

Indians Art News

SPECIAL EDITION : CONFIDENTIEL ART FAIR 2026

September 2026

Galerie Alexis Renard x Galerie Flak

Hôtel de la Trémouille, Paris

INDIENS La Rencontre



L'HOMONYMIE LA PLUS FASCINANTE DE L'HISTOIRE DE L'ART.

**Du 18 au 20 septembre
à l'Hôtel de la Trémouille**

En 1492, pensant accoster en Inde, Christophe Colomb nomme "Indiens" les peuples d'Amérique. Ce quiproquo a lié à jamais deux mondes que tout sépare. Cinq siècles plus tard, la Galerie Alexis Renard et la Galerie Flak orchestrent leur rencontre à l'Hôtel de la Trémouille. Des masques chamaniques aux bronzes sacrés, la même force est à l'œuvre : inscrire l'invisible dans la matière. Tournez la page pour entrer dans la rencontre.

THE MOST FASCINATING HOMONYM IN ART HISTORY.

**From September 18 to 20
at the Hôtel de la Trémouille**

In 1492, believing he had landed in India, Christopher Columbus named the peoples of the Americas "Indians." This confusion forever linked two worlds that share nothing else. Five centuries later, Galerie Alexis Renard and Galerie Flak orchestrate their encounter at the Hôtel de la Trémouille. From shamanic masks to sacred bronzes, the same force is at work: inscribing the invisible into matter. Turn the page to enter their world.

Confidentiel

SUR INVITATION

LES INDIENS UNE RENCONTRE CONFIDENTIELLE ENTRE INDE ET AMÉRIQUE

Des mesas d'Arizona aux contreforts de l'Himalaya, des terres de Sitting Bull aux palais des maharajas, Alexis Renard et Julien Flak tentent l'improbable : faire dialoguer deux mondes qui n'ont jamais partagé ni frontière, ni langue, ni panthéon. Pourtant, de part et d'autre du globe, ces cultures poursuivent une même aspiration universelle : inscrire l'invisible dans la matière.

À l'occasion du salon Confidentiel en septembre 2026, la Galerie Alexis Renard (art indien et islamique) et la Galerie Flak (arts anciens d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique) signent une collaboration inédite. Cet automne, les Indiens sont à Paris, ils vous invitent à l'Hôtel de la Trémoille.

A CONFIDENTIAL ENCOUNTER BETWEEN INDIA AND AMERICA

From the mesas of Arizona to the foothills of the Himalayas, from the lands of Sitting Bull to the palaces of the maharajas, Alexis Renard and Julien Flak attempt the improbable: to bring into dialogue two worlds that have never shared a border, a language, or a pantheon. Yet, on opposite sides of the globe, these cultures pursue one and the same universal aspiration: to inscribe the invisible into matter.

On the occasion of the Confidential fair in September 2026, Galerie Alexis Renard (Indian and Islamic art) and Galerie Flak (ancient arts of Africa, Oceania, and the Americas) join forces for an unprecedented collaboration. This autumn, the Indians are in Paris — they invite you to the Hôtel de la Trémoille.

GALERIE FLAK

ALEXIS RENARD

Sommaire

- 3 Le Corps *Seuil* : Avatars, chamanes et hommes-animaux de l'Inde aux Amériques
- 4 Masque Yup'ik : Sous le regard des esprits
- 6 La Dame du Lac : redécouverte d'une sculpture Chola
- 8 La Métamorphose : Cœur battant des chamanismes du Grand Nord
- 10 La Vallée des Éléphants, peintures indiennes
- 12 Côte Nord-Ouest du Canada : Orateurs et Festins
- 14 Hevajra, chef-d'œuvre de la statuaria Khmère
- 16 Les Kachinas animaux : Messagers Hopi du monde des Esprits
- 20 Christophe Colomb pensait arriver en terre musulmane
- 22 Un danseur Kachina saisi en plein vol
- 24 Devi Chola, beauté idéale
- 26 Indiens des Plaines : Guerre et Paix
- 28 Vishnu Chola et Varāha
- 30 Lunettes arctiques : Fenêtre sur l'invisible
- 32 Krishna aux pieds de Lotus et Jina Rishabhanatha
- 34 Purusha, l'homme cosmique

Contents

- 3 The Threshold Body: Avatars, Shamans and Animal-Men from India to the Americas
- 4 Yup'ik Mask: Under the Gaze of the Spirits
- 6 The Lady of the Lake : rediscovery of a Chola bronze
- 8 Metamorphosis: The Beating Heart of Shamanism in the Far North
- 10 Elephant Valley, indian paintings
- 12 Pacific Northwest Coast: Speakers and Feasts
- 14 Hevajra, masterpiece of Khmer gilt bronze statuary
- 16 Animal Katsinam: Hopi Messengers of the Spirit World
- 20 Christopher Columbus thought he was arriving in Muslim territory
- 22 A Katsina Dancer captured in Mid-Flight
- 24 Devi Chola, Ideal Beauty
- 26 Plains Indians: War and Peace
- 28 Vishnu Chola and Varaha
- 30 Arctic Snow Goggles: Gateways to the Invisible
- 32 Krishna, God with Lotus Feet & Jina Rishabhanatha
- 34 Purusha, the Cosmic Man

Le Corps *seuil* Avatars, chamanes et hommes-animaux de l'Inde aux Amériques

Sur des continents qui ne se sont jamais rencontrés, une même figure revient : un corps qui n'est ni tout à fait humain, ni tout à fait animal. L'homme-lion, l'homme-jaguar, le serpent à plumes. La plus ancienne sculpture figurative connue est déjà un homme-lion, taillé dans l'ivoire il y a quelque quarante mille ans. Cette récurrence révèle une intuition partagée. Le corps hybride est un langage celui par lequel tant de traditions disent qu'une frontière vient d'être franchie, entre l'humain et l'animal, entre ce monde et le monde invisible.

Deux de ces traditions, réunies ici, portent cette intuition à son sommet. Elles produisent la même hybridation, mais la parcourent en sens contraire.

Dans le monde indien, le mot *avatāra* signifie « descente ». La divinité — Vishnu — descend dans le monde et y prend forme pour rétablir l'ordre lorsque celui-ci vacille. Plusieurs de ces formes sont des hybrides : Varāha l'homme-sanglier, ou encore Narasimha dont le mythe est tout entier bâti sur l'entre-deux. Hiranyakashipu, qui met en danger l'équilibre du monde, avait obtenu de ne pouvoir être tué ni par un homme ni par une bête, ni le jour ni la nuit, ni dedans ni dehors ; Narasimha, le dieu à la fois homme et lion (ni humain ni animal), le terrasse au crépuscule sur le seuil du palais. L'hybride est ici le franchissement de toutes les catégories. Et le mouvement va du haut vers le bas : le divin, déjà pleinement lui-même, revêt un corps le temps de son passage.

Dans les Amériques, le mouvement s'inverse. Ce n'est plus le dieu qui descend, c'est l'humain qui s'élève. Le chaman endosse la puissance animale pour franchir vers le monde des esprits, et le corps hybride devient le signe visible de cette transformation. L'homme-jaguar olmèque figure un officiant en pleine métamorphose ; le *nahualli* aztèque est l'animal-double du chaman ; les êtres à crocs de Chavín de Huántar émergent des visions du cactus San Pedro, narines coulantes sous l'effet de la transe ; les masques à transformation de la côte Nord-Ouest s'ouvrent au cœur de la danse pour découvrir un visage humain caché dans le musée de l'animal ; et le danseur *kachina* cesse d'être lui-même pour que l'esprit vienne l'habiter. Partout, c'est l'homme qui bascule vers l'animal-esprit.

Ce que l'une et l'autre partagent, en profondeur, est plus simple encore : le corps comme lieu où le sacré se rend présent. L'avatar est le dieu présent dans une forme ; le danseur masqué est l'esprit présent dans un homme. Et lorsque ces cultures dressent un arbre cosmique ou un poteau central, elles tracent la route verticale que ce corps hybride emprunte pour relier les étages du monde.

Deux dialectes d'une seule grammaire : celle du seuil entre l'humain et le divin. À condition de résister à la tentation la plus ancienne du regard — celle du voyageur qui, abordant un monde inconnu, n'y voyait que le reflet du sien —, ces œuvres cessent d'être des curiosités lointaines pour redevenir ce qu'elles sont : autant de réponses,

données séparément, à une même question sur ce qui passe entre les hommes et les dieux. Au-delà de tous ces enjeux matérialisés par ces différentes formes de relation entre Dieu, les esprits des animaux et l'homme, ce qui peut nous éclairer dans notre rapport actuel au monde est que tout cela fait partie d'une seule et même chose. La Nature. Avec notre regard occidental, nous avons séparé, catégorisé les formes hybrides comme étant des représentations non recevables du point de vue de notre culture occidentale. En oubliant une chose essentielle et un enseignement particulièrement fort par rapport aux enjeux contemporains qui nous concernent dans notre rapport au monde à la terre et à l'univers.

Comme le montre brillamment Philippe Descola dans l'introduction de son ouvrage *Par-delà Nature et Culture* (Gallimard, 2005) le véritable enjeu actuel réside dans le fait de faire à nouveau corps avec la nature. Comme le chaman faisant corps avec l'animal. C'est peut-être un éclairage sur cet enjeu majeur auquel nous convie cette rencontre entre les Indiens qui au travers d'un accident d'homonymie nous invite à considérer la nature sous un nouveau jour.

The *Threshold Body* Avatars, Shamans and Animal-Men from India to the Americas

Across continents that have never met, the same figure recurs: a body that is neither quite human nor quite animal. The lion-man, the jaguar-man, the feathered serpent. The oldest known figurative sculpture is already a lion-man, carved from ivory some forty thousand years ago. This recurring theme reveals a shared intuition. The hybrid body is a language — the one through which so many traditions express that a boundary has just been crossed, between human and animal, between this world and the unseen world. Two of these traditions, brought together here, take this intuition to its pinnacle. They produce the same hybridisation, but explore it in opposite directions. In the Indian tradition, the word *avatāra* means 'descent'. The deity — Vishnu — descends into the world and takes on a form there to restore order when it is in peril. Many of these forms are hybrids: Varāha the boar, whose entire myth is built upon the in-between. In the case of Narasimha, the lion-man, Hiranyakashipu — who threatens the balance of the world — was granted the power to be killed neither by a man nor by a beast, neither by day nor by night, neither indoors nor outdoors; the god, who is both man and lion, slays him at twilight, in a colonnaded courtyard that is neither human nor animal. Here, the hybrid represents the transcending of all categories. And the movement is from top to bottom: the divine, already fully itself, takes on a body for the duration of its passage.

In the Americas, the movement is reversed. It is no longer the god who descends, but the human who ascends. The shaman channels animal power to cross over into the spirit world, and the hybrid body becomes the visible sign of this transformation. The Olmec jaguar-man depicts a priest in the midst of metamorphosis; the Aztec *nahualli* is the shaman's animal double; the fanged beings of Chavín de Huántar emerge from visions induced by the San Pedro cactus, nostrils flaring in the trance; the transformation masks of the North-West Coast open up in the midst of the dance to reveal a human face hidden within the animal's muzzle; and the Kachina dancer ceases to be himself so that the spirit may take possession of him. Everywhere, it is man who transforms into the spirit animal. What both share, at a deeper level, is even simpler: the body as the place where the sacred makes itself present. The avatar is the god present in a form; the masked dancer is the spirit present in a man. And when these cultures erect a cosmic tree or a central pole, they trace the vertical path that this hybrid body takes to connect the levels of the world. Two dialects of a single grammar: that of the threshold between the human and the divine. Provided one resists the oldest temptation of the gaze — that of the traveller who, upon entering an unknown world, saw in it only a reflection of his own — these works cease to be distant curiosities

and once again become what they are: so many answers, given separately, to the same question about what passes between men and the gods. Beyond all these issues, which are embodied in these various forms of relationship between God, the spirits of animals and humankind, what can shed light on our current relationship with the world is that all of this forms part of one and the same thing: Nature.

From our Western perspective, we have separated and categorised hybrid forms as representations that are unacceptable from the point of view of our Western culture. In doing so, we have overlooked something essential and a particularly powerful lesson regarding the contemporary issues that concern us in our relationship with the world, the earth and the universe.

As Philippe Descola brilliantly demonstrates in the introduction to his book *Par delà Nature et Culture* (Gallimard, 2005) the real challenge today lies in becoming one with nature once again. Just as the shaman becomes one with the animal. This encounter with the Indigenous peoples — which, through a coincidence of names, invites us to view nature in a new light — may shed some light on this major challenge.



© Photo Danielle Voirin - Courtesy Galerie Flak

Grand masque chamanique
Masque Plaque Nepcetaq
Yup'ik (Eskimo), Alaska
XIX^e siècle
Bois sculpté, pigments
Hauteur : 45 cm, largeur : 49 cm

Provenance
Collection Jeffrey R. Myers, New York
Christie's Paris, 19 juin 2013, lot 76
Collection Daniel Hourdé, Paris,
acquis à la vente ci-dessus

ALASKA

Masque Yup'ik

Sous le regard des esprits

La région subarctique du Grand Nord où vivent notamment les populations Yup'ik et Inupiaq (Eskimo) d'Alaska recèle d'importantes ressources animales, terrestres et maritimes. Cette relative abondance permet depuis plusieurs millénaires la survie de ces populations de chasseurs et pêcheurs, tout en leur laissant le temps nécessaire au déploiement d'une vie cérémonielle particulièrement riche.

En dehors des périodes consacrées aux activités nourricières, et notamment durant l'hiver une fois la banquise formée, les cérémonies chamaniques occupaient une place prépondérante dans la vie quotidienne et la culture des peuples d'Alaska. Ces pratiques rituelles se tenaient dans le qasgia (la maison communautaire) pour assurer l'équilibre et l'harmonie dans les interactions entre les humains, les animaux et les forces surnaturelles. Les cérémonies masquées donnaient vie au monde des esprits. Elles étaient spécialement conçues pour partager des histoires, chants ou mythes. Lors de ces rituels, le chamane entraînait, par la transe, en communication avec le monde invisible en suivant son animal-guide.

Les grands masques figurant comme ici un visage se dégageant d'une structure circulaire plate proviennent de la région de l'embouchure des rivières Yukon-Kuskokwim, d'Anvik jusqu'à St. Michael et vers le Cap Vancouver, ainsi que sur l'île Saint-Laurent.

Des masques similaires sont identifiés comme des « Masques de lune » ou figurant « L'Homme sur la lune » qui se dit tunghak (pluriel tunghat) en langue Yup'ik. Les tunghat sont des esprits puissants. Ils résident sur la lune, mais peuvent voyager loin de leur demeure. Ces « Maîtres des Animaux » contrôlent l'approvisionnement en poissons et en gibier. Ils n'éprouvent guère d'affection pour les humains, qui envahissent leur territoire, tuent les animaux et poissons placés sous leur protection ou font preuve parfois d'un comportement inapproprié à leur égard. Invisibles à tous sauf aux yeux du chamane, ces esprits n'acceptaient que lui comme intermédiaire. Ils aimaient lui jouer des tours et dissimuler leurs véritables intentions. Il arrivait qu'un chamane doive s'envoler jusqu'à la lune pour implorer les tunghat d'intercéder en faveur des humains. Une fonction essentielle du chamane consistait ainsi à apaiser les esprits animaux en les traitant avec révérence afin de les convaincre des bonnes intentions collectives des hommes. Le visage figuré ici au centre du masque représente cet esprit auxiliaire du chamane, doté d'un pouvoir remarquable et dont il fallait attirer l'attention et les bonnes grâces.

