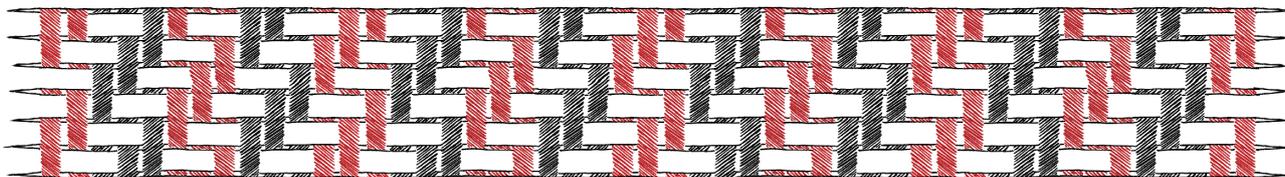


# Des boucliers contre l'oubli. Visite au musée et réappropriation du patrimoine zápara<sup>1</sup>

Anne-Gaël Bilhaut

Chercheur postdoctorale, Université de Liège, Centre Erea du Lesc (CNRS)  
pour le projet ANR-12-CULT-005



## Résumé:

Les boucliers rapportés par le diplomate français Charles Wiener en 1880 sont exempts d'informations précises, hormis la mention « Napo, Indiens Záparos ». Quatre d'entre eux sont actuellement conservés au Musée du Quai Branly. La visite d'un leader zápara à Paris a permis de lui faire découvrir cette collection du musée. Plus tard, la présentation des photos de cette visite au sein de l'organisation zápara d'Equateur a montré une manière différente d'apprécier l'image de ces objets anciens. Par une discussion sur la vision contemporaine des objets anciens à travers la photographie, je suggère que les énoncés actuels des Zápara à propos des boucliers ancestraux marquent une redécouverte de leur culture, un questionnement sur ce que sont les Zápara, ainsi qu'une affirmation contre l'oubli.

**Mots-clés:** collection muséale, Zápara, Charles Wiener, agence, bouclier, musée du quai Branly, patrimonialisation

## Abstract:

The description we have of the shields French diplomat Charles Wiener brought in 1880 do not provide us with any detailed information other than "Napo, Indiens Záparos". Four of them are currently conserved in the Quai Branly Museum. A recent visit by a Zápara leader has since helped the museum discover its own Zápara collection. Subsequently, photographs of these artefacts were shown to the Ecuadorian organization and in turn revealed a different appreciation of the ancient objects. Through an analytical discussion of this contemporary viewing of the ancient artefacts through photographic image, I put forth the argument that statements generated by Zápara today about ancestral shields mark a rediscovery of their culture, a questioning of who the Zápara people are, as well as an assertion against oblivion.

**Keywords:** museum collection; zápara; Charles Wiener; agency; shield; musée du quai Branly; heritage fabrication.

Lorsque Twáru, un Indien zápara d'Amazonie équatorienne pénétra dans la salle de consultation du musée du quai Branly à Paris, ses pas étaient hésitants. Il se retourna pour me demander s'il pouvait entrer. Le rendez-vous avait été fixé à 9 heures, et pour nous rendre dans cette salle, nous étions accompagnés. D'abord, il avait fallu vérifier nos identités et signer le cahier des entrées; puis, sans être guidés, nous ne serions probablement pas arrivés. La salle de consultation se trouve en effet au deuxième sous-sol, entre plusieurs salles de réserve. On y accède au détour de ce qui semble être un enchevêtrement de couloirs pour qui ne connaît pas l'endroit. Déambulant dans ces coulisses, la hauteur de plafond comme le gigantisme général du musée annonçaient déjà l'importance de notre requête.

L'objet de cet article est précisément d'examiner le rapport des Indiens zápara aux objets conservés au musée du quai Branly<sup>2</sup>. L'un d'entre eux, Twáru (33 ans au moment de la visite) a pu les voir et les manipuler, tandis qu'en Équateur, d'autres ont vu la collection sur écran d'ordinateur ou projetée sur le mur de l'organisation. Dans les deux cas, l'expérience de voir des objets qui ne sont plus fabriqués et qu'ils n'avaient jusqu'alors qu'imaginés à partir des récits, renvoie aux notions de distance et d'"agence" (ou *agency*), et à la construction de discours sur la mémoire réelle ou supposée de ces objets.

Fils d'un chamane, membre d'une fratrie qui compte plusieurs leaders, Twáru a été scolarisé à Sarayaku, village emblématique de la résistance kichwa et centre du pouvoir politique des Kichwa du Pastaza. Il est lui-même un des représentants les plus charismatiques des Zápara. Avec sa sœur Kiawka, ils sont à l'origine de la première association politique zápara en 1997, devenue organisation indigène reconnue par les confédérations régionales et nationales. Twáru en a été durant plusieurs années le président. Au moment de sa visite, il était depuis plusieurs mois en Europe ayant bénéficié d'un programme de bourse d'études pour les représentants des peuples indigènes. Lorsque je l'ai invité à passer quelques jours à Paris, je souhaitais avant tout que nous découvriions ensemble la collection zápara du musée du quai Branly. Parler de "découverte" n'est ici ni anodin ni un excès de langage. Quelques semaines auparavant, j'avais eu l'occasion de parler par téléphone à des représentants zápara en Équateur de la présence en ce lieu de douze objets classés comme zápara. Ils étaient stupéfaits de cette nouvelle qu'ils communiquèrent par radio dans les villages.

La rencontre entre ces objets anciens que les Zápara ne réalisent plus et Twáru suscita beaucoup d'émotions et d'informations relatives à ceux qui les avaient fabriqués et utilisés. À la seule vue de ces reliques, il commença à en déterminer les matériaux ainsi qu'une partie de la chaîne opératoire. Il précisa à quel type de personnes les pièces avaient appartenu, dans quel esprit et avec quelles intentions elles avaient été fabriquées. À travers la description de cette journée, je vais montrer que les boucliers ancestraux suscitent des énoncés qui marquent une redécouverte de leur culture, un questionnement sur ce que sont les Zápara, et enfin une affirmation contre l'oubli.

## **I – La collection zápara**

Lorsqu'en avril 2007 il est arrivé au musée du quai Branly pour la première fois, Twáru a été surpris. Le musée du quai Branly, inauguré en juin 2006 à Paris (France), rassemble les collections ethnographiques du Musée de l'Homme et du Musée national des Arts Africains et Océaniens. Plus de 3.600 pièces sont présentées dans l'exposition permanente, sur un total

de presque 270.000 objets. Twáru savait que nous allions « au musée », dans un musée, mais il ne pensait pas qu'il pouvait être de cette taille et contenir de telles collections. Il s'attendait, me dit-il, à quelque chose comme le musée d'Ambato, un musée équatorien qu'il avait eu l'occasion de visiter quelques années plus tôt. Bien qu'au moment de notre visite il ne soit pas très familier des musées d'anthropologie, il connaît le musée Abya Yala de Quito qui conserve des collections contemporaines amazoniennes mais ne comprend pas de section zápara, et le musée Barbier-Mueller de Barcelone où nous nous étions rendus quelques mois plus tôt. Du reste, en visite en France en 2005, nous étions allés voir ensemble l'impressionnante exposition "Brésil Indien"<sup>3</sup> à Paris. Twáru y avait observé avec beaucoup d'attention les spectaculaires urnes funéraires marajoara (île de Marajo, à l'embouchure de l'Amazone) et la plumasserie. Cette fois-ci, en ce lieu, je lui présentai d'abord les salles de collections permanentes. Nous allions d'un pas rapide car j'avais informé mon invité que l'exposition thématique intitulée "Qu'est-ce qu'un corps?"<sup>4</sup> contenait des pièces de sa région, la province du Pastaza en Équateur, dont une, probablement zápara. Aussi notre premier passage au milieu des collections fut-il empressé. J'étais attentive à ses réactions mais dans un premier temps, ne lui disais rien des objets présentés, souhaitant de cette manière laisser la parole libre. Alors que nous quittions la collection Afrique, Twáru me fit part de ce qu'il voyait dans les collections permanentes: tous ces objets figuraient selon lui la manière dont les peuples représentent leurs esprits. Bien plus tard, je me demandai si ça n'était pas aussi pour cette raison que nous avions déambulé si vite dans cette partie.

