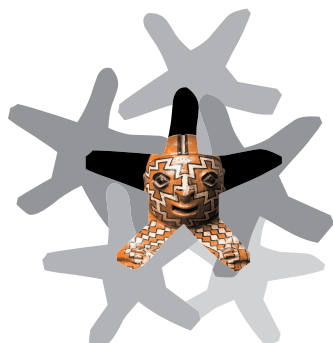




n° 6 . avril . juin 2010

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

Editorial



PAR
LOUIS SCHWEITZER
PRÉSIDENT DE LA
SOCIÉTÉ DES AMIS
DU MUSÉE DU QUAI
BRANLY

« Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux... la huitième section du Louvre ». Ainsi débute le manifeste qui a mené, en 2000, à l'ouverture du Pavillon des Sessions dont nous fêtons aujourd'hui les 10 ans, et qui pourrait être celui des Amis du musée du quai Branly. Certains d'entre vous nous accompagnent depuis la naissance de la société, il y a exactement huit ans, d'autres nous ont rejoints au fil des années, avant ou après l'ouverture du musée et aujourd'hui encore. Mais chacun d'entre vous témoigne par son engagement fidèle de sa passion pour ces chefs-d'œuvre longtemps méconnus. Chaque Ami, par son soutien, met en œuvre ce manifeste humaniste, que nous célébrons aujourd'hui par un numéro spécial consacré au Pavillon des Sessions, cette magnifique antenne du musée du quai Branly dans le plus prestigieux des musées, le Louvre.

Nous avons souhaité, par ce dossier exclusif, que les équipes du musée du quai Branly évoquent « leur » Pavillon des Sessions. Vous y découvrirez non pas des analyses strictement historiques, ethnographiques ou esthétiques des œuvres qui y sont exposées, mais plutôt un ensemble vivant de souvenirs, de sensations, de regards personnels. Conservateur ou directeur de la Communication, Président ou Directeur de la Recherche, chacun des auteurs a souhaité vous faire partager une émotion.

sommaire

Les 10 ans du Pavillon des Sessions

2 Dossier exclusif

L'exposition

15 La fabrique des Images - interview de Philippe Descola

La vie des Amis

19 Présentation des récentes acquisitions du musée

Carte blanche à un Ami

20 A propos d'un cimier Ogbom, Véronique du Lac et Alain Bovis

N'oubliez pas

23 L'agenda
23 Expositions en cours et à venir

Ils nous soutiennent

24 Le conseil d'administration
24 Les grands bienfaiteurs
24 Les bienfaiteurs, membres associés et soutien
24 Le Cercle Claude Lévi-Strauss

jokkoo . n° 6 . avril - juin 2010

ans du Pavillon

Du 14 avril au 26 juillet 2010, le musée du quai Branly célèbre les dix ans de son ambassade au musée du Louvre, le Pavillon des Sessions, et organise à cette occasion une rétrospective. Pour le dossier spécial que nous vous proposons, nous avons invité les équipes du musée à partager un souvenir lié à l'histoire du Pavillon ou un coup de cœur pour une œuvre.

Sommaire

Oracle à souris baoulé, par Jacques Kerchache	3
Tambour à fente yangéré, par Stéphane Martin	4
Jacques Kerchache, par Muriel Lardeau	4
Les chefs-d'œuvre du monde entier naissent enfin libres et égaux, par Nathalie Mercier	5
Le Pavillon des Sessions, une muséographe construite comme un manifeste, par Marie Lavandier	5
Figure double de l'irrésistible, par Hélène Fulgence	7
L'oiseau partagé, par Catherine Clément	8
Entre Taïnos et Caraïbes, par André Delpuech	9
Les terres cuites nok au Louvre : fragments de petite histoire, par Hélène Joubert	10
L'étrange destin d'un adu zatua, par Constance de Monbrison	10
Quetzacoatl-serpent, par Anne-Christine Taylor	11
Duho taïno, par Marine Degli	12
Des frères jumeaux, par Nanette Snoep	13

« Le temps était venu de donner une plus grande visibilité à ces relations nouvelles, placées sous le signe de la reconnaissance, du partage, de la fraternité... »

« Je me réjouis que les œuvres exposées dans cette salle des Sessions puissent être confrontées aux nombreuses formes d'expression artistique présentes au Louvre. »

« C'est au nom de cette dimension politique qui sera celle des musées dans la société du XXI^e siècle que j'ai voulu que les "arts premiers", ces "arts lointains - pour reprendre la poétique expression de Félix Fénéon qui désignait, en 1920, les arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, d'Arctique et des Amériques -, trouvent leur juste place dans les institutions muséales de la France. »

Jacques Chirac

des Sessions

Oracle à souris Baoulé

C'est dans son « bureau-bibliothèque » de l'hôtel de la rue Gustave Vacquerie, où siégeait alors la mission de préfiguration du futur musée, que Jacques Kerchache, toujours animé par un souci du détail et une extraordinaire sensibilité plastique, écrit ce texte.

Si les figures humaines associées à des réceptacles sont assez courantes en Amérique précolombienne, elles sont rares en Afrique. L'artiste Baoulé qui a exécuté cette œuvre a fait preuve d'un pouvoir de création d'autant plus exceptionnel qu'au-delà de l'originalité du concept, il a réalisé un tour de force sur le plan esthétique.

Bien que respectant la contrainte d'usage – de tels objets étaient commandés par de grands devins ou un grand chef pour un maître devin – il a su exprimer son talent et donner émotion et vibration à sa sculpture.

Rien dans cette pièce n'est décoratif ou naturaliste, mais tout est pensé plastiquement. L'invention des proportions y est particulièrement remarquable. Il existe une harmonie, un équilibre parfait entre le personnage, concentré, recueilli, d'une forte expressivité, et la boîte accrochée dans son dos.

La rondeur des volumes, le jeu des courbes et des contre-courbes, comme la ligne creuse au dos de l'homme forment un point d'appui et de liaison subtil. La barbe, symbole de sagesse, d'expérience et de connaissance, qui est reliée au corps ainsi que la natte derrière la tête, soudée à l'oracle, créent un rythme au niveau des articulations. Les masquettes, placées sur la masse de la boîte, relancent aussi la dynamique de l'ensemble, et cette tension, maintenue jusque dans le plus infime détail, contribue à faire oublier la fonction d'usage de cet objet au profit du geste de l'artiste, geste à la fois délicat, raffiné et puissant. ■

Jacques Kerchache

N° inventaire : 71.1933.132.1.1-3

Légende : Divination par les souris. Poterie hémisphérique à ouverture bordée de cuir et col entouré d'une lanière de peau non tannée. Le couvercle est formé par une petite coupe de terre cuite à fond en calotte et bords rentrants ornés d'un décor géométrique. Une attache en fibres nattées et aux extrémités nouées est maintenue par d'étroites anses de vannerie. La poterie est insérée dans un socle cylindrique en bois, dont le

bas a la forme d'un tabouret ; la partie supérieure porte en relief de chaque côté un petit masque zoomorphe et à l'arrière un petit masque humain. Une figure androgyne assise a été dégagée du bloc. Son fin visage au menton prolongé par une barbe à trois tresses pourrait être un masque. Un chignon, indiqué par de délicates nervures réunies au sommet du crâne, s'oppose au reste de la chevelure bordé par une tresse transversale et rassemblé sur la nuque par une courte natte. Des scarifications sont visibles sur le cou et les épaules. On remarque des traces de peinture au kaolin en divers points de l'objet. Intérieurement la poterie est divisée en deux par un plancher percé d'un orifice.

Usage de l'objet : Un couple de souris, enfermé à jeun dans la chambre du bas, gagnera celle du haut, où est placée une écaille de tortue munie de dix bâtonnets disposés sur un peu de mil. En mangeant, les souris modifieront cette disposition et composeront ainsi des signes, que le devin saura interpréter.

Date de l'œuvre : deuxième moitié du

XIX^e siècle

Matériaux et techniques : Bois sculpté, terre cuite, peau, kaolin, corde, métal

Dimensions : 27 x 23 x 28 cm

Pays : Côte d'Ivoire

Continent : Afrique

Ethnie : Baoulé (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois



Tambour à fente yangéré



N° inventaire : 71.1896.28.72

Légende : Corps monoxyle en bois d'acajou khaya (d'après M Normand du M.N.H.N, 1984) en forme de bovidé (buffle probablement), dont le ventre constitue la caisse de résonance prolongée de part et d'autre par deux poignées qui représentent la tête et la queue. Isolé du sol par quatre pieds courts et massifs. Deux mailloches (N° 96.28.72-2 & 3) faites d'un tampon en résine, bois et caoutchouc fixé à l'extrémité d'un bâton en bois.



Usage de l'objet : Recueilli à la fin du XIX^e siècle, cet instrument est considéré comme l'un des plus beaux exemplaires de tambours de bois africains. Généralement, ceux-ci conservent la forme à peu près cylindrique du tronc d'arbre dans lequel ils ont été taillés ; la décoration dont ils peuvent être l'objet reste extérieure à l'instrument. Ici le tambour emprunte la forme d'un bovidé, probablement signe de richesse ou de l'autorité du chef ; le ventre de l'animal figuré constitue la caisse de résonance et les quatre pieds courts et massifs sur lesquels elle repose l'isolent complètement du sol. La tête et la queue peuvent aider à transporter l'instrument.