Ces masques-plaques sont connus sous le nom de Nepcetaq, ce qui signifie « ceux qui adhèrent (ou

s'accrochent) au visage ». Comme le note Ann Fienup-Riordan dans "The Living Tradition of Yup'ik Masks" (University of Washington Press, 1996, p. 78) : « un chamane (angalkug) utilisait son pouvoir pour attirer un masque à son visage et le porter durant les danses sans utiliser ses mains, sans attache ni d'autres moyens pour maintenir le masque en place. (...) Les quatre trous visibles sur le panneau derrière le visage représentent les points de passage que les esprits animaux empruntaient pour rejoindre le monde humain.

Le chamane utilisait un tel masque pour démontrer son pouvoir et entraîner les animaux vers les chasseurs ».

La partie plate ou plaque d'où émerge le visage, caractéristique des masques Nepcetaq, peut représenter alternativement l'univers, l'eau, l'air ou la terre. Les sillons concentriques visibles sur le pourtour de la plaque constituent un puissant symbole chamanique. Ils représentent en premier lieu la descente du chamane à travers les différents mondes sous-marins, figurée par ces ondulations. Ils évoquent aussi le souffle expulsé par un phoque remontant à la surface, le souffle étant lui-même une manifestation de l'esprit : c'est à cet instant précis que le chasseur se prépare à frapper. Ils figurent enfin les vagues à la surface de l'océan sur lequel le chasseur se déplace. Ces différentes lectures ne s'excluent pas mutuellement, la figuration quasi hypnotique de ces motifs circulaires semble au contraire les incarner toutes à la fois.

4

ALASKA

Yup'ik Mask

Under the Gaze of the Spirits

The Subarctic region of the Far North, home to the Yup'ik and Inupiaq peoples of Alaska, is rich in land, marine, and wildlife resources. For several millennia, this relative abundance sustained these hunter-fisher populations while providing the necessary time to foster a remarkably rich ceremonial life.

Apart from periods dedicated to subsistence activities, particularly during the winter once the sea ice had frozen, shamanic ceremonies occupied a central place in the daily life and culture of Alaskan peoples.

These ritual practices took place inside the qasgia (the communal men's house) to ensure balance and harmony in the interactions between humans, animals, and supernatural forces. Masked ceremonies brought the spirit realm to life, specifically conceived to convey stories, songs, and myths. During these rituals, the shaman, through trance, entered into communication with the invisible world, guided by his animal spirit-helper. Yup'ik masks were typically discarded after a single ceremonial use.

Large masks depicting, as seen here, a central face emerging from a flat circular structure originate from the Yukon-Kuskokwim Delta region—ranging from Anvik to St. Michael, Cape Vancouver, and Saint Lawrence Island. Similar masks are identified as "Moon Masks" or representations of "The Man in the Moon," known as tunghak (plural tunghat) in the Yup'ik language.

Tunghat are powerful spirits whose primary dwelling is on the moon, though they travel far beyond it. As "Keepers of the Game," they control the abundance of fish and land animals. They tend to look unfavorably upon humans, who trespass on their domain, harvest the wildlife placed under their protection, or act improperly toward nature. Invisible to all but the shaman, these spirits accepted only him as their intercessor. They were known to play tricks on him and conceal their true motives. At times, a shaman had to travel spiritually to the moon to implore the tunghat to intercede on behalf of the community. An essential role of the shaman was thus to appease the animal spirits through gestures of deep reverence, demonstrating humanity's respectful intentions. The face carved at the center of this mask represents this powerful spirit-helper whose favor the shaman sought to secure.

These plaque masks are known as Nepcetaq, translating to "the ones that stick (or cling) to the face." As Ann Fienup-Riordan notes in "The Living Tradition of Yup'ik Masks" (University of Washington Press, 1996, p. 78): "a shaman or angalkug would use his power to draw a mask to his face and dance with it without using his hands, any strings, or other means to hold the mask in place. (...) The four holes in the large backboard represent the passages that the animal spirits would take on their journey to the world. The shaman used such a mask to demonstrate his power and to draw animals near to the hunters."

The broad plaque (or backboard) encircling the face, characteristic of nepcetaq masks, symbolizes various aspects of the cosmos: the universe, water, air, or land. The concentric circles carved into the rim constitute a major shamanic symbol. On one level, they figure the shaman's descent through successive underwater realms. They also evoke the precise moment the hunter prepares to strike. Finally, they represent the rolling waves across which the hunter navigates. Far from being mutually exclusive, these readings overlap, with the hypnotic rhythm of the circular lines encompassing all these meanings at once.



© Photo Danielle Voirin - Courtesy Galerie Flak

An exceptional and large shaman mask
Nepcetaq (Plaque Mask)
Yup'ik Eskimo, Alaska
19th century
Carved wood, pigments
Height: 45 cm - 17 ¾ in.
Width: 49 cm - 19 ¼ in.

Provenance
Collection Jeffrey R. Myers, New York
Christie's Paris, 19 June 2013, lot 76
Collection Daniel Hourdé, Paris,
acquired at the above sale



"Yup'ik dancers", photographed in situ in the Akulurak Mission, 1900, Rita Mae Daniels

5

La Dame du Lac

La redécouverte d'une sculpture d'époque Chola du sud de l'Inde



Devi Chola
Bronze
Inde, Tamil Nadu
fin du X^e - début du XI^e siècle
Période Chola
H 59,5 x L 43,5 x P 34,5 cm

Provenance
Ancienne collection privée Française
(depuis la première moitié du XX^e siècle)

© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Cette grande et élégante sculpture représente la Déesse (Devi) qui incarne l'idéal de beauté féminin en Inde. Son corps est svelte et fin, musclé, comme tendu. Elle est assise sur un large coussin lotiforme, dans l'attitude du délassément (lalitasana). Sa main gauche repose sur le coussin, tandis que sa main droite est levée devant elle. Coiffée d'une très haute tiare, elle ne porte qu'une jupe diaphane, maintenue par une ceinture orfèvrée, et dont les plis concentriques retombant en cascade épousent délicatement la ligne de ses jambes fuselées. Le reste de son corps, à la fois gracile et doté de formes généreuses, est richement paré de colliers, de bazu band, de bracelets et d'anneaux de cheville.

Cette œuvre d'exception relève de la très riche production des bronzes de la période Chola (IX^e-XIII^e siècle) qui ont fait la renommée de cette dynastie d'Inde du Sud. Peu de bronzes de cette période nous sont parvenus dans des dimensions aussi imposantes, faisant de ce bronze une pièce aussi remarquable que rare.

L'observation de ses usures indique que la sculpture a très probablement fait l'objet d'un séjour prolongé dans l'eau, à une période reculée. Après sa redécouverte, la Dame du Lac a pu être à nouveau honorée à l'occasion de puja, comme l'indique son front aplati.

Lors de redécouvertes d'objets endormis dans des collections privées, comme c'est le cas avec cette pièce, j'aime laisser vagabonder mon esprit, remettre en perspective le parcours qui a mené cet objet jusqu'à nous autant que son contexte d'origine. La première chose qui m'a frappé est la puissance plastique de cette sculpture, dont la sensualité est encore fortement présente, malgré son grand âge et ses altérations de surface.

Le métal recèle dans son processus de fabrication une forme de magie qui n'a jamais cessé de me fasciner, m'évoquant Vulcain dans la forge, au centre de la terre et de son métal en fusion ... Mon enthousiasme pour cette matière a trouvé sa source il y a longtemps : encore enfant, lors des fêtes johanniques de Reims, je passais des journées entières assis devant les stands reproduisant les métiers médiévaux, à admirer la forge mystérieuse, les coups, le métal en fusion et la matière qui prend forme.

Au-delà de ces atours et de sa force plastique, les altérations de surface de cette sculpture m'ont beaucoup intrigué. Afin de savoir quelle pouvait en être la cause, j'ai donc sollicité un ami de longue date, aujourd'hui restaurateur de métaux pour un grand musée. Encore étudiants, nous passions de longues soirées à observer une multitude de matières métalliques, autant fascinés par les lignes de trempes des sabres japonais que par les patines des tsubas, par les belles patines de vert, rouge et parfois bleu azurite des bronzes antiques, ou encore par les fontes de fer. Tous les matériaux passaient entre

nos mains pour mieux comprendre la magie du métal, la variété de ses techniques et de ses matières. J'ai naturellement souhaité partager cette découverte avec mon ami, pour qui le bronze et ses altérations n'ont aujourd'hui plus beaucoup de secrets. Celui-ci m'a confirmé qu'un séjour prolongé dans l'eau avait très probablement causé les corrosions de notre belle Uma.

Imaginant le parcours de ce bronze, mes pensées vagabondent alors vers toutes sortes de références artistiques d'Orient ou d'Occident, liées aux mythes des femmes et de l'eau (Klimt et ses images de femmes semblables à des sirènes ondulant dans l'eau et l'or ; ou la fée Viviane, m'amenant à surnommer cette sculpture La Dame du Lac en référence directe à ce mythe occidental). L'eau, quant à elle, est étroitement liée aux idées fondamentales sur la création de l'univers, dans le monde indien et les textes anciens de l'hindouisme. Malgré la complexité iconographique et la multiplicité des formes de ses divinités, in fine, le cœur de la pensée Hindoue est la Création, avec l'œuf de Brahma et l'océan primordial. (Voir l'œuf primordial Hiranyagarbha dans son océan, ou encore les trois aspects de l'Absolu conservés à Mehraangarh. Voir aussi Le corps de l'Inde par Naman Ahuja, lié à la très belle exposition du même nom à Bruxelles).

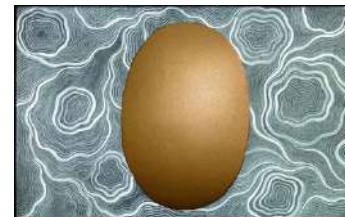
On peut se perdre en conjectures sur son parcours exact et sur les aventures de cette sculpture. Il ne fait néanmoins aucun doute qu'elle garde une très grande force plastique.

The Lady of the Lake

The rediscovery of a Chola-period sculpture from South India

This large, elegant sculpture depicts the Goddess (Devi), who embodies the ideal of feminine beauty in India. Her body is slender and delicate, muscular and taut. She is seated on a large lotus-shaped cushion in the posture of royal ease (lalitasana). Her left hand rests on the cushion, while her right hand is raised in front of her. Wearing a very tall tiara, she is clad only in a diaphanous skirt, held in place by a gold-inlaid belt, whose concentric folds cascade down, delicately hugging the line of her slender legs. The rest of her body, both slender and voluptuous, is richly adorned with necklaces, bazu-bands, bracelets, and anklets.

This exceptional work is part of the rich tradition of bronze sculptures from the Chola period (9th-13th centuries) that brought fame to this South Indian dynasty. Few bronzes from this period have survived in such imposing dimensions, making this piece as remarkable as it is rare. Examination of the wear and tear on the sculpture indicates that it was most likely submerged in water for an extended period in the distant past. After its rediscovery, the Lady of the Lake was once again honored during pujas, as evidenced by her flattened forehead.

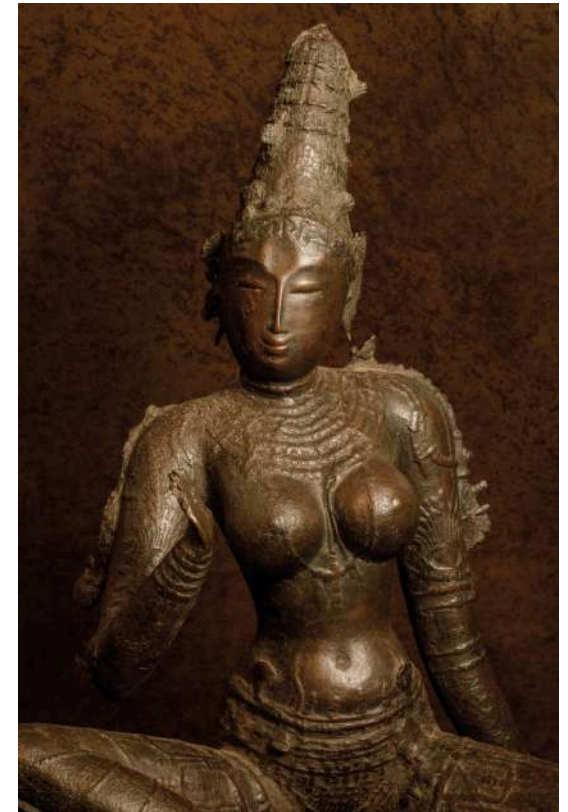


Hiranyagarbha (Golden Egg of Creation) by Manaku of Guler
© The Print / Kavita Singh

Then objects long forgotten in private collections are rediscovered, as is the case with this piece, I like to let my mind wander, putting into perspective both the journey that brought this object to us and its original context. The first thing that struck me was the sculptural power of this piece, whose sensuality remains strikingly present, despite its great age and surface damage.

There is a kind of magic inherent in the process of metalworking that has never ceased to fascinate me, reminding me of Vulcan in his forge, at the centre of the earth and its molten metal ... My enthusiasm for this material has its roots in the distant past: as a child, during the St Joan of Arc celebrations in Reims, I would spend whole days sitting in front of the stalls recreating medieval crafts, marvelling at the mysterious forge, the hammer blows and the molten metal and the material taking shape.

Beyond its aesthetic appeal and sculptural power, the surface alterations on this sculpture



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Devi Chola
Bronze
India, Tamil Nadu
late 10th - early 11th century
Chola Dynasty
H 59,5 x W 43,5 x D 34,5 cm

Provenance
Old French collection
(from the early 20th century)

intrigued me greatly. To find out what might be causing them, I turned to a long-standing friend, who now works as a metal restorer for a major museum.

Whilst still students, we spent long evenings examining a wide variety of metallic materials, just as fascinated by the temper lines on Japanese swords as by the patinas on tsubas, by the beautiful green, red and sometimes azurite-blue patinas on ancient bronzes, or even by cast iron. Every material passed through our hands as we sought to better understand the magic of metal, the variety of its techniques and its materials.

Naturally, I wanted to share this discovery with my friend, for whom bronze and its patina hold few secrets these days. He confirmed that a prolonged period in the water had most likely caused the corrosion on our beautiful Uma.

As I imagine the journey of this bronze sculpture, my thoughts wander to all manner of

artistic references from both East and West, linked to myths about women and water (Klimt and his images of mermaid-like women undulating in water and gold; or the fairy Viviane, leading me to nickname this sculpture 'The Lady of the Lake' in direct reference to this Western myth).

Water, for its part, is closely linked to fundamental ideas about the creation of the universe in Indian culture and the ancient texts of Hinduism. Despite the iconographic complexity and the multitude of forms taken by its deities, ultimately, the core of Hindu thought is Creation, with Brahma's egg and the primordial ocean. (See the primordial egg Hiranyagarbha in its ocean, or the three aspects of the Absolute preserved at Mehraangarh. See also *The Body of India* by Naman Ahuja, linked to the beautiful exhibition of the same name in Brussels).



© Photo Courtesy Galerie Flak

Masque Chamanique de l'Esprit du Phoque
Seal Spirit Mask
 Yup'ik Eskimo
 Norton Bay, Saint Michael, Alaska
 Fin du XIX^e siècle - Late 19th century
 Bois sculpté, cuir, pigments
 Carved wood, hide, pigments
 H: 25 cm - 10 in.

Provenance
 Collection Merton Simpson (1928-2013), New York
 Collection Tony Berlant, Santa Monica, Californie
 Collection Michel Van Den Dries, Gavere, Belgique
 Collection David Utzon-Frank, Copenhagen

La métamorphose, cœur battant des chamanismes du Grand Nord

Du détroit de Béring aux côtes de la Colombie-Britannique sur l'océan Pacifique, les cosmologies du Grand Nord partagent une conviction commune : rien n'est jamais fixe. Un être humain peut devenir animal, un animal peut revêtir une forme humaine, et la frontière entre les deux règnes reste, en permanence, poreuse. Cette croyance en la métamorphose n'est pas un simple motif décoratif : elle structure la pensée religieuse, les pratiques chamaniques et l'art qui en découle.