Nous nous dirigeâmes alors vers la Galerie suspendue pour voir l'exposition anthropologique ou plutôt les pièces amazoniennes qui la constituaient. D'abord, Twáru remarqua les couronnes de plumes de toucan (*tarwasap*) des Jivaro Achuar. Il les reconnut et les nomma aussitôt, puis son regard fut attiré par les autres pièces, spectaculaires, de plumasserie. Rapidement, il revint vers les objets de l'Orient équatorien qui lui étaient familiers. Observant attentivement l'ensemble, il me demanda pourquoi il n'y avait pas en cet endroit d'objets zápara. Il savait déjà que le musée disposait de quelques pièces dans ses réserves. La présence d'artefacts achuar lui laissait penser que des objets zápara manquaient ici, d'autant que les relations entre les Zápara et les groupes jivaro sont toujours conflictuelles. J'indiquais alors à Twáru que selon les fiches signalétiques numérisées et consultées avant son arrivée, parmi les pièces zápara du musée figuraient plusieurs colliers de dents, dont l'un était exposé devant nous. Je lui montrai la pièce signalée comme zápara, et nous constatâmes que seule sa provenance géographique (fleuve Curaray, Équateur) était renseignée, mais pas le "peuple-source". De son côté, Twáru ne pouvait identifier cet objet mis sous vitrine. Il n'avait jamais vu ce type de colliers mais il savait que des Zápara en confectionnaient autrefois de semblables.

Le lendemain, nous avons donc rendez-vous à 9 h pour consulter la collection zápara. J'avais au préalable imprimé pour chacun de nous les fiches descriptives correspondantes. En réalité, elles étaient peu renseignées. Dix pièces avaient été apportées en France par Charles Wiener en 1880. Chargé d'abord d'une mission archéologique et ethnographique de quinze mois au Pérou et en Bolivie en 1875, il avait été envoyé en Équateur en 1879 pour de nouvelles fonctions diplomatiques (RIVIALE, 2003). Les pièces zápara avaient été données en 1880 au musée ethnographique de Paris. Elles font partie d'un ensemble de 223 objets ayant fait l'objet d'un "don de M. Wiener". Celui-ci est documenté par une liste intitulée "Don de M. Wiener. Ethnographie de l'Équateur et du Pérou. Voyage au Rio Napo" comportant la désignation de l'objet accompagnée parfois d'une description sommaire, le nom de la communauté indigène

pourvoyeuse et la région où elle se trouve – ces deux dernières informations n'étant pas toujours renseignées. Quant aux dernières pièces mentionnées dans la liste, elles proviennent de Colombie et du Chili. Le fleuve Napo s'étend de l'Équateur au Pérou, où il se jette dans l'Amazonie; à l'époque du voyage de Wiener en Équateur, les Indiens de langue zápara y étaient encore nombreux (Zápara, Gae, Semigae). La collection zápara du musée du quai Branly compte onze pièces données par Charles Wiener : cinq colliers de dents et de perles, un filet en fibres végétales, un palatin de poisson et quatre boucliers en bois peint. Les colliers et le palatin de poisson "servant de râpe à manioc" proviennent des "Indiens Zaparros de Chinchichicta", le filet des "Zaparros de Chinchita" et les boucliers des "Indiens Zapparro, Équateur". Le manque de données précises dans la liste de Wiener est déjà souligné pour sa mission de 1875-1876: "Il n'avait laissé aucun catalogue qui aurait pu permettre aux employés du musée d'ethnographie du Trocadéro d'apporter des précisions sur la provenance de chaque objet" (RIVIALE, 2003, p. 544, traduction de l'auteur). À partir de l'exemple de Wiener, Riviale (2003) écrit qu'un grand nombre d'explorateurs de la fin du xx<sup>e</sup> siècle ont su mobiliser autour d'eux des individus ayant largement contribué à la collecte d'objets bien que n'étant jamais mentionnés. Ceci pourrait expliquer la faiblesse des données portant sur la collection zápara. Enfin, deux lances et une sarbacane sont issues de la collection du musée de l'Homme qu'elles ont rejoint en 1932.

En entrant dans la salle de consultation, nous marquâmes un temps d'arrêt. Nous étions tous deux surpris : le lieu, tel un laboratoire, est marqué par la blancheur et le soin aseptisant. Les murs, les nappes de papier, la lumière artificielle créaient une atmosphère qui nous était étrangère: après avoir traversé plusieurs salles d'exposition, et avoir parcouru les sous-sols monumentaux, cette salle souterraine provoquait une nouvelle rupture. La sarbacane, quatre colliers de dents, le filet (*ariso* en zápara, *islambo* en kichwa) et les quatre boucliers (*ashiñwaka* en zápara) étaient disposés sur les tables. Les lances (*akachiña* en zápara), en raison de leur taille, plus de 2,50 m, étaient conservées ailleurs dans les réserves, et n'avaient pu être sorties. Que des objets que possédaient des ancêtres zápara soient dans les réserves des musées de France sembla d'abord une très bonne chose à Twáru: cela lui donnait avant tout l'occasion inespérée de voir pour la première fois des boucliers zápara. Se souvenant de l'exposition Brésil Indien et ayant parcouru le plateau des collections du musée du quai Branly, il plaça les artefacts zápara au rang des plus belles pièces d'Amazonie.

Or il faut bien souligner dans les expositions sur l'art d'Amazonie la rareté voire l'absence de pièces comme les boucliers peints, pourtant très impressionnants. D'abord, leur taille et leur poids sont à souligner: entre 87 et 93 cm de diamètre, une largeur comprise entre 5 et 8 cm et un poids variant entre 4.100 et 4.300 g. Puis, les motifs peints restent en partie mystérieux. Tous portent des traces de coups de lance. Comme les Arabela<sup>5</sup> et les Iquito<sup>6</sup>, les Zápara aiment à rappeler qu'autrefois les hommes se lançaient des invitations et lorsque l'invité arrivait armé de ses lances, son hôte l'attendait, les lances tenues à proximité. Les deux hommes se défiaient alors avant de consommer la bière de manioc préparée et servie par les femmes<sup>7</sup>. Cet entraînement permanent est probablement l'une des raisons pour lesquelles les Zápara apparaissent en 1877 aux yeux de Simson (1993) particulièrement agiles et prompts à la guerre, « experts » du maniement de la lance, tant pour la défense que pour l'attaque.

Sur la table principale, des gants, également blancs, avaient été mis à notre disposition pour manipuler les objets. Contre le mur, deux caisses ouvertes, remplies de petit matériel

soigneusement conservé dans des sacs de plastique à fermeture hermétique allaient plus tard attirer notre regard. Nous avons en effet toute la journée pour observer et manipuler les dix objets sortis ce jour-là. Après une première vue générale des pièces, nous avons procédé méthodiquement pour les décrire. Les fiches étant peu renseignées, pour chaque collier d'abord, Twáru s'est efforcé de déterminer la nature des dents et la provenance des perles sans manipuler les colliers, les considérant comme fragiles. Je m'efforçai pour ma part d'en écrire le plus possible, tant dans la description qu'il en faisait que dans les narrations qu'il était amené à rapporter<sup>8</sup>. Les noms des animaux étaient donnés en kichwa et parfois aussi en espagnol. Plusieurs espèces de singes et de félins ont été nommées. Pour les perles, il détermina à deux reprises qu'il s'agissait de *waca*<sup>9</sup>: ce terme répandu du Pastaza au Napo dans le Haut Amazone réfère aux perles que les marchands et les patrons leur procuraient autrefois, depuis l'époque de l'exploitation du caoutchouc. Les perles d'un autre collier, plus petites, blanches, sont confectionnées selon Twáru à partir des os d'une grenouille nocturne. Bien qu'il ne se rappelle pas avoir vu ce type de collier de dents porté, il considère qu'ils doivent être zápara en raison de récits que font les Anciens: les meilleurs chasseurs possédaient des colliers avec des dents de jaguar. En outre, dans les annexes de l'ouvrage d'Osculati (2000), récit de son voyage d'exploration entre 1846 et 1848, et dans celui encyclopédique de Karsten (1998), la description des colliers des femmes et des hommes montre une grande diversité de matériaux pour leur confection.

