoins de la recherche » et exposée dans la salle Australie; il s'agit d'un ensemble de 111 écorces, 17 sculptures, et 1 pinceau<sup>231</sup>.

Outre les objets inscrits sur l'inventaire, Karel Kupka dépose au MAAO une partie de sa collection personnelle, autorisé officiellement par Jean Guiart et Michel Florisoone, conservateur du MAAO<sup>232</sup>. En 1974, le directeur de la DMF Jean Chatelain prend connaissance de ce dépôt et somme Karel Kupka de reprendre ses objets au plus vite, en rappelant que « la présence dans un musée national d'objets appartenant à des particuliers doit

---

<sup>226</sup> Blanchon, « Livraison d'écorces peintes », 1964, DA000534/60291, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>227</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>228</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 391. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>229</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> René François, « prêts d'objets par K.Kupka provenant du musée ethnographique de Bâle », 1966, D003719/45120, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>232</sup> « Gestion des oeuvres, suivis et propositions : correspondance, propositions de mise en dépôt, liste des objets », 1974, 10AAI/103, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

faire l'objet de formalités administratives déterminées que le 1er bureau de la DMF doit entériner »<sup>233</sup>. Jean Chatelain explique également dans un courrier de juin 1974 qu'aucune mention de cette autorisation de dépôt par Jean Guiart ou Michel Florisoone n'est retrouvée<sup>234</sup>. En réponse à cette sommation, Jean Guiart prend la défense de Karel Kupka et explique que ce dernier ne dispose pas d'un espace suffisant pour entreposer sa collection personnelle chez lui, ni les moyens de se payer un garde meuble, et que faute de possibilités les oeuvres de sa collection personnelle risquent d'être mises en vente<sup>235</sup>. Cette réponse de Jean Guiart nous permet donc de supposer que, par faute d'espace et de moyens, ces objets non inventoriés ont dû être déposés au MAAO dès 1964, et que les objets y sont encore une dizaine d'années plus tard au moment de la rédaction de ce courrier en 1974. Jean Guiart défend que le MAAO a tout intérêt à entreposer la collection personnelle de Karel Kupka afin de la mettre à disposition de la recherche scientifique, et il propose d'enclencher une procédure de dépôt légal<sup>236</sup>. Nous ne disposons pas du reste de cette correspondance et donc ne savons ni si cette proposition de dépôt légal a aboutie, ni si Karel Kupka a pu récupérer sa collection, ni si une partie a pu être mise en vente. Aucune photographie de ce dépôt ne nous permet de connaître les objets en question ; l'étude des photographies de la salle Australie prises en 1970 nous permet seulement d'affirmer qu'aucun objet de sa collection personnelle n'a fait l'objet d'une exposition dans la salle Australie.

## **2. La muséographie et la politique de gestion de la collection Karel Kupka du Musée des Arts Africains et Océaniens (1963 au début des années 1980).**

Ce deuxième temps vise à présenter les premières modalités d'exposition de la collection et le discours que l'Institution construit sur l'art aborigène par la muséographie. L'influence de Karel Kupka dans la politique de gestion de la collection sera abordée.

---

<sup>233</sup> « Correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1974, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>234</sup> « Gestion des oeuvres, suivis et propositions : correspondance, propositions de mise en dépôt, liste des objets », 1974, 10AAI/103, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>235</sup> Jean Guiart, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 10AAI/103, 1974, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>236</sup> *Ibid.*

## **2.1. La muséographie de la collection Karel Kupka.**

### *2.1.1. Les muséographies des collections extra-européennes dans les années 1960 en Europe.*

En parallèle de la politique culturelle décoloniale menée par André Malraux, la présentation des objets ethnographiques connaît un tournant dans les années 1960. Au Musée de Leyde, un musée des Pays-Bas ethnographique sorte d'homologue du Musée de l'Homme, accueille dans sa collection deux poteaux mélanésien<sup>237</sup>. Simon Koojman, directeur de la section des « Mers du Sud » du Musée de Leyde, opère un revirement muséographique en exposant de manière plus esthétique et moins contextuelle les nouvelles pièces, et en infléchissant « la lecture vers des systèmes esthétiques locaux et la personnalité de l'artiste dans la société. Il ne s'agit plus d'une simple recontextualisation : les commentaires s'ouvrent à l'étude des systèmes de création »<sup>238</sup>; le rapport à l'objet ethnographique passe ainsi d'une présentation pédagogique<sup>239</sup> à une proposition d'une « expérience visuelle pure »<sup>240</sup>. Trois ans avant l'ouverture du MAAO<sup>241</sup>, les musées américains rompent également avec la muséographie des arts dits extra-européens en offrant au visiteur une approche esthétique et singularisée des objets exposés (Fig n°38) ; la scénographie les présente comme « oeuvre d'art »<sup>242</sup>.

En plus de la nouvelle tendance muséographique, et avant que ne soit mise en place l'exposition permanente du MAAO, Karel Kupka s'est déjà initié à la muséographie en aidant à la préparation d'une exposition temporaire de ses collectes de Bâle en 1958<sup>243</sup>. Dessinée par Rudolf Hanhart<sup>244</sup>, cette exposition temporaire va offrir à Karel Kupka la possibilité de voir ses peintures sur écorce présentées selon des normes d'exposition européennes standard : les écorces sont accrochées verticalement, elles sont éclairées artificiellement par des tubes

---

<sup>237</sup> Philippe Peltier, « Les musées : art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle », dans *Du musée colonial au musée des cultures du monde: actes du colloque organisé par le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998.*, sous la direction de Dominique Taffin-Jouhaud (Paris : Maisonneuve et Larose, 2000), 210.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>240</sup> *Ibid.*, 212.

<sup>241</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>242</sup> Germain Viatte, dans *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, dir. Musée de la vie romantique Paris (Paris, France: Paris-musées, 2001), 147.

<sup>243</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 144.

<sup>244</sup> Christian Kaufmann, « Why in Basel? », dans « *Rarrk* », *John Mawurndjul*, dir. Christian Kaufmann (Belair: Crawford house publishing, 2005), 224.

fluorescents et protégées par des panneaux de verre. Néanmoins, Karel Kupka intercale des éléments rituels et matériels entre les écorces peintes, de façon à offrir au spectateur un contexte ethnographique<sup>245</sup>. Peut-être l'approche esthétisante des peintures sur écorce adoptée par Rudoff Hanhart impacte-t-elle Karel Kupka et sa future muséographie du MAAO.

### 2.1.2 . Présentation de la salle Australie.

Le MAAO est installé dans le même bâtiment que l'ancien Musée de la France d'Outre-mer, un monument en béton armé<sup>246</sup> art déco dessiné par Albert Laprade<sup>247</sup> (Fig. n°39). À l'intérieur, les collections océaniques disposent de 860m<sup>2</sup> de surface d'exposition réparties entre la galerie Océanie et la salle Australie<sup>248</sup>. De 1964 à la fermeture du MAAO en 2003, la collection Karel Kupka demeure exposée dans la salle Australie (Fig n°40)<sup>249</sup>. Karel Kupka est chargé d'organiser lui-même l'exposition permanente de cet espace<sup>250</sup>. La salle Australie se situe au rez-de-chaussée, à droite en entrant (Fig. n°41). Le visiteur doit traverser la salle des fêtes pour y accéder. La salle est, en fait, un hall surélevé d'un niveau, et dispose d'un éclairage zénithal provenant du premier étage<sup>251</sup>. Du fait de son élévation, l'espace est rythmé par des piliers qui supportent un balcon supérieur. La salle dispose de trois ouvertures : un premier accès relie la salle Australie à la salle des fêtes, un second, en face, à la galerie Océanie. Enfin, le visiteur peut accéder à la salle Australie par le bas du hall. Deux alcôves sont utilisées comme espace d'exposition (Fig n°42).

À l'ouverture de la salle Australie toutes les peintures sur écorces sans exception sont exposées<sup>252</sup>. La salle est exclusivement destinée aux productions australiennes<sup>253</sup>. L'iconothèque du MQBJC conserve une série de tirages sur papier baryté de la salle Australie du 13 février 1970 : notre étude de ces photographies permet d'observer que la salle Australie

---

<sup>245</sup> Karel Kupka, « Les écorces peintes d'Australie du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève », *Bulletin annuel du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève* 9, (1966): 25.

<sup>246</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 5.

<sup>247</sup> Dominique Taffin dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 11.

<sup>248</sup> Cyrille Chantereau, « Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie » (Mémoire, 1994).

<sup>249</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 5.

<sup>250</sup> « Rapport d'activité de K. Kupka », 1976, 61/124, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>251</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 5.

<sup>252</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>253</sup> *Ibid.*

réunissait la collection de 1964, la collection de Karel Kupka de 1963 achetée à Bâle, la collection de sculptures australiennes de la mission Albrecht et la collection de peintures achetées chez le galeriste Stephen Kellner.

Concernant les sculptures de la collection de 1964 et de 1963, nous ne pouvons confirmer que toutes sont exposées, la qualité des tirages ne nous permet pas d'identifier les objets avec certitude.

Les fonds d'atelier (pinceaux et pigments) sont aussi intégrés dès la première muséographie, d'après Philippe Peltier<sup>254</sup>.

Si le panier 72.1964.10.9 est identifiable sur un des tirages (Fig n°43, n°25) ainsi que la trompe 72.1964.10.42 (Fig n°44, n°25), nous ne possédons pas de tirage de l'exposition du dessin 72.1964.10.55, ni du crochet 72.1964.10.54., laissant supposer qu'ils pourraient être les seuls objets de la collecte de 1964 n'ayant pas été inclus dans l'exposition permanente.

Les poteaux sculptés (72.1971.1.1 à 72.1971.1.33), n'entrant au MAAO qu'en 1971, ne sont pas installés par Karel Kupka lui-même mais par Philippe Peltier<sup>255</sup>. Nous ne disposons pas de photographie de l'installation de ces poteaux nous permettant de situer leur premier emplacement dans la salle. Cependant, Karel Kupka se positionne très probablement en faveur de leur installation dans la salle Australie, soulignant dans son livre publié la même année que leur arrivée au MAAO qu'ils « méritaient bien d'être montrés »<sup>256</sup>.