En Alaska, les cultures qui se sont succédé depuis plus de deux mille ans (Old Bering Sea, Punuk, puis Thulé), ancêtres des Inuits (Eskimos) actuels, ont en partage un concept reposant sur cette porosité : la notion d'inua, l'esprit vital présent en toute chose. Dans « MicroCosmos : Details from the Carpenter Collection of Arctic Art » (The Menil Collection, Houston, 2015), Sean Mooney écrit que l'inua de chaque être vivant peut se transmettre d'un corps à un autre, au sein d'une même espèce ou entre espèces différentes. Les masques en offrent l'illustration la plus saisissante : un visage humain sculpté avec économie, laissant apparaître un museau de phoque, se révèle, une fois retourné, porteur d'un bec d'oiseau peint de pigments rouges. En un seul objet, trois règnes se répondent. Sur la côte Nord-Ouest, de la Colombie-Britannique jusqu'au sud de l'Alaska, la capacité du chaman à se transformer est au cœur des systèmes de pensée et des rituels de guérison. Marie Mauzé, directrice de recherche au CNRS (laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de

France, Paris), souligne l'importance des esprits auxiliaires que le chaman rencontre notamment à l'issue d'une quête de vision après plusieurs semaines de jeûne et d'isolement dans la forêt. Ces esprits, apparaissant sous forme animale ou parfois humaine, transmettent au chaman leur pouvoir, leur savoir et des messages aidant à la protection et à la perpétuation des âtres et des saisons. Les œuvres sculptées (hochets, masques, amulettes et parures) deviennent alors les supports matériels d'un dialogue permanent entre le chaman et ses doubles animaux.

Cette métamorphose, ce voyage chamanique, prend vie notamment lors des cérémonies d'hiver au travers de l'utilisation de masques sculptés. Comme l'indique le sculpteur autochtone Bill Reid dans « Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art », 1975 : « ce qui est montré dans les motifs décoratifs et les sculptures, ce ne sont pas les différents stades de la transformation des âtres, mais la propension de tout être, humain ou animal, à incarner ses propres métamorphoses. »

La métamorphose gouverne aussi les mythes d'origine : le pouvoir, temporel ou spirituel, ne se décreta pas, il se transmet, et procède toujours du même récit fondateur, celui de la rencontre d'un ancêtre avec une entité surnaturelle qui se dépouille de son apparence animale pour revêtir forme humaine, avant de lui transmettre, en retour, le droit héréditaire d'en porter l'emblème.

C'est ce qu'illustrent les mâts héraldiques ou encore les cuillères cérémonielles, véritables totems miniatures. Comme le souligne le Peabody Museum de l'Université Harvard (« Feeding the Ancestors : Tlingit Carved Horn Spoons »), lors d'un potlatch, le repas relevait autant du rituel que du social : les figures ancestrales sculptées sur le manche des cuillères, imbriquées les unes aux autres, étaient elles-mêmes nourries et invoquées tandis que les convives partageaient le festin.

Les transformations à l'œuvre dans les arts chamaniques du Grand Nord échappent pourtant parfois à notre compréhension. Conçue pour un individu précis et chargée d'une identité secrète, chaque image de métamorphose devient difficile à interpréter dès qu'on s'éloigne de la communauté et du moment rituel qui lui ont donné naissance : dès 1886, l'anthropologue Franz Boas constatait déjà que le sens exact de nombreux masques se perdait avec ceux qui le détenaient.

Qu'il s'agisse d'une effigie, d'un masque ou d'un mythe, la métamorphose révèle une même vérité pour les peuples du Grand Nord : les frontières entre les espèces, comme entre le monde visible et le monde invisible, ne sont jamais closes.

Metamorphosis: The Beating Heart of Shamanism in the Far North

From the Bering Strait to the Pacific coast of British Columbia, the cosmologies of the Far North share a common conviction: nothing is ever fixed. A human being can become an animal, an animal can take on human form, and the boundary between the two realms remains permanently porous. This belief in metamorphosis is not a mere decorative motif: it structures religious thought, shamanic practices, and the art that flows from them.

In Alaska, the successive cultures spanning more than two thousand years (Old Bering Sea, Punuk, then Thule), ancestors of today's Inuit (Eskimo) peoples, share a concept rooted in this very porosity: the notion of inua, the vital spirit present in all things. In « MicroCosmos: Details from the Carpenter Collection of Arctic Art » (The Menil Collection, Houston, 2015), Sean Mooney writes that the inua of each living creature can be transmitted from one body to another, either within the same species or between different species. Masks offer the most striking illustration of this: a human face carved with spare economy, revealing a seal's muzzle, turns out, once turned around, to bear a bird's beak painted with red pigment. In a single object, three realms respond to one another. On the Northwest Coast, from British Columbia down to southern Alaska, the shaman's capacity for transformation lies at the heart of belief

systems and healing rituals. Marie Mauzé, Research Director at the CNRS (Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France, Paris), emphasizes the importance of the spirit helpers the shaman encounters, notably at the end of a vision quest following several weeks of fasting and isolation in the forest. Appearing in animal or sometimes human form, these spirits convey to the shaman their power, their knowledge, and messages that help protect and perpetuate beings and seasons. Carvings such as rattles, masks, amulets, and regalia, thus become the material vessels for an ongoing dialogue between the shaman and their animal doubles.

This metamorphosis, this shamanic voyage, comes to life notably during winter ceremonies through the use of carved masks. As Native artist Bill Reid noted in « Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art », 1975, « what is shown in the decorative motifs and carvings is not the different stages of transformation of beings, but the propensity of every being (human or animal) to embody its own metamorphoses. »

Metamorphosis also governs origin myths: power, whether temporal or spiritual, cannot be decreed; it is transmitted, and always stems from the same founding narrative, that of an ancestor's encounter with a supernatural entity who sheds its animal

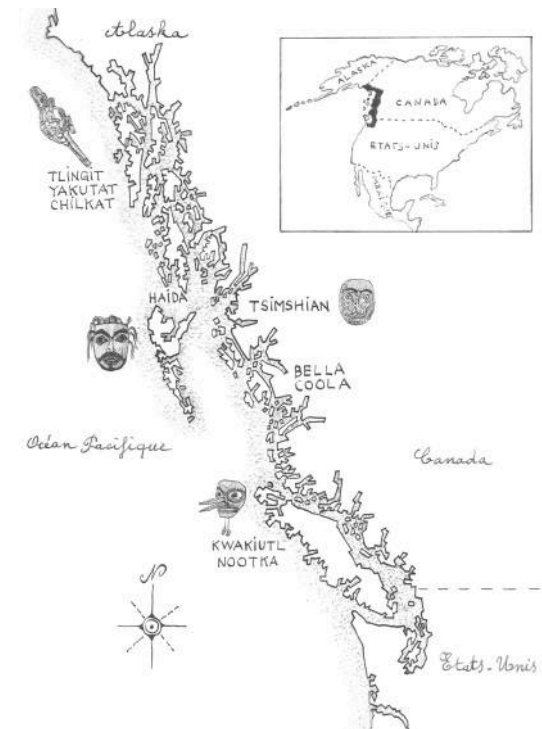
form to assume human shape, before granting in return the hereditary right to bear its emblem, or crest. This is what heraldic poles illustrate, as do feast spoons, true miniature totems in their own right. As the Peabody Museum at Harvard University notes (Feeding the Ancestors: Tlingit Carved Horn Spoons), during a potlatch, the meal was as much a ritual act as a social one: the ancestral figures carved along the spoon's handle, interlocking one with another, were themselves fed and invoked as guests shared the feast.

Yet the transformations at work in the shamanic arts of the Far North sometimes elude our understanding. Conceived for a specific individual and charged with a secret identity, each image of metamorphosis becomes difficult to interpret once removed from the community and the ritual context that gave it birth: as early as 1886, anthropologist Franz Boas observed that the precise meaning of many masks was being lost along with those who held them.

Whether embodied in an effigy, a mask, or a myth, metamorphosis reveals a single truth for the peoples of the Far North: the boundaries between species, like those between the visible and invisible worlds, are never closed.



"Shaman and Sick Man", Sitka, Alaska, circa 1886-1890, Photographed by Edward De Groot





© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Portrait de l'éléphant Aridalan, Broyeur d'ennemis
Inde, Kishangarh, circa 1770
Pigments et or sur papier
28,2 x 22,6 cm

L'inscription en devanagari qui encadre la peinture signifie : « L'éléphant broyeur d'ennemis, grand comme sept troncs, seigneur du chignon, faiseur de grands bruits [...] et ses grandes défenses sont terrifiantes [...] ».

La Vallée des Éléphants

Elephant Valley

Portrait of Aridalan, Crusher of enemies
India, Kishangarh, circa 1770
Pigments and gold on paper
28,2 x 22,6 cm

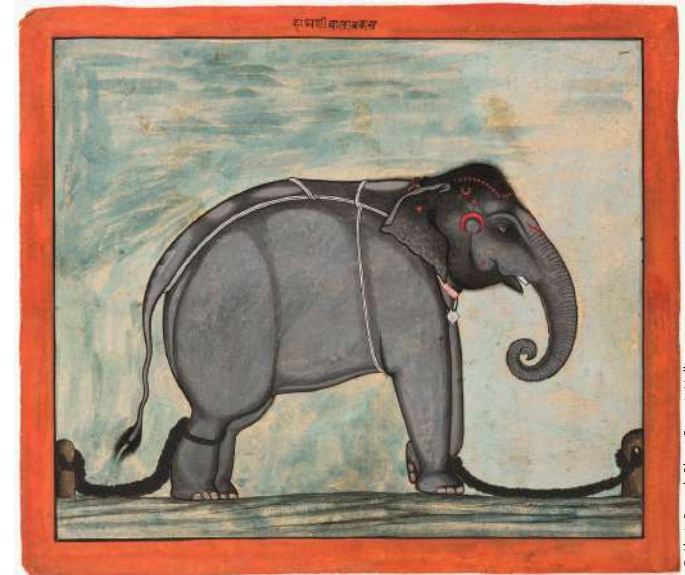
The inscription written in devanagari script means: "The elephant destroyer of enemies, seven trunks high, lord of the topknot, maker of great noise [...] and his long tusks are terrifying [...]".

Portrait d'un éléphant
Inde, Rajasthan, Mewar
probablement Udaipur
fin du XVIII^e siècle
Pigments et or sur papier
23,1 x 26,7 cm

Ce véritable portrait d'un éléphant porte, dans la partie supérieure de la marge rouge, une inscription en devanagari noire donnant le nom de l'animal : "Hathi Bala Ba Kas" (Hathi signifiant "éléphant", et Bala signifiant généralement "enfant"). Ce portrait est à rapprocher aussi bien en ce qui concerne le format que la composition de la série de portraits des chevaux de l'écurie royale d'Udaipur commandités par le Maharaja d'Udaipur circa 1760.

Portrait of an elephant calf
India, Rajasthan, Mewar
probably Udaipur
late 18th century
Pigments and gold on paper
23,1 x 26,7 cm

This portrait, depicting an elephant calf, is labelled in Devanagari on the red margin at the top of the image. It reads: 'Hathi Bala Ba Kas' (Hathi meaning 'elephant', and bala generally meaning 'child'). This painting is closely related in terms of size and composition to the series of portraits of the horses belonging to the court stable ordered by Udaipur's Maharajah circa 1760.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Hathi Bala Ba Kas



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Feuilles de Lumineuse Félicité
Inde, Rajasthan, Mewar, 1680 - 1720
Pigments et or sur papier
Page: 25,9 x 41,8 cm
Peinture: 22,4 x 38,5 cm

Suivant un mode de narration cher à l'art indien, ces deux belles peintures du Mewar figurent à plusieurs reprises le même personnage, un prince rajput vêtu d'un jama blanc et coiffé d'un turban (pagri) jaune, dans différentes actions. Étonnamment, l'inscription en braj "Feuilles de lumineuse félicité..." inscrite dans le cartouche jaune ne semble pas avoir de liens direct avec les scènes illustrées sur ces deux peintures qui devaient faire partie d'un même ensemble. Elles sont comparables à d'autres peintures rajputes du royaume du Mewar de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle (Voir Topfield, 2001, fig. 65 et 68 ; Ducrot, 2009, p. 32-50). Elles sont également très proches, aussi bien dans leur style, leur iconographie et leur format, d'une série de dix-huit peintures du Mewar, datées du milieu ou de la fin du XVII^e siècle (Detroit Institute of Arts, n°69.393 à 69.410).



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Leaves of Radiant joy
India, Rajasthan, Mewar, 1680 - 1720
Pigments and gold on paper
Page: 25,9 x 41,8 cm
Painting: 22,4 x 38,5 cm

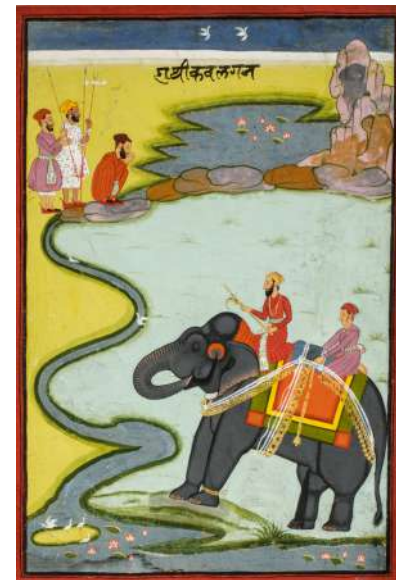
Following a narrative style characteristic of Indian art, these two beautiful paintings from Mewar depict the same figure—a Rajput prince dressed in a white jama and wearing a yellow turban (pagri)—in various scenes. Surprisingly, the Braj inscription "Leaves of radiant bliss..." within the yellow cartouche does not appear to have any direct connection to the scenes depicted in these two paintings, which were likely part of the same set. They are comparable to other Rajput paintings from the Kingdom of Mewar dating from the late 17th and early 18th centuries (See Topfield, 2001, figs. 65 and 68; Ducrot, 2009, pp. 32–50). They are also very similar—in style, iconography, and format—to a series of eighteen paintings from Mewar, dating from the mid- to late 17th century (Detroit Institute of Arts, nos. 69.393–69.410).

Noble Rajput sur un éléphant
Inde, Rajasthan, Mewar, XVIII^e siècle
Pigments et or sur papier
32,8 x 22,5 cm

Sur la rivière près d'un point d'eau, un éléphant richement orné de chaînes en or transporte un noble Rajput. Il est représenté assis à l'avant de l'éléphant, accompagné d'un attendent derrière lui. Il est coiffé d'un turban brodé d'or et porte un vêtement rouge. Il tient dans sa main un crochet de corneac (ankus) doré et incrusté de pierres précieuses. Trois hommes les attendent en remontant le fleuve, dont un agenouillé qui se rafraîchit à l'eau de la source. L'inscription en devanagari à l'encre noire figurant dans la partie supérieure de la peinture peut être traduite par "La diligence d'un éléphant". La palette de couleurs vives et la bordure rouge sont caractéristiques des peintures du Mewar, un puissant royaume du sud du Rajasthan ayant pour capitale Udaipur. Dirigé par les souverains de la dynastie Sisodia, ces derniers prennent le titre royal de maharana (le grand roi). Deux souverains sont mentionnés dans des inscriptions au revers de la peinture. L'une en devanagari indique "Sa Majesté, le Maharaja Shri Ari Singhji" reliant cette peinture au Maharana Ari Singh II du Mewar (1724 - 1773), tandis que l'autre, inscrite au crayon et en anglais, mentionne le "Maharaja Jai Singh of Mewar", qui a régné à la fin du XVII^e siècle. Toutefois, au vu des portraits connus de ces deux souverains, il nous semble très difficile d'identifier le noble Rajput représenté dans cette peinture comme étant l'un de ces deux maharanas.