Le filet couramment appelé *islambu* sembla intéresser davantage Twáru. Pour lui, il ne s'agit pas d'un simple filet *shigra*, mais de celui dans lequel les chasseurs et les chamanes conservent leurs pierres magiques. L'*islambu* est considéré comme une matrice pour les pierres magiques (*yachay rumi*) du chamane, ou *shímamo* en zápara, et aussi pour les pierres possédées par les chasseurs et propices à la chasse ou à la pêche (*misha*)<sup>10</sup>. La technique utilisée ici ne l'est plus guère dans sa communauté désormais coutumière des sacs noués, plus économes en *chambira*, la fibre végétale nécessaire à sa fabrication. Celui que nous avons observé portait des motifs de trois couleurs réalisés à l'aide de teintures végétales désignées comme rouge, jaune et bleue par Twáru. Habituellement confectionné par le chamane ou le chasseur, le filet peut aussi lui être offert. Son possesseur, le maître de l'*islambu*, peut "envoyer un piège" dans le filet : dès lors, toute personne essayant de s'en emparer est affectée par le piège: le sac du chamane comme son hamac sont des objets puissants qu'une personne non-autorisée ne peut approcher sans risque. Paz Núñez-Regueiro, chargée de collections Amériques, nous avait rejoints lorsque Twáru nous expliqua les différentes formes que le piège peut prendre: par la fourmi *yuturi*, le contrevenant sera piqué; s'il s'agit d'une grenouille venimeuse lorsque son poison aura pénétré son corps, l'âme de l'animal y entre et tue le malveillant ("*al entrar el veneno, el alma entra y le mata*"); enfin, il est courant que le piège soit en fait un serpent, gardien des pierres et de l'*islambu*. Dans tous les cas, pour une personne non préparée, le piège est invisible à l'œil nu. Enfin, Twáru se souvint que jadis ces sacs étaient échangés avec les Waorani. Son père, *shímamo* défunt, avait reçu le sien d'une femme waorani.

La sarbacane ou plus exactement son embouchure (*pucuna sapi*) intrigua beaucoup Twáru. Il la manipula, observa si elle était toujours bonne pour pointer un animal; il rappela comment sont fabriquées les sarbacanes et en particulier l'embouchure. Toutefois les Zápara du fleuve Conambo, d'où Twáru est originaire, obtiennent les leurs des Achuar<sup>11</sup>. À la vue de celle-ci, on ne pouvait alors que s'interroger sur sa provenance. Est-elle une sarbacane fabriquée par un Zápara, ou a-t-elle appartenu à un chasseur zápara? Après tout, un homme zápara de 75 ans

en confectionne lui-même sur le Haut Curaray, dans un village kichwa/waorani. Twáru proposa plusieurs hypothèses, sans considérer la possibilité qu'elle put être zápara. Toutefois, en constatant l'état général de l'objet, il mentionna comment et à l'aide de quelles résines le restaurer.

Nous avons laissé les pièces les plus extraordinaires pour la fin. Les quatre boucliers peints étaient en effet disposés sur la deuxième table, celle du fond. Depuis que j'avais informé l'organisation zápara de leur existence, j'avais compris leur grand intérêt pour ces pièces que les personnes de moins de 50 ans n'avaient jamais vues. Tous savent en effet qu'au même titre qu'un jeu de lances, les hommes possédaient des boucliers, mais n'en ayant plus l'utilité<sup>12</sup>, ils n'en fabriquaient plus depuis de nombreuses décennies. Les quatre boucliers furent donc observés, manipulés, soupesés, sentis et ressentis par Twáru. Il décrit une partie des motifs et s'interrogea sur les autres, il détermina la nature du bois et nous relata leur fabrication selon le souvenir des récits formulés par son père et ses oncles. Toutefois, avant cela, leur simple présence provoqua en Twáru une vive émotion. Malgré la distance entre Paris et le fleuve Curaray, bien que ces boucliers soient depuis plus d'un siècle rangés dans des réserves de musées et que nous nous trouvions dans un sous-sol, profondément dans la terre, trois de ces quatre boucliers affectèrent mon invité. Il fallut lui laisser le temps de se reprendre avant de comprendre cela. Selon lui, ces trois boucliers, par la manière dont il venait de les ressentir, avaient été fabriqués par de grands chamanes car ils conservaient leur pouvoir. À leur vue, les ennemis devaient prendre peur. Si Twáru n'avait certes pas éprouvé de vive crainte, il avait toutefois perçu la force des motifs et son cœur avait accéléré son rythme. Pour lui, trois étaient ceux des chefs, le quatrième étant celui d'un *yanga runa* (litt. : "personne de rien"), une personne ordinaire. Plus de dix ans auparavant, lorsqu'il était guide-jardinier au parc ethno-botanique Omaere de Puyo<sup>13</sup>, il avait fabriqué un bouclier. Cette occupation avait généré *a posteriori* une discussion avec son père à propos de leur exécution: découpés dans les larges racines tubulaires des grands arbres, puis formés à l'aide d'herminettes, les boucliers étaient ensuite peints. Pour les trois boucliers des chefs, tout le processus s'accompagnait d'une préparation du corps, ajouta-t-il: jeûne, prise de plantes provoquant des visions. Les dessins les représentent, les figures sont *uskuy* (rêve), dit-il.

Puis, il les décrivit. Sur le premier<sup>14</sup>, c'est le dos d'un anaconda qui est peint, reconnaissable par les cercles en particulier, car sa peau est lisse, et de cette façon la lance glisse dessus. Twáru ajouta: "spirituellement, celui qui a fait le bouclier [y] a mis une âme d'anaconda". Quand le travail de confection et de décoration était terminé, ils s'alimentaient de la petite anguille *tiurangu* grâce à laquelle ils esquivaient les coups, car en ingérant ce poisson, ils en ingéraient les qualités, donc, conclut-il, "la lance ne va pas arriver dans ton corps". Sur le second<sup>15</sup>, les motifs en dents de scie représentent l'articulation agitée des membres inférieurs du *tuta kushillu* (*Potos caudivolvulus*), le singe kincajou. De cette manière, la lance n'arrive pas "droit devant", précisa-t-il, mais en faisant des courbes, en sorte qu'il dévie l'objectif. Par les dessins peints, ces boucliers deviennent des "pièges cognitifs" (expression que j'emprunte à Carlos Fausto<sup>16</sup>). Selon Twáru, les petits triangles qu'on voit sur tous, et spécialement sur l'un des boucliers, représentent le rêve *uskuy* et le *yachay*, la connaissance. Sur le troisième<sup>17</sup>, surmonté de trois "fils", Twáru voit que le possesseur de ce bouclier avait trois âmes auxiliaires qu'il désigne par *alma*. Enfin les six orifices du milieu laissent passer la fine liane de *tamshi*, de laquelle les Zápara font aussi les paniers. Elle permet la préhension du bouclier. Enfin, le quatrième bouclier<sup>18</sup>, perçu comme ordinaire, ne présente aucune figure entre les formes triangulaires surplombées de deux traits<sup>19</sup>.

## II – Connaître l'histoire

En invitant Twáru à voir ensemble ces pièces, mon intention était avant tout de recueillir ses impressions, ses commentaires et ses discours. Comme l'ensemble du groupe, il porte beaucoup d'intérêt au passé et à l'histoire zápara qu'il reste à écrire. Depuis 1997, année de la constitution de la première association proprement zápara<sup>20</sup> les Zápara contemporains affirment la nécessité de retrouver leur histoire. Ce qu'ils souhaitent en réalité, c'est l'approprier et l'écrire. Ils se disent dépourvus de personnes capables de la produire et cherchent donc à retrouver un passé mémorisable. Pour cela, ils utilisent des ressources variées et complémentaires qui associent la connaissance historique à des supports visuels. On peut en distinguer trois types : les visions induites et les rêves qui font voir le passé ou la mémoire, les objets hybrides, supports de la parole des ancêtres et les objets des ancêtres eux-mêmes, supports de la parole des contemporains.