Date de l'œuvre : XIX^e siècle

Matériaux et techniques : Bois d'acajou khaya sculpté

Dimensions : 78 x 231 x 50 cm

Pays : Congo

Continent : Afrique

Ethnie : Yangere (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

S'il est un objet au Pavillon des Sessions auquel je suis profondément attaché, c'est sans aucun doute le grand tambour yangéré en forme de bovidé, collecté en 1896 par l'explorateur Pierre Savorgnan de Brazza en Afrique centrale. Cette pièce qui avait pour usage d'accompagner des danses et surtout d'émettre des messages à distance par un système de résonance tout à fait particulier, reste associée à des souvenirs d'enfance.

A l'époque où j'étais élève au lycée Janson de Sailly, je profitais de mes moments de liberté pour me promener au musée de l'Homme, situé non loin du lieu de mes études et de la rue des Belles-Feuilles dans laquelle travaillaient mes parents.

Je furetais à ma guise dans ces vastes espaces empreints de magie, car il est vrai que je n'y croisais quasiment jamais personne.

Si j'étais fasciné par le fameux crâne en cristal, alors faussement attribué aux Aztèques, mes pas me portaient plus souvent encore du côté de cette œuvre impressionnante par ses dimensions, aux lignes élégantes et stylisées. Elle m'arrivait tout juste au niveau du nez et je prenais plaisir à la toucher, à sentir sous mes doigts le poli de ce bois sombre.

A l'abri des regards indiscrets, je m'amusais parfois à glisser dans la fente du tambour les tickets de métro qui se trouvaient dans mes poches...

Lorsque j'appris que cette pièce, qui avait tant frappé mon imagination, était destinée à figurer parmi les chefs-d'œuvre du Louvre, j'en parlai aussitôt à Jacques Kerchache. Cet habitué des musées, éminent connaisseur de la sculpture mondiale, partageait avec moi ce même sentiment de familiarité, comme s'il s'agissait d'un objet dont la présence majestueuse était ancrée depuis très longtemps dans nos mémoires, un objet proche qu'on avait toujours connu. ■

« Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale. »

Guillaume Apollinaire

Le Journal du soir, 3 octobre 1909, in *Œuvres en prose complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

Stéphane Martin
Président



Jacques Kerchache

Découvrir une autre histoire de l'art, quatre continents, leurs chefs-d'œuvre, des myriades de populations à travers les yeux et l'esprit d'un tyran aimable au regard implacable, en travaillant des mois durant sur les images de son catalogue et sur le programme faramineux des bornes multimédia. Partir de cent vingt objets pour les contextualiser, documenter leur usage, leur région, leur histoire, leur collecte... ; lui faire des propositions qu'il balayait d'un revers de la main souvent, qu'il appréciait parfois ; fouiller pendant des heures dans sa bibliothèque exceptionnelle une image dans un livre écrit en allemand gothique comme on cherche une aiguille dans une botte de foin, puis obéir à une ultime injonction. Aller choisir des photos chez Justin Kerr, collectionneur et spécialiste des vases maya à New York, dans un appartement - cabinet de curiosités et oublier un avion ; contacter Baselitz, Sabine Weiss ou George Horse Capture, Claude Vèrité ou Hélène Leloup ; fouiller dans les tiroirs en bois recouverts de plantes vertes de la photothèque du musée de l'Homme ou dans les photos de terrain inédites de jeunes ethnologues... Aller chercher un masque en taxi à la Fondation Matisse ; converser avec Susan Vogel, Hilary Stewart, Dan Savard du RBC Museum au Québec ou avec Charles Gleizal à Tahiti ; contacter cent quatre musées et institutions ; encourager Vincent Bouloré, rire avec Roger Boulay, écouter Marie Mauzé... ne plus en voir la fin, se fâcher très fort, le brancher sur Kant et le sublime pour en avoir le cœur net... Savoir qu'une grande confiance s'était établie et puis sentir qu'il m'avait transmis sa passion. ■

Muriel Lardeau
Responsable du salon de lecture Jacques Kerchache

Les chefs-d'œuvre du monde



© musée du quai Branly, photo - Antoine Schneck

entier naissent enfin libres et égaux

Le 13 avril 2000, jour de l'inauguration du Pavillon des Sessions, reste à mes yeux un symbole politique fort d'ouverture au monde et de reconnaissance des cultures et civilisations extra-européennes. Il aura pourtant fallu plusieurs siècles pour que ces arts de l'ailleurs, de la diversité des regards sur la différence et l'Autre, soient enfin reconnus comme des chefs-d'œuvre à part entière.

Ce n'était pourtant que justice de rendre ainsi, en les installant au sein du Louvre, temple de l'art occidental, hommage au génie créatif des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques.

En intégrant le musée du quai Branly, en mars 2005, j'ai pu alors constater combien le dialogue inédit instauré entre les sculptures choisies par Jacques Kerchache pour donner forme à son manifeste « pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux », et les millions de visiteurs qui avaient déjà plébiscité ces arts en les découvrant ainsi et les pays originaires des œuvres, gardait toute sa force, à la fois symbolique et esthétique.

Aujourd'hui, les arts et les civilisations sur lesquels nous avons trop longtemps porté un regard convenu, font l'objet de ce mouvement irréversible, où il entre de la curiosité, de la générosité et du respect. Le Pavillon des Sessions, première étape vers le musée du quai Branly, a enfin permis de donner à l'art non occidental une juste place dans les institu-

tions muséales de France. Il ne faudra jamais cesser de s'en réjouir. ■

Nathalie Mervier
Directeur de la communication



Le Pavillon des Sessions, une muséographie construite comme un manifeste

Chargé de la présentation des objets au sein du Pavillon des Sessions quelques années après son manifeste « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux... la huitième section du Grand Louvre », Jacques Kerchache en mena avec exigence la sélection, opérée à la fois dans les principales collections nationales et dans les fonds régionaux. L'ensemble fut complété par des dépôts majeurs d'institutions étrangères et des acquisitions. Ces salles au Louvre, voulues par le président Jacques Chirac, furent annoncées comme une consécration de l'art de ces régions du monde. Loin d'être une simple antenne de préfiguration du futur musée du quai Branly, elles furent pensées comme un geste symbolique destiné à s'inscrire dans l'histoire. Ce lieu fut porteur d'un credo, affirmé le jour de son inauguration le 13 avril 2000 : « Il n'y a pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'y a de hiérarchie entre les peuples ».

Les quelque cent vingt œuvres choisies se devaient avant tout d'être exceptionnelles sur le plan artistique, chacune invitant le visiteur à une expérience esthétique unique. Par ailleurs, Jacques Kerchache souhaitait susciter le dialogue avec les œuvres du Louvre : la sculpture en ronde-bosse a été privilégiée, parti affirmé jusque dans les cartels, chacun d'abord intitulé « Sculpture », avant que n'y apparaissent les données relatives à l'origine géographique ou ethnique, et à l'usage. Le caractère

historique des objets fut également recherché, en particulier pour l'Afrique dont on souhaitait affirmer l'ancienneté des cultures. Enfin, on s'attacha à mentionner l'identité des artistes chaque fois que cela était possible.

Le résultat, annoncé à l'ouverture par une campagne de communication jubilatoire (« Je suis au Louvre »), n'a pas pris une ride : dans ces salles claires, aux volumes restitués par l'architecte Jean-Michel Wilmotte, chaque objet bénéficie d'un espace généreux. La lumière circule librement, les œuvres semblent se répondre. Les élégantes vitrines, lorsqu'il y en a, se font oublier au profit de la force des objets.

L'ouverture de cet espace s'inscrit dans une histoire plus longue qu'il n'y paraît : le palais du Louvre accueillit dès 1827 un musée de marine et d'ethnographie, dit alors musée Dauphin, suivi en 1850 d'un « musée américain », où étaient d'ailleurs présentées quelques-unes des pièces sélectionnées presque deux siècles plus tard par Jacques Kerchache. Les collections de ce musée sont installées à partir de 1878 au musée d'ethnographie du Trocadéro, afin de distinguer « du domaine de l'art l'histoire des mœurs et coutumes ». Les artistes, notamment cubistes puis surréalistes, contribuèrent ensuite largement à faire évoluer la vision sur les arts non occidentaux ; écrivains, intellectuels, marchands, poètes, s'indignèrent au début du XX^e siècle de leur maintien loin du Louvre. La donation au Louvre de la fabuleuse collection du grand marchand d'art Charles Ratton ne put aboutir. Un objet lui ayant appartenu, un délicat ivoire waan, figure aujourd'hui au Pavillon des Sessions, discret rappel d'un combat mené jusqu'à l'aube du XXI^e siècle. ■

Marie Lavandier

« Aucun art n'ayant influencé plus directement la plastique d'une époque, l'art nègre entrera au Louvre comme une explication. »

Paul Guillaume

In Félix Fénéon,

« Enquête sur les arts lointains
(seront-ils admis au Louvre ?) »,

Le Bulletin de la vie artistique, vol. I,
n°26, 15 décembre 1920

Conservateur en Chef du Patrimoine, Directeur-adjoint,
Responsable de la gestion et de la conservation des collections



Figure double de l'irrésistible

N° d'inventaire : 73.1996.1.102

Légende : Figure féminine assise qui allaite un enfant qu'elle tient dans ses bras.

Usage de l'objet : Cette figure représente Emetejevwe, de la famille d'Owedjebo, le fondateur de la ville d'Eherhe sur la rive sud du Warri dans le groupe de villages d'Agharho. Elle était installée dans un sanctuaire avec onze autres œuvres qui matérialisaient l'esprit du village nommé Owedjebo d'après la famille fondatrice. Suivant la coutume Urhobo, elle appartenait ainsi que le reste du sanctuaire au village tout entier. Emetejevwe était la nièce d'Owedjebo et l'épouse du chef de la classe d'âge des guerriers. L'image de la mère qui allaite renvoie à l'"Oniemo", la mère des enfants, maîtresse de fécondité et de procréation que l'on rencontre souvent dans les sanctuaires Urhobo.

