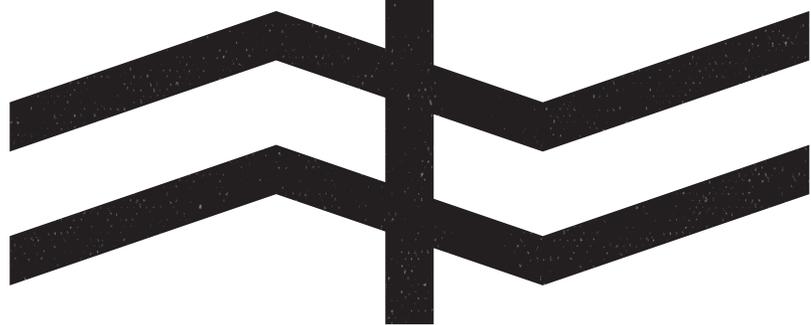


2018

TRIBAL SHOW



3^o

ABLA & ALAIN LECOMTE
ADRIAN SCHLAG
ANTHONY JP MEYER
BEN HUNTER
BRUCE FLOCH
BRUNO MORY
DAVID SERRA
ALEXANDRA PASCASSIO & DAVIDE MANFREDI
DIDIER CLAES
GUILHEM MONTAGUT
JACQUES LEBRAT
JO DE BUCK
JOAQUIN PECCI
JULIEN FLAK
LAURA BOSC DE GANAY
LAURENT DODIER
MAX RUTHERSTON
MICHAEL WOERNER
PATRICK & ONDINE MESTDAGH
RENAUD RILEY
SERGE LE GUENNAN
STÉPHANE JACOB

BOURGOGNE

ASIA

ANTIQUITIES

JAPON

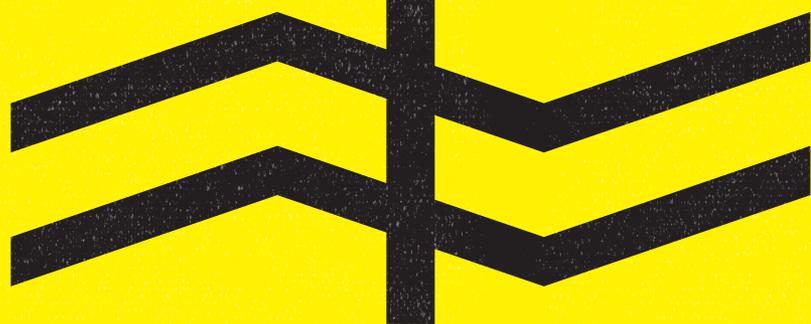
AFRICA

OCEANIE

CONTEMPORARY

2018

TRIBAL SHOW



12

**UNE BRÈVE APPROCHE DU
PRIMITIVISME DANS L'ART**

*Garance Nyssen, Margaux Châtaigner,
Morgane Martin & Alice Bernadac*

23

**DES AFFICHES DU MUSÉE
D'ETHNOGRAPHIE
DU TROCADÉRO (1928 - 1938)**

Carine Peltier-Caroff

31

LA KORRIGANE

Enzo Hamel & Elsa Spigolon

38

NANCY CUNARD

Sarah Frioux-Salgas

46

NOTES & BIBLIOGRAPHIE

2

EDITO

Gus Adler & Filles

4

JEAN ROUDILLON

LE DERNIER DES MOHICANS

Sylvie Ciochetto

20

LA SALLE DU TRÉSOR

Marion Bertin

29

**« ET UNE FOIS DE PLUS,
VIOT REPART POUR
LES TROPIQUES »**

Clémentine Débrosse

34

LA BASCULE DES MONTAGNES

Camille Graindorge & Margot Kreidl

41

AFRICAN NEGRO ART

Adenike Cosgrove

« Celui qui n'a jamais saisi - fût-ce qu'en rêve ! - le dessin d'une entreprise qu'il est le maître d'abandonner, l'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence et qui n'a pas connu l'enthousiasme brûlant d'une minute de lui-même (...) ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, (...) alors, celui-là ne connaît pas davantage, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource de l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire. »

Paul Valéry - *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.*

“Whomever has never grasped – even if only in a dream! – the architecture of an enterprise that he is free to abandon, the adventure of a construction finished when others only see it beginning, and who has never known the burning enthusiasm of a minute of himself [...] nor seen in the clear sky a building that isn't there, [...] this person, then, will never know, no matter what his knowledge, the richness and resource of the spiritual domain illuminated by the conscious fact of building.”