### *2.1.3. Les logiques d'accrochage, le mobilier d'exposition et les cartels de la salle Australie.*

Nous avons construit un plan de la salle Australie du MAAO (Fig. n°45) de 1970 afin de reconstituer la première muséographie mise en place par Karel Kupka, en croisant les différentes prises de vue de la salle Australie du 13 février 1970 conservées à l'iconothèque du MQBJC. Nous avons décidé de focaliser le plan sur l'identification et la localisation des écorces peintes, disposant davantage de photographies des écorces comparées au reste de la collection. De plus, la prédominance des peintures dans la collection et l'exposition reflète leur importance aux yeux de Karel Kupka et de l'Institution. Le manque de prises de vue de certains espaces de la salle Australie ne nous permet pas de replacer toutes les peintures : nous

---

<sup>254</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 35. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

avons identifié et situé 128 peintures sur 222 (réunion de l'acquisition de 1964, des peintures achetées à la galerie Kellmer<sup>257</sup> et de la collection achetée à Bâle en 1963). L'archive « Liste des cartels de la salle australienne au MNAAO » D003717/45071 (Fig. n°46) est un croquis de la salle Australie et de la répartition des écorces peintes dans les vitrines, cela nous permet de vérifier l'exactitude de notre plan. Si ce document n'est ni daté ni signé, nous pensons qu'il est bien de la main de Karel Kupka, après avoir comparé sa graphie à celle des fiches techniques (Fig. n°47). Nous pensons également qu'il est daté de la même époque que la création de la salle Australie, puisqu'il est associé à une série de cartels qui habillent les premières vitrines<sup>258</sup>. Aussi, les emplacements des écorces peintes ne bougent que très peu jusqu'aux années 1990<sup>259</sup>: la première muséographie de la salle Australie va donc être structurelle pour la section Océanie du MAAO.

En déterminant l'emplacement des différentes pièces dans la salle d'exposition, ce plan cherche à saisir quel discours institutionnel est formulé sur les artistes aborigènes contemporains à travers la muséographie. Nous cherchons aussi quels sont les artistes ou pièces de la collection que Karel Kupka aurait pu choisir de valoriser, la figure de l'artiste étant au coeur de son travail universitaire au moment où il construit l'exposition permanente.

Pour commencer, la salle peut être divisée en deux espaces : l'espace central, circonscrit par les différentes vitrines I, J, K, L, M, O, P (Fig. n°45) et les piliers, et un second espace de déambulation entre les vitrines et les murs.

Les sculptures sur bois sont réparties entre deux vitrines à plusieurs niveaux près de des accès à la salle (Fig. n°44). Seule l'écorce peinte 72.1969.9.69 (Fig. n°14, Fig n°43) est conservée dans une de ces vitrines ; le fond en miroir de la vitrine permet au visiteur d'observer le revers de l'écorce qui est peint. Les sculptures rituelles et les galets peints sont eux exposés au centre de la salle dans des tables surmontées d'une vitrine (Fig. n°40). Les poteaux funéraires n'ont pas encore intégré les collections du MAAO en 1970.

Les écorces peintes sont réparties dans des vitrines I, J, K, L, M, N, O, P (Fig. n°45) et accrochées sur tous les murs de la salle Australie. En choisissant d'exposer toutes les écorces peintes, l'espace d'exposition est très dense et les peintures peuvent être accrochées sur deux niveaux. Le plan (Fig. n°45) permet d'analyser les différentes logiques d'accrochages suivies

---

<sup>257</sup> TMS©

<sup>258</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>259</sup> *Ibid.*

par Karel Kupka, toujours dans l'idée de déterminer les éléments potentiellement valorisés par la muséographie. Karel Kupka a eu recours à différentes logiques d'accrochages ; les écorces accrochées au mur sont accrochées selon des séries de mêmes artistes, formant des monographies d'artistes. Les sections A, B, C, H, F sont ainsi respectivement dédiées à Nanguanyari-Namiridali, Namatbara, Irvala, Midjaw-Midjawu et Djawa (Fig. n°45). Les sections G et D ne sont pas consacrées à un artiste en particulier et présentent des artistes moins représentés dans la collection (Fig. n°45). Les écorces des sections G et D sont donc davantage thématiques et réunies par motifs ; la section D présente par exemple un ensemble d'écorces illustrant la faune marine (Fig. n°46). De même, les vitrines suivent davantage une logique thématique. La vitrine K propose par exemple une série d'écorces représentant des tortues (Fig. n°47). Trois vitrines suivent une logique de regroupement par artistes et sont placées à proximité des séries d'artistes ; la vitrine J est, par exemple, dédiée à Namatbara. Elle est placée juste devant la section B qui lui est également consacrée (Fig. n°45). Les logiques d'accrochages offrent donc au visiteur une collection la plus représentative possible des productions de terre d'Arnhem, en reprenant les deux méthodes mises au point par Karel Kupka : présenter des monographies d'artistes avec des variations de sujets, et présenter des séries thématiques avec des variations d'auteurs.

Le plan (Fig. n°45) permet de s'interroger sur les pièces ou artistes éventuellement mis en avant dans l'exposition permanente. Comme toutes les oeuvres sont exposées<sup>260</sup>, il ne convient pas de déterminer quelles oeuvres sont exposées ou non. En revanche, croiser l'accrochage par artistes avec la proportion réelle de chaque artiste dans la collection (Fig. n°7) permet de connaître les artistes faisant l'objet d'une valorisation ; tout d'abord que les artistes les plus représentés dans la collection sont aussi ceux pour qui Karel Kupka propose un accrochage par artistes. Par exemple, la vitrine J et la section B sont consacrées à Namatbara et les productions de ce-dernier représentent 11% de la collecte de 1964 (Fig. n°7). En revanche, deux peintres représentés à parts égales dans la collection de 1964 ne sont pas exposés de manière similaire ; les productions de Walipurru (Murrungun, Dua) et de Djawa (Gupapuingu, Yirritya) occupent respectivement 4% de la collection de 1964 (Fig. n°7), pourtant seul Djawa dispose d'un accrochage monographique sur la section F (Fig. n°45). Les

---

<sup>260</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

oeuvres de Walipurru sont en revanche réparties entre la section D, la section G et la vitrine M (Fig. n°45).

L'espace de la salle Australie est donc un espace de valorisation des artistes aborigènes; les artistes valorisés par l'exposition sont à la fois les artistes les plus collectés, mais aussi ceux à qui Karel Kukpa choisit de dédier une monographie. Les artistes valorisés correspondent également aux préférences personnelles de Karel Kupka qui affectionne particulièrement les oeuvres d'Irvala et de Midjau-Midjawu<sup>261</sup>. Karel Kupka conserve par ailleurs une écorce de Midjau-Midjawu dans sa collection personnelle jusqu'à sa mort<sup>262</sup>.

Sur la question de la valorisation des sculptures, Philippe Peltier nous explique qu'il est beaucoup plus difficile pour un musée d'exposer une sculpture qui « ne raconte pas d'histoire <sup>263</sup> ». Le caractère « narratif » des écorces peintes semble donc être une qualité appréciée et mise en avant par l'Institution.

L'emplacement des différents accrochages ne participe pas à mettre en avant une thématique ou un artiste en particulier<sup>264</sup> ; le visiteur est libre dans sa circulation, le parcours est multidirectionnel.

Le mobilier d'exposition est inchangé jusqu'aux alentours des années 1980 avec Denis Guillemard et l'arrivée de Roger Boulay comme conservateur des collections Océanie<sup>265</sup>. Les vitrines des écorces sont en angle ou verticales, en bois, et sont double faces<sup>266</sup>. La partie inférieure de certaines sont aménagées pour y placer un chauffage (Fig. n°49). Les écorces au mur sont conservées dans des « boîtes » de Plexiglas (Fig. n°48), que Roger Boulay juge par ailleurs plutôt bien pensées pour les années 1960<sup>267</sup>. Dans les vitrines ou dans les « boîtes », les écorces sont accrochées verticalement.

Comme mentionné plus tôt, les objets sculptés et les pièces hors-séries sont répartis entre des vitrines à plusieurs niveaux ou des tables surmontées d'une vitrine.

Concernant les supports écrits de la salle Australie, les photographies de l'exposition permanente de 1970 nous permettent de constater qu'aucun cartel n'est installé à proximité

---

<sup>261</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>266</sup> Patrice Godin, «Notes de P. Godin sur la réorganisation des salles océaniques », 1966, DA001444/61622, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>267</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

des oeuvres (Fig. n°48). Les vitrines sont marquées d'une série de numéros, illisibles sur les tirages (Fig. n°49), qui renvoient à une liste disponible ailleurs dans la salle<sup>268</sup>. L'archive des « cartels » de la salle (Fig. n°50) nous offre un aperçu des informations mises à disposition du visiteur, figurant sur la liste : les informations peuvent concerner un objet, une section de mur ou une vitrine<sup>269</sup>. Elles renvoient au nom des artistes disposant d'une monographie dans la salle (par exemple «Nagunyari - Namiridali»), à la provenance géographique des pièces (par exemple «Styles de Milingimbi et de Yirrkala») ou encore à une thématique ; par exemple « variations sur le thème de la tortue » renvoie à la vitrine K (Fig. n°49)<sup>270</sup>. Les archives étant incomplètes, Roger Boulay nous confirme que l'ensemble de la liste suit la même brièveté, se limitant aux noms des artistes ou à des titres<sup>271</sup>. Les fiches techniques élaborées par Karel Kupka ne sont donc pas exploitées à destination du visiteur.

Karel Kupka rompt donc avec la muséographie du Musée des Colonies tournée vers la pédagogie et la clarté pour le visiteur<sup>272</sup>. Karel Kupka choisit de privilégier une expérience visuelle pour le visiteur en limitant les supports écrits et en se reposant sur le pouvoir esthétique des écorces, déclarant qu'«une oeuvre d'art « parle » assez pour soi-même»<sup>273</sup>. Cette approche esthétique a probablement été facilitée par le caractère « narratif » des écorces. Un paradoxe peut alors être souligné : si la collecte de Karel Kupka, ses publications, et ses choix d'accrochage permettent de valoriser des figures d'artistes de terre d'Arnhem, pourquoi les supports écrits ne participent-ils pas à les mettre davantage en lumière ? De plus, en nous appuyant sur la liste de « cartels » (Fig. n°50), nous pouvons même supposer que certains artistes peu représentés dans la collection, et intégrés à un accrochage thématique, restent dans l'anonymat.

À cette question, Philippe Peltier nous répond « Mais ils (les peintres) étaient anonymes pour lui. C'est là où c'est très ambiguë »<sup>274</sup>. Nous supposons donc que la mise en

---

<sup>268</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>269</sup> « Liste des cartels de la salle australienne au MNAAO (présentation des écorces peintes de la collection 72.1964.9 et 72.1964.10) », D003717/45071, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>272</sup> Philippe Peltier, « Les musées : art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle », dans *Du musée colonial au musée des cultures du monde: actes du colloque organisé par le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou*, 3-6 juin 1998. , sous la direction de Dominique Taffin-Jouhaud (Paris : Maisonneuve et Larose, 2000), 206.

<sup>273</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühler (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 16.

<sup>274</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

valeur des artistes à travers la première muséographie sert davantage à démontrer la profusion des styles des maîtres-peintres aborigènes, qu'à les présenter au monde Occidental comme de grands peintres étrangers.

#### 2.1.4. *La muséographie esthétique de la collection et la valorisation des artistes par l'Institution.*

L'expérience esthétique mise en avant par l'exposition place ces artistes à égalité des artistes contemporains occidentaux.