Rajput nobleman on an elephant
India, Rajasthan, Mewar, 18th century
Pigments and gold on paper
32,8 x 22,5 cm

On the riverbank of a watering hole, an elephant richly adorned with gold chains carries a Rajput nobleman. He is sitting at the front of the elephant, accompanied by an attendant behind him. He wears a gold-embroidered turban and a red garment. In his hand, he holds a gilded mahout's hook (ankus) inlaid with precious stones. Three men are waiting for them as they travel upriver, one of whom is kneeling and cooling off in the spring water. The Devanagari inscription in black ink at the top of the painting can be translated as "The Elephant's Diligence." The vivid color palette and red border are characteristic of the paintings of Mewar, a powerful kingdom in southern Rajasthan with Udaipur as its capital. Ruled by the rulers of the Sisodia dynasty, these rulers bore the royal title of maharana ("great king"). Two rulers are mentioned in inscriptions on the reverse of the painting. One, in Devanagari, reads "His Majesty, Maharaja Shri Ari Singhji," linking this painting to Maharana Ari Singh II of Mewar (1724–1773), while the other, inscribed in pencil and in English, mentions "Maharaja Jai Singh of Mewar," who reigned in the late 17th century. However, based on known portraits of these two rulers, it seems very difficult to identify the Rajput nobleman depicted in this painting as either of these two maharanas.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet



© Photo Courtesy Galerie Flak

Côte Nord-Ouest, Canada

Pacific Northwest

Masque d'Orateur
Kwakwaka'wakw (Kwakiutl)
Colombie Britannique, Côte Nord-Ouest, Canada
Courant du XIXe siècle
Bois et pigments, Hauteur : 20 cm
Étiquette de collection n°1571

Speaker's Face Mask
Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) culture
British Columbia, Northwest Coast, Canada
19th century
Carved wood and pigments, Height: 20 cm - 7 ¾ in.
Collection label no. 1571

Provenance
Collection Merton Simpson (1928-2013), New York
Collection Peggy (1916-2013) & Paul Rabut (1914-1983),
acquis du précédent en 1958 - acquired from the above in
1958
Sotheby's New York, 28 nov. 1989, lot 189
Collection Jeffrey R. Myers, New York
Collection Paula & Abraham Rosman, New York
Collection privée - Private collection, Montréal
Collection Franck Marcelin, France

COLOMBIE BRITANNIQUE

Masque d'orateur

Entendez son appel

Dans la culture kwakwaka'wakw (Kwakiutl), les masques d'orateur (désignés en anglais par "Talking Man Mask" ou "Speaker's Mask") se distinguent par une bouche ouverte ou proéminente symbolisant la voix, le chant et la tradition orale. Comme le rappellent le Metropolitan Museum of Art et le Brooklyn Museum de New York, l'orateur occupait une position de haut prestige chez les Kwakiutl : il intervenait au nom du chef lors des cérémonies d'hiver et des fêtes du potlatch pour proclamer ses titres, réciter les généalogies, rappeler les privilèges ancestraux et célébrer la générosité de l'hôte devant la communauté rassemblée.

Depuis des millénaires, des groupes humains se sont établis sur les côtes du Pacifique Nord en Colombie Britannique au Canada. Ces civilisations du Grand Nord ont développé des arts et cultures centrés sur des cosmogonies fascinantes. Les systèmes de croyances et de guérison fondés sur le chamanisme ont engendré un art chargé de puissance

et de poésie. Le premier grand découvreur occidental de l'art de Colombie Britannique est le capitaine James Cook qui collecte des œuvres sur place lors de son Voyage en 1778. Ainsi que l'indique J. C. H. King dans "Portrait Masks from the Northwest Coast of America" (Thames & Hudson, 1979), la plupart des masques rituels de ces régions ont été collectés avant 1870. Après cette date s'ouvre une période marquée par la désintégration progressive des structures sociales et des traditions classiques des cultures amérindiennes du Pacifique Nord.

Franz Boas, le grand anthropologue spécialiste des cultures de la Côte Nord-Ouest se rend sur place en 1886 avec des photographies et des dessins de masques dont il cherche à établir l'utilisation rituelle. Il se rend alors compte de la difficulté à déterminer le rôle exact et la signification de ces masques à moins de se rendre dans le village même où le masque avait été sculpté. Cela s'explique notamment par le fait que ces masques étaient réalisés pour un individu particulier qui lui conférerait un sens et une identité personnelle et secrète. Avec le temps et la distance, ces connaissances se sont progressivement perdues.

BRITISH COLUMBIA

Speaker's mask

Heed the call

In Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) culture, speaker's masks (often referred to as "Talking Man Mask" or "Speaker's Mask") are distinguished by an open or prominent mouth, symbolizing voice, song, and oral tradition. As noted by The Metropolitan Museum of Art and the Brooklyn Museum in New York, the chief's speaker held a position of high

prestige among the Kwakiutl. Speaking on behalf of the chief during winter ceremonies and potlatch gatherings, the speaker was tasked with proclaiming the chief's titles, reciting genealogies, recalling ancestral privileges, and celebrating the host's generosity before the assembled community.

For millennia, human groups have settled along the North Pacific coast in British Columbia, Canada. These far-northern civilizations developed arts and cultures centered on fascinating cosmogonies. Belief and healing systems based on shamanism gave rise to art imbued with power and poetry.

The first major Western discoverer of British Columbia art was Captain James Cook, who collected works on-site during his 1778 voyage. As noted by J. C. H. King in "Portrait Masks from the Northwest Coast of America" (Thames & Hudson, 1979), most ritual masks were collected before 1870. After this date, a period began marked by the gradual disintegration of the social structures and classical traditions within North Pacific Amerindian cultures.

Franz Boas, the great anthropologist of Northwest Coast cultures, visited the region in 1886 with photographs and drawings of masks, seeking to establish their ritual use. He soon realized that the exact role and meaning of each of these masks were, more often than not, already impossible to identify unless one visited the specific village where the mask had been carved. This is largely explained by the fact that these masks were created for a particular individual, who imbued them with personal and secret meaning and identity. Over time and distance, this knowledge was gradually lost.



© Photo Courtesy Galerie Flak

Cuillère cérémonielle pour un potlatch
Haïda
Colombie Britannique, Canada
XIXe siècle
Corne de chèvre de montagne,
inserts d'haliotide (nacre) et clous
Hauteur : 26,5 cm

Provenance
Collection du Prince Sadruddin Aga Khan
Sotheby's Londres, 27 juin 1983, lot 49
Collection Thérèse Finette & Frits Lemaire, Amsterdam
Collection Karin & Leo van Oosterom, La Haye,
acquis du précédent en 1983 - acquired from the above in 1983
Collection Franck Marcelin, France

Cuillère Haïda

Comme l'indique le Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de l'Université Harvard (exposition « Feeding the Ancestors »), le repas lors d'un potlatch relevait autant du rituel spirituel que de l'acte social. Tandis que les invités prenaient part au festin, les figures ancestrales sculptées sur les manches des cuillères étaient nourries, honorées et invoquées.

Les manches complexes de ces cuillères mettent en scène un univers iconographique riche : êtres surnaturels, esprits-guides, phénomènes naturels et figures animales ou humaines. Chaque élément vertical s'imbrique pour raconter l'histoire d'un clan et affirmer son lignage, rappelant en miniature la structure des mâts héraldiques passés à la postérité sous le nom de « totems ».

Ceuvre d'une remarquable virtuosité technique et plastique, cette cuillère de festin témoigne de l'union sacrée entre l'utilitaire, le cérémoniel et la mémoire des ancêtres.

Ceremonial Spoon for a potlatch
Haïda
British Columbia, Canada
19th century
Mountain goat horn,
abalone inlays and nails
Height: 26.5 cm - 10 ½ in.

Haida Spoon

As highlighted by Harvard University's Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Feeding the Ancestors exhibition), participating in a potlatch feast was a profoundly spiritual ritual as much as a social gathering. As guests partook in the meal, the ancestral beings intricately carved onto the spoon handles were symbolically fed, honored, and brought to life. The elaborately carved handle depicts a rich iconography of supernatural beings, spirit guides, natural forces, and animal and human figures. Through an intricate stacking of lineage crests, each handle conveys inherited clan histories—recalling, in miniature, the monumental structure of heraldic crest poles, commonly known as "totems".

Demonstrating extraordinary technical virtuosity and aesthetic balance, this feast spoon serves as a sacred bridge between utilitarian craft, ceremonial prestige, and ancestral memory.

Hevajra

Chef-d'œuvre de la statuaire
khmère en bronze doré

Cambodge
Seconde moitié
du XII^e siècle
Bronze doré
H : 24,3 cm

Provenance
Collection Philippe et Kéo Daumont

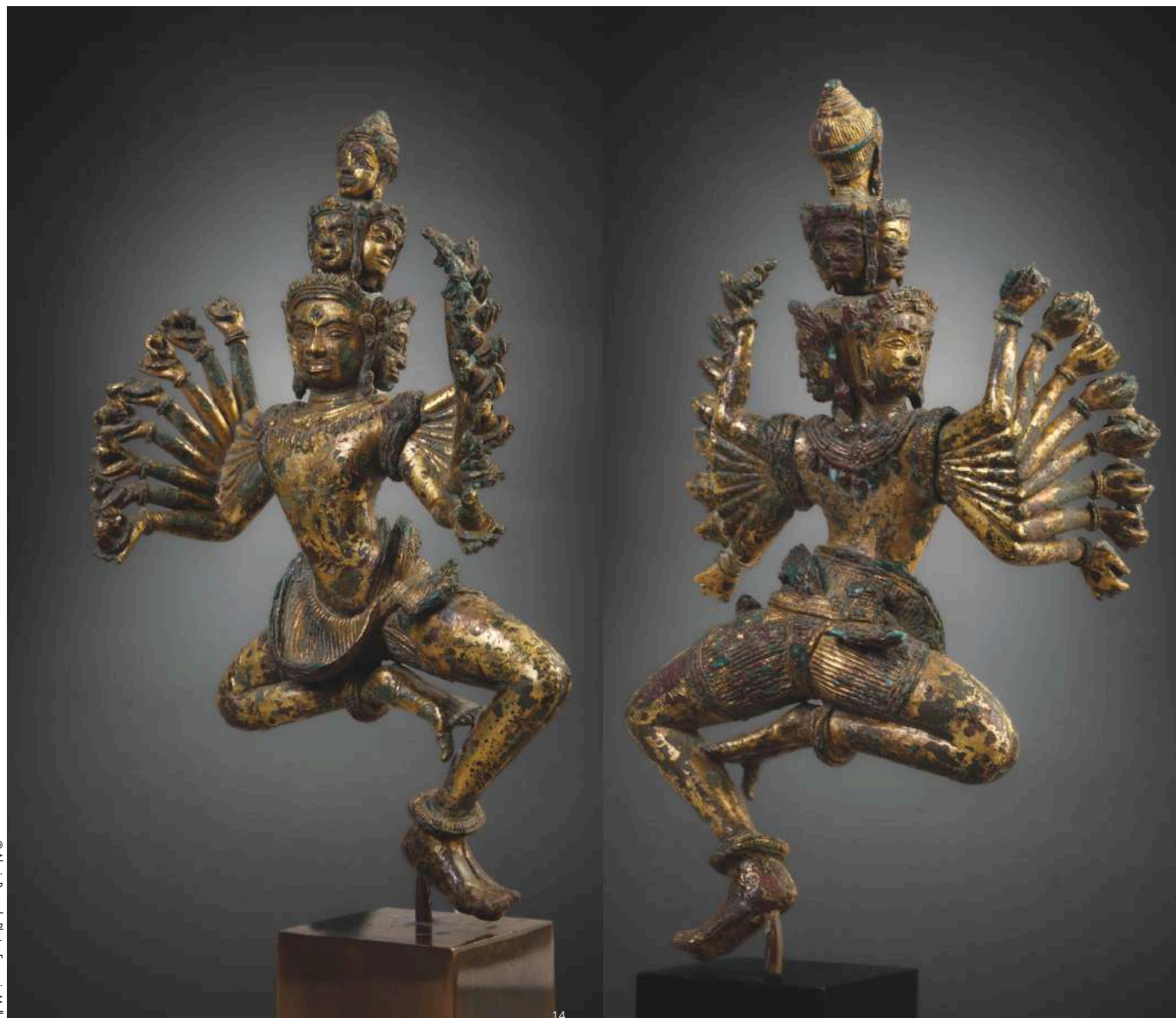
Publications
Baptiste P., Bourgarit D., Vincent B., Zephir
T., *Bronzes royaux d'Angkor, un art du
divin*, Paris, In Fine éditions d'art, 2025,
n° 96, p. 156-157

Cet exceptionnel bronze doré représente Hevajra, est un chef d'œuvre de la statuaire khmère. Divinité aux aspects multiples, Hevajra est ici figuré sous sa forme kapaladhara, « Porteur de calottes crâniennes ». Sous cet aspect, fréquemment rencontré au Cambodge, Hevajra est doté de huit têtes, de seize bras et de quatre jambes en attitude dansante (ardhapayanka). Les huit têtes se répartissent sur trois niveaux : trois au premier, associées au Bouddha, à Avalokiteshvara et à Vajrapani ; quatre au second, représentant les jina, et une au troisième, associée à Vairocana, le jina du zénith.

Conformément à cet aspect particulier d'Hevajra, une calotte crânienne (kapala) est tenue dans chacune de ses mains. Dans celles que tiennent les mains gauches apparaissent huit divinités renvoyant aux éléments, aux astres, à la mort ou encore à la richesse spirituelle, tandis que les calottes crâniennes tenues par les mains droites contiennent des animaux et un être humain qui renvoient à des qualités d'Hevajra. Cette figure d'Hevajra, datée de la seconde moitié du XII^e siècle, témoigne ainsi de l'essor du bouddhisme sous sa forme tantrique au sein de l'empire khmer, ainsi que de la riche production d'œuvres en bronze. À ce propos, nous pouvons relever la dorure encore présente, que peu d'exemplaires ont conservée.

Présent dès la période préangkorienne, le bouddhisme s'efface au début de la période angkorienne, au IX^e siècle, avant de connaître un véritable essor au milieu du X^e siècle, période qui correspond à l'introduction du bouddhisme vajrayana. C'est ainsi qu'apparaissent au sein de la création artistique des œuvres à l'iconographie complexe, illustrant des divinités telles qu'Hevajra, mais aussi Vajrapani ou Lokeshvara. Ce n'est qu'à la fin du XII^e siècle, sous le règne de Jayavarman VII, que le bouddhisme devient religion d'État.

© Alexis Renard - Photo François Mallet



14

Hevajra

Masterpiece of Khmer
gilt bronze statuary

Cambodia
2nd half of the
12th century
Gilded bronze
H : 24,3 cm

Provenance
Philippe and Kéo Daumont Collection

Publications
Baptiste P., Bourgarit D., Vincent B., Zephir
T., *Bronzes royaux d'Angkor, un art du
divin*, Paris, In Fine éditions d'art, 2025, n°
96, p. 156-157

This exceptional gilded bronze statue depicts Hevajra and is a masterpiece of Khmer sculpture. A deity with many forms, Hevajra is depicted here in his kapaladhara form, the 'Skull-Crown Bearer'. In this form, which is frequently encountered in Cambodia, Hevajra is depicted with eight heads, sixteen arms and four legs in a dancing posture (ardhapayanka). The eight heads are arranged across three levels: three on the first level, associated with the Buddha, Avalokiteshvara and Vajrapani; four on the second level, representing the jinas; and one on the third level, associated with Vairocana, the jina of the zenith.