Paul Valéry – *Introduction to the Method of Leonardo da Vinci.*

Le présent de notre petit monde, celui des arts venus d'ailleurs, semble agité, inquiet, presque fiévreux. On entend ici et là que les amateurs n'arpentent plus les galeries, que les collectionneurs vieillissent, qu'il y a trop de foires, que seuls les grands objets trouvent preneur – en vente publique, cela va de soi –, qu'on ne trouve plus d'objets, qu'il n'y a plus de place pour les petits collectionneurs, que la restitution nous guette, que le marché va mal.

Que faire ? Peut-être aller cueillir auprès du « dernier des Mohicans », Jean Roudillon, président d'honneur de la troisième édition du Bourgogne Tribal Show, l'histoire de la traversée d'un siècle d'art tribal pour mettre deux trois jolies choses en perspective : se souvenir que, dans les années 1950, les reliquaires kota trouvaient difficilement preneurs, tandis que les objets tellem et dogon étaient inconnus du public et des collectionneurs ; se souvenir qu'en 1935, la société des Amis du musée d'ethnographie du Trocadéro organisait des bals où l'on rencontrait le Tout-Paris et son avant-garde artistique ; se souvenir qu'en 2006, quand le musée du Quai Branly - Jacques Chirac ouvrait ses portes, personne n'imaginait qu'il deviendrait le quatrième musée le plus fréquenté de France ; se souvenir – à l'heure où le débat sur la restitution effraie, embrase et séduit – que si on ne dit plus « art nègre », on ne sait toujours pas comment nommer ces arts venus d'ailleurs.

Que faire ensuite ? Ouvrir grand les portes de cette publication à la nouvelle génération et se laisser porter par sa curiosité avide de connaissances, son enthousiasme joyeux, son regard frais mais si sérieux.

Today our little world, the world of the arts from elsewhere, seems agitated, worried, almost feverish. Here and there we hear that no one wanders into galleries anymore, that the collectors are all aging, that there are too many fairs, that only the biggest objects attract buyers (in public auctions, of course) –, that there are no more objects to be found, that there is no more room for little collectors, that restitution is hounding us, and that the market is doing badly.

What is to be done? Maybe to go and hear from the lips of the “Last of the Mohicans”, Jean Roudillon, President of Honor of this Third Edition of the Bourgogne Tribal Show, the history of his passage through a century of tribal art, in order to put two or three little things into perspective: to remember that, in the 50s, Kota reliquaries could hardly attract buyers, while Tellem and Dogon objects were unknown as far as the public and collectors were concerned; to remember that in 1935, the Société des Amis du Musée ethnographique du Trocadéro organised balls where all of Paris society would come and mingle with avant-garde artists; to remember that in 2006, when the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac opened its doors, no one could have imagined it would become the fourth most-visited museum of France; to remember (in these times when the debate about restitution frightens, excites and seduces) that even if we no longer say “Negro Art,” we still don't know how to name these arts from elsewhere.

And what is to be done next? To open up this publication to the new generation, and to let ourselves be carried away by that generation's curiosity, its thirst for knowledge, its joyous enthusiasm, its fresh but nonetheless serious gaze.

Espérer alors que ces jeunes plumes – chercheurs, historiens, ethnologues, conservateurs – sauront qu’il ne peut exister un mot unique – *primitif, tribal, lointain, premier, traditionnel* – pour désigner aussi bien le reliquaire kota, la poupée kachina, la robe de mariée palestinienne, l’ivoire esquimau ou la figure malangan ; parce qu’il est vain de chercher à rassembler sous un seul terme toutes ces œuvres, au prétexte qu’elles sont issues de cultures qui ne sont pas la nôtre.

Que faire enfin ? Tenter de réinventer – modestement – ce petit monde de l’art tribal, ce drôle d’animal aux multiples têtes, tout à la fois marché de l’art, discrète société d’amateurs en tout genre, jardin secret de collectionneurs un peu fous. Le porter en dehors de ses murs coutumiers, l’amener à la campagne, au grand air ; abattre les cloisons des stands qui séparent d’ordinaire les galeries dans les foires ; inviter des marchands dont la matière est l’Égypte antique, l’Asie classique ou la peinture et se lier ainsi aux grandes figures d’antiquaires qui ne se préoccupaient pas de classification ; investir la voûte du farinier de l’abbaye de Cluny qui se fait arche de Noé ; vous réunir, dans les champs, un verre de bourgogne à la main, autour d’œuvres d’art qui nous font voyager loin d’ici, loin de nous.