### *Voir le passé, entrer dans la mémoire*

À l'aide de substances-véhicules (eau et pierres spécialement), des Zápara parviennent à se rendre par le rêve dans le passé. L'eau sert à communiquer avec les ancêtres, et les pierres à passer les frontières, à montrer son identité et aussi à démontrer son savoir. Certaines pierres obtenues dans le rêve sont aussi des instruments pour voir et devenir des témoins des événements du passé. Ce que les Zápara y voient est ensuite recyclé dans les récits de rêve et pour la connaissance historique, ce qui est vu en rêve étant considéré comme vrai. Une autre manière d'accéder à cette mémoire du passé est décrite par Kiawka, une sœur de Twáru également leader politique, et Cesar, leur cousin péruvien et chamane. Il existe, selon eux, une maison de fer accessible en rêve, contenant toutes les mémoires du passé. Des ancêtres sont les gardiens de cette mémoire collective, accessible à quelques personnes expérimentées. Telle une médiathèque dématérialisée, elle renferme des connaissances que le rêveur peut consulter. Il peut aussi y apporter sa contribution en apportant sa propre mémoire à l'édifice, mémoire qui a alors la forme d'une pierre. Cet ensemble de données archivées, rangées, conservées, consultées et questionnées est tel le patrimoine zápara mis à distance, accessible aux uns, et atteignable par tous à force de pratique (BILHAUT, 2009).

### *Les données consignées*

Viennent ensuite, pour la construction de la connaissance du passé, des objets hybrides fabriqués par des Blancs et des Métis, contenant des informations sur le passé, dans lesquels les Zápara rencontrent un savoir sur eux-mêmes: livres, articles (ou leur photocopie), films, ou enregistrement audio. Les livres des explorateurs et d'autres témoins du passé, le dictionnaire récent de la langue zápara matérialisent la parole des ancêtres et des anciens. Ils sont des objets du présent socialement liés aux gens du passé. Objets hybrides, formés d'éléments empruntés à des temps différents et produits hors du territoire, leur âge, l'intérêt qu'ils suscitent et leur temporalité sont divers.

Les données fournies par les récits des explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle sont utiles aux Zápara contemporains pour répondre aux questions des membres des ONG ou des journalistes. Ils considèrent en effet que ce qui est écrit vaut témoignage et porte le sceau de la vérité. Le seul ouvrage qu'eux-mêmes feuilletent parfois est celui d'Osculati (2000): outre plusieurs chapitres traitant des Zápara, on y trouve quelques pages sur la langue et une série de gravures. Même la quatrième page de couverture est une longue citation de l'auteur sur les Zápara. Au fil des

chapitres sont décrites des pratiques, des danses, des impressions. Ce qui intéresse le plus les Zápara contemporains, c'est la description des habits, ornements, couronnes, outils, artefacts, ou la culture matérielle qu'ils essaient de reproduire lorsqu'ils sont en représentation. Cet ouvrage, ils le parcourent mais ne le lisent pas. Pour tous, la lecture reste un exercice fastidieux. Les pages sont tournées, les figures ou photos sont observées. Leur recours à ces textes est indirect: si nécessaire, ils chargent une tierce personne (métis employés de l'organisation ou coopérants, étudiants, chercheurs de passage) de trouver l'information requise.

Depuis qu'a été rédigée à l'attention de l'UNESCO la candidature pour la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 2001<sup>21</sup>, c'est à ce document qu'ils se fient avant tout. Il y apparaît qu'il existait autrefois trente-neuf groupes différents de la famille linguistique záparo<sup>22</sup>, une donnée reprise dans les projets mais aussi oralement par les Zápara. Ceux-ci s'en expliquent en invoquant la littérature grise dont ils disposent, tout en reconnaissant qu'ils n'ont jamais entendu parler par les anciens que de quatre ou cinq groupes parlant une langue proche de la leur.

### *Le legs matériel des ancêtres*

Des objets fabriqués par les ancêtres sont directement liés au passé dont ils ont été des témoins. C'est le cas des haches de pierres ou des tessons de céramique trouvés parfois lors des activités quotidiennes (chasse, jardinage, déplacements). Le lieu de découverte de ces objets participe à la redéfinition et à la réaffirmation des frontières historiques du territoire des Zápara: ils se trouvent sur des sites que parcouraient les ancêtres, et par conséquent sur un territoire qu'ils sont en droit de réclamer.

Contrairement à leurs voisins kichwa (WHITTEN, 1976)<sup>23</sup>, les Zápara ne considèrent pas les haches de pierre comme des objets de pouvoir. Cependant, lorsqu'ils en trouvent une, ils la prélèvent et la conservent. De retour au village, ils montrent l'outil aux autres et racontent où ils l'ont vu et pris. L'endroit est aussitôt l'objet d'une discussion: on se remémore qui y habitait le cas échéant, ou bien les personnes qui avaient l'habitude de s'arrêter en ce lieu lors des chasses, par exemple. L'outil est gardé sans être l'objet d'une attention particulière. Il ne trouve pas de place spécifique dans la maison et est susceptible d'être perdu: aucun soin ne lui est apporté<sup>24</sup>. Il en est de même pour les tessons de céramique<sup>25</sup>. Cependant il est possible qu'ils soient laissés là où ils sont trouvés surtout si les morceaux sont petits et monochromes. Au contraire, un motif ou une forme spécifiques incitent le découvreur de l'objet à le conserver. En 2002, Kiawka rapporta de Supay Urku, près du village de Jandiayaku, deux tessons épais et monochromes. Supay Urku est la montagne qu'habitent les esprits des chamanes défunts et les maîtres du gibier. Elle est tour à tour qualifiée de forte ou puissante (*sinchi* en kichwa et *poderosa* en espagnol), ou sacrée (*sagrada* en espagnol). Kiawka avait trébuché et vu sous ses pieds les tessons: la poterie était, me dit-elle, juste dessous. Elle emporta les fragments qu'elle venait de briser et laissa la jarre sous terre. Dans un rêve, elle demanda à son grand-père ce qu'étaient ces débris. C'était une poterie funéraire qu'elle avait découverte. Elle renfermait le corps d'un *shímano*, "mon grand-père me l'a dit dans mon rêve", ajouta-t-elle. Lorsqu'elle me relata cette découverte, elle m'offrit l'une des pièces, comme si en ayant renfermé le corps d'un *shímano*, la poterie avait acquis une certaine force. Celle qu'elle conserva prit place sur l'étagère de la chambre que j'occupais. Juste à côté, elle avait placé un autre objet, découvert le même jour, à proximité du pot. C'était un objet cylindrique d'une quinzaine de centimètres, en terre cuite, dont l'une des extrémités était plus étroite. D'un

diamètre d'environ 3 cm, il se terminait sur 1,5 cm. Un trou avait été creusé dans cette partie, comme pour passer un lien. Enfin, le corps épais se distinguait par des motifs géométriques en relief. Kiawka me raconta qu'en le montrant à son oncle Cesareo, il lui dit que les ancêtres chamanes portaient ce type d'objet autour du cou, pour peindre les visages des femmes et des jeunes qu'ils envoyaient à la guerre<sup>26</sup>. L'objet-tampon, dont elle ne se souvenait plus du nom zápara, trouvé à Supay Urku fut emmené et conservé avec les tessons au domicile de Kiawka. Par la découverte de l'existence de ce type d'objet, elle prétendait "connaître" les pratiques guerrières des ancêtres.

L'exemple suivant montre un intérêt différent: à Veintiocho-de-Julio (*río Tigre*, Pérou), en 2002, après une semaine de chasse, un homme est rentré avec un pot de cuisson (*allpamanga*) qu'on ne fabrique plus. Iladio a pris soin de le ramener chez lui en dépit de la distance et de l'embarras. Il ne considéra pas que les pots qu'il avait vus étaient ceux de ses ancêtres. Iladio est zápara, il pensa qu'ils pouvaient être ceux des anciens Aguaruna.