Cependant, la muséographie esthétique a pu faire l'objet de critiques en ce que la classification de ces objets comme objets d'art impose une catégorie occidentale à des oeuvres non-européennes, appelant certains auteurs au débat, plutôt qu'à une célébration<sup>275</sup>. Christian Kaufmann pose la question « should these paintings be art because Karel Kupka himself was an artist of some sort? »<sup>276</sup>. Il est envisageable que le public occidental ait assimilé ces maîtres-peintres à des artistes au sens européen du terme grâce au statut d'artiste de Karel Kupka lui-même.

Suite à l'installation de l'exposition permanente de la salle Australie, quelques noms commencent à se faire connaître en Europe par une audience significative d'amateurs<sup>277</sup>. Le MAAO commence à son tour à valoriser, dans la presse ou par des publications, des artistes présents dans la collection ; en mars 1966, Jean Guiart se félicite ainsi auprès du directeur de la DMF que le MAAO ait en sa possession une oeuvre célèbre de Malangi reproduite sur les billets australiens (Fig. n°51) et il admet « une valeur marchande considérable à cette pièce »<sup>278</sup>.

De plus, pour inscrire ces artistes dans une actualité culturelle, Jean Guiart fait le choix de racheter, parmi la collection Karel Kupka de Bâle, des peintures faites sur des matériaux modernes (plaques de Fibrociment)<sup>279</sup> ; 72.1963.8.13, 72.1963.8.32 Et

---

<sup>275</sup> Raphaël Perdriau, « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? » (Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999), 63.

<sup>276</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 148.

<sup>277</sup> *Ibid.* 137.

<sup>278</sup> Jean Guiart, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1966, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>279</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

72.1963.8.33 (Fig. n°3). Ces peintures sont placées en hauteur dans les angles de la pièce (Fig. n°52). Bien que contemporaines des écorces peintes, la nouveauté du support (Fibrociment) tisse un lien entre des productions aborigènes dites traditionnelles sur écorce, et un art aborigène mobilisant des matériaux occidentaux et perçu comme plus contemporain.

En parallèle, il est difficile pour le MAAO de construire un discours valorisant les artistes contemporains alors qu'ils sont exposés dans un bâtiment à l'imagerie coloniale perceptible dès la façade extérieure<sup>280</sup> et dans la salle des fêtes jouxtant la salle Australie (Fig. n°53). Par ailleurs, à l'ouverture de la salle Australie, l'ancien Musée de la France d'Outre-mer n'est pas encore vidé de ses collections et ces dernières co-habitent une dizaine d'années avec les oeuvres contemporaines australiennes<sup>281</sup>. Afin de dissocier l'histoire coloniale du musée, le personnel du MAAO ferme l'accès au public à la salle des fêtes, la transformant en réserves, et y installe un système de panneaux permettant d'accéder directement à la salle Australie sans apercevoir l'imagerie coloniale<sup>282</sup> (Fig. n°54). Le musée s'ancre dans un effort de barrer toute référence coloniale afin d'offrir un discours de valorisation, sans contradictions, sur les artistes extra-européens.

## ***2.2. Une politique de gestion de la collection sous le contrôle de Karel Kupka.***

### *2.2.1. Quelle circulation de la collection sous Karel Kupka ?*

Aucune exposition temporaire ne succède à la mission de 1963 malgré la présence de grands maîtres-peintres dans la collection, ce que ce Karel Kupka regrette fortement<sup>283</sup>.

Nous n'avons pas connaissance de dépôts d'objets du temps de Karel Kupka. Philippe Peltier se souvient néanmoins de dépôts de pièces de la collection soumis au contrôle ferme de Jean Guiart<sup>284</sup>.

### *2.2.2. Les conditions de conservation dans la salle Australie.*

---

<sup>280</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 5.

<sup>281</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Christian Kaufmann et Richard McMillan, « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel », dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and Europe*, dir. Christian Kaufmann et Claus Volkenandt (Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009), 145.

<sup>284</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

Le seul défaut que Karel Kupka relève des écorces peintes concerne leur fragilité intrinsèque et les problèmes liés à leur conservation ; Karel Kupka justifie que les Aborigènes ne les conçoivent pas pour être conservées<sup>285</sup>. La chute de pigments<sup>286</sup>, la déformation de l'écorce<sup>287</sup> et le développement de moisissure<sup>288</sup> sont les problèmes principaux que rencontrent les conservateurs. Les écorces sont aussi très sensibles aux variations de l'humidité relative<sup>289</sup>; l'écorce doit être protégée de la poussière, des UV et maintenue dans une humidité relative entre 55% et 60%<sup>290</sup>.

La sensibilité du matériau corroborée à une mise en exposition esthétisante fragilise les peintures sur écorces<sup>291</sup> ; exposer les peintures à la verticale n'est pas optimal pour leur conservation et favorise la chute de pigments<sup>292</sup>. De plus, afin d'en « faciliter l'exposition »<sup>293</sup>, Karel Kupka installe à l'arrière de chaque écorce une paire de tasseaux en bois pour maintenir l'écorce la plus plane possible<sup>294</sup> (Fig. n°49). Ces tasseaux sont fixés par de la colle forte, comme le laissent deviner les marques de colle encore visibles aujourd'hui (Fig. n°55). Karel Kupka soutient que les tasseaux évitent la déformation des écorces<sup>295</sup>. Il anticipe également le risque de lacune pigmentaire et entreprend un premier fixage des écailles peintes au brumisateuseur<sup>296</sup>, alors qu'il est encore en Australie : « la plupart du temps, je fixais moi-même la peinture sur les écorces et sur les bois sculptés qu'il fallait souvent débarrasser d'abord de la poussière, sinon de la boue ou de quelques traces de moisissure »<sup>297</sup>. Les refixages entraînent des modifications des couleurs en surface, notamment des

---

<sup>285</sup> Karel Kupka, « Les écorces peintes d'Australie du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève », *Bulletin annuel du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève* 9, (1966): 26.

<sup>286</sup> Éleonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>287</sup> Observation de l'auteur en consultant l'objet.

<sup>288</sup> Karel Kupka, *Un art à l'état brut : peintures et sculptures aborigènes d'Australie*, préface d'Alfred Bühler (Lausanne, Suisse : La guilde du Livre, 1962), 69.

<sup>289</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 116.

<sup>290</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation museographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>291</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 116.

<sup>292</sup> Éleonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>293</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 117.

<sup>294</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>297</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 72. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

jaunissements<sup>298</sup>. De la même manière, quand les poteaux funéraires intègrent les collections en 1971, Jean Guiart choisit d'injecter, même dans ceux en bon état, de la résine polymérisée afin de fixer les pigments et d'anticiper les éventuelles lacunes<sup>299</sup>. Il convient néanmoins de remettre les choses en perspective <sup>300</sup>; si les interventions de Karel Kupka sur les écorces seraient jugées aujourd'hui trop interventionnistes, l'équipe du Musée, et Karel Kupka lui-même, doivent alors composer avec les moyens techniques et scientifiques de l'époque, et la restauration des objets ethnographiques ainsi que la conservation préventive n'en sont qu'à leurs balbutiements dans les années 1960.

Au-delà des interventions de Karel Kupka sur les objets, le bâtiment en lui-même n'est pas optimal pour conserver les peintures ; l'hygrométrie est terrible avec de grandes variations de température en hiver et en été<sup>301</sup>. Le mobilier d'exposition, inadapté à la fragilité intrinsèque des écorces, n'est pas remplacé pendant plus d'une vingtaine d'années; les vitrines n'étant pas climatisées, les oeuvres subissent les changements d'hygrométrie de la salle<sup>302</sup>. Nous pouvons aussi supposer que la présence de radiateurs en partie inférieure de certaines vitrines (Fig. n°49) soumet les peintures à une source de chaleur supplémentaire et au risque de déformer les écorces.

### 2.2.3. Une politique de restauration contrôlée par Karel Kupka.

Les interventions de restauration sont limitées du temps de l'activité de Karel Kupka et Jean Guiart au musée. Une première campagne de restauration<sup>303</sup> est menée par Karel Kupka à l'arrivée des écorces en France, constatant des lacunes malgré les précautions prises pour leur transport. Les écorces peintes sont donc envoyées à l'atelier de restauration du Louvre<sup>304</sup> (Fig. n°56), seul atelier de restauration public dans les années 1970<sup>305</sup>. Karel Kupka dépose un premier ensemble d'objets dont le nombre nous est inconnu en 1964<sup>306</sup>, suivi d'un

---

<sup>298</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Éléonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>301</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>302</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 144. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>305</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>306</sup> « Livraison d'écorces peintes », 1964, DA000534/60291, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

ensemble de huit peintures sur écorces et de deux bois sculptés en 1966, qu'il récupère le 26 mai de la même année<sup>307</sup> ; Karel Kupka n'est pas convaincu par les compétences des restaurateurs du Louvre<sup>308</sup> qui d'après lui ne saisissent pas l'essence de la peinture aborigène<sup>309</sup>. D'autres essais de restaurations sont aussi menés sur des écorces au Musée de l'Homme en 1966 (Fig n°65)<sup>310</sup>. En 1972, Karel Kupka déclare que la seule restauration d'une peinture aborigène l'ayant convaincue est de la main d'un aborigène<sup>311</sup>. Cependant, aucun aborigène n'est intervenu sur une écorce de sa collection.

À la suite de cette première tentative infructueuse de restauration, Karel Kupka initie de lui-même une seconde campagne de refixage<sup>312</sup>. L'enjeu est de trouver un fixatif n'altérant pas la tonalité de la peinture, ni qui soit trop brillant<sup>313</sup> ; il se tourne vers les solutions mises au point par l'industrie chimique de Bâle, notamment par Merz & C° A.G., Farben-und Lackenfabrication<sup>314</sup>.

Les restaurations sont donc initiées et exécutées par Karel Kupka exclusivement. Quand les restaurateurs constatent dans les années 1970 le mauvais état de certaines pièces et entreprennent de les restaurer, Karel Kupka se scandalise et met un terme aux restaurations<sup>315</sup>. Il garde secret son protocole de restauration ; le fixatif mis au point par Bâle est conservé dans des bidons, auxquels personne n'a accès hormis Karel Kupka lui-même, et ce dernier refuse d'en dévoiler la «formule secrète» aux autres restaurateurs<sup>316</sup>. La figure de Jean Guiart seconde Karel Kupka dans la prise de décision concernant les interventions sur la collection ; par exemple, le changement des soclages des poteaux funéraires à l'initiative de Roger Boulay dans les années 1980 provoque un incident poussant Jean Guiart à exprimer son fort mécontentement<sup>317</sup>.