Matériaux et techniques : Bois

Dimensions : H. 142 cm

Pays : Nigéria

Continent : Afrique

Ethnie : Urhobo (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo
Hughes Dubois

Je l'ai vue un jour récent, apparaître à l'écran dans le film d'un entretien avec Jacques Kerchache, donné dans le feu de l'ouverture du Pavillon des Sessions. Elle se détachait de profil, dans la ligne de fuite de l'homme du tambour Mbembé. J'allais la revoir sur place. Son profil cinématographique était bien en deçà de sa vérité plastique et spatiale.

« Etre actif devant une statue » écrivait Kerchache dans *L'art africain*. Devant elle, c'est presque inutile car elle est en mouvement. La maternité urhobo est active. Son enfant est actif. De là vient l'inhabituel. Les épaules rejetées en arrière de la mère projettent ses seins vers le ciel ; l'enfant, pour mieux s'y amarrer, jette ses jambes vers les étoiles. Les bras puissants de la mère, les bras avides de l'enfant. Figure double de l'irrésistible.

Je regarde ces jours présents les Vierges à l'enfant avec la maternité urhobo dans la mémoire. Et je souris de son audace, de sa puissance et de sa cinétique. Les messages des deux genres de maternités sont sans aucun doute opposés. L'une, la Vierge, accepte d'offrir en sacrifice l'enfant qui joue sur ses genoux avec les symboles de sa destinée. L'autre, la femme du chef de guerre de la ville d'Eghwerhe, nièce de son fondateur Owedjebo, est non seulement associée à la lutte armée qui a permis l'établissement de la ville, mais encore, donnant le sein au fils du guerrier, garante de l'avenir victorieux du groupe. Métaphoriquement associée à l'esprit du destin en l'honneur duquel les femmes urhobo conservent une statue de mère allaitant, elle est l'Avenir (Perkin Foss, in *Arts du Nigeria*, 1997).

Jacques Kerchache avait une autre maternité urhobo chez lui. Elle est photographiée dans l'ouvrage *Portraits croisés*, altière devant une œuvre de Paul Rebeyrolle qui pourrait bien être une sorte d'annonciation, la visite d'un dieu nuageux à un saint frappé d'effroi, où s'effleurent les mains d'Adam et de Dieu. Le caractère sacré et spirituel de la statue devant cette peinture n'en est que plus visible. ■

Hélène Fulgence





L'oiseau partagé

N° inventaire : 71.1951.35.1

Légende : Grand masque polychrome à volets représentant lorsqu'il est fermé, une tête de corbeau et, ouvert, laissant apparaître un visage humain.

Date de l'œuvre : XIX^e siècle

Matériaux et techniques : Bois peint, graphite, cèdre, toile, corde

Dimensions : 34 x 120 x 25 cm

Pays : British Columbia (province)

Continent : Amérique

« Le Pavillon des Sessions n'est ni une "vitrine" ni une "antenne" à vocation éphémère. C'est le lieu d'une reconnaissance légitime, avec l'art de tous les hommes. »

« [...] la philosophie du projet, c'est aussi d'affirmer qu'il n'y a pas d'homme hors de la culture et pas de hiérarchie des cultures. La France, en prenant cette initiative, s'engage à instaurer un nouveau dialogue avec les pays d'origine des cultures représentées au palais du Louvre. »

Jacques Kerchache

Ethnie : Kwakiutl (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

C'est un corbeau. Fermé, on ne voit que son bec gigantesque, noir et luisant. Il porte sur le sommet du crâne une perruque un peu jaune, de la fibre roussie qui l'humanise un brin. Son œil est triste, et c'est celui d'un masque. On voit bien qu'au milieu, le bec monumental est fendu. Car il s'ouvre, ce bec, et voilà que l'oiseau me regarde. Flanqué de ses moitiés de bec ouvert très ornées, un être est là, à l'œil saillant, noir sur des pommettes noires, au nez crochu, avec une large bouche très rouge surmontée d'une moustache. Qui es-tu, toi, l'oiseau surnaturel ? Qui es-tu avec ta face humaine ?

Je suis, tu le liras dans les livres, un masque de mon peuple, les kwakwaka'wakw, jadis appelés kwakiutl. A l'époque, je dansais dans les cérémonies d'hiver et j'étais lourd, très lourd pour mon porteur. Il le faut ! Je dois être écrasant. Car bien au delà de mon peuple, pour tous ceux de la région que les Blancs ont appelée Colombie-Britannique, je suis le rusé, le puissant, celui qui apporta le feu et les poteaux sacrés aux premiers hommes en un temps... Mais tu ne sais pas, toi. En ce temps-là, on ne naissait pas homme ou animal, on n'avait pas d'identité fixe, on glissait d'une espèce l'autre, les oiseaux prêtaient leurs plumes aux hommes, nous avions leurs visages et au lieu de nos becs, leurs bouches rouges. Voilà pourquoi je me transforme. Eux aussi, les humains. Ils se transforment en moi, arborant à la proue du canot des ailes noires immenses et sur leur face ronde, mon masque au bec fermé. Tu peux voir les images, elles ont été filmées, ils battent des ailes avec leurs bras de chair, tu ne me crois pas ? Regarde-moi. Quand j'ouvre le bec, je suis toi, oui, toi, l'humaine d'un autre monde. Lis les livres ! On appelle le bois dont je suis fait un taltatlumtl, un masque qui s'ouvre. Alors, quand j'apparais, ceux de mon peuple, saisis et un peu effrayés, voient le Corbeau des origines, leur bienfaiteur à face humaine et devant mes mystères, ils s'exclament. Ils sont heureux, car je suis là. Je les protège. Comment supporteraient-ils le danger, autrement ?

"L'homme croit qu'il est libéré de la prison de la nature, mais avec ses griffes puissantes, son plumage fabuleux, son regard fixe et pesant, le Corbeau incarne les énigmes formidables que la Nature, depuis des millénaires, n'a pas cessé de se poser." Claude Lévi-Strauss, cité par Martine Reid dans *Le courage de l'art*. ■

Catherine Clément

Ecrivain, Responsable de la programmation des conférences

de l'Université populaire au musée du quai Branly.



Entre Taïnos et Caraïbes...

N° inventaire : 71.1893.60.1

Légende : Trouvée dans une grotte par le Père Vergne.

Date de l'œuvre : XIII^e siècle

Matériaux et techniques : Pierre polie et sculptée

Dimensions : 42,4 x 21,5 x 15,5 cm

Pays : Dominique

Continent : Amérique

Ethnie : Taïno (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

Le 3 novembre 1493, Christophe Colomb arrivait en vue de l'île de la Dominique ; le lendemain, il débarquait en Guadeloupe. Les Petites Antilles et leurs habitants que l'on dénommera Caraïbes entraient dans l'histoire européenne un an après leurs voisins des Grandes Antilles, les Taïnos. 500 ans plus tard, je me trouvais en poste aux Antilles comme responsable du service de l'archéologie de la Guadeloupe. Cette coïncidence de dates m'entraînait à organiser une exposition intitulée « Présents Caraïbes – 5000 ans d'histoire amérindienne » qui ouvrit ses portes à Basse-Terre, le 5 décembre 1993. Il s'agissait bien de parler des premiers habitants amérindiens de l'archipel et de leur longue histoire millénaire jusqu'à nos jours, puisque, malgré guerres et épidémies, trois mille de leurs descendants vivent aujourd'hui dans cette même Dominique.

« Le temps du mépris est révolu. L' "art primitif" vient d'entrer au Louvre. »

Jacques Kerchache

C'est alors que j'entendis parler de Jacques Kerchache qui, à une autre échelle que la nôtre mais dans le même es-



prit de contre-pied aux célébrations de la « découverte du Nouveau Monde », préparait son exposition de 1994 appelée à connaître le succès que l'on sait, « l'art des sculpteurs taïnos ». Dès son ouverture, je m'empressais de me rendre à Paris et trouvais au Petit Palais le plus grand rassemblement jamais réalisé de ces « chefs-d'œuvre des

Grandes Antilles précolombiennes ». Quasi inconnus jusque là, les Taïnos devenaient soudainement célèbres. Et, surtout, cette exposition, devenue mythique, donnait le coup d'envoi d'une grande épopée qui aboutit à la création du musée du quai Branly. Sortant ébloui du Petit Palais, j'étais alors loin d'imaginer que, dix ans plus tard, j'aurais le bonheur de me joindre à cette aventure.

Entre temps, Jacques Kerchache retenait quatre pièces antillaises pour figurer au Pavillon des Sessions. Parmi celles-ci, déjà dans l'exposition de 1994, un objet singulier fait partie de ces pièces étonnantes et énigmatiques de l'archéologie antillaise, les pierres à trois pointes ou trigonolithes. Cette sculpture de pierre, de style indiscutablement taïno, a été trouvée dans une grotte de la Dominique en 1878, en plein territoire des supposés Indiens Caraïbes ! Mais il s'agit d'une longue histoire qui méritera d'être racontée plus en détail un jour prochain... ■

André Delpuech
Conservateur en chef du patrimoine,

Responsable de l'unité patrimoniale des collections Amériques

Les terres cuites nok au Louvre : fragments de petite



histoire

N° inventaire : 70.1998.11.1

Date de l'œuvre : 500 avant J.-C. - 500 après J.-C.