In keeping with this particular aspect of Hevajra, a skull cup (kapala) is held in each of his hands. In those held by the left hands, eight deities appear, representing the elements, the stars, death and spiritual wealth, whilst the skull caps held by the right hands contain animals and a human being, symbolising the qualities of Hevajra. This figure of Hevajra, dating from the second half of the 12th century, thus bears witness to the rise of Buddhism in its tantric form within the Khmer Empire, as well as to the rich output of bronze works. In this regard, we may note the gilding that is still visible, a feature that very few other examples have retained. Buddhism, which had been present since the pre-Angkorian period, declined at the start of the Angkorian period in the 9th century, before experiencing a significant resurgence in the mid-10th century, a period that coincided with the introduction of Vajrayana Buddhism. Consequently, works of art featuring complex iconography began to appear, depicting deities such as Hevajra, as well as Vajrapani and Lokeshvara. It was not until the end of the 12th century, during the reign of Jayavarman VII, that Buddhism became the state religion.

© Alexis Renard - Photo François Mallet

15

ARIZONA

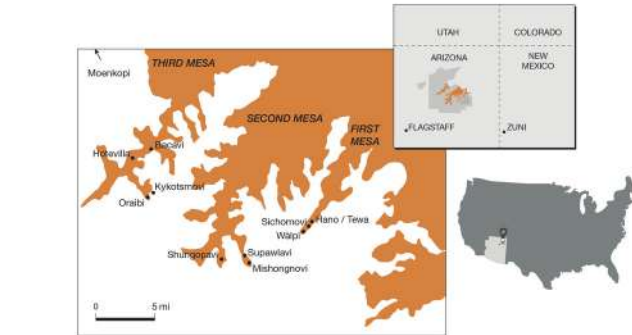
Les Kachinas animaux

Messagers Hopi du monde des Esprits

Aux confins du nord-est de l'Arizona, sur de hauts plateaux rocheux que l'on nomme mesas, les villages Hopi dominent depuis des siècles un paysage semi-désertique où il tombe, en moyenne, moins de vingt-cinq centimètres de pluie par an. Il y a environ deux mille ans, le maïs, originaire de la vallée du Mexique, est introduit dans la région et commence à y être cultivé, du fait de migrations de populations vers le nord.

Les Hopis, peuple Pueblo de langue uto-aztèque installé dans le Sud-Ouest des États-Unis depuis plusieurs siècles, ont fait de la culture du maïs la clé de voûte de leur mode de vie sédentaire. Pratiquée sans irrigation, leur agriculture repose sur une science patiente du choix des semis, transmise de génération en génération. Selon un de leurs mythes fondateurs, les Hopis choisirent, à leur arrivée dans le Quatrième Monde (le monde actuel), de planter le maïs bleu, optant pour une vie de labeur en échange de la survie de leur peuple.

Leur cosmogonie repose sur un principe de dualité qui structure la perception Hopi du temps, de l'espace et du vivant : le jour et la nuit, l'été et l'hiver, le monde souterrain et la surface de la terre. Le récit d'urgence rappelle que les trois mondes précédents furent détruits lorsque les hommes rompirent l'harmonie en s'éloignant des règles ancestrales. Les Hopis se perçoivent depuis comme les dépositaires d'un pacte conclu avec le Créateur Masaw pour préserver l'équilibre du monde par le rituel. C'est de cette quête que naissent les Kachinas.



Chaque année, au solstice d'hiver, les esprits Kachina (Katsinam), divinités ancestrales bienveillantes, quittent leur demeure des montagnes sacrées entourant Hopitutska, le territoire sacré des Hopis, pour rejoindre les villages. Pendant les six mois qui suivent, jusqu'au solstice d'été, des danseurs masqués incarnent leur présence sur la plaza, la place centrale des villages : le danseur ne représente pas l'esprit, il l'incarne pleinement, à travers un cycle de danses destinées à attirer la pluie et les bénédictions des Kachinas. Le mot Kachina désigne à la fois l'entité spirituelle, le danseur masqué et costumé et la statuette en bois façonnée pour en perpétuer l'enseignement : un système de croyance fondé sur la réciprocité, où les prières des hommes appellent la bienveillance des esprits.

Le panthéon Hopi compte près de 450 esprits répertoriés, notamment dans les travaux pionniers de Jesse Walter Fewkes en 1894 et 1903, puis de Barton Wright en 1977. Nombre d'entre eux figurent la faune locale : ours, blaireau, bison, mais aussi des oiseaux comme le hibou ou le colibri, et des insectes tels la cigale ou le frelon. Les Hopis soulignent que les oiseaux furent les premiers à révéler aux hommes la clé des mystères leur permettant de quitter les mondes souterrains pour

s'établir à la surface de la terre. Depuis, les animaux continuent de jouer un rôle de conseillers et d'intercesseurs entre les humains et le monde des esprits. Comme l'écrit Barton Wright, ancien conservateur de musée et éminent connaisseur du monde Hopi, dans Hopi Kachinas: The Complete Guide to Collecting Kachina Dolls (1977) : « les animaux sont des conseillers, des guérisseurs et des assistants des Hopis [...]. Les Kachinas animaux sont des guerriers et connaissent les voies du danger qu'ils peuvent enseigner aux hommes. Ils sont toujours prêts à aider si les humains les abordent de manière appropriée et leur demandent de l'aide. En revanche, s'ils négligent de leur offrir des plumes de prière et de la farine de maïs, les animaux se retirent jusqu'à ce que les hommes corrigent leur comportement. » Cette relation, faite d'échanges et de respect mutuel, tient presque de l'amitié. L'harmonie entre les hommes et le règne animal, tout comme le respect de l'environnement, garantit selon leurs croyances non seulement la survie des Hopis, mais aussi celle de l'humanité au sens large.

Parmi cette multitude d'esprits animaux, quatre figures incarnent avec une force particulière ce dialogue avec le monde sauvage :

L'Aigle (Kwahu Katsina) : il célèbre le plus illustre des oiseaux de proie lors du Powamu, le Cycle Cérémoniel du Haricot, en février. Ses plumes, prélevées avec un profond respect, ornent son costume et une multitude d'objets sacrés Hopi. Un mythe raconte qu'un oiseau de proie primordial façonna, à partir de sa propre aile, le premier propulseur de chasse (allat) offert aux hommes. Aigle et Faucon, dont les représentations se confondaient souvent au XIX^e siècle, incarnent la capacité de ces esprits ailés à relier le monde des hommes à celui des esprits.



L'Antilope (Tsöf Katsina) : comme les autres Kachinas liés au gibier, Tsöf danse pour l'accroissement de son espèce. Selon Barton Wright, les Hopis lui offrent farine de maïs et plumes de prière pour lui demander de rester auprès d'eux et d'accepter que d'autres membres de sa famille soient capturés à la chasse : une alliance négociée, où l'abondance de la chasse se mérite par le respect témoigné à l'esprit de la proie.



© Photos Courtesy Galerie Flak

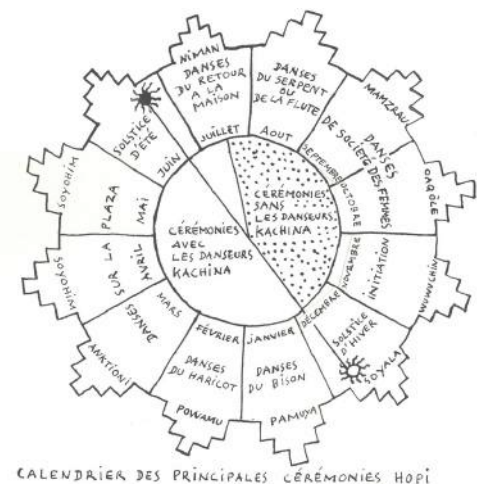


La Mère Corbeau (Angwusnatsomaka Katsina) : considérée comme la mère de toutes les Kachinas, cette Chef-Kachina intervient notamment lors de l'initiation des jeunes Hopis et mène les processions d'un pas calme et imposant, appelant les autres esprits à se joindre à la cérémonie lorsqu'elle passe devant les kivas. Sa silhouette ailée a connu une étonnante postérité en Europe : au début des années 1920, la dadaïste Sophie Taeuber-Arp s'en inspira pour ses costumes de scène après avoir découvert des Kachinas dans la bibliothèque du psychanalyste Carl Gustav Jung. Plus tard, André Breton, dont le *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi* témoigne de sa fascination pour ces figures, Georgia O'Keeffe et Andy Warhol l'intégrèrent à leur tour dans leur vocabulaire plastique et poétique.

Des sommets d'Hopitutska aux vitrines des musées et collections du monde entier, les Kachinas de la faune délivrent le récit inspirant d'un monde où humains, animaux et esprits ne cessent de dialoguer et de veiller les uns sur les autres.



Le Serpent (Tsutsu'sona) : la Danse du Serpent intervient en août, une fois la saison Kachina achevée. Il s'agit de l'une des cérémonies les plus secrètes de l'année : elle constitue une prière pour la pluie et la maturation du maïs. Les Hopis capturaient des serpents à sonnette dans le désert et les confinaient plusieurs jours à l'abri dans les kivas, les chambres cérémonielles souterraines. Trois types de danseurs participaient à ce rituel risqué, le serpent à sonnette étant particulièrement venimeux : le Porteur tenait le reptile vivant entre ses dents, l'Assistant l'apaisait à l'aide d'un éventail de plumes et le Ramasseur le récupérait pour le remettre à l'abri dans un panier. Le serpent, dont la forme rappelle l'éclair, est un messager vivant chargé de porter la prière jusqu'aux esprits ancestraux et de percer les nuages pour en faire tomber la pluie. L'historien de l'art allemand Aby Warburg lui consacra une étude de référence, après un séjour chez les Hopis en 1895 et 1896.





© Photo Courtesy Galerie Flak

ARIZONA

Animal Katsinam

Hopi Messengers of the Spirit World

At the far northeastern edge of Arizona, atop high rocky plateaus known as mesas, Hopi villages have overlooked a semi-arid landscape for centuries, one that receives, on average, less than ten inches (25 cm) of rain a year. Some two thousand years ago, corn, native to the Valley of Mexico, reached the region through population migrations moving northward.

The Hopi, a Pueblo people speaking a Uto-Aztecan language who have lived in the American Southwest for many centuries, made corn cultivation the cornerstone of their settled way of life. Practiced without irrigation, their agriculture depends on a patient, carefully honed knowledge of planting cycles, passed down from generation to generation. According to one of their founding myths, upon their arrival in the Fourth World, the present world, the Hopi chose to plant blue corn, opting for a life of hard labor in exchange for the survival of their people.

Hopi cosmogony rests on a principle of duality that structures their perception of time, space, and the living world: day and night, summer and winter, the underworld and the earth's surface. The emergence narrative recalls that the three previous worlds were destroyed when humankind broke harmony by straying from the ancestral rules.

The Hopi have since viewed themselves as custodians of a covenant made with the Creator Masaaw, one committing them to preserving the balance of the world through ritual. It is from this quest that the Katsinam are born.

Each year, at the winter solstice, the Katsina spirits (Katsinam), benevolent ancestral deities, leave their home in the sacred mountains surrounding Hopitutska, the Hopi homeland, to return to the villages. For the six months that follow, until the summer solstice, masked dancers embody their presence on the plaza, the village's central gathering place: the dancer does not merely represent the spirit, he becomes it fully, through a cycle of dances meant to bring rain and blessings. The word Katsina thus refers at once to the spiritual entity, the masked and costumed dancer, and the wooden figure carved to perpetuate its teachings: a belief system grounded in reciprocity, in which human prayers call forth the goodwill of the spirits.

The Hopi pantheon numbers close to 450 documented spirits, recorded notably in the pioneering works of Jesse Walter Fewkes in 1894 and 1903, and later of Barton Wright in 1977. Many of them take the form of local wildlife: bear, badger, buffalo, as well as birds such as the owl or hummingbird, and insects such as the cicada or

hornet. The Hopi emphasize that birds were the first to reveal the key to the mysteries that allowed humans to leave the underworlds and settle on the earth's surface. Since then, animals have continued to serve as counselors and intercessors between humans and the spirit world. As Barton Wright, former museum curator and leading authority on the Hopi world, writes in "Hopi Kachinas: The Complete Guide to Collecting Kachina Dolls" (1977, p. 99): "the animals are advisors, doctors, and assistants of the Hopi. [...] Animal Katsinam are warriors and know the ways of danger and can aid the men in becoming like them. The animal Katsinam are the Hopi's closest neighbors and are always willing to assist if approached in a proper manner and asked for help. When prayer feathers and meal are not given, they often withdraw until proper behavior is forthcoming."

This relationship, built on exchange and mutual respect, is almost akin to friendship. In Hopi belief, harmony between humans and the animal kingdom, together with respect for the environment, ensures not only the survival of the Hopi, but that of humanity as a whole.

Among this multitude of animal spirits, four figures embody this dialogue with the natural world with particular force.

The Snake (Tutsu'sona): the Snake Dance takes place in August, once the Katsina dance season has ended. This is one of the most secret ceremonies of the year, held as a prayer for rain and for the ripening of the corn. The Hopi captured rattlesnakes in the desert and kept them for several days sheltered inside the kivas, the underground ceremonial chambers. Three types of dancers took part in this hazardous ritual, made all the more so by the rattlesnake's venom: the Carrier held the live snake between his teeth, the Hugger calmed it with a fan of feathers, and the Gatherer retrieved it to place it safely back into a basket. The snake, whose form recalls a bolt of lightning, is a living messenger charged with carrying prayers to the ancestral spirits and piercing the clouds to bring rain. German art historian Aby Warburg devoted a landmark study to this ritual, following a stay among the Hopi in 1895 and 1896.

The Antelope (Tsöf Katsina): like other Katsinam associated with game animals, Tsöf dances for the increase of its own species. According to Barton Wright, the Hopi offer it cornmeal and prayer feathers, asking it to remain among them and allow other members of its family to be taken in the hunt: a negotiated alliance, in which a successful hunt is earned through the respect shown to the spirit of the prey.

The Eagle (Kwahu Katsina): he honors the most illustrious bird of prey during the Powamu, the Bean Ceremonial cycle, in February. His feathers, gathered with deep reverence, adorn his costume as well as a great many sacred Hopi objects. A myth tells how a primordial bird of prey fashioned, from its own wing, the first hunting spear-thrower (atlatl) offered to mankind. The Eagle embodies the capacity to link the world of men to that of the spirits.

The Crow Mother, a Chief Katsina (Angwusnasomtaka Katsina): regarded as the mother of all the Katsinam, she appears notably during the initiation of young Hopi and leads processions with a calm, stately gait, calling on other spirits to join as she passes before the kivas. Her winged silhouette went on to enjoy a remarkable afterlife in Europe: in the early 1920s, Dadaist artist Sophie Taeuber-Arp drew directly on her image for a series of stage costumes, after discovering Katsina figures in the library of psychoanalyst Carl Gustav Jung. Later, André Breton, whose *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi* (Travel Notebook Among the Hopi Indians) attests to his fascination with these figures, Georgia O'Keeffe and Andy Warhol, likewise wove her into their own visual and poetic vocabulary.

From the peaks of Hopitutska to the display cases of museums and private collections the world over, the animal Katsinam carry forward an inspiring story: that of a world in which humans, animals, and spirits never cease to dialogue and watch over one another.

"Hopi Indian with painted face and body and snake in mouth", 1924, photographed by Ralph Murphy



Christophe Colomb pensait arriver en terre musulmane

La chute de Constantinople en 1453 et l'expansion ottomane en Méditerranée orientale ont compliqué (ou fait craindre de compliquer) les routes terrestres vers l'Asie. Christophe Colomb et sa flotte, sont partis avec l'idée d'atteindre un monde où l'islam dominait largement le commerce. C'est pourquoi il avait emmené à bord Luis de Torres, un juif converti parlant arabe et hébreu, comme interprète : on s'attendait à devoir dialoguer avec des marchands ou des souverains musulmans, voire avec le Grand Khan. Cet horizon mental « musulman » imprégnait donc l'expédition avant même qu'elle ne touche terre.