---

<sup>307</sup> « Bordereaux de prêts et de restitution », 1966, DA001558/61617, archives du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

<sup>308</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 144. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>309</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>310</sup> René François, « prêts d'objets par K. Kupka provenant du musée de Bâle », 1966, D003719/45120, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>311</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 144. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>312</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>313</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 93. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

### **3. Les évolutions de la muséographie et des enjeux liés à la collection Karel Kupka des années 1980 à aujourd'hui.**

Ce dernier temps questionnera l'héritage de la muséographie et du discours formulé par Karel Kupka sur les artistes aborigènes au MAAO dans les années 1980, puis au MQBJC dès 2006. Il convient de noter le changement d'appellation du Musée des Arts Africains et Océaniens (MAAO) qui devient le Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAO) en 1991.

#### ***3.1. L'héritage de Karel Kupka au Musée National des Arts Africains et Océaniens (1980-2003).***

##### *3.1.1. L'évolution de la muséographie de la salle Australie.*

Dans les années 1980, Karel Kupka est gravement malade et s'absente du musée<sup>318</sup>. Il perd alors de son influence sur la gestion de la collection<sup>319</sup>. Jusqu'alors, aucun réel changement muséographique n'a été conduit, Karel Kupka n'autorisant pas le personnel à déplacer les oeuvres<sup>320</sup>. Lorsque Roger Boulay prend le poste de conservateur en 1982, certaines écorces sont placées en réserve en raison de leur état de conservation jugé mauvais<sup>321</sup>. Les peintures peuvent donc être enlevées de l'exposition, mais aucune n'est déplacée<sup>322</sup>. Bien que des oeuvres soient déposées en réserve, Roger Boulay considère que la muséographie est toujours restée la plus « représentative » possible de l'art de la terre d'Arnhem, en essayant de conserver l'équilibre de la collection<sup>323</sup>. Roger Boulay nous explique ainsi que si une oeuvre venait à être déposée en réserve, il prêtait attention à ce que chaque artiste soit toujours représenté plusieurs fois en respectant les accrochages par séries d'artistes<sup>324</sup> ; ce faisant, il reprend les critères d'accrochage de Karel Kupka. La salle Australie ferme donc quelques temps pour travaux au début des années 1980 et des petits

---

<sup>318</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024

<sup>321</sup> Roger Boulay, « aménagement des réserves », 1982, DA001444/61618, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>322</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*

changements sont apportés ; la salle est repeinte, les poteaux funéraires sont de nouveau soclés. Roger Boulay rédige de nouveaux cartels plus développés que les précédents<sup>325</sup>. Les informations sont reprises directement des publications de Karel Kupka<sup>326</sup> et les cartels sont collés à proximité immédiate des oeuvres (Fig. n°58) : l'Institution poursuit la valorisation des artistes de la collection.

En 1991, Roger Boulay propose un projet muséographique de grande ampleur visant à réorganiser la section Océanie du MNAO<sup>327</sup>. Si le projet n'aboutit pas<sup>328</sup>, empêché par des conflits internes entre les conservateurs et le directeur Henri Marchal<sup>329</sup>, le rapport permet de saisir les enjeux que la collection Karel Kupka représente pour le musée dans les années 1990. Le rapport commence par statuer que l'image du MNAO est encore trop rattachée à son histoire coloniale et qu'il est donc nécessaire de repenser la muséographie de l'ensemble du musée<sup>330</sup>. L'Institution rejette les positions « strictement esthétisantes »<sup>331</sup>, dans laquelle se place la muséographie de Karel Kupka, et les muséographies purement ethnographiques, au profit d'une position médiane dépassant le schisme entre esthétisme et ethnographie : « la position exclusivement esthétisante est intenable(...) de la même manière une conception qui réduirait les oeuvres d'art au statut de simples spécimens propres à illustrer les démonstrations ethnologiques ne serait pas plus acceptable »<sup>332</sup>. Le projet de réaménagement des collections est donc stratégique et la muséographie est à nouveau conçue comme un outil décolonial pour l'Institution. Dans ce projet de réaménagement, l'ensemble Karel Kupka est considéré comme l'un des plus importants du musée<sup>333</sup>. Deux solutions sont explorées ; la première solution (Fig. n°59) déplacerait la collection australienne au niveau 3 dans une galerie sous coupole de 500m<sup>2</sup><sup>334</sup>. Comparée au reste de la section océanienne, l'espace consacré à l'Australie serait donc très important, reflétant le poids de la collection Karel Kupka pour le MNAO. Le projet

---

<sup>325</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation muséographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>328</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>329</sup> Bernard Plossu, J. Eidelman, A. Monjaret et M. Roustan, *MAAO : Mémoires. Photographies de Bernard Plossu* (Paris : Marval, 2002), 37.

<sup>330</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation muséographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> *Ibid.*

dresse une liste de critères de sélection pour les oeuvres à exposer sur ce parcours<sup>335</sup> ; le critère de la représentativité est une fois de plus central. Le projet veut réunir «le maximum d'objets en jouant sur les effets de série » de provenance géographiques variées et de différents artistes<sup>336</sup>. Le parcours s'organise selon différentes thématiques (Fig. n°59). Parmi elles, le thème « un peuple et ses artistes » se subdivise en sous-thématiques permettant d'aborder les artistes aborigènes sous un angle à la fois social, religieux, technique et biographique<sup>337</sup>. Le parcours envisagé pour la collection traduit donc la valorisation croissante des artistes aborigènes par l'Institution. Certaines idées de présentation suggèrent l'admission de chefs-d'oeuvres dans la collection, qui seraient mis en avant par l'exposition : «Ponctuer la présentation par des pièces isolées choisies pour leurs qualités plastiques »<sup>338</sup>. Enfin, si le début du rapport indique que le MNAO veut se détacher d'une muséographie trop esthétisante, l'idée est moins prégnante pour la collection Karel Kupka. En effet, les oeuvres de terre d'Arnhem devraient provoquer un «choc esthétique»<sup>339</sup> chez le visiteur, ce que le parcours favoriserait par une présentation centrée sur l'objet plutôt que son contexte (« regrouper les informations dans des espaces spécialisés de façon à ce que la présentation soit strictement centrée sur les objets ») et mettant à la disposition du visiteur des « aires de contemplation»<sup>340</sup>.

La deuxième solution envisagée en 1991 se rapproche de l'accrochage en vigueur dans les mêmes années (Fig. n°60); la salle Australie est maintenue dans le même espace et l'accrochage est réorganisé selon quatre thématiques, et parmi elles « le rôle social et religieux du peintre ». Le parcours central se concentrerait sur les oeuvres qualifiées d' «essentielles» et de « représentatives de la collection », tandis que les parcours latéraux seraient centrés sur des thèmes socio-religieux<sup>341</sup>. Le projet ne détaille pas quelles seraient les oeuvres « essentielles » ou « représentatives de la collection ».

---

<sup>335</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation museographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> « Muséographie de la section Océanie : compte rendu de réunion, présentation du projet, notes manuscrites, plans, programmation conservation-restauration », 1991, 8AAI/18, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>340</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation museographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>341</sup> « Projet de rénovation de la présentation des collections Australiennes : rapports, plans », 1992, 8AAI/20, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Le décès de Karel Kupka en 1993 marque un tournant pour l'Institution et le personnel du musée acquiert de nouvelles possibilités dans la gestion de la collection<sup>342</sup>. La même année, une exposition temporaire sur l'art aborigène prend place au MNAO<sup>343</sup>. Le temps de l'exposition, la muséographie permanente est agencée de manière à accueillir une collection contemporaine de peintures aborigènes acryliques (Fig. n°61). Toutes les oeuvres de la collection Karel Kupka ne peuvent plus être accrochées par manque de place. L'exposition temporaire s'allonge et la salle Australie conserve cet agencement jusqu'en 1997<sup>344</sup>.

En 1998, un «rajeunissement»<sup>345</sup> de la salle est entrepris par le nouveau directeur du MNAO Jean-Hubert Martin. Le projet de rénovation globale est avorté en raison de l'annonce, la même année, de l'ouverture prochaine du Musée des Arts et des Civilisations, futur MQBJC<sup>346</sup>. L'exposition de la collection est maintenu dans la salle Australie d'origine (Fig. 62), repeinte pour l'occasion et dégagée des faux plafonds pour gagner en hauteur<sup>347</sup>. Le nombre d'oeuvres exposées de la collection Karel Kupka a été drastiquement réduit et réuni en une seule vitrine, ne rendant «que très partiellement compte de la richesse de la collection»<sup>348</sup> d'après le directeur. L'accrochage est aussi complété par l'achat de sculptures et écorces de terre<sup>349</sup> d'Arnhem contemporaines par Philippe Peltier et Jean-Hubert Martin<sup>350</sup>. Les poteaux funéraires restent installés au centre de la salle. Nous ne disposons pas d'assez de photographies de la salle Australie en 1998 nous permettant d'établir quelles sont les pièces retenues en exposition permanente, ni selon quels critères. Reprenant le principe de juxtaposition des peintures acryliques du désert central et des peintures sur écorce de terre d'Arnhem pensé au moment de l'exposition de 1993, les peintures acryliques sont introduites dans la nouvelle muséographie de la salle Australie ; les peintures du désert central australien sont accrochées sur le pourtour de la salle et sur les piliers de l'espace central<sup>351</sup>. À la

---

<sup>342</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>343</sup> Françoise Dussart et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, dir. *La peinture des aborigènes d'Australie* (Marseille, France: Éditions Parenthèses, 1993), 7.

<sup>344</sup> Jean-Hubert Martin, « nouvelles présentations des peintures aborigènes australiennes et des collections d'art du Nigéria », *Revue du Louvre* n°3 ( juin 1998), 25.

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>348</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>349</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>350</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>351</sup> Jean-Hubert Martin, « nouvelles présentations des peintures aborigènes australiennes et des collections d'art du Nigéria », *Revue du Louvre* n°3 ( juin 1998), 25.

réouverture de la salle, Jean-Hubert Martin déclare ainsi que la nouvelle exposition rend compte de « l'incroyable vitalité de ces artistes et de leur constant renouvellement »<sup>352</sup>. La salle Australie continue ainsi à être exploitée comme un espace de valorisation de la création aborigène contemporaine. Avec la juxtaposition des peintures des années 1960 à une collection contemporaine, la muséographie met en relation les écorces peintes dites traditionnelles et les peintures acryliques. La salle Australie continue ainsi à écrire pour l'Occident une histoire de l'art australienne. En cela, la salle s'inscrit dans ce qu'avaient déjà amorcé Jean Guiart et Karel Kupka en insérant dans l'exposition permanente de 1964 des oeuvres composées de matériaux occidentaux. Il convient de noter que l'histoire de l'exposition permanente est aussi conditionnée par un manque de fonds, freinant de nombreux projets<sup>353</sup>.