Matériaux et techniques : Terre cuite

Dimensions : 38 x 13 x 19 cm

Pays : Nigéria

Continent : Afrique

Ethnie : Culture Nok (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photos Hughes Dubois

L'acquisition et l'exposition au Pavillon des Sessions du Louvre de deux terres cuites nok et d'une terre cuite sokoto souleva en avril 2001, un an après son ouverture, une tempête médiatique. L'accord signé de bonne foi avec les autorités nigérianes le 7 février 2000 fut mis en cause par le Nigeria et la déontologie française questionnée au plan international. Un nouvel accord fut signé entre les ministres de la culture respectifs, et les terres cuites gracieusement déposées au Louvre par le Nigeria, leur légitime propriétaire, pour une durée de 25 ans. A la suite de ces événements, je repris la route du Nigeria où

j'avais conduit plusieurs années durant depuis 1992 des projets de recherche. En mars 2001, une mission conjointe avec Germain Viatte nous amena à nous rendre à Jos, Kaduna et Abuja pour développer nos contacts avec les musées et les universités. Une aventureuse équipée à Sha, village du sud du Plateau où la case ornée de bucrânes conservait encore les masques animaux du culte mangam et où subsistaient les fondations du village fortifié photographié dans les années 1950 par Dmochowski, et un contact informel avec un trafiquant d'art de Jos resteront dans ma mémoire. En novembre 2002, le projet sur les arts de la Bénoué fut amorcé avec une table ronde prépara-

« *Beaucoup veulent l'art nègre au Louvre, où il entrera.* »

André Malraux,
L'Intemporel, Paris, Gallimard, 1976

toire à l'Université d'Ibadan en collaboration avec l'IFRA* et l'Institute of African Studies. Fin 2005, un *memorandum of understanding* fut signé entre le musée du quai Branly et la Commission nationale des musées et monuments du Nigeria pour faciliter nos échanges professionnels. Grâce à cet accord, j'eus en 2006 la possibilité d'aller explorer de manière approfondie les collections en réserve des musées de Lagos et de Jos et de faire enfin cette escale au village de Nok dont le terrain alentour était creusé d'innombrables carottages dus à l'extraction de pierres semi-précieuses. Une escalade plutôt physique dans la falaise au dessus de Nok nous amena au niveau de greniers en terre de forme circulaire, construits par les habitants des vallées qui avaient il y a presque trois mille ans modelé ces magnifiques et mystérieuses images. Dominant les frondaisons des plus hauts arbres, ces vestiges émouvants semblaient suspendus entre ciel et terre. ■

*Institut Français de Recherche en Afrique

Hélène Joubert

Conservateur en Chef du Patrimoine,
Responsable de l'Unité patrimoniale
Afrique





L'étrange destin d'un adu zatua

N° inventaire : 70.1999.3.1

Légende : Monoxyle, cette effigie représente un personnage masculin de haut rang assis sur un siège. Paré de ses atours, il porte une couronne dentelée sur les bords, sa tête est ceinte d'un diadème de cabochons sculptés, son cou est orné d'un collier à torsade "nifatali", son oreille droite d'une grande boucle. Ses mains enserrent une coupelle.

Usage de l'objet : Les statuettes d'ancêtres, "adu zatua", sont soigneusement gardées à l'intérieur de la maison, suspendues près d'une fenêtre ou placées sur un autel. Elles étaient destinées à accueillir l'âme du défunt et à lui redonner vie. Des rites appropriés leurs étaient destinés, comportant des offrandes et des sacrifices d'animaux. En contre partie leur bienveillance était sollicitée et en cas de conflits leur protection, de même que pour les maladies ou les calamités.

Date de l'œuvre : XIX^e siècle

Dimensions : 55,7 x 10,5 x 13 cm

Pays : Nias (île)

Continent : Asie

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

26 mars 1926 : la galerie Surréaliste ouvre à Paris avec une exposition intitulée « Tableaux de Man Ray et objets des îles ». Sur la couverture du catalogue, une photo de Man Ray, « La

lune brille sur l'île Nias », sur laquelle une sculpture éclairée d'un halo lunaire annonce le jeu engagé entre les surréalistes et leurs objets d'élection. Le titre est mystérieux. Nias n'est pas Sumatra. Plus petite, plus isolée, on ignore où elle se trouve et tant mieux. Man Ray sait-il que ce personnage étrange au long nez pointu et à la bouche soulignée d'un trait, qui semble absent à lui-même, est un *adu zatua* ? Une sculpture d'ancêtre destinée à maintenir un lien entre le monde des vivants et celui des défunts ? Man Ray lui redonne vie dans la nuit, dans un univers cotonneux. Elle n'a rien d'ostentatoire. Ses mains, à peine ébauchées, enserrent une coupe d'offrandes. Son collier, ses bracelets, sa boucle d'oreille, les attributs de son rang, sont d'une inhabituelle discrétion. En revanche, sa couronne est d'une taille presque équivalente à celle de l'effigie elle-même. Sculpté d'une main ferme, cet arbre de vie qui s'élève en décor de fougère au-dessus de sa tête allège la sculpture et lui offre un élan ascensionnel tout en courbes. De part et d'autre d'une arête centrale, des volutes entrelacées se succèdent jusqu'au sommet animant la surface du bois d'une énergie végétale. Le sculpteur a placé l'accent sur la couronne-arbre-de-vie plus que sur le personnage, si important soit-il. Est-ce pour rappeler aux hommes l'importance d'un élan vital assimilé à la montée de la sève ?

« *Chaque culture reste authentique en s'enrichissant au contact des autres* ».

Claude Lévi-Strauss

A son insu, cet *adu zatua* est entré dans le monde de l'histoire de l'art occidental. Des mains d'André Breton, il est passé à celles d'Helena Rubinstein, puis à celles d'Alain Schoffel. On ne pouvait rêver regards plus aiguisés, plus sensibles, pour cette sculpture qui, depuis dix ans, poursuit sa vie au Louvre. ■

Constance de Monbrison
Responsable des collections Insulinde



Quetzalcoatl-serpent

N° inventaire : 71.1878.1.59

Légende : Représente Quetzalcoatl, le serpent à plume, sous sa double apparence : humaine et animale. La couleur rouge proviendrait d'une altération naturelle de la roche.

Date de l'œuvre : 1400-1521

Matériaux et techniques : Andésite : pierre couleur brun rougeâtre avec des veines noires

Dimensions : 43,8 x 25 x 24,6 cm

Pays : Mexique (bassin)

Continent : Amérique

Ethnie : Aztèque (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hugues Dubois

Cette statue aztèque capture le regard tant par sa complexité formelle que par l'étrangeté de ce qu'elle représente : une chimère avec un tronc de serpent recouvert de plumes d'où émergent un visage et des membres humains. En même temps, elle se dérobe à toute relation d'empathie ou de séduction avec celui ou celle qui la contemple : l'expression du visage comme le langage du corps sont indéchiffrables.

L'effigie impose sa présence, mais n'offre aucun indice qui permette de lire ses intentions et les raisons de sa présence au monde.

On retrouve cette même ambivalence dans la mythologie amérindienne. Contrairement à une croyance courante, le mythe n'explique pas la genèse ou l'état du monde ni ne justifie l'organisation des rapports sociaux. Au contraire, il en donne une lecture qui, tout en portant les marques de l'autorité indiscutable – c'est un énoncé présumé significatif, sans auteur connu – est si manifestement absurde qu'il défie l'intelligence. Ces traits font du mythe un puissant embrayeur de spéculation, une incitation à chercher dans le récit un sens caché. Les images comme celles de ce Quetzalcoatl n'auraient-elles pas une fonction analogue ? Si les Aztèques peuplaient l'espace habité de telles icônes (à la stupeur des envahisseurs ibériques), c'était sans doute pour forger un environnement saturé à la fois de rappels de la présence d'une multitude de divinités et de 'pièges à pensée' invitant à un constant effort de réflexion métaphysique. Cette politique de l'image est bien dans l'esprit d'une société où chacun devait participer à l'entretien de la machinerie cosmologique dont elle pensait dépendre ; une société qui maintenait ses membres dans un état permanent d'inquiétude théologique, et où nul n'avait droit à l'indifférence religieuse. ■

Anne-Christine Taylor

Directeur du département de la Recherche et de l'Enseignement

« En 2000, d'abord, l'entrée de l'art primitif au Louvre, temple de l'art occidental et de ses sources, lieu inéluctable de l'expression solennelle d'une consécration artistique. Nulle autre démarche n'aurait pu mieux symboliser la volonté de notre pays que de présenter, au côté de la Victoire de Samothrace et de la Joconde, des sculptures reconnues depuis longtemps par les spécialistes comme des chefs-d'œuvre mais jusqu'alors presque totalement ignorées du grand public. »

Duho taïno

N° inventaire : 71.1950.77.1

Légende : Duho siège taillé dans la masse d'un tronc de gaïac. L'ensemble représente un animal dans une attitude assez dynamique. Les Taïno travaillaient toutes les matières, mais estimaient le bois par-dessus tout. Ils possédaient de vrais trésors composés d'objets en bois sculpté. Les sièges cérémoniels «Duho» étaient réservés aux caciques et aux chefs.

Date de l'œuvre : XIV^e siècle

Matériaux et techniques : Bois de gaïac

Dimensions : 42,4 x 30,36 x 71,5 cm

Pays : Grandes Antilles

Continent : Amérique

Ethnie : Taïno (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

Il n'est jamais superflu de rappeler l'existence de peuples oubliés, décimés, de faire œuvre de mémoire.