To hope then that these young contributors – whether researchers, historians, ethnologists, or curators – will understand that no single word can exist – whether *primitive, tribal, distant, first, or traditional* – to designate the Kota reliquary, the Kachina puppet, the Palestinian wedding dress, the Eskimo ivory or the Malangan figure all together. For it is vain to seek to gather all these works under a single term, under the pretext that they all originated in cultures that are not ours.

And what is to be done last of all? To try and modestly reinvent this little world of tribal art, this funny animal with many heads, simultaneously art market, discrete society of art lovers of all sorts, and secret garden of slightly mad collectors. To drag it out of its usual walls, to bring it to the countryside, into the open air; to knock down the walls of the stands that ordinarily separate galleries in the fairs ; to invite merchants whose matter is Egyptian antiquity, classical Asia, or painting, and thus to evoke the great figure of those antiquarians who didn’t give a fig for classification; to occupy the flour hall of the Cluny Abbey and turn it into Noah’s Ark; to gather us all in the fields, a glass of Bourgogne in hand, around works of art that will make us travel far from here, and far from ourselves.

GUS ADLER & FILLES



JEAN ROUDILLON LE DERNIER DES MOHICANS

The Last of the Mohicans

Je suis le dernier des Mohicans. J'ai quatre-vingt-quinze ans, et j'ai vécu l'évolution du marché de l'art pendant sept décennies. En 1931, l'année de l'exposition coloniale, j'avais huit ans. J'avais huit ans, et je m'en souviens. Je me souviens de cette visite en famille, de la restitution du temple d'Angkor, que je visiterais *pour de vrai* bien des années plus tard.

§

Je suis né le 12 décembre 1923, dans le 18^e arrondissement de Paris. Mon grand-père était collectionneur, mon arrière-grand-père ébéniste-décorateur au faubourg Saint-Antoine, mon père antiquaire, mes deux fils sont galeristes. Je suis un enfant de la balle, un peu comme ces gamins qui, à peine âgés de quatre ans, sont déjà des acrobates. Je me souviens : le dimanche, nous allions à Drouot, alors que je rêvais d'une expédition au jardin d'acclimatation. À la maison, je vivais au milieu d'objets africains, de pièces archéologiques, de reliquaires en émaux champlevés, de pyxides en ivoire. Très tôt, j'ai appris à voir les objets, à les toucher, à les reconnaître. À sept ans, mon père me plaçait face à des objets et m'interrogeait : « Jean, les reconnais-tu ? » Je répondais : « Papa, ça c'est une statue baoulé, ça c'est un fétiche senoufo, et ça ne je sais pas. »

§

À la fin des années 1930, mon père – qui avait fait Verdun – nous installe à Avranches, pensant que la guerre ne nous y atteindrait pas. J'y ai passé mon baccalauréat et mon père y a rencontré Philippe Dodier. De retour à Paris en 1942, j'ai intégré l'École du Louvre, en ne travaillant que les matières qui me plaisaient, juste assez pour obtenir la moyenne générale. L'École du Louvre a joué pour moi le rôle extraordinaire qu'elle tient toujours auprès de ses élèves aujourd'hui : faire découvrir l'histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours, dans toutes les régions du monde. Je me souviens de mon premier objet. À Passy, dans la vitrine d'une boutique de porcelaine et de faïence, en 1943, je vois une poterie nazca du Pérou, représentant un poisson-lune. J'entre. J'achète l'objet. Je l'ai toujours aujourd'hui.

I am the last of the Mohicans. I am 95 years old, and I have watched the market evolve over seven decades. In 1931, the year of Paris Colonial Exhibition, I was eight. I was eight years old and I still remember it. I remember visiting with my family; I remember the restitution of the Angkor Temple, which I would visit *for real* years later.