### *3.1.2 : Une nouvelle politique de gestion de la collection.*

#### *3.1.2.1. La conservation-restauration de la collection(années 1980 à 2003).*

À partir des années 1980, quand l'influence de Karel Kupka au musée se fait donc moins sentir, les modalités d'exposition de la collection sont davantage conditionnées par les problématiques de conservation-restauration. La salle Australie ouvre de nouveau en 1980<sup>354</sup>, après avoir été fermée quelques temps pour travaux. Deux ans plus tard, le restaurateur Denis Guillemard alerte sur le mauvais état de conservation des peintures. Roger Boulay dresse alors un rapport alarmant et demande une intervention « immédiate » pour un minimum de 70 pièces ou l'ensemble de la collection, poteaux funéraires compris, risque d'être mis en réserve<sup>355</sup> (Fig n°57). Il accuse les conditions de présentation inadaptées qui mettent en danger l'intégrité de la collection<sup>356</sup>. Roger Boulay affirme également dans ce rapport la nécessité de revoir l'exposition au profit d'une meilleure conservation de la collection : « de mettre au point un mode de présentation adapté, de reconsidérer l'ensemble de la

---

<sup>352</sup> Jean-Hubert Martin, « préface » dans *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, dir. Jean-Hubert Martin (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999), 7.

<sup>353</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>354</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 100.

<sup>355</sup> Roger Boulay, « aménagement des réserves », 1982, DA001444/61618, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>356</sup> *Ibid.*

muséographie de la salle »<sup>357</sup>. Face à l'urgence de la situation, des mesures vont être prises par la direction<sup>358</sup>. Cette campagne de restauration est pour la première fois menée sans l'aval de Karel Kupka ou de Jean Guiart : Roger Boulay et Denis Guillemard opèrent ce que Philippe Peltier qualifie d'un « coup de force », ayant « décidé d'autorité que ça suffisait comme ça »<sup>359</sup>. Roger Boulay nous confirme que s'il ôte une peinture de l'exposition permanente, cela s'explique toujours en premier lieu par des problématiques de conservation préventive, et ensuite pour des raisons de présentation de l'exposition<sup>360</sup>. Les écorces peuvent être enlevées mais ne sont jamais déplacées, dans le respect de l'accrochage original<sup>361</sup>.

Les « boîtes » en Plexiglas commencent par être remplacées car elles ne sont plus conformes aux normes d'exposition des années 1980<sup>362</sup>. Profitant de ces changements, une partie des écorces sont placées dans les réserves climatisées<sup>363</sup>. En 1991, le problème de présentation des écorces n'est néanmoins pas entièrement résolu et Roger Boulay déclare dans un nouveau rapport « ce problème est resté en suspens jusqu'à ce jour, malgré les rapports qui depuis 1982, n'ont pas manqué d'attirer l'attention du chef d'établissement »<sup>364</sup>. Les écorces souffrent toujours de fortes variations hygrométriques et sont desséchées par le système d'éclairage des vitrines<sup>365</sup>. Ce n'est qu'en 1998, quand la salle Australie est rénovée, que les vitrines sont remplacées par une seule longue vitrine climatisée, permettant de contrôler l'humidité<sup>366</sup>. Cette vitrine contient un nombre important d'écorces (Fig. n°62). Ces changements s'inscrivent dans la scientification de la conservation des collections ethnographiques des années 1990<sup>367</sup> ; l'évolution de la politique de conservation à l'égard des peintures sur écorce se superpose à l'histoire des sciences de la conservation-restauration qui passent, au M(N)AO, « du quasi-bricolage à la science de la conservation préventive »<sup>368</sup>.

---

<sup>357</sup> Roger Boulay, « aménagement des réserves », 1982, DA001444/61618, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>358</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024

<sup>359</sup> *Ibid.*

<sup>360</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024

<sup>364</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation muséographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024

<sup>367</sup> Bernard Plossu, J. Eidelman, A. Monjaret et M. Roustan, *MAAO : Mémoires. Photographies de Bernard Plossu* (Paris : Marval, 2002), 26.

<sup>368</sup> *Ibid.*, 70.

Dans la même dynamique, la science de la restauration appliquée aux objets ethnographiques évolue, et les peintures sur écorces ont constitué un cas d'école pour l'équipe de restaurateurs du M(N)AO<sup>369</sup>. Quand Denis Guillemard alerte Roger Boulay sur l'état des écorces dans les années 1980, les peintures sur écorces sont en très mauvais état et sont notamment observées des fentes et des soulèvements de la couche picturale nécessitant des interventions<sup>370</sup>. Parmi les facteurs expliquant les soulèvements de couches picturales, les anciennes interventions sont pointées du doigt<sup>371</sup> ; parmi elles, les vernissages menés par Karel Kupka «selon une conception occidentale»<sup>372</sup> qui ressentait la pulvérulence «que comme une dégradation putative»<sup>373</sup>. Les restaurateurs du MAAO entreprennent donc dès les années 1980 des dé-restaurations, notamment des dé-vernissages<sup>374</sup>. Philippe Peltier et Roger Boulay s'attaquent également aux tasseaux arrière, alors qu'ils cherchent à optimiser le stockage des écorces en réserve<sup>375</sup>. Les tasseaux étant fixés aux écorces par de la colle forte, ils doivent être détachés au burin<sup>376</sup>, consistant donc en une intervention lourde<sup>377</sup>. Toutes les anciennes interventions ne sont pas non plus réversibles ; c'est par exemple le cas pour les poteaux funéraires polymérisés par Jean Guiart. Cependant, il est important de ne pas porter de jugement dépréciatif sur ces premières interventions menées par Karel Kupka et Jean Guiart qui ont, avec les moyens techniques de l'époque, contribué à la préservation de la collection jusqu'à aujourd'hui<sup>378</sup>.

En plus de ces dé-restauration, les différents rapports de restaurations, de Denis Guillemard dans les années 1980 au restaurateur Régis Prévost à la fin des années 1990, permettent d'observer la mise en place de protocoles de restauration et leur standardisation, en particulier pour les refixages. Appliquant principalement du « PVA en émulsion diluée à 50%

---

<sup>369</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>370</sup> Denis Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.107 », 1988, D003717/45085, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>371</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné 23* (2006), 116.

<sup>372</sup> Séverine Bats, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.58 », 1997, D003717/45080, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>377</sup> Éleonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>378</sup> *Ibid.*

eau + gouttes TEEpol appliquées au pinceau <sup>379</sup>», Denis Guillemard a recours à différentes formules, comme « Elvamide 8061 à 3% dans Ethanol et alcool polyvinylique à 5%<sup>380</sup> ». Certaines restaurations illusionnistes sont aussi menées dans les années 1980 pour combler les lacunes pigmentaires (Fig. n°63)<sup>381</sup>. La campagne de restauration menée en 2000 par Régis Prévost systématise la même formule pour le refixage de chaque écorce : « Klucel 2.5% + paraloïd 3% dans l'éthanol 50/50, adhésif appliqué sous pigments au pinceau» (Fig. n°64)<sup>382</sup>.

Enfin, en s'inscrivant dans une mouvance muséale plus générale dans les années 1990, le MNAO réorganise ses réserves<sup>383</sup>. Régis Prévost installe en réserve du nouveau mobilier mobile mais les peintures sur écorce, craignant les vibrations, ne sont pas concernées<sup>384</sup>.

### *3.1.2.2. La valorisation de la collection Karel Kupka : les expositions, les dépôts et les prêts.*

Du temps du M(N)AO, deux expositions temporaires internes présentent au public les pièces collectées par Karel Kupka. En 1985, l'exposition « Musée imaginaire des arts de l'Océanie », commissionnée par Victor Beyer et secondé de Roger Boulay, présente six oeuvres de la collection Karel Kupka dans une section intitulée «l'objet et le mythe »<sup>385</sup> ; le caractère « narratif » des écorces peintes est encore une caractéristique mise en avant par l'Institution. L'exposition de 1993 « Peinture des Aborigènes d'Australie » (Roger Boulay) que nous avons mentionnée plus tôt pour son impact sur la muséographie de la salle Australie, joue un rôle important dans la valorisation de la collection Karel Kupka. Au début des années 1990, Roger Boulay et Françoise Dussart, une anthropologue spécialiste de l'Océanie, partent pour le désert central australien afin d'acquérir auprès des Aborigènes des peintures

---

<sup>379</sup> Denis Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.107 », 1988, D003717/45085, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>380</sup> Denis Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.112 », 1988, D003717/45086, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>381</sup> Denis Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.121 », 1988, D003717/45088, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>382</sup> Régis Prévost, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.162 », 2000, D003717/45090, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>383</sup> Roger Boulay, « Les collections extra-européennes : 25 ans après », dans *La lettre de l'Ocim* 158 (Mars- avril 2015), 2.

<sup>384</sup> Régis Prévost, « L'utilisation des rayonnages mobiles pour le stockage des collections ethnographiques » dans *Conservation-Restauration des Biens culturels* n°5 (1993), 16.

<sup>385</sup> Victor Beyer, dir. *Musée Imaginaire des arts de l'Océanie* (Paris : Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie : 1985).

acryliques contemporaines. Si l'exposition est donc initiée par l'acquisition de peintures acryliques, l'affiche de l'exposition présente pourtant une peinture de la collection Karel Kupka (Fig. n°65.). Les peintures acryliques sont placées à proximité des peintures en écorces, et ces dernières occupent un tiers de l'espace d'exposition<sup>386</sup>. D'après Fred Myers, cette collection porte un double enjeu pour le MNAO : valoriser la collection Karel Kupka d'une part, et continuer à rompre avec le passé colonial du musée en se tournant vers l'art contemporain<sup>387</sup>. L'exposition coïncide également avec le décès de Karel Kupka; elle est donc l'occasion pour l'Institution de réaffirmer son importance dans l'écriture d'une histoire de l'art aborigène en Europe.

Nous avons recensé toutes les peintures présentées lors de ces deux expositions afin de dégager d'éventuelles pièces mises en avant par l'Institution (Fig. n°69.). Trois oeuvres sont successivement sélectionnées en 1985 et en 1993 ; une peinture de Bininiywui, une peinture de Djawa et la peinture 72.1964.10.6 de Malangi (Fig. n°51). Cette dernière continue donc à être valorisée par l'Institution. De plus, le préambule de l'exposition de 1993 présente certains artistes exposés comme « les meilleurs artistes qui font la réputation de la peinture du Nord »<sup>388</sup>. Parmi eux sont cités : Irvala, Djawa, Malangi, Djulawarak et Namatbara<sup>389</sup>.

La nouvelle politique de gestion de la collection induit une plus grande circulation des pièces de la collection. Les écorces sont prêtées pour des expositions temporaires, en France et à l'étranger.

Trois dépôts longs de pièces de la collection sont également engagés dès les années 1980 ; un premier dépôt concerne la peinture de Bininiywui (Djambarrpuyngu, Dua) 72.1964.9.23 (Fig. n°4) au Musée d'Angoulême de 1983 à 2014<sup>390</sup>. Une autre peinture sur écorce, la 72.1964.9.157 (Fig. n°4) réalisée par Wagabara (Maung, Dua) est en dépôt depuis 1991 au Musée d'Aquitaine à Bordeaux<sup>391</sup>. La peinture 72.1963.8.9 (Fig. n°3) a été déposée au château musée de Boulogne-sur-Mer.