Ces deux exemples illustrent bien l'importance de la provenance territoriale de l'objet: celle-ci, parfois associée aux motifs ou formes de l'artefact, permet de juger s'il est ou non zápara<sup>27</sup>. Un artefact réalisé par les ancêtres, pour eux-mêmes, est conservé, voire mis en valeur. Il faut alors lui donner une histoire, voire une histoire à raconter. Chaque signe de l'objet est interrogé et doit fournir une réponse. À partir d'une histoire ou d'un usage réels ou supposés, les objets deviennent de cette manière des supports de la parole et de la mémoire zápara. À ce titre, l'exemple du tampon cylindrique est édifiant.

Pour authentifier un objet, le plus fiable est encore pour les Zápara de tenter de le rêver. L'expérience onirique qui ne ment pas montre non seulement la provenance de l'objet mais également sa force, le cas échéant. Le plus souvent l'attention portée à l'objet du passé est minimale: il s'agit d'un vestige, d'une trace des ancêtres. Certaines de ces traces matérielles portent en elles une qualité de témoin (cas de la hache ou du tampon cylindrique) ou d'agent potentiel (un tesson de poterie funéraire trouvé à Supay Urku est potentiellement un agent)<sup>28</sup>.

Les objets conservés au musée du quai Branly rencontrent aussi ces caractéristiques. Lorsque Twáru en vit les pièces zápara, sa réaction fut inattendue. À la manière de l'analyse des boucliers *asmat* (région du Sépik en Papouasie-Nouvelle-Guinée) par Gell (1998), l'agence des boucliers zápara sur Twáru fut nette: lorsqu'il les vit, il décrivit sa respiration accélérée et rapporta son sentiment et sa conviction. Pour lui, les boucliers étaient bien zápara<sup>29</sup>, et parmi les quatre, trois étaient "puissants". On ne peut que penser au "pouvoir de l'image" décrit par Freedberg (dont on ne partage pas nécessairement le souci d'universalisme de son ouvrage), pouvoir qui se remarque dans les effets que provoque l'image sur l'humain (FREEDBERG, 1989). Twáru ne déplorait pas qu'ils soient conservés sur un autre continent mais regrettait vivement que des pièces si rares demeurent dans les réserves et ne soient pas mises en valeur dans une exposition ou dans des collections, pour offrir aux visiteurs et autres personnes intéressées une première approche de la culture zápara.

Ces objets des ancêtres offrent aux Zápara contemporains des supports visuels, émotionnels et aussi des supports pour les rêves à venir. L'exemple des boucliers est particulièrement efficace pour cela. Leurs motifs, qui demeurent en partie mystérieux, sont toutefois vite utilisés pour illustrer des concepts zápara aussi complexes que ceux de la personne et des esprits auxiliaires.

L'interprétation très particulière donnée par Twáru est probablement à rechercher dans une discussion que nous eûmes la veille à propos des âmes: les Zápara représentent la personne humaine comme un être humain attaché par des fils à ses esprits auxiliaires. Twáru avait dessiné à mon attention cette représentation. Quand le lendemain nous vîmes les boucliers et les motifs triangulaires surmontés de traits fins, il déclara que ces figures représentaient la force de leur possesseur, c'est-à-dire ici le nombre de ses esprits auxiliaires. Les motifs peints provoquent une émotion qui dit ce que sont les boucliers: des objets de défense qui affectent ceux qui les regardent. L'agence des boucliers, quasi intacte, est évoquée, comme leur force de témoignage: les traces visibles des coups de lances reçus montrent s'il en était besoin ce que sont ces objets, qui avaient une fonction précise avant d'être collectés. Toujours énigmatiques, en raison du manque de connaissances de ces objets, il reste, pour ceux qui veulent mieux comprendre, voire identifier ce qu'ils sont et d'où ils viennent, à les rêver. Ce projet, vite énoncé par Twáru, n'a pas abouti quand il était en visite à Paris, ses rêves ayant été coupés par des éléments extérieurs perturbant le déroulement de sa nuit.

### **III – Partager la connaissance: de l'expérience personnelle au collectif**

Durant notre visite, Twáru et moi avons pris quelques photos des objets. L'invitation que je lui avais lancée était personnelle<sup>30</sup>: elle avait pour objet de rendre la collection visible à un représentant zápara. Je pensais qu'il pourrait faire part de cette visite à l'ensemble du groupe quand il serait de retour en Équateur quelques mois plus tard. Moi-même, je m'y suis rendue un an après. Lorsque j'ai montré les photos de ces pièces à un groupe d'hommes et de femmes zápara, j'ai pu observer comment la projection d'images se distingue de la manipulation des objets, quand il s'agit de les apprécier.

Twáru n'avait vraisemblablement parlé à personne de sa visite au musée. De retour en Équateur après plusieurs mois en Europe, des affaires peut-être plus sensibles et urgentes avaient pu l'accaparer. Certains disaient qu'il avait dû vouloir garder cela pour lui, comme si avoir eu l'expérience de ces objets lui conférait un pouvoir. Les membres du groupe n'avaient pas vu les photos, ni entendu ses commentaires sur les objets. Je proposai alors de faire une présentation de la collection zápara du musée du quai Branly à l'aide de mes photos, mises en page et projetées sur le mur du bureau de l'éducation de l'organisation. Tous les Zápara de Puyo et en visite à Puyo avaient été conviés par le directeur de l'éducation zápara<sup>31</sup>. Dix personnes étaient là; au même moment, trois dirigeants s'étaient réunis dans le bureau voisin, pour discuter d'un problème urgent lié à l'exploitation pétrolière dans la région, qui menaçait l'intégrité d'un des villages. Twáru, pour sa part, était à Quito.

Parmi les présents, on comptait l'ensemble de l'équipe éducative incluant Zápara, Kichwa et métis, deux dirigeants ainsi qu'une ancienne, Ishtiwara, et un chasseur, Aritiawku<sup>32</sup>. Je leur avais annoncé que je souhaitais préciser les descriptions de ces pièces, tant en termes de matériel utilisé qu'en termes d'usage. Bien sûr je les informai de la provenance de la collection constituée en partie par Charles Wiener à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Je conclus avec des photos d'un bouclier conservé au musée Dobrée (Nantes)<sup>33</sup> – manière de montrer que d'autres objets et collections restent à découvrir.

Les réactions à ce visionnage ont été étonnantes. D'abord, les membres non-zápara de la direction de l'éducation ou d'autres dirigeants kichwa essayèrent de trouver à chaque motif<sup>34</sup> des

boucliers une signification<sup>35</sup>: alors, dans l'ignorance de ce qu'ils voyaient, l'un d'eux s'avança à reconnaître de grands soleils sur toute la surface des boucliers, ou encore estima que les colliers de dents de singe devaient être portés par les femmes. Ces propositions émanant d'un kichwa de la direction d'éducation furent aussitôt questionnées et annulées par l'assemblée.

Ishtiwara et Aritiawku se montrèrent très intéressés mais relativement silencieux. Ils questionnaient ce qu'ils voyaient, s'étonnaient, s'interrogeaient mutuellement. Aritiawku, intrigué par les colliers de dents qu'il tentait d'identifier, voulait des précisions sur leur taille. Pour lui, celui de dents de singe était porté par les meilleurs chasseurs. Selon Ishtiwara, l'un des colliers était désigné comme celui de Ripaka et un autre, celui d'Akamaru. Ces deux personnages apparaissent dans plusieurs récits, Ripaka étant un "tueur de jaguar", excellent chasseur, et Akamaru, un grand chef en plus d'être un grand chasseur.

Plus tard, la même journée, Aritiawku me dit que beaucoup d'animaux étaient représentés sur les boucliers (*gavilan, boas*, etc.) mais qu'il ne savait pas ce qu'étaient ces motifs triangulaires. Quand je lui demandai si son oncle Pedro, l'un des meilleurs locuteurs de la langue, pourrait nous renseigner, il estima que son oncle ne le sait sans doute pas lui-même car il n'en aurait jamais vu lui non plus.