The fall of Constantinople in 1453 and the Ottoman expansion into the eastern Mediterranean made overland routes to Asia more difficult (or raised fears that they might become so). Christopher Columbus and his fleet set sail with the aim of reaching a world where Islam largely dominated trade. This is why he had taken Luis de Torres, a Jewish convert who spoke Arabic and Hebrew, on board as an interpreter: they expected to have to communicate with Muslim merchants or rulers, or even with the Great Khan. This 'Muslim' mindset therefore permeated the expedition even before it set foot on land.

Christopher Columbus thought he was arriving in Muslim territory

Grand bassin Ottoman

Turquie, vers 1800, Empire Ottoman
Cuivre doré au mercure (*tombak*)
Diam. 57 cm

Provenance
Collection privée Française

Produit en Turquie, très probablement à Istanbul pour un contexte de cour ou princier, cet important bassin en tombak présente un décor témoignant des influences du style baroque européen, alors en vogue à la cour ottomane. Le tombak ou cuivre doré au mercure est une technique particulièrement appréciée dans le monde ottoman pour la dorure d'objets prestigieux, tels que des aiguières et leurs bassins, des éléments d'armures comme des casques, boucliers et chanfreins et d'autres objets de cuivre qui étaient rendus luxueux par l'application de cette épaisse dorure.

Large Ottoman basin

Turkey, circa 1800, Ottoman Empire
Gilded copper (*tombak*)
Diam. 57 cm

Provenance
Private French collection

Produced in Turkey, very likely in Istanbul for a court or princely context, this impressive tombak basin's decoration shows the influences of the European baroque style, en vogue at the time at the Ottoman court. Tombak, or copper gilded with mercury, was a technique particularly prized in the Ottoman world for gilding prestigious objects, such as ewers and their basins, pieces of armor like helmets, shields, and chamfrons, and other copper objects that were made luxurious by the application of this thick gilding.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Panneau de Damas

Levant, Damas, fin du XVI^e siècle
Pâte siliceuse à décor polychrome sous glaçure transparente
Un carreau : 28 x 28 cm

Damascus Tile Panel

Levant, Damascus, late 16th century
Siliceous clay with polychrome decoration under a transparent glaze
One tile: 28 x 28 cm

Provenance
Collection Raoul Heilbronner (1847-1941)
Collection Maurice Stora (1879-1950)
Collection Jacqueline Stora, puis par descendance



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Coupe monumentale en céramique de Cantagalli

Dans le style des céramiques du groupe dit "de Damas"
produites à Iznik au XVI^e siècle

Italie, Florence, XIX^e siècle
Céramique émaillée sous glaçure
H. 28 x Diam. 39 cm

Monumental Cantagalli ceramic bowl

In the style of so-called "Damascus" ceramic group
produced in Iznik in the 16th century

Italy, Florence, 19th century
Underglaze painted ceramic
H. 28 x Diam. 39 cm



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Carreau Iznik aux nuages tchi d'inspiration chinoise

Turquie, Iznik, circa 1530, Empire Ottoman
Pâte siliceuse à décor peint en bleu turquoise, bleu cobalt et blanc sous glaçure transparente
H 23,8 cm x L 23,6 cm x P 1,9 cm

Provenance
Ancienne collection privée française, début du XX^e siècle

Iznik tile with Chinese tchi clouds motifs

Turkey, Iznik, circa 1530, Ottoman Empire
Fritware with underglaze painted decoration in cobalt and turquoise on a white background
H 23,8 cm x W 23,6 cm x D 1,9 cm

Provenance
Old French private collection, early 20th century



© Alexis Renard - Photo: François Mallet



© Photo Danielle Voirin - Courtesy Galerie Flak

Kachina Danseur de l'Aigle - Kwahu Katsina
Hopi ou Zuni
Arizona ou Nouveau-Mexique, États-Unis
Années 1900
Cottonwood, pigments, tissus, plumes
Hauteur : 20,5 cm

Eagle Dancer Katsina Doll - Kwahu Katsina
Hopi or Zuni
Arizona or New Mexico, USA
Circa 1900s
Cottonwood, pigments, cloth, feathers
Height: 20.5 cm - 8 in.

Provenance
Galerie Flak, Paris, avant - before 2003
Collection privée - Private collection
Christie's Paris, 14 juin 2011, lot 118
Collection Jean-Paul Morin, France
Giquello & Associés, « Les Kachinas de la collection Jean-Paul Morin », 6 nov. 2025, lot 17
Collection Claude Parisot, France

Exposition et Publication - Exhibition & Publication
« Esprit Kachina », Barton Wright, 2003, page 84



Eagle dancer, San Ildefonso, Edward S. Curtis, 1925
"The North American Indian"
Volume XVII: The Tewa - The Zuni - p.54

ARIZONA

Esprit Kachina

Saisi en plein vol

Les poupées Kachina (Katsinam) représentent les esprits ou dieux du panthéon des Indiens Pueblo du Sud-Ouest des États-Unis. Offertes aux enfants, les Kachinas constituent un outil pédagogique leur permettant de se familiariser avec le monde spirituel et de perpétuer la connaissance des mythes fondateurs au sein de la société.

Les Hopis nomment cette Kachina Kwahu. Membre de la famille des Chiro Katsinam (Kachinas Oiseaux), Kwahu danse uniquement dans la chambre cérémonielle souterraine (la kiva) et ce pour assurer la prolifération des aigles. Pour incarner Kwahu, les danseurs Hopi devaient préalablement jeûner pour respecter le caractère sacré de l'aigle. L'aigle est considéré par les Hopis comme l'oiseau le plus important et il convient de l'honorer particulièrement à ce titre. Ils lui offrent des présents et lui consacrent des cérémonies. L'esprit de l'Aigle est censé favoriser les pluies. Par ailleurs, en tant que dépositaire de la sagesse, l'aigle est considéré comme un intercesseur privilégié auprès des dieux. À ce titre les plumes d'aigles étaient conservées avec soin par les Hopis qui les considéraient comme des éléments protecteurs.

Cette Kachina a la rare particularité d'avoir les ailes déployées à l'image des danseurs Kwahu. Elle porte sur son dos un élément finement décoré appelé « water tablet » ou planchette de pluie caractéristique du personnage mais rarement figuré en sculpture. On notera la superbe posture dynamique du personnage, notamment ses pieds en position asymétrique figurant la danse. Il se dégage de ce personnage une présence et une puissance tout à fait exceptionnelles.

ARIZONA

Katsina Spirit

Captured Mid-Flight



An extremely rare early depiction of a Katsina figure in motion, this Eagle dancer is richly adorned with feathers and painted cloth. Barton Wright, in his 2003 book "Kachina Spirit", where this remarkable sculpture is both described and reproduced, inclined toward a Hopi origin, even though the textile ornaments and overall style of the figure betray a Zuni influence.

The Hopi name this Katsina Kwahu. A member of the Chiro Katsinam (Bird Katsinam) family, Kwahu dances exclusively inside the underground ceremonial chambers (kivas) of the Third Mesa. His appearances are intended to ensure the proliferation of eagles. To embody the Kwahu Spirit, Hopi dancers were required to fast beforehand in reverence to the sacred nature of the bird.

The eagle, which the Hopi hold to be the most important bird of all, is honored with gifts and dedicated ceremonies. Furthermore, as a keeper of wisdom, the eagle serves as a privileged intercessor with the gods. For this reason, eagle feathers were carefully preserved by the Hopi, who regarded them as protective elements. Lastly, the Eagle spirit is believed to bring about rain, as recalled by the shield or water tablet worn on the figure's back. This ritual ornament is rendered here with exceptional finesse.

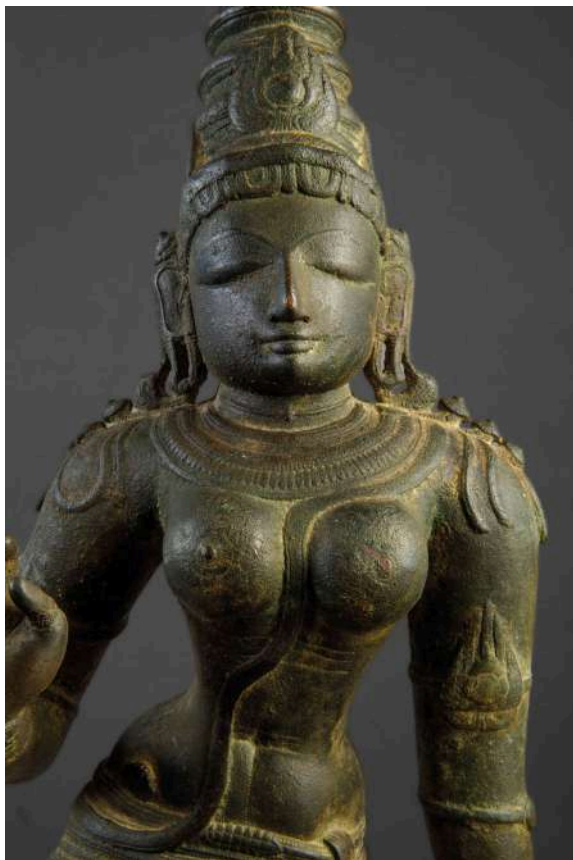
With its outspread wings and dynamic posture, this spirit figure is a true ode to the dance.



© Photo Danielle Voirin - Courtesy Galerie Flak

Devi, beauté idéale

Le mécénat féminin à l'époque
Chola



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Devi Chola

Inde, Tamil Nadu
XII^e-XIII^e siècle, Dynastie Chola
Bronze
H. 62 cm (sur socle 72,5 cm)

Provenance
Marché de l'art Français, 1997
Collection Française

Cette magnifique sculpture en bronze de Devi, la Déesse, illustre à la perfection l'idéal de beauté en Inde, avec son corps sensuel aux formes généreuses et sa jeunesse éternelle. Devi est la personnification de la shakti, l'énergie féminine et la puissance créatrice. Vénérée comme épouse de Shiva, elle est aussi une déesse autonome : elle est la Grande Déesse (Mahadevi), aux noms et aux formes multiples, considérée comme la divinité suprême par ses dévots. En Inde du Sud, sous la dynastie Chola (IX^e-XIII^e siècle), elle est avant tout vénérée comme l'épouse de Shiva, célébrée dans ses rôles de femme et de mère sous les noms d'Uma ou de Parvati. Cette valorisation du féminin ne se limite pas à la Déesse : le mécénat féminin fut particulièrement actif à l'époque Chola. Nombre de commanditaires féminines prestigieuses telles que la princesse Kundavai Pirattiyar plus connue sous le nom de Kundavai ont commandité nombre de temples et de sculptures en bronze comme certaines images de Shiva Nataraja comme cela est documenté dans l'article de Srinivasan S. (2001), "Dating the Nataraj dance icon: Technical insights." in Marg-A Magazine of the Arts, N°52 pp.54-70.

Il est donc tout à fait possible qu'une femme ait été à l'origine de la commande de ce bronze révélant toute la beauté de la Déesse. Elle est ici représentée debout, en triple flexion (tribhanga), avec sa main droite en kataka hasta, le bout des doigts repliés vers le pouce pour former un anneau afin d'y glisser une fleur, tandis que sa main gauche repose le long de son corps. Son corps aux formes généreuses, avec ses seins ronds, son torse élancé, la taille fine et les hanches pleines, combiné à la posture en tribhanga, accentue le mouvement ondulant de la silhouette. Un cordon brahmanique parcourt le buste, qui est aussi marqué de trois plis de beauté (trivali tarangini). Ce corps gracieux est orné de nombreux bijoux. Devi porte également un long pan de tissu drapé autour des jambes, finement gravé de motifs géométriques et dont les plis forment des cerne concentriques. À l'arrière de sa tête émerge un tenon permettant de maintenir une auréole rapportée, fréquente sur les bronzes Chola.

Devi Ideal beauty

Female patronage in the
Chola period

This magnificent bronze sculpture of Devi, the Goddess, perfectly embodies the Indian ideal of beauty, with her sensuous, voluptuous form and eternal youth. Devi is the personification of shakti, the feminine energy and creative power. Worshipped as the consort of Shiva, she is also an independent goddess: she is the Great Goddess (Mahadevi), with many names and forms, regarded as the supreme deity by her devotees. In South India, during the Chola dynasty (9th-13th centuries), she was primarily worshipped as the consort of Shiva, celebrated in her roles as wife and mother under the names Uma or Parvati. This celebration of the feminine was not confined to the Goddess: female patronage was particularly active during the Chola period. A number of prestigious female patrons, such as Princess Kundavai Pirattiyar – better known as Kundavai – commissioned numerous temples and bronze sculptures, including certain images of Shiva Nataraja, as documented in Srinivasan's article 'Dating the Nataraja Dance Icon: Technical Insights – The Role of Women Patrons in the Chola Period' in Marg N°52, pp. 54-70

It is therefore entirely possible that a woman commissioned this bronze sculpture, which reveals the full beauty of the Goddess. She is depicted here standing in the triple bend (tribhanga) posture, with her right hand in the kataka hasta mudra, her fingertips curled towards her thumb to form a ring into which a flower can be placed, whilst her left hand rests by her side.

Her voluptuous figure, with her round breasts, slender torso, narrow waist and full hips, combined with the tribhanga posture, accentuates the undulating movement of her silhouette. A finely rendered Brahmanic cord runs across her chest, which is also marked by the three folds of beauty (trivali tarangini). This graceful body is adorned with numerous jewels. Devi also wears a long piece of fabric draped around her legs, finely engraved with geometric patterns, the folds of which form concentric circles. At the back of her head protrudes a pin used to secure an attached halo, a common feature on Chola bronzes.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Chola Devi

India, Tamil Nadu
12th-13th century, Chola Dynasty
Bronze
H. 62 cm (72,5 cm with stand)

Provenance
French art market, 1997
French private collection



© Photo Courtesy Galerie Flak

Indiens des Plaines

Plains, USA

Coiffe de guerre
Crow ou Nations voisines
Plaines, États-Unis
Années 1880
Plumes d'aigle, fourrure, tissu, perles
Hauteur : 70 cm
Provenance
Binoche Renaud Giquello, Drouot, 24 avril 2010, lot 200
Collection privée, Paris, acquis à la vente ci-dessus
CITES FR1007500944-K

War Bonnet
Crow or neighboring Nations
Plains, USA
Circa 1880s
Eagle feathers, ermine fur, cloth, beads
Height: 70 cm - 25 ½ in.
Provenance
Binoche Renaud Giquello, Drouot, 24 April 2010, lot 200
Private collection, Paris, acquired at the above sale
CITES FR1007500944-K

INDIENS DES PLAINES

Coiffe de Guerre Crow

Plumes sacrées

Ce type de coiffe en plumes d'aigle constituait le symbole de prestige le plus important et le plus spectaculaire pour les guerriers des Plaines et des régions voisines. Les emblématiques « coiffes de guerre » étaient pourtant très peu portées avant les années 1830. On les voyait essentiellement chez certains groupes de la région des Prairies de l'Est. C'est au cours du XIX^e siècle qu'elles se sont imposées dans toute la région. Selon les Sioux (Lakota), l'aigle est le symbole de la puissance guerrière sacrée. Par ailleurs, comme le rappelle Marc Petit dans l'ouvrage "Mémoires Indiennes" (Musée Champollion, Figeac, juin 2011), l'aigle est considéré comme le « maître du ciel et des oiseaux » et ses plumes sont des symboles de la bravoure et de la sagesse. Les duvets, ondulants au gré du moindre souffle d'air, étaient eux considérés

comme un outil de communication avec le monde des Esprits. La réalisation d'une coiffe donnait lieu à de nombreuses cérémonies et chants célébrant la valeur du guerrier auquel la coiffe était destinée. Au cours de la confection de la coiffe, à chaque fois qu'une plume était ajoutée, on rappelait l'un des hauts faits d'armes du guerrier. À ce titre, une fois la coiffe terminée, elle constituait un trophée rappelant les nombreuses victoires du guerrier et plus largement de la tribu entière. Au sein de la tribu, seuls les chefs et un nombre réduit d'hommes étaient autorisés à porter une coiffe de guerre. Le port de la coiffe constituait la preuve absolue de la bravoure au combat et tous les membres de la tribu devaient respect à celui qui la portait.