---

<sup>386</sup> Fred Myers, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain* 30 (1998) : 107.

<sup>387</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>388</sup> « Exposition peintures des Aborigènes, 1989 - 1991 », 5AAI/408, archives du Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> TMS©

<sup>391</sup> *Ibid.*

### 3.1.3. *l'inclusion d'un nouveau regard aborigène : quel impact sur la muséographie ?*

Avant les années 1980, aucun document ne mentionne un dialogue entre le MAAO et les communautés de terre d'Arnhem à propos de l'exposition de la collection Karel Kupka. D'après Philippe Peltier, les « anciens » n'ont jamais exprimé un mécontentement concernant l'exposition de leurs peintures ou de leur publication<sup>392</sup>.

À partir des années 1980, une nouvelle dynamique est impulsée par les musées anglophones et les musées extra-européens portent un regard neuf sur les communautés<sup>393</sup>. Le discours muséal bascule d'un modèle de communication vertical, avec à son sommet le musée, à un modèle horizontal où les communautés sont incluses en périphérie<sup>394</sup>. Dans les années 1990, la tendance s'intensifie. À la suite d'attaques portées contre le MNAO par l'opinion publique, qui l'associe encore à son héritage colonial, la DMF somme le MNAO de suggérer des solutions pour la section Océanie<sup>395</sup>. Parallèlement, des premières réclamations de restitution sont adressées par les Aborigènes au MNAO dès 1993 et ces derniers manifestent leur souhait d'être impliqués dans la gestion des collections aborigènes d'Europe<sup>396</sup>. Les années 1990 marquent donc l'inclusion de ces communautés au MNAO.

À l'occasion de l'exposition de 1989 « Les magiciens de la terre », une exposition d'art contemporain extra-européen organisée par Jean-Hubert Martin, une communauté aborigène du Désert Central australien est invitée à visiter la salle Australie<sup>397</sup>. La communauté n'exprime aucune remarque sur les écorces peintes, tout d'abord parce qu'elle n'est pas originaire de Terre d'Arnhem, mais aussi parce que les écorces peintes ne sont pas sacrées<sup>398</sup>. En revanche, les visiteurs aborigènes s'offusquent de l'exposition de rhombes sacrés (des *tjuringa*) dans les tables de verre au centre de la salle<sup>399</sup>. Les objets sont donc retirés de l'exposition. Indirectement, leur visite reconfigure l'exposition de la salle Australie ;

---

<sup>392</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> Raphaël Perdriau, « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossoyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? » (Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999), 63.

<sup>395</sup> « Muséographie de la section Océanie : compte rendu de réunion, présentation du projet », 1990, 8AAI/18, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>396</sup> « Ambassade d'Australie », 1992, 8AAI/185, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>397</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>398</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>399</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

pour combler l'espace vide central autrefois occupé par les *tjuringa*, Roger Boulay y installe les poteaux funéraires de la collection Karel Kupka.

Le projet de Jean-Hubert Martin au milieu des années 1990 de la « galerie des cinq continents » accorde néanmoins une véritable agentivité à un des artistes de la collection Karel Kupka<sup>400</sup>. Cette galerie, installée au troisième étage du MNAO (Fig. n°66), est destinée à être permanente et fonctionne selon un système de rotation des réserves, installées au même étage<sup>401</sup>. Cependant, le projet ne s'inscrit pas dans le temps car trop compliqué à maintenir. La muséographie de la galerie met en avant un artiste par continent, et David Malangi est le représentant de l'Océanie<sup>402</sup>. Malangi est retenu car il est, à ce moment là, le dernier artiste vivant de la collection Karel Kupka<sup>403</sup>. Sept écorces de Malangi sont accrochées ainsi qu'une sculpture zoomorphe (Fig. n°67). Au moins une écorce de la collection Karel Kupka est présentée (Fig. n°67), les autres pièces sont acquises auprès de l'artiste en 1996<sup>404</sup>. La monographie de Malangi n'impacte pas la muséographie de la salle Australie, cependant, elle permet de valoriser la production d'un artiste aborigène contemporain de la collection Karel Kupka. L'artiste collabore directement avec le MNAO : il sélectionne lui-même les pièces exposées après que Philippe Peltier se rend en terre d'Arnhem avec les négatifs de ses œuvres pour qu'il fasse sa sélection. La monographie de Malangi traduit également la mise en avant d'un artiste par l'Institution qui n'était pas particulièrement valorisé dans la muséographie de 1964.

Si l'agentivité des communautés dans la muséographie de la salle Australie est donc limitée, les aborigènes occupent surtout un rôle d'informateurs pour la collection Karel Kupka. Cela se traduit par des visites commentées des communautés comme celle effectuée par John Mawurndjul en 2001 dans les réserves du MNAO, alors aménagées au sous-sol de la Bibliothèque François Mitterrand<sup>405</sup>. Les commentaires sont recueillis par le musée afin d'enrichir la documentation de la collection, et en particulier sur l'histoire des motifs sacrés<sup>406</sup>.

---

<sup>400</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> TMS©

<sup>405</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>406</sup> « Remarques à propos de certaines écorces faites par John Mawurndjul lors de sa visite en réserve le 28 juin 2001 », 28 juin 2001, D003717/45072, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

### **3.2. Exposition et exposition de la collection Karel Kupka au Musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006).**

#### *3.2.1. La « Chambre des écorces ».*

Le MQBJC fusionne les collections du Musée de l'Homme et du MNAO<sup>407</sup> et dispose d'une superficie d'exposition de 5300m<sup>2</sup> appelée le « plateau des collections »<sup>408</sup>. Au vu du nombre important d'objets inscrits à l'inventaire du MQBJC et la superficie du plateau des collections, un comité de muséographie est organisé sous la direction de Germain Viatte<sup>409</sup> pour déterminer quels objets sont à intégrer à l'exposition permanente. La terre d'Arnhem est encore bien représentée dans la section dédiée à l'art australien avec un ensemble de peintures sur écorces et de sculptures.

47 écorces peintes sont accrochées dans des vitrines. 45 d'entre elles proviennent de la collection Karel Kupka, de 1964 uniquement. Les deux autres écorces sont celles ayant été achetées à la fin des années 1990 par Philippe Peltier et Jean-Hubert Martin. Huit poteaux funéraires sont exposés, également issus de la collection Karel Kupka.

Les pièces sont concentrées sur une des extrémités du plateau des collections, dans la section Océanie. L'espace des écorces peintes est quadrangulaire, composé d'une longue vitrine horizontale réunissant toutes les écorces de la collection Karel Kupka (Fig. n°68), deux panneaux latéraux abritant les écorces plus récentes. Face à la vitrine, un banc est installé pour les visiteurs et prend la forme d'un abri sous roche. Cet espace est surnommé « la chambre des écorces »<sup>410</sup>. Les pièces sculptées sont éloignées des écorces peintes et placées après les peintures acryliques du désert central : une organisation typologique est préférée à une présentation par origine géographique. Les poteaux funéraires sont installés sur une plateforme d'une vingtaine de centimètre de hauteur (Fig. n°68).

Alors l'exposition permanente peut-elle être considérée comme l'héritière de la muséographie du M(N)AO ? Pour cela, nous dressons une liste des peintures exposées (Fig.

---

<sup>407</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>408</sup> Musée du quai Branly - Jacques Chirac, « Chiffres clés », s.d., consulté le 20 mars 2024, <https://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles>

<sup>409</sup> « Réflexion pour la muséographie commune à toutes les sections », 2001, 5AAI/587, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>410</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 116.

n°69) afin de saisir les critères de sélectivité mis en place par le MQBJC, le nombre de peintures exposées ayant été réduit de 75% par rapport à la salle Australie du MAAO. Les résultats sont croisés avec ceux de la première muséographie de façon à mettre en avant les différences et les similitudes dans les choix d'exposition. Tout d'abord, les différentes provenances géographiques de la collection sont représentées selon des proportions équivalentes à la muséographie originale (Fig. n°70, n°6). Le critère de « représentativité » géographique de la collection est donc repris par le MQBJC. Concernant les artistes ; les trois artistes les plus représentés dans la collection Kupka (Midjau-Midjau, Irvala, et Namatbara) sont également les plus représentés dans l'exposition permanente du MQBJC, et selon les mêmes proportions (Fig. n°71, n° 7). Certains artistes sont cependant moins mis en avant que du temps du MAAO comme Ulambilam et Nanguanyari-Namiridali représentés par une oeuvre chacun dans l'accrochage du MQBJC alors qu'ils étaient représentés à hauteur de 10% dans la salle Australie. À l'inverse, d'autres artistes sont mis en avant comme Bunguwuy (Gupapuyngu, Yirritya), représentant moins d'1% de l'ensemble de la collection. Il convient de souligner que les écorces sont aussi choisies en fonction de leur état de conservation. Depuis l'ouverture du MQBJC en 2006, les objets de la collection Kupka exposés de façon permanente n'ont pas été modifiés.

Le croisement de ces statistiques permet donc d'établir que «la chambre des écorces» s'inscrit dans l'héritage de la muséographie Kupka malgré une réduction drastique du nombre de pièces exposées : l'équilibre de la collection est respecté. L'exposition du MQBJC formule ainsi un discours sur l'art aborigène contemporain assez proche de celui construit par le MAAO en offrant à voir au visiteur des oeuvres d'une grande variété géographique, de styles, et mettant en avant de grandes figures de maîtres-peintres. Cependant, l'accrochage à touche-touche ne dégage aucune monographie d'artiste comme cela était le cas au MAAO. Enfin, il convient de remarquer que l'accrochage de la collection de 1964 exclusivement dans la grande vitrine patrimonialise la collection Karel Kupka issues de sa collecte de 1963, tandis que les écorces achetées ne sont plus exposés.

«La chambre des écorces » est conçue par Yves le fur, en charge de la muséographie de la section Océanie<sup>411</sup>. La présentation à touche-touche évoque des abris aborigènes, aux

---

<sup>411</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 116.

murs peints, décrits par l'anthropologue Leonhard Adam<sup>412</sup>. Le banc face à la vitrine évoque les abris sous-roches sur lesquels les Aborigènes peignaient<sup>413</sup>. Yves le fur explique que l'accrochage suit une logique thématique<sup>414</sup>.

La « chambre des écorces » s'insère dans le grand projet muséographique du MQBJC présidé par Germain Viatte<sup>415</sup>. Le comité muséographique du MQBJC considère que la collection Karel Kupka compte parmi les ensembles « remarquables » à valoriser absolument dans la muséographie<sup>416</sup>. La collection Karel Kupka est donc appréhendée comme un ensemble indivisible. Sur les rapports du comité, une note manuscrite commente « le nouveau projet prend en compte le projet de 1991 des Océanistes »<sup>417</sup>. Certains points forts du projet de 1991 se retrouvent en effet dans la conception de « la chambre des écorces » : par exemple, l'assise face à la vitrine pourrait être pensée comme une « zone de contemplation » similaire à celle conceptualisée en 1991<sup>418</sup>. Cependant, Philippe Peltier, ancien membre du comité muséographique, n'est pas d'avis que le projet de 1991 ait été référencé dans la conception de l'exposition actuelle<sup>419</sup>.