De mon côté, j'avais d'abord pensé que les Zápara avaient entendu parler de ces objets, de la collection, voire du musée par Twáru. Or, les seules personnes qui en étaient informées le savait par la communication que je maintenais avec elles. Ma déception, en constatant que Twáru n'en avait guère parlé, reflétait bien entendu mon propre intérêt à la fois pour la collection et pour l'idée que s'en feraient les Zápara. Toutefois, cette situation montre paradoxalement l'importance de l'expérience faite par Twáru à Paris: en découvrant et ressentant ces pièces, il a eu une relation directe avec les ancêtres qui ont fabriqué les trois boucliers encore fonctionnels, c'est-à-dire ceux dont l'"agence", en dépit du temps, était intacte. Ce rapprochement avec les êtres du passé n'est habituellement pas exprimé, car il suppose la possession de certaines connaissances et pouvoirs, qu'il ne faudrait pas révéler. J'avais pensé que Twáru allait parler de ces pièces et que collectivement les Zápara allaient s'emparer de ces images. Il n'en fut rien, car il avait justement vécu une expérience personnelle en lien avec les êtres du passé. D'ailleurs, si tous étaient curieux de connaître ces pièces, la jalousie de certains membres du groupe était manifeste vis-à-vis de l'expérience qu'a pu en avoir Twáru; d'autre part, je ne devais pas être étonnée par le nombre de personnes participant à cette réunion. Si je regrettais ne pas avoir pu rassembler davantage de personnes, il faut d'abord souligner qu'ils ne sont pas si nombreux à Puyo, et que certaines savaient que, même en n'y participant pas, j'allais tout de même leur montrer les photos de ces pièces.

En somme, mes attentes ne rencontraient pas nécessairement les leurs: j'avais espéré susciter des questions et des réponses, et je n'obtins rien de cela. Il aurait fallu réunir dans les communautés l'ensemble des anciens, mais aussi les chasseurs et y rester plusieurs jours pour examiner ce que voir ces photos provoque en discussions, voire en activités artisanales. Malheureusement mon séjour était trop bref pour cela et, de surcroît, j'étais arrivée au moment où personne n'était disponible: toutes les conversations portaient sur une agence environnementale acoquinée peut-être aux pétroliers, et qui tentait d'atterrir dans un village zápara.

#### IV – Fascination et discursivité

Des expériences similaires de collaboration entre musées et peuples indigènes à travers des photographies des collections ont été menées ailleurs (AUGUSTAT, 2008; ATHÉNOR et TRANNOY, 2006). Elles montrent qu'en dépit des limites de la méthode (uniquement des visuels à deux dimensions et de petite taille, sans possibilité de manipuler les objets), elles donnent à observer le regard contemporain des peuples-sources sur des objets qu'ils méconnaissent ou ne connaissent plus, conservés dans des musées sur d'autres continents. Ainsi la collection makushí du musée d'ethnologie de Vienne comprenant 150 objets a été montrée en 2005 dans des villages makushí. Comme pour la collection zápara, elle est peu, voire pas, documentée. Augustat (2008, p. 4), qui a présenté elle-même la collection dans les communautés, écrit :

While obviously the descendants of the people who made things more than 150 years ago are often unable to reveal to us the meaning attributed to them by their ancestors, they can tell us something about their meaning for themselves and how they use them to reflect upon the past, offering a wonderful opportunity to integrate historical collections into the presentation of a contemporary people in a museum.

Il ne s'agit pas (ou plus) pour les Indiens de trouver la réponse à une question, mais d'insérer l'objet photographié dans une histoire qui rencontre et sert le présent. Avec la particularité toutefois de "l'oubli" de quelques objets, non identifiés par eux, et qu'Augustat met en perspective avec les nouvelles aspirations des Makushí : ils ne reconnaissent ni n'identifient les casse-têtes qui pourraient symboliser le passé guerrier, révolu. Ce sont à la fois des regrets et de l'admiration qu'expriment alors les Indiens, ignorants des pièces présentées (AUGUSTAT, 2008, p. 5).

L'exemple des photographies de talismans malgaches du Muséum de Lyon apporte un autre éclairage sur ce type d'expériences. L'impossibilité de toucher ou sentir les objets (ce que Twáru a pu faire) a empêché de réaliser un travail de renseignement de l'objet mais a généré de nombreuses narrations, qui sont pour les conservateurs un point de départ pour la recherche et sa contextualisation. Ce travail, disent Athénor et Trannoy (2006, p. 9) est "le déclencheur d'un discours qui permet d'approcher différents éléments de la société malgache et des objets similaires contemporains", bien qu'étant aussi générateur de "frustration" (*ibid.*), pour ne pas pouvoir manipuler les objets.

Tout se passe comme si la distance temporelle et géographique entre l'objet et les sociétés-sources ramenait finalement à une hyper-contemporanéité. Et là encore, les Zápara sont exemplaires dans ce qu'ils font du visionnage de la collection du musée du quai Branly. À Puyo, lors de la projection des photos je pus percevoir de l'intérêt, des interrogations sur les objets eux-mêmes, sur la signification des dessins peints. Comme tout signe doit être interprété, tout dessin devrait l'être également, d'où ces interrogations. Dans l'incapacité de comprendre ce qu'ont dessiné les ancêtres, chacun a essayé de fournir une explication qui semblait plus contemporaine, voire plus moderne, des objets et de leur graphisme.

Mais on va sans doute plus loin lorsque certains se disent qu'il faudrait, à partir de ces photos, fabriquer de nouveaux boucliers, peut-être dans les écoles. Un autre demanda le lendemain à sa femme de récupérer les dents de gibier – vraisemblablement pour en faire des colliers, me rapporta-t-elle. Et que dire de l'idée d'un bouclier comme nouveau logo de l'organisation, donc un objet qu'ils ne comprennent pas tout à fait, mais qui pourrait les représenter ou symboliser

leur culture, y compris lors du Forum des Nations Unies où il est bon de posséder quelques attributs spécifiques. Le bouclier zápara aux motifs en grande partie indéchiffrés a donc fait l'objet de discussions pour être le signe de la culture zápara.

L'artefact laissé par les ancêtres fascine. En raison de la méconnaissance des Zápara sur les boucliers, ils ajoutent à la description objective qu'ils font des objets et à la connaissance qu'ils en possèdent des caractères plus ou moins fantaisistes. Ils pensent que tout signe dessiné par les ancêtres requiert une explication ou une interprétation et certains n'hésitent pas à imaginer ce que les motifs pourraient représenter. Ainsi Twáru pense que les trois "fils" qui surmontent les dessins triangulaires des boucliers représentent les esprits auxiliaires du guerrier, tandis qu'à Puyo, ces dessins restent complètement énigmatiques et ininterprétables. Il en est ainsi des boucliers comme d'autres objets comme le tampon cylindrique ou la sarbacane. L'objet retrouvé, celui du passé, marqué par les décennies, doit valider l'originalité des Zápara: il ne peut souffrir d'incertitudes. Pour quelques-uns, il faudrait pouvoir discourir sur toute sa chaîne opératoire, jusqu'à la signification des dessins.

Cette nécessité de trouver des signes dans les motifs s'apparente à celle d' "user" des signes pour être repérés et reconnus. Quels seraient alors les tracés de base des Zápara? Poser cette question revient à étudier la céramique zápara ou les écorces frappées peintes. Or les dernières ne portent plus de motifs, et les céramistes ont repris les traditions kichwa pour décorer leur production. D'autres créent des motifs figuratifs qui s'éloignent des pratiques antérieures. Le bouclier pourrait devenir le nouveau signe des Zápara, ou leur prochain logo, leur marque. Il ne pourrait toutefois se résumer à cela: son "agence" nourrit celui qui l'approche et le reconnaît, il apporte et suscite chez celui-ci une connaissance.