Les Taïno des Grandes Antilles furent les premiers Indiens que les conquistadors espagnols, sous la conduite de Christophe Colomb, découvrirent en Amérique en 1492, sur cette « terra incognita » appelée à tort Indes occidentales. La soif de l'or, à l'origine de l'esclavage et du travail dans les mines, ainsi que la destruction des idoles, sous couvert de christianisation, eurent raison de milliers d'individus. En quelques décennies, après des luttes acharnées, les Taïno furent rayés de la carte du monde.

Le raffinement de leurs sculptures fut dévoilé en 1994 à l'occasion d'une exposition orchestrée par Jacques Kerchache au Petit-Palais.

Voir ces œuvres originaires de Cuba, de la Jamaïque ou pour la plupart de Saint-Domingue, sortir de l'oubli, de leur caisse de bois pour apparaître à la lumière, assister à leur mise en espace, restera pour moi un moment inoubliable.

Parmi les trésors qui ont échappé à l'holocauste se trouvaient 14 sièges cérémoniels offerts par la princesse Anacaona à Bartolomé Colomb et parmi eux, cet exceptionnel *dubo*, l'un

des rares objets de cette taille et de cette qualité répertoriés dans les collections françaises. Monoxyle, taillé dans un bois dur, le gaïac, ce type de siège était l'apanage des chefs ou des prêtres présidant aux cérémonies les plus importantes comme



le jeu de balle ou la prise de la cohoba, substance hallucinogène permettant d'entrer en contact avec les esprits.

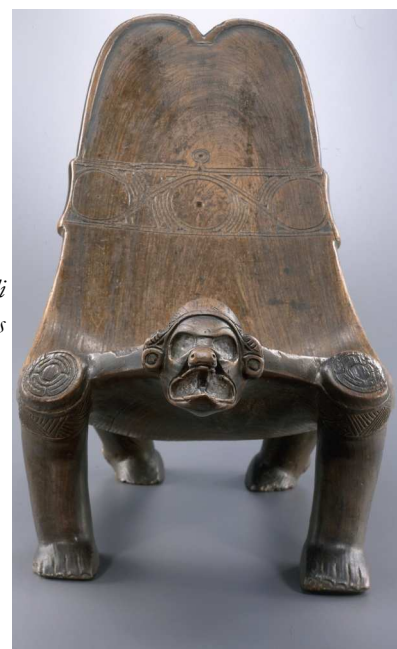
Mi-homme, mi-animal, mi-divinité, ce *dubo* se distingue par sa forme incurvée rappelant lointainement les *metates*, pierres à moudre du Costa-Rica, et par la délicatesse de sa facture. Bien que dénué de ses incrustations en or, il dégage une extrême puissance, une telle force de tension qu'il donne l'impression de surgir des temps anciens pour éterniser le mystère d'une civilisation disparue.

« Cent. D'aucuns diront que c'est bien peu, pour témoigner de la magnifique diversité des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Qu'il soit clair que nul ne prétend à l'exhaustivité ni à l'objectivité. Cette sélection est un manifeste. Elle est aussi une invitation au voyage et à la délectation. »

Stéphane Martin



Marine Degli
Chargée d'études documentaires





Des frères jumeaux

N° inventaire : 71.1892.70.3

Légende : Chien en bois recouvert de lames, de pointes en fer et de clous. Un réceptacle se trouve au milieu du dos de même au sommet du crâne, deux clous isolés sont plantés dans un empâtement résineux enfermant les médecines "bilongo". Les yeux sont en porcelaine, troués au centre. La gueule s'ouvre sur une langue pendante.

Usage de l'objet : Le nkisi nkondi ("nkondi" = chasseur) s'attaque aux sorciers. Pour passer un accord avec le nkondi, il faut que le requérant enfonce un clou, une lame ou une pointe en fer comme trace matérielle de son engagement afin que la parole prononcée active la force contenue dans la statue.

Date de l'œuvre : avant 1892

Matériaux et techniques : Bois, verre, métal, cordes.

Dimensions : 44 x 96 x 39 cm

Pays : Loango

Continent : Afrique

Ethnie : Kongo (population)

Copyright : © musée du quai Branly, photo Hughes Dubois

C'est en 1990 que j'ai croisé pour la première fois un objet magique du Congo, ces objets appelés plus généralement « fétiches à clous » hérissés de clous et de lames. Je venais d'arriver en France comme fille au-pair pour apprendre pendant une année la langue française. Pour aller à Saint-Mandé chez ma « famille au-pair » - composée d'un comte, d'une comtesse et quatre enfants en bas âge -, je devais descendre à l'arrêt de métro Porte Dorée. Il m'a fallu

plusieurs mois pour entrer dans ce mystérieux musée en face du métro, toujours toute pressée d'arriver à l'heure pour le bain des enfants après avoir passé la journée sur les bancs de la Sorbonne pour suivre un cours de français pour débutants. C'est donc là que j'ai enfin rencontré le premier *nkisi*. Impressionnée par cet objet, je l'ai acheté sous forme d'une carte postale pour le coller dans mon album consacré à ma nouvelle vie française. Petit à petit je l'ai oublié, mais plusieurs années plus tard il est revenu dans mes pensées et je me suis spécialisée dans ces drôles d'objets.

C'est vers 1996 que j'ai pu toucher ce chien à clous pour la première fois. Il dormait avec son frère jumeau et quelques camarades dans l'armoire du département d'Afrique du musée de l'Homme. Celui-ci ainsi que son frère était tout de même un des plus spectaculaires avec leurs gueules ouvertes et le blanc de leurs yeux. Arrivés en 1892 à Paris, ces chiens jumeaux avaient été envoyés depuis Loango par Joseph Cholet, militaire breton et chef de poste de Niadi-Loudima, qui collectionnait pendant son temps libre tout objet susceptible d'intéresser le musée d'Ethnographie du Trocadéro. En 1892, à l'âge de 33 ans, Joseph Cholet meurt jeune comme tant d'autres colons et la totalité de sa collection est offerte au musée. On ignore comment Cholet a obtenu ces deux chiens qui ont certainement appartenu à un *nganga* très important.

Aujourd'hui les deux frères sont séparés : l'un fait peur aux visiteurs du Pavillon des Sessions tandis que l'autre dort tranquillement dans les réserves du musée du quai Branly. J'aimerais bien voir un jour ces chiens jumeaux réunis de



© musée du quai Branly, photo Antoine Schneek

Source des citations (hors mentions spécifiques)
Sculptures - Afrique, Asie, Océanie, Amériques, RMN, 2000

La Fabrique des images

Interview de Philippe Descola, commissaire de l'exposition, Directeur d'études à l'EHESS et Professeur au Collège de France

Propos recueillis par Ludovic Coupaye, Research Associate au CREDO (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie), et au Sainsbury Research Unit, University of East Anglia, Norwich.

Pour commencer, pouvez-vous nous faire un rappel de l'organisation de l'exposition et de son objectif ?

L'idée est de donner à voir ce qui n'est pas immédiatement visible dans les images - au-delà du contenu de celles-ci, toujours plus ou moins facilement reconnaissable. Il s'agit de montrer comment ces images mettent en évidence des **modes de relations** entre les êtres humains et les « non-humains », tels que les animaux, les plantes, certains artefacts voire des éléments du paysage, bref, ce que j'ai appelé les objets du monde ou les « existants ».

Ces modes de relation s'appuient sur deux groupes de **propriétés** que les êtres humains peuvent prêter aux objets du monde à partir des qualités qu'ils se prêtent à eux-mêmes. D'une part, ce que j'appelle l'**intérieurité**, c'est-à-dire des états mentaux et affectifs, et d'autre part, la **physicalité**, c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes physiques qui gouvernent la vie, tels que la gravité ou les processus physiologi-

ques. Selon que les humains reconnaissent des **continuités** ou des **discontinuités** entre leurs propres qualités (intérieurité et/ou physicalité) et celles des non-humains, j'ai fait l'hypothèse de quatre modes principaux de relations ou quatre « formules », ou « régimes ». Il s'agit de l'**animisme**, du **naturalisme**, du **totémisme** et de l'**analogisme**, chacun formant les quatre sections principales de l'exposition. Ces quatre sections sont précédées d'un portail introductif, et se terminent par une dernière section montrant comment certaines images peuvent constituer des « faux-amis ».

Comment ces continuités ou discontinuités sont-elles perçues ?

L'exemple le plus facile est donné par la deuxième section de l'exposition, celle du naturalisme. Pour nous, Occidentaux, les êtres humains sont les seuls à posséder une intérieurité tout à fait distincte, ce qui n'est pas le cas des non-humains. En revanche, humains comme non-humains sont soumis aux mêmes lois physiques généra-

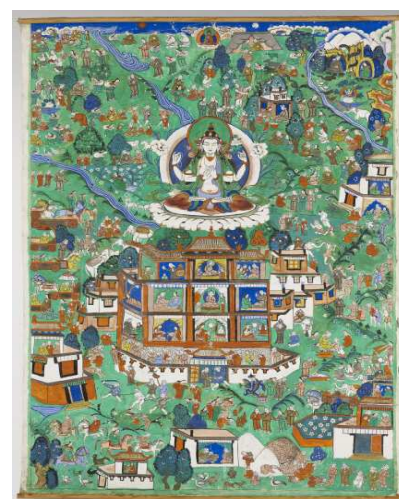
les. Cette croyance est la plus courante et aboutit à une dissociation entre, d'un côté, ce qui relève du moral, du conventionnel, de l'artifice, ce qu'on regroupe généralement sous le terme de « culture », et de l'autre côté, ce qui relève de l'universel, de la régularité et des lois naturelles, en bref de la « nature ». Toutefois, comme d'autres peuples l'ont fait, on peut percevoir d'autres formes de continuités et de discontinuités entre humains et non-humains. Et ce sont ces autres formes que j'ai voulu explorer simultanément et en contraste avec la nôtre. Chacune de ces visions correspond à quatre grandes formules qui forment les quatre sections principales de l'exposition.