Calumet Sioux

Ceci est une pipe

Symbole d'accueil et d'alliance, la pipe scellait la paix entre deux tribus ou formalisait l'adoption d'un enfant. Au-delà de cette fonction sociale, le calumet constituait avant tout un réceptacle spirituel. Avant de partir sur le sentier de la guerre, les guerriers fumaient, à l'aide d'un calumet de ce type, un mélange de tabac et d'herbes aromatiques. Fumer permettait d'entrer en communion avec le Grand Esprit : la fumée s'élevait vers le ciel portait avec elle les prières et invoquait sa protection.

Ce calumet se compose de deux éléments distincts d'une remarquable facture :

- Le fourneau en T : sculpté dans la catlinite, cette pierre rouge et tendre dont le nom fut donné en 1839 par le minéralogiste Charles Thomas Jackson, en hommage au peintre George Catlin qui avait visité trois ans plus tôt les carrières du Minnesota, où les Amérindiens l'extraient depuis au moins le XVII^e siècle. Le fourneau présente de profondes traces de combustion attestant un usage ancien et prolongé. La circonférence du fourneau et de sa base sont ornées de fines incrustations métalliques formant des lignes obliques parallèles.
- Le tuyau plat : de section rectangulaire et taillé dans un bois dense, il est orné de crin de cheval teint en rouge et de peau de lézard des Plaines. Sa partie supérieure est gainée d'un tressage complexe de quill [des piquants de porc-épic aplatis et teints], un art d'une minute extrême traditionnellement réservé aux femmes de la tribu.

PLAINS INDIANS

Crow War Bonnet

Sacred Feathers

This type of eagle-feather-headdress was the most important and spectacular symbol of prestige for warriors of the Plains and neighboring regions. However, the iconic "war bonnets" were rarely worn before the 1830s. They were mainly seen among certain groups in the Eastern Prairie region. During the 19th century, they became widespread throughout the entire region. According to the Sioux (Lakota), neighbors of the Crow, the eagle symbolizes sacred warrior power. Furthermore, as Marc Petit notes in the book "Mémoires Indiennes" (Musée Champollion, Figeac, June 2011), the eagle is considered the "master of the sky and birds," and its feathers are symbols of bravery and wisdom. The down feathers, swaying with the slightest breath of air, were seen as a means of communication with the

Spirit world. Creating a headdress involved numerous ceremonies and songs celebrating the valor of the warrior for whom it was intended. During its crafting, each time a feather was added, one of the warrior's great military achievements was recalled. As such, once completed, the headdress stood as a trophy commemorating the many victories of the warrior and, more broadly, of the entire tribe. Within the tribe, only chiefs and a small number of men were permitted to wear a war bonnet. Wearing the headdress was absolute proof of bravery in battle, and all members of the tribe owed respect to the person who wore it.

This calumet consists of two finely crafted distinct elements:

- The T-shaped pipe bowl: carved from catlinite, a soft red stone named in 1839 by the mineralogist Charles Thomas Jackson in honor of the painter George Catlin, who had visited the Minnesota quarries three years earlier, where Native Americans had been extracting the stone since at least the 17th century. The bowl shows deep, charred traces of burning, attesting to long-standing, sustained use; the circumference of the bowl and its base is adorned with delicate, parallel oblique metal inlays.
- The flat pipe stem: rectangular in section and carved from dense wood, it is adorned with red-dyed horsehair and Plains lizard skin. Its upper section is wrapped in an intricate weave of quillwork (flattened and dyed porcupine quills), an extraordinarily painstaking art traditionally reserved for the women of the tribe.

Sioux Calumet

This is a pipe

As a symbol of welcome and alliance, the pipe sealed peace between tribes or formalized the adoption of a child. Beyond this social function, the calumet served above all as a spiritual vessel. Before setting out on the warpath, warriors smoked a blend of tobacco and aromatic herbs using a pipe of this type. Smoking created communion with the Great Spirit: the ascending smoke carried prayers toward the sky and invoked protection.



© Photo Danielle Voirin - Courtesy Galerie Flak

Calumet (Pipe)
Culture Lakota ou Nations voisines
Région des Plaines, États-Unis
Années 1880
Pierre sculptée (catlinite), inserts en métal
Bois, porc-épic (quill), crin de cheval
Longueur totale : 72,5 cm

Provenance
Collection Michel Zerolo, Paris

Calumet (Pipe)
Lakota or Neighboring Nations
Plains Region, United States
Circa 1880s
Carved stone (catlinite), metal inlays
Wood, porcupine quills, horsehair, hide
Total length: 72.5 cm

Provenance
Collection Michel Zerolo, Paris



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Varâha tuant le démon Hiranyaksha et sauvant la Terre

Inde, Guler, 1780-1800
Pigments et or sur papier
19,5 x 25,5 cm

Vishnu, au teint bleu, est ici dépeint sous la forme de son troisième avatar, le sanglier (varâha) avec un corps anthropomorphe et un visage de sanglier. Doté de quatre bras, il tient dans chacune de ses mains ses attributs caractéristiques : le disque (chakra) et la conque (shankha) dans ses mains supérieures, ainsi que la massue (gada) et le lotus (padma) dans ses mains inférieures. Dieu associé à la souveraineté et au maintien du dharma, l'ordre du monde, il est paré d'une tiare royale et est richement paré de bijoux minutieusement peints, et porte un dhoti jaune à pois.

En tant que dieu de la préservation, Vishnu s'incarne à plusieurs reprises sur Terre, lorsque l'ordre socio-cosmique est menacé. Lors de sa troisième « descente » (avatara), Vishnu prend la forme d'un sanglier afin de venir en aide à la Terre, engloutie dans les profondeurs de l'océan primordial par le démon Hiranyaksha. Après avoir terrassé le démon, qu'il enjambe sur cette peinture, Vishnu sauve la Terre en la remontant à la surface du bout de ses défenses. Celle-ci est évoquée par la montagne reposant sur le museau de Varâha. Le démon Hiranyaksha, défait, la langue pendante, repose dans l'océan animé par de multiples poissons. La partie supérieure de la peinture est bordée d'un ciel rougeoyant évoquant le crépuscule, créant un fort contraste avec le gris de l'océan.

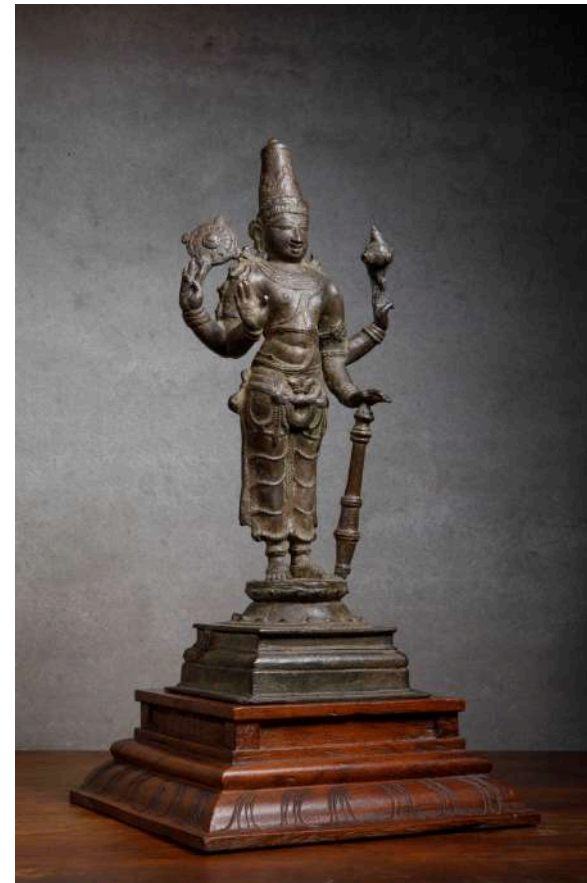
Varaha slaying the demon Hiranyaksha and saving the Earth

India, Guler, 1780-1800
Pigments and gold on paper
19,5 x 25,5 cm

Vishnu, with a blue complexion, is depicted here in the form of his third avatar, the boar (varaha), with an anthropomorphic body and the face of a boar. With four arms, he holds his characteristic attributes in each hand: the discus (chakra) and the conch shell (shankha) in his upper hands, the mace (gada) and the lotus (padma) in his lower hands.

A god associated with sovereignty and the upholding of dharma, the order of the world, he is adorned with a royal tiara and richly adorned with intricately painted jewellery, and wears a yellow dotted dhoti.

As the god of preservation, Vishnu takes human form on Earth on several occasions when the socio-cosmic order is under threat. During his third 'descent' (avatara), Vishnu takes the form of a wild boar in order to come to the aid of the Earth, which has been swallowed up into the depths of the primordial ocean by the demon Hiranyaksha. After defeating the demon—whom he straddles in this painting—Vishnu saves the Earth by lifting it back to the surface with the tips of his tusks. This is symbolised by the mountain resting on Varaha's snout. The defeated demon Hiranyaksha, his tongue hanging out, lies in the ocean teeming with fish. The upper part of the painting is framed by a glowing sky evoking twilight, creating a stark contrast with the grey of the ocean.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Vishnu en bronze d'Époque Chola

Bronze Vishnu from the Chola Period

Inde, XI^e - XII^e siècle
Période Chola
Bronze
H. 38 cm

Provenance
Gabriel Jouveau-Dubreuil (1885-1945)

Se tenant en majesté, Vishnu tient dans ses quatre mains ses attributs caractéristiques : le disque et la conque dans les mains supérieures, et la massue dans sa main gauche inférieure tandis que sa main droite exécute le geste de l'absence de crainte. Le style de cette sculpture est comparable à d'autres bronzes Chola datés du X^e-XI^e siècle.

Ce bronze a appartenu à Gabriel Jouveau-Dubreuil (1885-1945), indianiste spécialiste de l'Inde du Sud et collectionneur français, à l'origine d'une importante donation au musée Guimet. Professeur de physique au Collège colonial de Pondichéry et archéologue autodidacte, c'est notamment à lui que l'on doit la découverte de bas-reliefs de l'art d'Amaravati ou encore d'un comptoir romain à Arikamedu, avec la trouvaille d'un sceau à l'effigie d'Auguste en 1939.

En collaboration avec le marchand C.T. Loo, Jouveau-Dubreuil alimenta le marché international en chefs-d'œuvre indiens et fit d'importantes donations aux musées français. Le reste de sa collection est aujourd'hui dispersé dans une quinzaine de musées à travers le monde dont le British Museum, le Metropolitan Museum, le Museum Rielberg ou encore la Freer Gallery of Art (voir Roustan-Delatour, 2022).

India, 11th - 12th century
Chola period
Bronze
H. 38 cm

Provenance
Gabriel Jouveau-Dubreuil (1885-1945)

Standing majestically, Vishnu holds his characteristic attributes in his four hands: the discus and the conch in his upper hands, and the mace in his lower left hand, whilst his right hand performs the gesture of fearlessness. The style of this sculpture is comparable to other Chola bronzes dating from the 10th–11th centuries.

This bronze belonged to Gabriel Jouveau-Dubreuil (1885–1945), an Indologist specialising in South India and a French collector, who was responsible for a significant donation to the Guimet Museum. A physics teacher at the Colonial College in Pondicherry and a self-taught archaeologist, he was notably responsible for the discovery of bas-reliefs in the Amaravati style and of a Roman trading post at Arikamedu, where a seal bearing the effigy of Augustus was found in 1939.

In collaboration with the art dealer C.T. Loo, Jouveau-Dubreuil supplied the international market with Indian masterpieces and made significant donations to French museums. The rest of his collection is now scattered among some fifteen museums around the world, including the British Museum, the Metropolitan Museum, the Museum Rielberg, and the Freer Gallery of Art (see Roustan-Delatour, 2022).



© Photo Courtesy Galerie Flak

Exceptionnelle paire de lunettes de neige
Culture Punuk, Eskimo archaïque
Alaska
800-1200 après Jésus-Christ
Ivoire de morse sculpté
Longueur : 14 cm

Provenance
Collection Patrick Mestdagh, Bruxelles
Collection Craig Finch, Londres

ALASKA

Lunettes de neige Punuk

Fenêtres sur l'invisible

Ces lunettes de chasseur en ivoire marin sculpté (dent de morse partiellement fossilisée) étaient destinées à réduire la luminosité et se prémunir de la réverbération des rayons du soleil sur le sol arctique glacé.

On notera la superbe stylisation de la forme de ces lunettes. Deux fentes horizontales constituent les ouvertures qui permettaient la vision. Des trous de fixation latéraux permettent le passage d'un lien pour fixer les lunettes au visage. La partie supérieure est ornée d'un fin réseau de motifs linéaires sculptés caractéristiques des styles Punuk.

Ces lunettes de neige, appelées "igaugel" ou "nigaugel" dans les dialectes Yup'ik d'Alaska, étaient sculptées de façon à épouser au plus près la forme du visage et limiter la luminosité au maximum d'où la finesse des ouvertures au niveau des yeux. La largeur de ces ouvertures influait

directement sur la largeur du champ de vision. Plus le champ de vision était réduit, plus l'acuité visuelle s'en trouvait accentuée. Les lunettes pouvaient être taillées dans du bois, souvent du bois flotté ramassé sur le rivage, dans de l'os de baleine ou dans la défense d'un morse. Des lunettes présentant des fentes de tailles différentes étaient choisies suivant les conditions climatiques (notamment l'incidence et l'intensité des rayons solaires suivant les saisons au cours de l'année).

Vers le début du mois de mars, le retour du soleil commence à éblouir le paysage arctique couvert de neige. À la fin du mois d'avril, le pays agit comme un miroir géant qui reflète une lumière vive de plus en plus directe.

Comme le note Bill Wolf, la rudesse du climat arctique était un véritable obstacle pour le chasseur arctique.

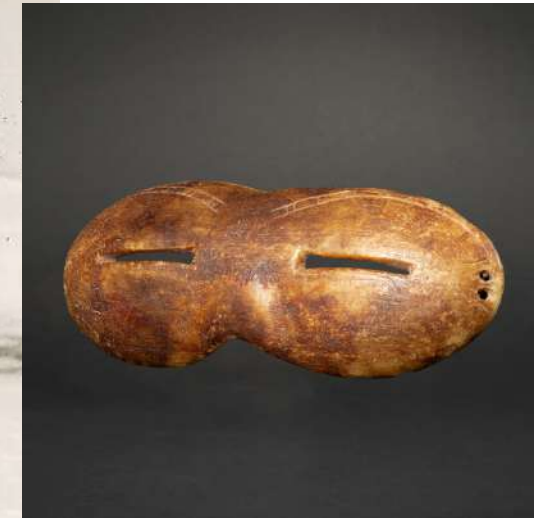
Du fait de la latitude élevée, le soleil reste bas sur l'horizon pendant une grande partie de l'année. L'éblouissement qui en résulte est aggravé par la lumière que réfléchissent les étendues de neige et d'eau. Sans protection, les yeux du chasseur étaient exposés à la cécité des neiges, une affection semblable à un coup de soleil sur la cornée. Les lunettes de neige atténuaient cet effet en permettant au porteur de regarder à travers des ouvertures étroites, tout en se protégeant de l'éblouissement excessif. Elles offraient également une protection contre le vent et la neige lors des déplacements.