§

I was born on 12th December 1923, in the 18th arrondissement of Paris. My grandfather was a collector, my great-grandfather a cabinetmaker and decorator, my father an antique dealer, and my two sons are contemporary art dealers. I'm like those kids born in a circus, who are already accomplished acrobats by the age of four. I remember on Sundays we would visit Drouot auction house, while I was dreaming of going to the Botanical Gardens. In our house, we lived amongst African objects, archaeological pieces, cut-away enamel reliquaries, ivory pyxides. Very early on, I learned how to look at objects, to touch them, to identify them. At seven, my father would sit me in front of objects and interrogate me, "Jean, can you name them?" and I would answer, "Dad, this is a Baoulé sculpture, this one is a Senoufo fetish, and that one I don't know."

§

In the 1940s, my father – who had fought in Verdun – moved us to Avranches, thinking that war could not reach us there. Back in Paris, in 1942, I entered the École du Louvre, only studying what I liked, just enough to pass. The École du Louvre did for me what it continues to do for plenty of students nowadays: taught the history of art, from Prehistoric times to the present day, and from every corner of the world. I still remember my first object; in Passy, in the front window of a porcelain and earthenware shop, I saw a piece of Nazca pottery, shaped like a sunfish. I walked in. I bought it. I still have it today.

Charles Ratton, on parle beaucoup de lui, la plupart du temps sur la base de ce qu'on peut lire sur lui. J'ai connu Ratton. Il travaillait avec mon père et je l'ai rencontré en 1942. Il avait un caractère impossible. Avec lui, on pouvait parler de bonnes tables, de voyages ou de femmes, mais jamais au grand jamais d'art tribal. Je me souviens d'une présentation d'objets avant une vente. J'étais intrigué par un objet curieux que je ne connaissais pas. Quelques jours après la vente, je croise Ratton et l'interroge sur cet objet. Il me répond : « Je n'ai pas à vous apprendre votre métier. »



Ces années-là sont aussi celles de Pierre Vérité ou d'Ernest Ascher. Ascher était un peintre originaire de Prague. Arrivé à Paris, il se rend rapidement compte qu'il est plus habile pour vendre des objets que pour peindre. J'ai beaucoup voyagé avec lui, c'était un personnage étonnant et attachant. Un jour, alors que nous visitons la basilique Saint-Pierre de Rome, il ne parlait pas, semblait subjugué. Enfin, il me dit : « C'est beau, c'est grand, c'est important le siège social d'une entreprise ! » Quand il revenait à Paris, il prenait un taxi et se faisait conduire chez lui. Il habitait juste au dessus de *La Palette*. À chaque retour, il se mettait à la fenêtre pour crier : « Les juifs sont de retour, les affaires vont reprendre ! »



J'aime les icônes – ces images de dévotion qui ne sont pas des tableaux. Les icônes sont nées en Egypte, durant l'Antiquité. Les plus anciennes, qui datent des 5^e et 6^e siècles, sont conservées au monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï. Elles font irruption dans les pays orthodoxes au XIII^e siècle, à Byzance, dont l'art se situe à la croisée de deux de mes domaines de prédilection : le Moyen Âge et la Haute Époque. C'est un peu par hasard que j'en suis devenu un spécialiste. L'un de mes confrères était d'origine russe. Il ne connaissait pas le domaine des icônes, mais son nom faisait qu'on lui en présentait souvent. Un jour, je lui ai parlé de mon intérêt pour ces images pieuses. Dès lors, il n'a cessé de m'envoyer des clients. J'ai peu à peu approfondi ma connaissance de ce domaine très vaste : on pense naturellement aux icônes russes, mais les icônes sont aussi byzantines, grecques, crétoises, chypriotes ou arabes.



Charles Ratton, people talk about him a lot, mostly because of what has been written about him. I knew him. He worked with my father, I met him in 1942. He had an impossible character. You could talk with him about fine dining, travelling or women, but never ever about tribal art. I remember some objects being presented before an auction. One of them seemed peculiar to me, I didn't know it. A few days after the auction, I bumped into Ratton and asked him about the object: "I don't have to teach you your job" was his curt reply.



These were also the times of Pierre Vérité and Ernest Ascher. Ascher was an artist from Prague. When he arrived in Paris, he realised pretty quickly that he was better at selling objects than he was at painting. I travelled with him quite a lot, he was a surprising and endearing character. One day, when we were visiting St Peter's Basilica in Rome, he went quiet, he seemed mesmerized. Eventually, he said: "It's beautiful, it's huge. I suppose a company's headquarters is always very important." Whenever he arrived back in Paris, he would grab a taxi home; he lived just above the café *La Palette*. And on every return, he would stand at his window and yell: "The Jews are back and so is business!"