Ces grands thèmes sont issus du travail que vous avez publié dans votre livre Par-delà Nature et Culture (Gallimard, 2005). Comment l'idée de passer de ce travail d'anthropologie à une exposition vous est-elle venue ?

C'est une expérimentation. La théorie propo-



© Collège de France



Peinture bouddhique tibétaine : le bodhisattva Avalokiteshvara
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



Représentation en os d'une Kachina Hopi, New Mexique, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

l'exposition



Morse, Presqu'île des Tchouktche, Asie
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Untado



Predication de Saint Géry (?) dit l'Instruction Pastorale,
Maître à la Vierge de Sainte Gudule (fin XV   siècle).
Musée du Louvre.
   photo RMN / Gérard Blot



Poupée rituelle, Arizona, Amérique
   musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Untado

s  e dans le livre s'appuie sur des textes, philosophiques, scientifiques, des mythes ou des rituels - ce qu'on peut donc appeler des « systèmes discursifs ». Au départ, il s'agissait de retrouver les traces de ces quatre formules d'une part, dans le domaine sociologique, c'est-à-dire les formes d'agrégation, et d'autre part dans le domaine épistémologique, c'est-à-dire les points de vue pris sur les objets du monde à partir des théories de la connaissance. Je me suis dit que si cette théorie avait une pertinence, on devrait pouvoir les mettre aussi en évidence à partir de « systèmes non discursifs », c'est-à-dire dans des images.

Comment êtes vous passé d'une analyse anthropologique utilisant des concepts abstraits à sa concrétisation en objets, avec des pièces particulières et une scénographie ?

Essentiellement par une démarche très empirique, en s'immergeant dans le domaine. Quant on a une formation d'anthropologue - même si par ailleurs, je m'intéresse depuis longtemps à la théorie et l'histoire de l'art - cela requiert une exploration empirique : on épluche des livres, on se pose des ques-

tions. Ainsi, lors de mon séjour à Munich, en 2003, j'ai passé une grande partie de mon temps à regarder des images. Je me suis constitué au fil du temps une énorme bibliothèque d'images, que je me suis efforcé d'interpréter. Pour l'exposition, j'ai sélectionné les images sur lesquelles j'avais des informations ethnographiques ou historiques. Et c'est à partir de ces informations que j'ai essayé de comprendre non seulement quels registres ces images rendaient visibles, mais aussi, à l'intérieur de chacun de ces registres, quelles étaient les fonctions très particulières propres à chacune des « ontologie ». C'est ainsi que pour l'analogie, par exemple, j'ai défini les fonctions telles que la chimère, la relation microcosme-macrocosme, le réseau ou la fractalité. Il en existe bien sûr d'autres, mais je crois que ces différentes fonctions sont propres à chacune des quatre formules. C'est donc un travail sur un grand nombre d'images. Aussi le choix des pièces s'est fait en partie de ces éléments, mais aussi à partir des prêts, puisqu'une majorité des pièces viennent d'institutions muséales à l'étranger, comme l'Allemagne, ou

les Etats-Unis pour les pièces d'Amérique du Nord, notamment. En ce qui concerne la muséographie, Pascal Rodriguez avait d'  mbl  e saisi parfaitement mes intentions et la manière de les traduire dans l'espace d'exposition - un espace, qui plus est, particulièrement difficile. On a beaucoup discuté au début du système de couleurs, mais j'ai in-



Croix de laine, population Huichol, Amérique
   musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Untado

sist   sur l'importance d'avoir un portail d'introduction qui présente les quatre formules. J'avais fait auparavant une ethnographie des visites des expositions précédentes, et regard   comment les gens parcouraient *Qu'est-ce qu'un corps ?* et *Planète métisse*. J'ai remarqué que les gens étaient assez peu attentifs aux indications, aussi ai-je décidé d'être plus contraignant, sans que   a ne soit oppressant, d'où cette idée de la zone d'entrée, très lumineuse. Ce portail d'introduc-

tion présente les quatre formules, chacune illustrée par un objet particulier, afin de donner les clés de lecture au visiteur.

L'exposition présente ces quatre ontologies de manière très claire, mais qu'en est-il de l'histoire, des cas où ces ontologies évoluent, ou lorsque plusieurs ontologies cohabitent ?

C'est une question classique. Tout d'abord, j'ai bien conscience par exemple, que dans le naturaliste, j'ai tracé un chemin qu'un historien occidental de l'art ne reconnaîtrait pas. Il mettrait au contraire l'accent sur ce que Warburgh appelle la persistance de certains schèmes figuratifs axée sur ce que l'on sait du symbolisme de certaines images, que l'on retrouverait dans un mouvement de continuité dans toute l'histoire occidentale des images.

J'ai choisi un point de

vue complètement différent, délibérément an-historique et purement anthropologique en insistant sur les contrastes entre les différentes formules. Ces contrastes ne respectent pas l'histoire, car c'est la seule manière de comprendre la différence entre une Marie-Madeleine lisant et un masque à transformation de la Côte Nord-ouest d'Amérique du Nord. D'ailleurs, pour éviter toute confusion, j'ai placé le naturalisme, la section la plus familière, en second, afin que les visiteurs ne soient pas incités à reconstituer une quelconque évolution dans le parcours de l'exposition.

Pour le passage d'un régime à un autre, la réponse que je peux donner est qu'il faut un ensemble de conditions pour qu'une science comme la physique nucléaire, par exemple, émerge. Il faut une ontologie naturaliste, bien sûr, mais il faut

aussi qu'elle soit précédée d'une ontologie analogique. Dans le régime analogique, le fait de penser que les éléments du monde ont des qualités qui peuvent être combinées, qui peuvent être présentées en proportions, permet l'expérimentation sur laquelle se fondent les sciences naturalistes. En revanche, il existe des contraintes qui font qu'on ne peut pas passer d'une ontologie totémique à une ontologie naturaliste, par exemple.

Ces ontologies correspondent aussi à des types de sciences. Par exemple la science de l'animisme est l'éthologie, la science du comportement animal, mais on n'y trouve pas de science physique. Une fois que l'on est dans le naturalise, comme le dit Merleau-Ponty, ce n'est pas l'accumulation des découvertes scientifiques qui change l'idée de nature, c'est le changement de l'idée de nature qui permet les découvertes scientifiques. Ces sciences, une fois développées, peuvent circuler en Chine, en Inde ou au Japon. Mais les ontologies locales, chinoise, indienne ou japonaise, elles, demeurent. L'ontologie chinoise continue à être analogiste.



*Masque de chamane Ma Betisek, Malaisie, Asie
© photo Thierry Ollivier, Michel Urtado. Collection particulière*



*Bâton de divinité, Île Cook, Océanie, Munich,
staatliches Museum für Völkerkunde.
© DR*



*Grand masque de Diablada, Bolivie, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado*

Donc, on peut très bien faire de l'excellente physique, ou de l'excellente chimie dans une ontologie d'une nature différente - comme on peut tout à fait rencontrer un physicien catholique.

L'hypothèse que je fais est que c'est peut-être dans les images que l'on repère avec plus de clarté la permanence d'une ontologie. Par exemple, j'ai vu cette année à la Bien-



Peinture sur écorce, Ile Croker, Océanie
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

nale de Venise, les œuvres d'un peintre tibétain vivant aux Etats-Unis, utilisant des Mickey Mouse et des fours à micro-ondes. Pourtant il s'agissait toujours d'un *mandala*. Le contenu était emprunté au vaste monde, mais la structure était analogue. Cela dit, cela pose plusieurs types de questions, notamment

sur le fait que l'art contemporain se soit positionné contre, ou se soit libéré de ces conventions ontologiques occidentales par l'emprunt ou le recours à d'autres régimes.

Qu'est ce qui a gouverné le choix du titre ? Par exemple pourquoi « image », plutôt que « art » et pourquoi « fabrique » ?

D'une part parce que le terme « art » renvoie à une catégorie propre du monde occidental. D'autre part, j'ai choisi le terme « image » au sens le plus classique du terme, celui de Charles S. Peirce, pour pouvoir parler des représentations iconiques où l'on peut reconnaître dans une image des qualités qui sont présentes dans un prototype ou un modèle.

Quant à « fabrique », le terme indique qu'il s'agit d'une tentative de montrer quels sont les principes à partir desquels les images sont produites, « fabriquées ». Utiliser en introduction la citation de Léonard de Vinci me permet ainsi d'indiquer qu'il s'agit d'un processus cognitif, c'est-à-dire pas seulement mental. Il s'agit de repérer dans le monde des qualités d'une façon qui n'est pas forcément verbale, qualités que les images peuvent alors rendre visibles.

Comment situer votre exposition dans la longue tradition des rap-

ports parfois complexes entre anthropologie et musée ?