#### *Patrimoine et réappropriation des images*

Bien que non officielle et motivée par ma recherche doctorale – je voulais vérifier quelques données avec Twáru –, cette collaboration a probablement été l'une des premières de ce type au musée du quai Branly. Elle a permis de documenter une vingtaine de pièces<sup>36</sup>, de prendre conscience de l'existence de la collection zápara qui n'était jamais sortie des réserves, et de s'interroger sur la valeur d'objets aussi peu médiatisés que les boucliers d'Amazonie nord-occidentale.

Du côté zápara, on remarque d'abord chez Twáru l'acquisition d'une connaissance personnelle: en voyant, sentant, manipulant les objets, mais aussi en les ressentant, et donc en les identifiant, il reçoit des objets une connaissance qui transite aussi par une relation corporelle: l'émotion déclenchée par l'agence de l'objet renvoie directement à une relation intercorporelle de l'apprentissage qu'on retrouve couramment dans le nord-ouest amazonien. Elle est aussi significative et indicative des relations que les Zápara entretiennent avec les artefacts fabriqués ou ayant été possédés et subjectivés par les ancêtres. Dans ce modèle triangulaire d'apprentissage, un ancêtre, un contemporain, et un objet sont liés. Or ce type d'acquisition de connaissances est apparenté à la transmission de connaissances chamaniques. On comprend mieux pourquoi Twáru n'a pas partagé cette expérience avec les siens à son retour. Présentant moi-même, à travers des images projetées, la collection zápara, la curiosité de mes interlocuteurs a forcé les limites de l'induction: si la plupart ont reconnu leur méconnaissance des objets et des signes peints sur les boucliers, demandant des précisions sur la taille et regrettant de ne pouvoir les voir, d'autres ont donné à chaque élément une interprétation. D'abord affirmatifs, ceux-là ont dû pourtant

continuer en s'exprimant de façon plus mesurée, devant les anciens, dubitatifs. Visionner de cette manière la collection zápara a aussi suscité leur désir de venir, en délégation, au musée du quai Branly, afin d'identifier les pièces par l'expertise (relative) d'anciens, de chasseurs, et sans doute d'un chamane. En se réunissant autour des treize pièces zápara, ces personnes parviendraient ensemble à accéder à une nouvelle connaissance qui leur échappe: quels effets avaient ces objets, que faisaient-ils et que font-ils désormais? Penser que, conservés depuis plus d'un siècle dans les sous-sols parisiens, leur "agence" provoque encore des effets corporels sur Twáru promet des réactions et compréhensions diverses qu'ils veulent expérimenter. Et peut-être cette expérience contribuera-t-elle à développer de nouvelles productions d'objets: l'association des femmes zápara Ashiñwaka (bouclier, en langue zápara) dispose désormais d'un bouclier, peint à partir des photos que je leur ai données, qui est aussi le logo de l'association.

Depuis 2001 plus particulièrement, année de la proclamation par l'UNESCO de leur culture orale comme chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, les Zápara discutent sur leur culture et questionnent le processus dans lequel ils sont entrés. Déjà en 1999<sup>37</sup>, dans leur désir de récupérer leur identité, ils émettaient le vœu de retrouver la langue, le chamanisme, le territoire et l'histoire. Puis, en octobre 2000, lors d'une assemblée, ils se sont demandés quel terme, en espagnol, était le plus approprié pour décrire leurs actions en faveur du recouvrement de leur identité culturelle, parmi *rescate* (en esp., litt.: "sauvetage"), *recuperación* (en esp., litt.: "recouvrement, récupération") et *revalorización* (en esp., litt.: "revalorisation"). Simultanément, le terme *patrimonio* en espagnol est apparu progressivement dans les discussions courantes, et est devenu aussi important que celui de "projet". Les objets trouvés sur le territoire comme ceux vus en photo ou dans les musées entrent dans la nouvelle catégorie du *patrimonio*, au même titre que la langue et les connaissances: bien plus que des artefacts, objets de musée monumentaux, représentant un peuple qui périclité, les boucliers zápara du musée du quai Branly, comme connecteurs entre les Zápara contemporains et les ancêtres les ayant peints, sont emblématiques de la relation que les Zápara construisent aujourd'hui avec leur passé. Ils permettent de dépasser le paradigme "culture matérielle"/"patrimoine immatériel" dont nous avons tant de mal à sortir. Ils offrent aussi un nouvel exemple des modes de réappropriation possible des objets conservés dans les musées: en choisissant le bouclier comme emblème et comme nom, les femmes zápara chercheraient-elles à s'assurer du soutien des ancêtres dans leurs luttes pour le maintien et la défense de la culture et du territoire? Ou souhaitent-elles montrer que les Zápara, peu connus pour leurs productions matérielles, peuvent aussi produire des objets?

## Notes

1. Ces données ont été recueillies en 2007 lorsque je bénéficiais d'une bourse doctorale du musée du quai Branly. Je remercie le peuple zápara qui a partagé avec moi une partie de ses connaissances et Paz Núñez-Regueiro, chargée de collections Amériques au musée du quai Branly. Je remercie également les évaluateurs anonymes de la revue pour leurs commentaires critiques très pertinents.
2. En décembre 2008, j'ai proposé à Twáru d'écrire ensemble cet article. Probablement en raison de la distance, nous n'y sommes pas parvenus; j'ai finalement décidé de le rédiger seule à partir de mes notes.
3. "Brésil Indien. Les arts des Amérindiens du Brésil", du 23 mars au 27 juin 2005 aux Galeries nationales du Grand-Palais, Paris.
4. "Qu'est-ce qu'un corps?", du 2006 au 2007 au musée du quai Branly, Paris.
5. Communication personnelle de Filip Rogalski.
6. Les Arabela, estimés à 600 individus, habitent le haut Napo au Pérou, dans deux communautés situées le long de la rivière Arabela (affluent du Napo); Les Iquito, estimés à 650 individus, habitent le bas Pindoyacu (affluent du rio Nanay au Pérou). Chez les premiers, j'ai eu l'occasion d'effectuer une visite courte (treize jours) tandis que j'ai passé quatre mois dans le village iquito de San Antonio de Pindoyacu en 2000. Les deux groupes font partie de l'ensemble linguistique zápara.
7. Osculati (2000) le confirme.
8. Hormis papier et crayons, je m'étais munie de mon enregistreur. À la première tentative d'enregistrement, à propos de mythes affairant aux objets, il me demanda d'éteindre l'appareil.
9. Lorsque je ne précise pas la langue dans laquelle le terme ou l'expression sont prononcés, ils sont exprimés en kichwa. Dans le cas contraire, je précise la langue.
10. Sur les pierres magiques des Zápara, voir Bilhaut (2006, 2011).
11. En 2003 une sarbacane pouvait coûter 50 à 100 dollars selon la qualité. Du reste, beaucoup d'hommes zápara ont des compères achuar qui les leur offrent.
12. Cela ne signifie pas qu'il n'y a plus de conflits, ceux-ci étant même intenses et permanents. Aujourd'hui les menaces sont plus couramment accompagnées de coups de machette et parfois de fusils.
13. À la fondation du parc en 1993, de nombreux indigènes ont été recrutés pour construire les parcours comme les maisons par groupe ethnique régional. Puis, dès l'ouverture, ils sont devenus guides-jardiniers, s'occupant de l'entretien du parc et accompagnant les visiteurs afin d'expliquer l'usage des plantes, la construction des maisons et leur propre culture,
14. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.197.
15. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.196.
16. Séminaire du 29 nov. 2007 au musée du quai Branly sur "Transformation et complexité dans les traditions iconographiques amérindiennes".
17. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.198.
18. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.195.
19. On peut d'ailleurs se demander si la peinture des motifs est terminée – rien ne nous permet de nous assurer que la confection de bouclier est achevée.
20. Voir Bilhaut (2005).