La muséographie reprend d'autres principes développés par le M(N)AO, notamment l'association de la collection Karel Kupka aux peintures acryliques, permettant de faire valoir un discours sur la vitalité de l'art contemporain aborigène. Le MQBJC a par ailleurs renforcé son lien avec de grands artistes contemporains aborigènes en leur faisant appel pour orner des éléments architecturaux du musée<sup>420</sup>. En revanche, ce lien aux artistes contemporains n'est pas exprimé sur le plateau des collections, ni mis en lien avec la collection Karel Kupka.

La muséographie du nouveau MQBJC relance le débat des années 1960 entre esthétique et ethnographie. Cependant, selon Roger Boulay, en 2006 ce schisme est dépassé depuis longtemps par l'Institution, et les quelques critiques sont surtout alimentées par des

---

<sup>412</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 124. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>413</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>414</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia sindaco domas « La chambre des écorces », *Techné* 23 (2006), 116.

<sup>415</sup> « Réflexion pour la muséographie commune à toutes les sections », 2001, 5AAI/587, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>416</sup> *Ibid.*

<sup>417</sup> « Réflexion pour la muséographie commune à toutes les sections », 2001, 5AAI/587, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>418</sup> Roger Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation muséographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

<sup>419</sup> Philippe Peltier, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 19 mars 2024.

<sup>420</sup> Musée du quai Branly - Jacques Chirac, « L'art aborigène sur le toit et les plafonds », s.d., consulté le 20 mars 2024. <https://www.quaibrantly.fr/fr/les-espaces/lart-aborigene-sur-le-toit-et-les-plafonds>

conflits internes<sup>421</sup>. La muséographie de la « chambre des écorces » peut seulement trouver ses limites dans sa référence aux abris en écorces peintes ; Karel Kupka n'en observe aucun durant ses missions et remet même en doute leur existence<sup>422</sup>.

### 3.2.2. La politique de gestion de la collection Karel Kupka

#### 3.2.2.1. la politique de restauration.

Avant l'exposition des écorces au MQBJC, Yves le Fur lance une campagne de restauration de 19 écorces peintes<sup>423</sup>. La politique de restauration du MQBJC suit la tendance insufflée par ses prédécesseurs du MAAO et opte pour une approche ethnographique, et non plus esthétique, résumée ainsi par Yves le Fur : « pour toutes ces raisons ces « peintures » ne peuvent être appréhendées comme des oeuvres de type beaux-arts »<sup>424</sup>. La politique de restauration du MQBJC suit les progrès scientifiques et les tendances déontologiques de la discipline ; les interventions sur les écorces priorisent le principe de retraitabilité<sup>425</sup> et sont appuyées par des analyses scientifiques<sup>426</sup>. Les refixages sont minimaux car irréversibles<sup>427</sup>. Les peintures présentant des lacunes pigmentaires ne sont pas systématiquement restaurées<sup>428</sup>. Pour consolider les écorces, les restaurateurs utilisent en 2004 de la colle d'esturgeon, un nébuliseur à ultrasons<sup>429</sup>, et certaines sont doublées<sup>430</sup>. En parallèle, un contrôle régulier est assuré ; Éléonore Kissel, responsable du pôle de conservation-restauration du MQBJC, met en place en 2006 une campagne de consolidation des écorces, renouvelée tous les cinq ans<sup>431</sup>.

Toutes les pièces de la collection n'ont pas fait l'objet d'une dérestauration. Certains vernis sont ainsi encore observables<sup>432</sup> et les tasseaux sont encore présents au dos de certaines

---

<sup>421</sup> Roger Boulay, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 22 mars 2024.

<sup>422</sup> Karel Kupka, *Peintres aborigènes d'Australie*, préface de Jean Guiart (Paris: Société des Océanistes, 1972), 124. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

<sup>423</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné 23* (2006), 115.

<sup>424</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> Éléonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>429</sup> Yves le Fur, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas « La chambre des écorces », *Techné 23* (2006), 116.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> Éléonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>432</sup> observation de l'auteur en consultation des pièces en muséothèque

écorces<sup>433</sup>. Éléonore Kissel explique que retirer les tasseaux serait aujourd'hui une opération trop risquée pour les écorces<sup>434</sup>. Elle nuance également que nous ne savons pas dans quelle mesure et si ces tasseaux représentent un risque pour l'intégrité des écorces<sup>435</sup>.

### 3.2.2.2. *Quelle valorisation de la collection à travers les expositions temporaires ?*

Depuis l'ouverture du MQBJC, les objets de la collection Karel Kupka ont été exposés au cours de cinq expositions temporaires internes (Fig. n°69), dont une consacrée aux arts aborigènes ; l'exposition « GULARRI, Paysages de l'eau au nord de l'Australie » (juin - septembre 2021) présente au public les modalités de représentations du paysage des peintres de Milingimbi<sup>436</sup>. Les expositions temporaires n'impactent pas l'exposition permanente, à l'exception de Gullari (Fig. n°69).

Nous avons recensé toutes les oeuvres sélectionnées lors de ces expositions, de manière à déterminer si certaines pièces sont plus mises en avant que d'autres par le musée (Fig. n°69.) ; à l'exception du bois sculpté 72.1964.9.87 et de la peinture 72.1963.8.11, aucune oeuvre n'a été exposée dans plusieurs expositions temporaires du MQBJC. De plus, le tableau (Fig. n°69) révèle que ces expositions complètent la « chambre des écorces » en offrant à voir au visiteur des oeuvres qui ne sont plus présentées en exposition permanente.

### 3.2.3. *Les Aborigènes d'Australie deviennent des informateurs pour la collection Karel Kupka.*

Au moment de la conception de la muséographie du MQBJC, plus aucun artiste de la collection Karel Kupka n'est en vie. Les ayants droits n'ont pas été acteurs de la nouvelle muséographie de l'exposition. Cependant, et poursuivant la tendance interculturelle engagée par le MAAO dès les années 1980<sup>437</sup>, les communautés aborigènes se posent de plus en plus

---

<sup>433</sup> Éléonore Kissel, communication personnelle avec l'auteur, Paris, 29 mars 2024.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> Musée du quai Branly-Jacques Chirac, « Gularri », s.d., consulté le 20 mars 2024. <https://www.quaibrantly.fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/gularri-38925>

<sup>437</sup> Raphaël Perdriau, « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossoyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? » (Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999), 65.

« comme "experts" de leurs propres affaires »<sup>438</sup>. Au moment du projet du futur MQBJC, l'anthropologue Maurice Godelier insiste sur la nécessité d'inclure les chercheurs issus des communautés pour les expositions temporaires : « il ne devrait pas y avoir une seule exposition sur le Mali sans que des chercheurs maliens soient concernés »<sup>439</sup>. À l'occasion de l'exposition Guljarri, le commissariat d'exposition est ainsi partagé par des chercheurs français et des peintres et chefs cérémoniels de terre d'Arnhem<sup>440</sup>. De la même manière que cela a été amorcé au MNAO, les aborigènes continuent à occuper un rôle d'informateur vis-à-vis de la collection Karel Kupka. Par la suite, le MQBJC a intégré les considérations aborigènes au regard de certaines pièces sacrées, et des objets de la collection Karel Kupka ont cessé d'être diffusés sur le site internet du MQBJC<sup>441</sup> et sont aujourd'hui exclues d'une potentielle exposition ; cela concerne une écorce peinte de Lipundja et certaines sculptures.

La collection Karel Kupka ouvre donc un espace de dialogue avec les communautés de terre d'Arnhem, suivant la mouvance plus générale des musées non-occidentaux : « l'objet non-occidental devient un enjeu de communication interculturelle basée sur la reconnaissance de la différence »<sup>442</sup>.

---

<sup>438</sup> Roger Boulay, « Les collections extra-européennes : 25 ans après », dans *La lettre de l'Ocim 158* (Mars- avril 2015), 2.

<sup>439</sup> Raphaël Perdriau, « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossoyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? » (Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999), 65.

<sup>440</sup> Musée du quai Branly-Jacques Chirac, « Guljarri », s.d., consulté le 20 mars 2024. <https://www.quaibrantly.fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/guljarri-38925>

<sup>441</sup> TMS©

<sup>442</sup> Raphaël Perdriau, « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossoyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? » (Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999), 62.

## **CONCLUSION**

Pour conclure, la collection d'art aborigène constituée par Karel Kupka revêt une importance majeure pour les collections océaniques en Europe, de par sa quantité, sa qualité, et toute la documentation l'accompagnant. Le MAAO conscientise, dès 1964, le poids de cette collection dans la construction d'une histoire de l'art aborigène en Europe. En effet, de par sa politique de gestion et la mise en exposition de la collection, Karel Kupka formule un discours qui valorise les artistes de Terre d'Arnhem et distingue de grands styles régionaux. Le rôle de Karel Kupka, dans la construction de cette histoire de l'art aborigène en Europe est reconnue dès 1964 par l'Institution. Sa méthode de documentation et d'identification des artistes extra-européens, novatrice en Europe, standardise les missions de collecte suivantes. Son apport culturel est récompensé par l'État français, qui le fait chevalier des Arts et des Lettres en 1966<sup>443</sup>.

L'histoire de la collection s'entremêle à l'histoire institutionnelle du MAAO, en participant à la définition de son identité muséale peu après son ouverture. Dès son acquisition, la collection représente un enjeu stratégique pour le musée qui souhaite se détacher de son histoire coloniale.

L'histoire de la collection révèle le poids qu'a pu avoir un collectionneur comme Karel Kupka au sein de l'Institution. Tout d'abord, les pièces de la collection ont été matériellement marquées par ses décisions d'exposition et de restauration. Ensuite, son influence imprègne le MAAO, suivi du MQBJC, qui réaffirment son rôle dans l'histoire des arts aborigènes à travers des expositions temporaires. La muséographie de la salle Australie marque durablement la présentation de la collection, du MNAO au MQBJC ; bien qu'elle connaisse des évolutions, les Institutions poursuivent la valorisation des maîtres-peintres engagée par Karel Kupka et contribuent à en mettre d'autres en avant. Néanmoins, la figure de Karel Kupka n'est pas retenue comme déterminante pour l'histoire des arts aborigènes par les australiens. Tout d'abord parce que sa méthode et sa collection ne sont pas uniques en Australie, et ensuite parce que son différend avec l'AIAS et le professeur Elkin ternit sa réputation sur place.