C'est une fameuse question qui est celle de la manière dont on cherche à montrer le contexte des objets. Bien que le musée du quai Branly présente ses collections d'une manière classique, par aire géographique, il offre aussi la possibilité, par ces expositions temporaires, d'expérimenter et d'éclairer les œuvres sous des angles différents. Il est difficile d'innover en matière de présentation des collections permanentes, car il faut pouvoir donner les clés de compréhension à un public qui n'est pas familier avec ces œuvres. Mais je crois que le rôle de ces expositions temporaires, comme la mienne, est justement d'apporter un contrepoint, un commentaire, par rapport à ces muséographies classiques et d'éclairer un aspect particulier des objets à un moment donné. Les théories évoluent et ce que je propose aujourd'hui sera commenté, modifié ou contredit dans les années à venir. Aussi, si la présentation que j'ai choisie peut être considérée comme intéressante, elle ne peut pas remplacer la solution la plus permanente et la plus accessible, celle de la présentation en aires géogra-

LA FABRIQUE DES IMAGES
jusqu'au 17 juillet 2011

phiques. ■

Présentation des récentes acquisitions du musée

Les Amis ont été invités à fêter le début de l'année lors d'une chaleureuse soirée au musée du quai Branly. Le 22 janvier, une exceptionnelle présentation de récentes acquisitions du musée a été organisée à leur intention. Monsieur Jacques Chirac a honoré cet événement de sa présence et près de quatre-vingt Amis étaient réunis.

Le salon de lecture Jacques Kerchache, privatisé pour l'occasion, présentait ce soir-là plusieurs œuvres auxquelles les Amis ont eu un accès privilégié. Chaque pièce était présentée par un conservateur qui renouvelait volontiers ses explications et ses commentaires au gré des arrivées. Les Amis ont donc cheminé d'une œuvre à l'autre pour les admirer au plus près et entendre leur histoire.

Sorties des réserves ou du plateau des collections, les œuvres sélectionnées ont conquis les Amis. Les majestueuses et chatoyantes parures de plumes amérindiennes accueillaient le visiteur dès son entrée dans le Salon Jacques Kerchache. Les pendants d'oreilles Aguaruna, la coiffe masque Orok des Wayana et le diadème Bororo sont issus des 207 pièces de la collection Rivin que le musée a fait entrer en 2009 dans

ses collections. Un peu plus loin, l'énigmatique objet magique *bolidenfa* intriguait par sa forme et sa matière. Ce fétiche *bamana*, rapporté par la mission Dakar-Djibouti dans les années 1930, a été récemment acquis grâce l'ensemble des dons des Amis. Il est d'ores et déjà exposé sur le plateau des collections dans le département Afrique, aux côtés d'autres *boli*. La précieuse et élégante tête funéraire Akan, modelée dans de la terre cuite, acquise grâce au généreux don du groupe Bollore, était aussi présentée aux regards des Amis. Cette œuvre sera elle-même exposée au cours de l'année dans le parcours Afrique.

Cette soirée a également été l'occasion pour les Amis de découvrir l'album ethnographique et archéologique d'Isidore Van Kinsbergen, le masque de danse en bois de la baie de

Geelvink, et la spatule vomitive *taïno* en forme de serpent.



Cette présentation, qui était une première, réunissait les ingrédients de son succès : loin des vitrines ou du parcours muséographique, les œuvres semblaient plus proches et plus accessibles. Grâce aux conservateurs qui les faisaient parler, elles ont livré, ce soir-là, un peu plus de leur histoire et de leurs secrets. Cette aventure, que la société des Amis espère pouvoir organiser à nouveau à l'automne, a enchanté les Amis présents.



La société des Amis remercie chaleureusement les conservateurs qui ont accompagné les œuvres durant cette soirée, les agents du musée qui ont assuré leur déplacement et leur installation, et l'équipe du Salon Kerchache qui les ont accueillies : Christine Barthe, André Delpuech, Hélène Joubert, Philippe Peltier, Nanette Snoep, Marie Lavandier, Marie-Laurence Bouvet, Muriel Lardeau, Elsa Debiesse, Pierre-Yves Belfis, Serge Raffin, Hervé Lagrange, Dominique Roujou...

La Carte Blanche à un Ami est votre rubrique. Nous vous invitons à partager votre point de vue sur une œuvre de votre collection, une exposition, un voyage...

A propos du cimier ogbom de l'ancienne collection Jacques Kerchache

Véronique du Lac et Alain Bovis

Nous souhaitons à travers cet écrit vous communiquer notre enthousiasme pour un objet (ill.1) hors du commun qui nous a fascinés et émus, à la fois par ses qualités plastiques exceptionnelles, sa présence, impressionnante, et sa symbolique.

Il existe peu de documents et de témoignages sur la cérémonie de l'*Ogbom* à laquelle prenait part ce type de cimier. Kenneth Murray¹ est semble t-il le premier à s'y être intéressé et à en faire mention lors de ses investigations sur le terrain en 1937 et 38, alors que le rituel n'était plus célébré que dans quelques villages situés dans la région de l'Umuahia au sud du Nigéria (où les Igbo sont majoritaires aux côtés des Ibibio et d'autres peuples de la Cross River). Selon lui, la pratique de la cérémonie de l'*Ogbom* s'est arrêtée vers 1900, princi-

palement sous l'influence de la christianisation et de l'expédition britannique contre les Igbo Aro en 1901².

La cérémonie de l'*Ogbom* est liée au



culte de la fertilité, de la fécondité et honore la déesse mère qui est aussi celle de la terre. Appelée *Eka Abassi* puis *Ison* par les Ibibio, *Ala* ou *Ale* chez les Igbo. Selon K. Murray, la cérémonie avait lieu

une année sur deux, pendant huit semaines. Chaque huitième jour, une partie du village était chargée de l'organiser et « sortait » ses propres sculptures. Il s'agit d'une des rares cérémonies à laquelle participaient les femmes. Celles-ci dansaient autour d'un ou plusieurs *Ogbom* que seuls les hommes avaient le droit de porter sur la tête.

Selon les témoignages recueillis sur le terrain (chez les Igbo de l'Est) par K. Murray, puis par G. I. Jones³, la cérémonie de l'*Ogbom* aurait une origine Ibibio.

Il est en tous cas vraisemblable que ce culte ait été pratiqué par plusieurs groupes ethniques vivant autour de la Qua Iboe River (lieu de communication, donc d'échanges et d'interférences), en particulier les Igbo de l'Est et certains groupes Ibibio.

Outre le fait que les Igbo n'aient pas hésité

Illustration 1
Cimier *Ogbom*,
Eket,
Nigéria
Bois, H : 73cm
Collection privée
Ancienne collection Jacques Kerchache
Photo Hugues Dubois

té à « emprunter » rituels ou objets qui leur plaisaient aux ethnies voisines, il est aussi vrai que les sculpteurs Ibibio, en particulier les Anang de la région d'Ikot Ekpené bénéficiaient d'une réputation telle que leurs voisins n'hésitaient pas à faire appel à eux. L'on retrouve cette diversité stylistique au sein des cimiers *Ogbom* présents dans les collections privées et publiques. La plupart d'entre eux ont été rapportés par K. Murray et G.I. Jones et, selon les cas, présentent des caractéristiques stylistiques qui les rattachent aux Igbo ou aux Ibibio, voire plus précisément aux Eket⁴.

La majorité des *Ogbom* répertoriés sont de style naturaliste (ill.2) tandis que quelques-uns, comme celui de l'ancienne collection Kerchache, sont stylisés avec une tendance plus ou moins grande à l'abstraction.

« Certaines statues étaient réduites à une forme abstraite ayant l'aspect d'un croissant de lune avec une tête à chaque bout, l'une regardant dans un sens et l'autre dans l'autre sens »⁵.

Quelques très rares *Ogbom* ont été col-

lectés au tournant du siècle, à la suite des différentes expéditions punitives britanniques. Parmi ceux-ci figure un cimier de style eket « abstrait » reproduit dans le catalogue n° 25 de W. D. Webster datant d'avril 1900⁶, qui est du même atelier, voire de la même main, que celui de l'ancienne collection Kerchache.

Ne pouvant s'ap-



puyer sur aucune information de terrain, la classification « eket » a été en grande partie établie par analogie avec des objets sculptés et utilisés par cette ethnie. Ainsi la forme ovoïde de la tête, celle du visage avec cette diagonale

qui va de la tempe à la commissure des lèvres, les yeux en amande, le nez triangulaire aux ailes aplaties, et le décor de triangles et losanges travaillés en incision sont-ils caractéristiques de la production eket.

Un troisième cimier de construction identique est reproduit au catalogue de l'exposition du Crédit Communal de Belgique⁷.

Un quatrième cimier au traitement semblable mais plus ramassé, sans tête à l'arrière et avec le cou annelé est reproduit dans le livre de F. Neyt⁸.

Enfin, un cinquième se trouve dans une collection privée. D'autres *Ogbom*, peu nombreux, de type dit stylisé sont répertoriés, mais leur construction moins élaborée rend leur intérêt sculptural moindre.

Au-delà de sa qualité esthétique et de son ancienneté manifeste, le cimier *Ogbom* de la collection Kerchache présente un véritable intérêt lié à la complexité de la représentation symbolique qui lui est associée.

Son iconographie est en effet particulièrement riche, même si compte tenu du peu de matériel récolté

Illustration 2
Cimier *Ogbom*,
Eket,
Nigéria
Bois, H : 60cm
Collection privée
Photo Hugues Dubois

sur ce rituel, les interprétations ne peuvent être que des hypothèses.