21. Les manifestations orales de la culture zápara du Pérou et d'Équateur ont en effet été proclamées chefs-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel le 19 mai 2001. Depuis le 4 novembre 2009 elles apparaissent sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO.
22. Cette référence est extraite de Beuchat et Rivet (1908).
23. Whitten (1976) inclut les haches, nommées *aya rumi*, dans les pierres magiques des Kichwa Canelos.
24. Chez les Chachi de la côte pacifique de l'Équateur, Praet (2006, p. 137) a relevé l'utilisation de matériel archéologique (haches de pierre, obsidiennes) par une femme chamane. Les Indiens pensent qu'ils ont été laissés par les *Indios bravos* ou les Indiens féroces. Dans certains rituels, quand le chamane les tient dans ses mains, il se convertit en Indio bravo (PRAET, 2006, p. 158).
25. Les Ticuna, lorsqu'ils trouvent des tessons de céramique anciens, y voient une "expression de la contemporanéité" (GOULARD, 2006, p. 175). Goulard met en parallèle les versions ticuna et celles des scientifiques sur le matériel archéologique et les strates géologiques. Pour les Indiens, l'étagement des strates de terre aux couleurs différentes correspond à chacune des générations d'humains qui se sont succédées au fil des cataclysmes mythiques. Aussi le matériel de céramique qu'ils trouvent est associé à leur génération, donc à la contemporanéité.
26. Plus probablement, cet objet devait être utilisé pour peindre les habits de *llanchama*.
27. Pour les Jivaro, le matériel archéologique qu'ils trouvent dans leur habitat ne provient pas des ancêtres mais des "êtres mythiques, géants cannibales sans rapport avec l'humanité présente" (TAYLOR, 1997, p. 74).
28. À la *purina* (maison de chasse) de *Tiawicachi*, Twáru rêva que sous sa couche, dans la terre, se trouvaient des céramiques et des pierres magiques. Un rêve d'autant plus intéressant selon lui que la même nuit j'y rêvais également de pierres et de céramiques. Pour lui, cet endroit devait donc contenir un grand nombre d'objets archéologiques zápara. Une autre nuit, au même endroit, il avait rêvé que des ancêtres l'appelaient et ne voulaient pas le laisser partir.
29. Descola a proposé deux formes d'authentification d'un objet: l'une est liée à l'efficacité de l'objet, c'est-à-dire à son "agence" (*agency*), son intentionnalité, et l'autre à son agent, c'est-à-dire à celui qui le conçoit, dans quel environnement, avec quels moyens (*apud* LATOUR, 2007, p. 392-393). Cette proposition trouve une illustration avec les boucliers zápara aussitôt ressentis et reconnus comme tels par Twáru.
30. Cette invitation, à mon initiative et à mes frais, n'était relayée par aucune institution. J'en avais bien sûr informé le musée du quai Branly et la conservatrice en charge de la collection zápara s'est montrée très enthousiaste.
31. La Dienase (Dirección de educación de la nacionalidad sapara del Ecuador) est directement liée à l'organisation politique zápara.
32. De passage à Puyo pour accompagner sa femme souffrante et à l'hôpital, Aritiawku, originaire du village de Llanhamacocha (fleuve Conambo) est souvent présenté avant tout comme un chasseur, en raison de ses belles prises.
33. Réf. Musée Dobrée: (888.7.4).
34. De nombreuses études portent sur les motifs en Amazonie. On consultera notamment Gow (1999); Van Velthem (2003); Déléage (2007); Lagrou (2007); Macedo (2006, 2007).
35. J'associe cette attitude à un souhait de me contenter en fournissant pour chaque photo des descriptions explicatives, mais aussi, sans doute, à un désir de montrer leur compétence, non seulement vis-à-vis de moi, mais aussi au sein même de l'organisation.
36. Hormis celles présentées ici, plusieurs pièces de petite taille – principalement des peignes – rassemblées dans des boîtes à portée de notre vue, avaient attiré l'attention de Twáru.
37. Voir les statuts de l'Anazppa, la première association zápara.

## Références bibliographiques

- ATHENOR, Christine; TRANNOY, Marion. Ody, Talismans malgaches, liens de mémoire. *Cahiers scientifiques*, vol. 11, p. 5-70, 2006.
- AUGUSTAT, Claudia. Material Culture and Cultural Memory: Jan Assmann in the Amazon. In: CONGRÈS DE LA SOCIETY FOR THE ANTHROPOLOGY OF LOWLAND SOUTH AMERICA, Maison française d'Oxford, Oxford, 19 June 2008.
- BEUCHAT, Henri; RIVET, Paul. La famille linguistique zápara. *Journal de la société des américanistes de Paris*, n° 5, p. 235-249, 1908.
- BILHAUT, Anne-Gaël. *Situación de la Nacionalidad Zápara y sus Organizaciones*. Ecuador y Perú, 17 p., avril 2005.
- \_\_\_\_\_. Biographie d'un esprit au corps brisé. Les pierres magiques des ancêtres zápara d'Amazonie : des sujets du passé. *Journal de la société des américanistes*, vol. 92, n° 1-2, p. 237-254, 2006.
- \_\_\_\_\_. When Museums are Dreamed. Subjective Relationships with the Past in an Amazonian Community. In: CROUCH, C. (ed.). *Subjectivity, Creativity, and the Institution*. Boca Raton (Florida): BrownWalker Press, 2009, p. 87-96.
- \_\_\_\_\_. *El sueño de los záparas: el patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Quito: Abya Yala & Flacso Ecuador, 2011.
- DÉLÉAGE, Pierre. Les répertoires graphiques amazoniens. *Journal de la société des américanistes*, vol. 93, n° 1, p. 97-126, 2007.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOULARD, Jean-Pierre. De una a otra arqueología. In: MORCOTE RIOS, G.; MORA CAMARGO, S.; FRANKY CALVO, C. (éds.). *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Taraxum, 2006, p. 171-185.
- GOW, Peter. Piro designs: Painting as Meaningful action in an Amazonian Culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, ns. vol. 5, n° 2, p. 229-246, 1999.
- KARSTEN, Rafael. *Entre los Indios de las selvas del Ecuador: tres años de viajes e investigaciones*. Quito: Abya-Yala, 1998 (1<sup>re</sup> éd. all. 1920-1921).
- LAGROU, Elsje. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LATOURET, Bruno (dir.). *Le Dialogue des cultures: actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly (21 juin 2006)*. Paris: Musée du Quai Branly-Actes Sud, 2007.
- MACEDO, Silvia. *Ekolya et Karetajar: maître d'école, maître de l'écriture. L'incorporation de l'écriture et de l'école par les amérindiens wayãpi de l'Amapari (Brésil) et de l'Oyapock*

(Guyane française). 2006. Thèse de doctorat - École des hautes études en sciences sociales, Paris.

\_\_\_\_\_. O belo expressivo: a comunicabilidade dos padrões gráficos ameríndios. *Espaço Ameríndio*, vol. 1, n° 1, p. 62-72, 2007.

OSCOLATI, Gaetano. *Exploraciones de las regiones ecuatoriales a través del Napo y de los ríos de las Amazonas: fragmento de un viaje por las dos Ameritas en los años 1846-1848*. Quito: Abya-Yala, 2000 (1<sup>re</sup> éd. ital. 1854).

PRAET, Istvan. *Courage and Fear: An Inquiry into Chachi Shape-Shifting*. 2006. Ph.D. Dissertation - University of Oxford, Oxford.

RIVIALE, Pascal. Charles Wiener o el disfraz de una misión lucida. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 32, n° 3, p. 539-547, 2003.

SIMSON, Alfred. *Viajes por las selvas del Ecuador y exploraciones del río Putumayo*. Quito: Abya-Yala, 1993 (1<sup>re</sup> éd. angl. 1886).

TAYLOR, Anne Christine. Une courte histoire de l'oubli. Perspectives jivaro sur la mémoire des morts et la destinée des vivants. *Ateliers*, vol. 17, p. 73-82, 1997.

VAN VELTHEM, Lucia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

WHITTEN, Norman. *Sacha Runa, Ethnicity and Adaptation of Ecuadorian Jungle Quichua*. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1976.

Recebido em setembro de 2012.

Aceito para publicação em janeiro de 2013.