Cet objet utilitaire millénaire est ici élevé au rang d'œuvre d'art. L'apparente modernité de sa forme est saisissante.

30



"Netsilingmiut man wearing Inuit snow goggles – photo at village on ice South of Rae Strait" 1926, photographed by Lachlan Taylor (L.T.) Burwash (1874–1940)



© Photo Courtesy Galerie Flak

Snow Goggles
Punuk Culture, Archaic Eskimo
Alaska
800-1200 AD
Carved walrus ivory
Length: 14 cm – 5 ½ in.

Provenance
Collection Patrick Mestdagh, Brussels
Collection Craig Finch, London

ALASKA

Punuk Snow Goggles

Gateways to the Invisible

These hunter's goggles, carved from marine ivory (partially fossilized walrus tusk), were designed to reduce brightness and protect against the glare of the sun's rays reflecting off the frozen Arctic ground.

One will note the superb stylization of the goggles' form. Two horizontal slits serve as the openings for vision. Lateral attachment holes allow a cord to pass through, securing the goggles to the face. The upper portion is adorned with a delicate network of engraved linear patterns, characteristic of Punuk styles.

These goggles called "igaugel" or "nigaugel" in the Yup'ik dialects of Alaska, were carved so as to echo as closely as possible the shape of the face, and minimize luminosity to a maximum – hence the narrowness of the openings for the eyes. The width of these openings had a direct influence on the wearer's visual field. The more the visual field

was reduced, the more visual acuity was accentuated.

Snow goggles could be carved of wood, often driftwood collected on the shoreline, or whalebone or from the tusk of a walrus. Goggles with slits of different sizes were chosen to match climatic conditions (in particular according to the incidence and intensity of the sun's rays as they varied with the seasons over the course of the year).

Around the beginning of March the returning sun begins to produce a glare on the snow covered Arctic landscape especially north of the tree line. By late April the country acts like a giant mirror reflecting ever more direct bright light.

As noted by Bill Wolf, the harsh Arctic climate presented some unique impediments to the Arctic hunter. The high latitude left the sun low on the horizon through much of the year, and the resulting

glare was compounded by the highly reflective snow or water that covered the area. Without protection, a hunter's eyes were left vulnerable to a painful and often serious condition known as snow blindness, similar to a sunburn. Ivory or wood snow goggles alleviated this effect by allowing the wearer to peer through narrow openings, while shading him from the excessive glare. Additionally, they afforded protection from wind, sleet, etc. while traveling.

This thousand-year-old utilitarian object is here elevated to the rank of a work of art. The apparent modernity of its form is striking.

31

Krishna aux pieds de Lotus

Sa présence s'élève au-dessus de toute difficulté à l'image du lotus qui s'épanouit au-dessus de l'eau.

Inde, Jaipur, fin du XVIII^e siècle
Pigments et or sur papier
19,5 x 13,5 cm

Provenance
Collection privée anglaise

Sur une terrasse de marbre blanc, le dieu Krishna se repose en se faisant masser par Radha. Le huitième avatar de Vishnu est reconnaissable à son teint bleu et à la fleur de lotus qu'il tient de sa main gauche, tandis que son bras droit repose sur un large coussin. Paré d'une couronne à trois pointes, Krishna porte son traditionnel dhoti couleur safran. La partie supérieure de la composition s'ouvre sur un vaste paysage dont le ciel nuageux, aux nuances de rose, de jaune et de bleu, évoque les premières lueurs de l'aurore.

Dans cette peinture, le peintre a pris soin de figurer sur les voûtes plantaires de Krishna de multiples motifs, évoquant les pieds de lotus (mahat-padam) du dieu. Nous pouvons ainsi distinguer sous son pied droit onze symboles : le grain d'orge (jon), le disque (chakra), le parasol (chatra), la foudre (vajra), le lotus (padma), l'octogone (anta-kona), le croc (ankusha), le drapeau (dhvaja), la swastika et les pommes-roses (jambhu-phala), ici très stylisées, ainsi qu'une ligne incurvée (urdhva-rekha). Huit autres symboles ornent son pied gauche : le croissant de lune (ardha chandra), le pichet (kalana), le poisson (matsya), la conque (shankha), l'arc (dhanusha), le triangle (tri-kona), le ciel (ambar) évoqué par un cercle, et le motif de l'empreinte d'un sabot de veau.

Chacun de ces motifs a une portée symbolique : le disque, la conque et le lotus sont des attributs caractéristiques de Vishnu, tandis que le poisson renvoie à son premier avatar. Les pieds de lotus évoquent la pureté et la grâce de Krishna, car, tout comme les pétales de lotus sont épargnés par les eaux boueuses, les pieds de Krishna restent insensibles aux attachements terrestres. Sa présence s'élève au-dessus de toute difficulté, à l'image du lotus qui s'épanouit au-dessus de l'eau. Il est également dit que les pieds de Krishna, doux et délicats, sont semblables aux pétales d'une fleur de lotus.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Krishna God with Lotus feet

His presence rises above all difficulties, just like the lotus that blooms above the water

On a white marble terrace, the god Krishna rests while Radha massages him. The eighth avatar of Vishnu is recognizable by his blue complexion and the lotus flower he holds in his left hand, while his right arm rests on a large cushion. Adorned with a three-pointed crown, Krishna wears his traditional saffron-colored dhoti. The upper part of the composition opens onto a vast landscape whose cloudy sky, with shades of pink, yellow, and blue, evokes the first light of dawn.

In this painting, the artist took care to depict multiple motifs on the arches of Krishna's feet, evoking the god's lotus feet (mahat-padam). We can thus distinguish eleven symbols beneath his right foot: the barley grain (jon), the disc (chakra), the parasol (chatra), the thunderbolt (vajra), the lotus (padma), the octagon (anta-kona), the elephant goad (ankusha), the banner (dhvaja), the swastika, and the rose apples (jambhu-phala)—here highly stylized—as well as a curved line (urdhva-rekha). Eight other symbols adorn his left foot: the crescent moon (ardha chandra), the waterpot (kalana), the fish (matsya), the conch shell (shankha), the bow (dhanusha), the triangle (tri-kona), the sky (ambar) represented by a circle, and the motif of a calf's hoofprint.

India, Jaipur, late 18th century
Pigments and gold on paper
19.5 x 13.5 cm

Provenance
English private collection

Jina Rishabhanatha

Perfect Presence



Bronze Jain représentant Jina Rishabhanatha
Inde, V^e-VIII^e siècle
Alliage de cuivre doré
H. 7 cm

Provenance
Collection Claude de Marteau (1935-2016)
Collection privée, Île de France

Publication
Demianoff O., *Claude de Marteau - Collection*,
Olivier Demianoff, cat. no. 7, pp. 72-75.

Il est difficile de dater précisément une pièce aussi rare et ancienne. Cette sculpture est datée entre le V^e et le VII^e siècle dans la publication consacrée à la collection Claude de Marteau (par O. Demianoff).

Le catalogue de cette collection mentionne un bronze comparable, daté entre le V^e et le VIII^e siècle, dans Granoff, *Victorious ones. Jain Images of Perfection*, 2009, S16, p. 190.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

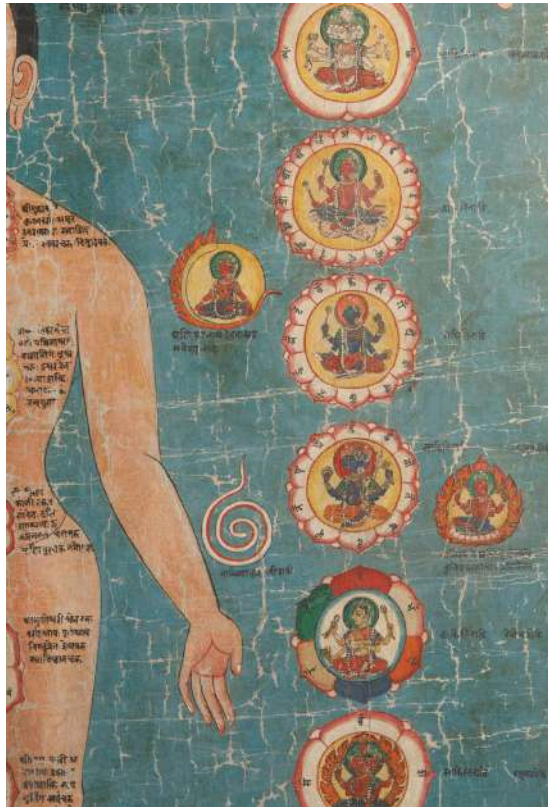
Jain Bronze of Jina Rishabhanatha
India, 5th-8th century
Gilded copper alloy
H. 7 cm

Provenance
Claude de Marteau Collection (1935-2016)
Private collection, Île de France

Publication
Demianoff O., *Claude de Marteau - Collection*,
Olivier Demianoff, cat. no. 7, pp. 72-75.

It is difficult to date such a rare and ancient piece with great precision. This sculpture is dated to between the 5th and 7th centuries in the publication on the Claude de Marteau collection (by O. Demianoff).

The catalogue of this collection mentions a comparable bronze, dated to between the 5th and 8th centuries, in Granoff, *Victorious Ones: Jain Images of Perfection*, 2009, S16, p. 190.



© Alexis Renard - Photo: François Mallet

Purusha l'Homme Cosmique

Relier microcosme et macrocosme

Népal, circa 1800
Pigments sur textile
107,5 x 83,5 cm

Dans la cosmogonie indienne, l'homme est intimement lié au monde et à l'univers qui l'entoure. C'est ainsi qu'est née en Inde la notion d'homme cosmique (purusha), qui rappelle la correspondance profonde entre la nature de l'homme et celle de l'univers, reliant le microcosme et le macrocosme. Au Népal, les peintres ont retranscrit cette notion de purusha dans de grandes images portatives. La majorité d'entre elles sont hindoues, mais certaines sont bouddhiques.

Sur cette peinture, se détachant sur un fond bleu vif, le purusha se tient debout sur une feuille, les bras le long du corps et les paumes des mains ouvertes. Son corps est traversé par des disques représentant les sept chakra, ou « cercles », les centres d'énergie du corps humain. Ainsi sont illustrées les différentes étapes menant à la transformation intérieure de l'être initié. Celui-ci se livre à des pratiques yogiques au cours desquelles

l'énergie de la kundalini s'élève progressivement en traversant les sept chakras. Ces derniers sont évoqués par des disques dorés entourés de pétales de fleurs de lotus et comprenant en leur centre l'image d'une divinité, notamment la Déesse sous différentes formes. Dans le dernier chakra, situé au-dessus de la tête, nous pouvons reconnaître Shiva et son épouse, assis sur un triangle rouge inversé prenant ici la forme d'un yantra. Des inscriptions en devanagari accompagnent les chakras ainsi que les autres motifs qui composent cette peinture.

En partie inférieure, trois figures étagées sont placées sous les pieds du purusha: une déesse assise, Varha sur la tortue et un naga polycéphale. La tortue (kurma) renvoie au deuxième avatar de Vishnu, qui intervient lors du Barattage de l'océan de lait.

Elle est surmontée d'une divinité à tête de sanglier,

identifiable à Vishnu Varāha, troisième avatar, qui souleva la Terre alors immergée au fond de l'océan primordial, dont le naga polycéphale pourrait être l'évocation. Dans la peinture supérieure, d'autres symboles ainsi que des diagrammes servant de supports à des méditations ésotériques, complètent la composition.

De nombreux purusha sont connus dans la peinture népalaise depuis le XVIII^e siècle. Le musée Guimet en conserve un exemple daté de 1806 (MA 5171), représentant un purusha shivaïte. Notre peinture aux couleurs vibrantes et au trait fin s'en distingue, par une composition plus épurée, par un bleu vif contrastant avec la carnation claire du purusha, et avec les diagrammes, dominés par les teintes de rouge et de jaune.

Purusha The Cosmic Man

Connecting the Microcosm and the Macrocosm

Nepal, circa 1800
Pigments on textile
107,5 x 83,5 cm

In Indian cosmogony, humankind is intimately connected to the world and the universe around it. This gave rise in India to the concept of the cosmic man (purusha), which highlights the profound correspondence between the nature of humankind and that of the universe, linking the microcosm and the macrocosm. In Nepal, painters have depicted this concept of purusha in large portable images. The majority of these are Hindu, but some are Buddhist.

In this painting, standing out against a bright blue background, the purusha stands on a leaf, his arms at his sides and his palms open. His body is pierced by discs representing the seven chakras, or 'circles', the energy centres of the human body. He engages in yogic practices during which the energy of the kundalini gradually rises, passing through the seven chakras. These are represented by golden discs surrounded by lotus petals and featuring, at their centre, the image of a deity, notably the Goddess in various forms. In the topmost chakra, situated above the head, we can recognise Shiva and his consort, seated on an inverted red triangle which here takes the form of a yantra. Devanagari inscriptions accompany the chakras and the other motifs that make up this painting.

In the lower section, three figures are arranged in tiers beneath the feet of the purusha: a seated goddess, Varāha on the tortoise, and a multi-headed naga. The tortoise (kurma) refers to the second avatar of Vishnu, who appears during the Churning of the Ocean of Milk. It is surmounted by a deity with the head of a wild boar, identifiable as Vishnu Varha, the third avatar, who raised the Earth when it lay submerged at the bottom of the primordial ocean – a scene that the multi-headed naga may be evoking. In the upper painting, other symbols, as well as diagrams used as aids for esoteric meditation, complete the composition. Numerous purushas have been depicted in Nepalese painting since the 18th century. The Guimet Museum keeps an example dated 1806 (MA 5171), depicting a Shaivite purusha. Our painting, with its vibrant colours and fine lines, differs from this in its more refined composition, its vivid blue contrasting with the purusha's fair complexion, and with the diagrams, which are dominated by shades of red and yellow.



© Alexis Renard

Remerciements *Special Thanks*

Audrey Liber
Audrey de Moura
pour la rédaction
Julien Flak
Emilien Bruneau
Floriane Hioco
et toute l'équipe de Confidential
François Mallet
Jim Poncelet
Anthony Longueville
Savannah Crickey
Fatma Najat
Olivier Comès
Eric Grunberg
Manuel Docarmo
Alia Sultana Guyer
Charlotte & Naia Rosa
Vassima
Arsène & Elliott
Romain
Son Excellence Ana Hrustanović
Et tous les chercheurs, conservateurs, collectionneurs et amis pour leurs précieuses informations et leur soutien.

Son Excellence Ana Hrustanović, Ambassadrice de la République de Serbie en France
Alexandre Giquello
Franck Marcelin
Stéphane Nordin
Harry Nuriev
Claude Parisot
Michael Rosenfeld
Michel Zerolo
et l'ensemble de nos collectionneurs et amis passionnés préférant rester anonymes mais que nous saluons ici.

Merci à toute l'équipe de la Galerie Alexis Renard pour cet enthousiasme partagé autour des *Indiens*

Merci à Floriane Hioco et à l'ensemble des organisateurs de Confidential

Merci enfin à Emilien Bruneau, grand ordonnateur du Canva

Confidentiel

KEY SUR INVITATION

Du 18 au 20 septembre

Hôtel de la Trémoille
1 Boulevard Delessert, Paris 16e


GALERIE FLAK

Paris 75007 - Sur rendez-vous
julien@galerieflak.com
+33 6 84 52 81 36
Instagram : @galerieflak

ALEXIS  RENARD

5 rue des deux ponts, Paris 4e
courrier@alexisrenard.com
+33 6 80 37 74 00
Instagram : @alexisrenard_art