Enfin, l'histoire matérielle de la collection Karel Kupka se superpose aux évolutions des techniques et pratiques de la conservation-restauration.

---

<sup>443</sup> Michèle Souef, « Avant-propos. Karel Kupka », dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, dir. Françoise Dussart (Marseille : Éditions Parenthèses, 1993), 15.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **- ouvrages et articles scientifiques**

Anonyme. « Musée National des arts Africains et océaniens : section peintures australiennes : soutenance de thèse ». *Revue du Louvre* n°2 (1969) : 113-114.

Anonyme. « Une thèse de Karel Kupka concernant les peintures sur écorces des aborigènes australiens ». *Journal de la Société des océanistes* 26 (1970): 85-86.

Beyer, Victor, dir. *Musée Imaginaire des arts de l'Océanie. Paris : Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie : 1985*. Catalogue d'une exposition tenu au Musée national des Arts Africains et Océaniens, Paris, du 18 avril au 1er juillet 1985.

Boulay, Roger. « Les collections extra-européennes : 25 ans après ». *La Lettre de l'OCIM* 158 (2015). <https://doi.org/10.4000/ocim.1502>

Chantereau, Cyrille. « Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie ». Mémoire, 1994.

De Largy Healy, Jessica. « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 12 (24 novembre 2010): 198-217. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1961>.

Direction des musées de France, et Bureau de l'action culturelle et des enseignements. *Introduction aux collections océaniques du Musée des arts africains et océaniens*. Paris, France: Action culturelle, Centre des publications, Direction des musées de France, 1983.

Dussart, Françoise, et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, dir. *La peinture des aborigènes d'Australie*. Marseille, France: Éditions Parenthèses, 1993. Catalogue d'une exposition tenue au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, de mai à novembre 1993.

Kaufmann, Christian et Richard McMillan. « From Bark to Art: Karel Kupka between Arnhem Land and Basel ». Dans *John Mawurndjul: between Indigenous Australia and*

*Europe*, sous la direction de Christian Kaufmann et Claus Volkenandt , 137-159. Canberra : Aboriginal Studies Press, 2009.

Kaufmann, Christian . «Why in Basel? ». Dans « *Rarrk* », *John Mawurndjul*, sous la direction de Christian Kaufmann, p222-226. Belair: Crawford house publishing, 2005.

Kupka, Karel. *Peintres aborigènes d'Australie*. Préface Jean Guiart. Paris, France: Société des Océanistes, 1972. <https://doi.org/10.4000/books.sdo.842>

Kupka, Karel. « Les écorces peintes d'Australie du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève ». *Bulletin annuel du musée et institut d'Ethnographie de la Ville de Genève* 9, (1966): 23- 55.

Kupka, Karel. *Dawn of art: painting and sculpture of Australian aborigines*. Préface Adolphus Peter Elkin, et André Breton. Sydney, Australie, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1965.

Kupka, Karel. «Dainganngan, artiste de la Terre d'Arnhem». *Journal de la Société des océanistes* 20, n°20 (1964) : 45-55.

Kupka, Karel. *Un art à l'état brut: peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*. Préface André Breton, et Alfred Bühler. Lausanne, Suisse: La Guilde du livre, 1962.

Kupka, Karel. «Australian Aboriginal Bark Paintings ». *Oceania* 27 (1957): 266-267.

Le Fur, Yves, Frédérique Vincent, Claire Bergeaud, Anne Perrin et Claudia Sindaco Domas. « La chambre des écorces ». *Techné* 23 (2006), 115-118.

Martin, Jean-Hubert et Mireille Jacotin et al. *Le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Martin, Jean-Hubert. « Nouvelles présentations des peintures aborigènes australiennes et des collections d'art du Nigéria ». *Revue du Louvre* n°3 (1998) : 25-26.

McMillan, Richard. « Karel Kupka in Australia: Artist, Collector, Writer, Anthropologist ». Dans « *Rarrk* », *John Mawurndjul*, sous la direction de Christian Kaufmann, 193-197. Belair: Crawford house publishing, 2005.

Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. *Musée national des arts africains et océaniens: guide*. Paris, France: Ministère de la culture et de la communication, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

Myers, Fred. « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France ». *Terrain* 30 (1998) : 95-111.

Peltier, Philippe. « Karel Kupka le témoin essentiel ». Dans *Au centre de la Terre d'Arnhem, entre mythes et réalité : art aborigène d'Australie*, sous la direction d'Anne-Claire Ducreux, Apolline Kohen et Fiona Salmon, 33-38. Mantes-la-Jolie: Musée de l'Hôtel-Dieu, 2001.

Peltier, Philippe. « Vers de nouvelles muséographies ». Dans *Du musée colonial au musée des cultures du monde : actes du colloque organisé par le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998*, sous la direction de Dominique Taffin-Jouhaud, 205-218. Paris : Maisonneuve et Larose, 2000.

Perdriau, Raphaël. « Musée de l'homme et Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : fossoyeurs de l'opposition entre ethnologie et esthétique ? ». Mémoire de M1, Institut d'Études Politiques de Grenoble, 1999.

Plossu, Bernard. J. Eidelman, A. Monjaret et M. Roustan. *MAAO : Mémoires. Photographies de Bernard Plossu*. Paris, France : Marval, 2002.

Prevost, Régis. « L'utilisation des rayonnages mobiles pour le stockage des collections ethnographiques ». *Conservation-Restauration des Biens culturels* n°5, (1993) : 16-19.

Rault Wilfried, et Roustan Mélanie. « Du MAAO au musée du Quai-Branly ». Dans *Culture & Musées*, n°6, 2005. pp. 65-83. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1373>

Souef, Michèle. « Avant-propos. Karel Kupka », Dans *La Peinture des Aborigènes d'Australie*, sous la direction de Françoise Dussart, 9-16. Marseille : Éditions Parenthèses, 1993.

Taffin-Jouhaud, Dominique, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, et Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. *Du musée colonial au musée des cultures du monde: actes du colloque*. Paris, France: Maisonneuve et Larose : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 2000.

Viana, Bertrand. « Le musée des Colonies : étude d'une architecture ». Mémoire, Université de Paris-Nanterre, 1990.

Viatte, Germain. dir. André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques. Paris, France: Paris-musées, 2001. Catalogue d'une exposition tenue au Musée de la vie romantique, Paris, du 20 novembre 2001 au 24 mars 2002.

#### **- Archives**

Ambassade d'Australie, « Ambassade d'Australie : liste d'oeuvres, magazines de l'Australia France Foundation et de l'ambassade d'Australie, « policies for museums in Australia and aboriginal and Torres strait Islander people », août 1992 , « The economics of sacred art : the uses of a secret collection in the South Australian museum » de Christopher Anderson, notes manuscrites, correspondances, « Australia in mind » de Bernard Smith, dépliants d'exposition », 1992, 8AAI/185, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Bats, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.58 », 1997, D003717/45080, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Blanchon, « Livraisons d'écorces peintes », 1964,, DA000534/60291, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Bordereaux de prêts et de restitution », 1966, DA001558/61617, archives du Musée du quai Branly- Jacques Chirac, Paris.

Boulay, « aménagement des réserves », 1982, DA001444/61618, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Boulay, « Rapport de 1991 rédigé par Roger Boulay sur la programmation museographique de la section avril Océanie », 1991, 8AAI/22, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Faire-part de décès de Karel Kupka », 1993, D003719/45125, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Florissoone, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1965, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

François, « prêts d'objets par K. Kupka provenant du musée de Bâle », 1966, D003719/45120, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Gestion des oeuvres, suivis et propositions : correspondance, propositions de mise en dépôt, liste des objets», 1974, 10AAI/103, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Godin, «Notes de P. Godin sur la réorganisation des salles océaniques », 1966, DA001444/61622, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Guiart, « Correspondance Missions Guiart », 1964, DAA001574/61156, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Guiart, « correspondance mission Guiart », 1963-1965, DAA001574/61150, archives du Musée du quai-Branly Jacques Chirac.

Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.107 », 1988, D003717/45085, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.112 », 1988, D003717/45086, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Guillemard, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.121 », 1988, D003717/45088, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Holleaux, « correspondance sur les collectes et les missions d'achats », 1964, DAA001574/61150, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Kupka, « acquisition de la collection 72.1971.1 », 1972, D003909/45118, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Kupka, « Copies de carnets de Karel Kupka », D003719/45134, archives du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

« Liste des cartels de la salle australienne au MNAAO (présentation des écorces peintes de la collection 72.1964.9 et 72.1964.10) », D003717/45071, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Muséographie de la section Océanie : compte rendu de réunion, présentation du projet, notes manuscrites, plans, programmation conservation-restauration », 1991, 8AAI/18, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

Prevost, « dossier de restauration de l'écorce peinte 72.1964.9.162 », 2000, D003717/45090, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Réflexion pour la muséographie commune à toutes les sections », 2001, 5AAI/587, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Remarques à propos de certaines écorces faites par John Mawurndjul lors de sa visite en réserve le 28 juin 2001 », 28 juin 2001, D003717/45072, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

« Projet de rénovation de la présentation des collections Australiennes : rapports, plans », 1992, 8AAI/20, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

« Rapport d'activité de K. Kupka », 1976, 61/124, archives du Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

#### **- Audiovisuel**

Niebollo, Marinella, réal. *Entretien avec Karel Kupka*. 1990. Paris : Musée du quai Branly, 1990. DVD.

#### **- Sites internet**

Bibliothèque Nationale de France, « Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie », s.d., consulté le 6 avril 2024

[https://data.bnf.fr/11877585/musee\\_national\\_des\\_arts\\_d\\_afrique\\_et\\_d\\_oceanie\\_paris/](https://data.bnf.fr/11877585/musee_national_des_arts_d_afrique_et_d_oceanie_paris/)

France Diplomatie, « Présentation de l’Australie », s.d., consulté le 9 mai 2024. <https://diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/australie/presentation-de-l-australie/>

Musée du quai Branly - Jacques Chirac, « Chiffres clés », s.d., consulté le 20 mars 2024, <https://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles>

Musée du quai Branly-Jacques Chirac, « Gularri », s.d., consulté le 20 mars 2024. <https://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/gularri-38925>

Musée du quai Branly - Jacques Chirac, « l’art aborigène sur le toit et les plafonds », s.d., consulté le 20 mars 2024. <https://www.quaibranly.fr/fr/les-espaces/lart-aborigene-sur-le-toit-et-les-plafonds>

« Seznam », s.d., consulté le 9 mai 2024. <https://slovník.seznam.cz/preklad/francouzsky>

## **- Entretiens**

Roger Boulay, ancien responsable des collections Océaniques du Musée National des arts Africains et Océaniens, Paris, 22 mars 2024.

Éléonore Kissel, responsable du pôle conservation-restauration du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 29 mars 2024.

Philippe Peltier, ancien responsable des collections de l’unité patrimoniale Océanie-Insulinde au Musée du quai Branly, Paris, 19 mars 2024.