Il est intéressant en l'occurrence de s'appuyer sur les éléments liés aux rites de fertilité recueillis sur le terrain par P. A. Talbot⁹, avant la première guerre mondiale. Celui-ci rapporte les paroles d'une vieille femme expliquant le mythe fondateur des Ibibio : « *Eka Abassi*, la déesse mère des Ibibio a créé le monde. Capable d'enfanter seule, elle n'a pu malheureusement transmettre son don à ses enfants. Elle a donc envoyé sur terre un oiseau blanc magique pour y déposer un œuf, symbole de fertilité et montrer comment honorer les œufs, les pierres ovales, et les sacrifices à effectuer pour obtenir le don de fertilité. L'oiseau est ensuite retourné dans le royaume des cieux mais il convient de toujours lui laisser quelques graines... car la déesse l'envoie sur terre régulièrement pour s'assurer que tout va bien ; il ne vient que pendant la nuit c'est pourquoi les mortels appellent la déesse mère « lune » ».

P. A. Talbot note que les endroits liés à des rituels de fécondité se situent très souvent à côté d'une

pièce d'eau.

Ainsi la forme en croissant de lune du « buste » du cimier *Ogbom* de l'ancienne collection Kerchache peut-elle faire référence à la déesse mère ; de même le décor incisé en « zig zag » évoquant le symbole de l'eau, et le serpent python (gardien des eaux chez les Ibibio), peuvent-ils établir un lien avec elle.

La présence de la deuxième tête est plus difficile à expliquer. Située en bas de la partie lune-buste et en association avec le « crochet » ou appendice recourbé, elle peut faire référence soit à l'autofécondation de la déesse mère qui enfante seule et dont le fils est en même temps l'époux, soit à un « représentation » stylisée de l'homme et de la femme.

La plupart des *Ogbom* ne possède pas de tête sculptée à l'arrière et nombreux sont également ceux sur lesquels aucun crochet n'est représenté.

S'il est vraisemblable qu'il s'agit là de variantes locales et peut-être temporelles, il est cependant intéressant de rappeler pour analogie la description de K. Murray :

« A l'extrémité du panier est fixé un bourrelet qui permet d'attacher la sculpture sur la tête du danseur. On fait passer une tige à travers un orifice prévu à cet effet dans la base du cimier de manière à ce qu'elle dépasse à l'avant et à l'arrière. A l'avant est fixé un panier de forme conique et à l'arrière une composition de canne et raffia ayant la forme d'une roue. Tout cela est appelé *Ide Ogbom* et est recouvert de jolis tissus et de plumes de perroquet. »



Notes

¹ « *Ogbom* », *Nigerian Field* n°10, 1941 ; « *Masks and Headdresses of Nigeria* », *The Zwemmer Gallery* - Londres, 1949

² *Les Aro Igbo ou Igbo de l'est s'insurgeaient contre l'autorité britannique et en particulier continuaient à faire de nombreux sacrifices humains*

³ « *Sculpture of the Umuhia Area of Nigeria* », *African Arts* VI-4, 1973 ; « *The Art of Eastern Nigeria* », 1950 ; « *Ibo Art* », 1989

⁴ *Sous groupe rattaché aux Ibibio*

⁵ G. I. Jones, « *Ibo Art* », 1989

⁶ W. D. Webster fut un grand marchand d'art tribal en Angleterre au tournant du siècle et répertoria l'ensemble des objets en sa possession

⁷ « *Arts Premiers d'Afrique Noire* », Crédit Communal de Belgique, Bruxelles, 1977

⁸ « *L'Art Eket* - Collection Azar », 1979

⁹ « *Life in Southern Nige-*

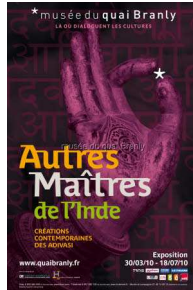
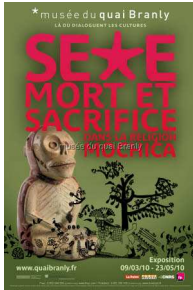
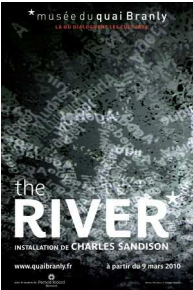
l'agenda d'avril à juin 2010

Avril	Mai	Juin
8 à 19h Visite de l'exposition "Autres Maîtres de l'Inde"	5 à 19h Visite des collections Amériques au Pavillon des Sessions	3 à 19h Visite des collections permanentes "Plats, mets et honneur"
10 à 14h30 Visite de la grande Mosquée de Paris	6 à 19h Visite des collections permanentes "Se nourrir d'Autrui : prédations réelles et symboliques dans les univers indiens"	23 à 17h Assemblée générale
15 à 19h Visite des collections permanentes "Bétel, ignames, taros et autres nourritures de l'esprit"	8 toute la journée Journée à Bruxelles	24 à 19h Visite de l'exposition "Fleuve Congo"
	20 à 19h Visite des collections permanentes "Nourrir l'esprit"	

expositions en cours et à venir

jusqu'au 23 mai 2010	jusqu'au 28 juillet 2010	Véritable voyage initiatique menant le visiteur des forêts du Nord aux savanes du Sud, l'exposition démontre les liens existant entre les oeuvres produites dans les régions bordant le majestueux fleuve Congo.
Sexe mort et sacrifice dans la religion Mochica Commissariat : Steve Bourget, professeur associé du département Art et Histoire de l'art à l'Université du Texas, Austin. Conseiller scientifique : Anne-Christine Taylor, directeur du département de la recherche et de l'enseignement du musée du quai Branly L'exposition « Sexe, mort et sacrifice dans la religion Mochica » rassemble, pour la première fois en Europe, 134 céramiques mochica montrant avec un réalisme surprenant des actes sexuels ou sacrificiels. Ces poteries nous racontent le lien que le peuple mochica établissait entre la religion, le pouvoir, la sexualité	Autres Maîtres de l'Inde Commissariat : Jyotindra Jain et Jean-Pierre Mohen. Conseiller Scientifique : Vikas Haris C'est un autre visage de l'Inde que dévoile cette exposition : l'Inde des populations autochtones et des communautés «folk», dites «Adivasi».	
	à partir du 22 juin 2010	jusqu'à juillet 2011
	Fleuve Congo Commissariat : François Neyt. Le musée du quai Branly présente cet été, à travers 170 œuvres majeures et quatre-vingt documents, une importante exposition consacrée aux traditions artistiques d'Afrique Centrale, à savoir le Gabon, la République populaire du Congo et la République démocratique du Congo.	La Fabrique des Images Commissariat: Philippe Descola, Directeur d'études à l'EHESS et Professeur au Collège de France. Après <i>Qu'est-ce qu'un corps ?</i> et <i>Planète métisse</i> , la 3 ^e grande exposition d'anthropologie du musée du quai Branly propose au public de découvrir une « Fabrique des Images » qui touche les 5 continents. Avec 160 œuvres et objets, elle invite à un décryptage des grandes productions artistiques et matérielles de l'Humanité pour révéler ce qui ne se voit pas d'emblée dans une image.

www.amisquaibranly.fr
www.quaibranly.fr



Conseil d'administration de la société des Amis du musée

Membre d'honneur Jacques Chirac	Trésorier Patrick Careil	Marc Ladreit de Lacharrière Hélène Leloup
Président Louis Schweitzer		Maurice Lévy
Vice-Présidents Vincent Bolloré	Administrateurs Françoise Cachin	Alain Mérieux
Jean-Louis Paudrat	Philippe Descola	Pierre Moos
Bruno Roger	Paul Hermelin	Philippe Pontet
Secrétaire général Isabelle Bouillot	Caroline Jollès	Jean-François Prat
	Henri Lachmann	Dominique de Villepin
	David Lebard	Jean-Claude Weill
		Antoine Zacharias

Les grands bienfaiteurs

Personnes privées Nahed Ojjeh Antoine Zacharias	Personne morale Groupe Bolloré
--	--

Les bienfaiteurs, membres associés et soutien

Personnes privées Martine Aublet Jean Brierre Patrick Caput Ariane Dandois Anna Douaoui Charles-Henri et Marie Filippi Antoine de Galbert Marc Henry Emmanuelle Henry Claude et Tuulikki Janssen Georges et Caroline Jollès Raphaël Kerdraon	Marc Ladreit de Lacharrière Aymery Langlois-Meurinne Quentin Laurens David et Lina Lebard Joce Ledeuil Hélène et Philippe Leloup Hervé et Régine Méchin Pierre Moos Jean-Paul Morin Daniel Palacz Barbara Propper Georges et Odile Ralli François de Ricqlès Bruno Roger	Baronne Philippine de Rothschild Raoul Salomon Louis Schweitzer Jérôme Seydoux Sophie Seydoux Dominique Thomassin Christian Vasse
Sociétés membres de soutien Bio-Mérieux Groupe Bolloré Groupe Elior Fimalac Financière Daubigny Financière Immobilière Kléber Gaya IDRH Pharmacie de la Tour Eiffel Sanofi Aventis	Les professionnels du monde de l'art Arts d'Australie BRUNEAF Christie's Entwistle Gallery Galerie Alain Bovis Galerie Dandrieu-Giovagnoni Galerie Bernard Dulon Galerie Flak Galerie Furstenberg Galerie Albert Loeb Galerie Meyer	Galerie Monbrison Galerie Ratton Hourdé Galerie Voyageurs et Curieux L'Impasse Saint-Jacques Sotheby's
		Sociétés membres associés L'Oréal Saint-Gobain



Membres :

François Baudu	Pascal Lebard	Jean-Pierre Vignaud
Alain Bovis	Anthony Meyer	Jean-Claude Weill
Patrick Caput	Jean-Paul Morin	
Ariane Dandois	Philippe Pontet	
Bernard Dulon	Jean-Luc Placet	
Marc Henry	Bruno Roger	
Emmanuelle Henry	Raoul Salomon	
Georges Jollès	Louis Schweitzer	