I love icons – those images of devotion which are not paintings. Icons were born in Egypt, during Antiquity. The most ancient examples, from the 5th and 6th centuries, are kept in Saint Catherine's Monastery at the foot of Mount Sinai. They appeared in Orthodox countries during the 3rd century, in Byzantium; an area of art that stands at the crossroads of two of my areas of expertise: the Middle Ages and the Haute Époque. It's a bit by chance that I became a specialist in these. One of my colleagues was Russian. He didn't know much about icons, but people often brought them to him because of his name. One day, I told him about my passion for these pious images. From then on, he kept sending me clients. Little by little, I studied this vast field in depth: when one thinks of icons, one usually thinks of Russia, but there are also icons from Byzantium, Greece, Crete, Cyprus and Arabia.



Quelle chance que d'être entré dans les greniers de la cathédrale de Kazan ! Quelques dix mille icônes, que la révolution communiste avait *récupérées* dans les églises et chez les particuliers.



Les années 1940 étaient une grande époque pour la chine, mes confrères et moi étions des découvreurs. Nous partions avec un billet de train échelonné, qui s'arrêtait dans chaque ville. À chaque étape, je passais voir les antiquaires, les brocanteurs, les chiffonniers, les marchands d'armes et parfois même le curé. Dans chaque ville, même petite, je repartais avec des objets. Il y avait alors peu de différence de valeur entre un petit objet et un objet moyen. Je me souviens de deux antilopes bambara que nous présentions, Olivier Le Corneur et moi, dans notre galerie. Si la première était parfaitement convenable, la seconde était un chef-d'oeuvre de sculpture. La première valait 800 francs, la seconde 1 200. Aujourd'hui, cet écart a été multiplié par dix. C'est durant la seconde moitié du XX^e siècle que notre échelle de valeurs des pièces d'art primitif s'est mis en place. Et dans les années 2000, cette fourchette s'est encore considérablement élargie.



Aujourd'hui, les collectionneurs imposent leur loi, le galeriste suit la mode et leur propose des pièces qui vont leur plaire. Il n'y a pas que le masque punu ou le reliquaire kota, les collectionneurs passent à côté de quantité d'objets qui ne sont pas encore connus sur le marché. Je considère que nous devons rester des découvreurs, que c'est aux marchands de créer les modes. À l'époque de la foire à la ferraille du boulevard Richard Lenoir, ma mère avait un client qui était marchand de bonbons sur les marchés. Il lui achète une massue d'Océanie – qui valait 50 francs – puis une deuxième, puis une troisième... et se met à collectionner les massues. Un jour ma mère lui dit : « Vous pourriez collectionner autre chose. Les ivi po'o des îles Marquises par exemple. » Et c'est ainsi que ce marchand de bonbons est devenu l'un des plus grands collectionneurs de tiki.



Le marché, les montants atteints en vente publique, peuvent paraître effrayants aux jeunes collectionneurs. Mais, même aujourd'hui, un petit collectionneur peut commencer en achetant par exemple

How lucky I've been to enter the attic of the Kazan Cathedral! Some ten thousand icons, which the Communist revolution had *acquired* from churches and private properties.



The 1940s were great times for the second-hand trade; my colleagues and I were explorers. We would leave Paris by train on the stopping service. At every station, I would disembark and visit the antiques dealers, the second-hand shops, the ragmen, the arms traders, and even sometimes the priest. I would leave every town, even the smallest, with an object under my arm. There was little difference in price between a small object and a medium one. I remember two Bambara antelopes that Olivier Le Corneur and I had on display at our gallery. The first one was perfectly fine, but the second was a true masterpiece of a sculpture. The first was worth 800 francs, while the second one was valued at 1,200. Today, this difference has multiplied by ten. The pricing scale for tribal art settled during the second half of the 20th century. But after 2000, this gap widened considerably once again.



Nowadays, collectors impose their own laws and gallerists follow the trend and offer pieces they know will appeal to them. There are objects other than Punu masks and Kota reliquaries! Indeed, collectors miss out on a lot of objects which are not yet known on the market. I believe we must remain explorers, that dealers should be the ones dictating the trends. At the time of the Boulevard Richard Lenoir scrap-iron market, my mother had a client who sold sweets. He bought an Oceanian club from her – worth 50 francs at the time –, then a second, then a third... and started a collection of clubs. One day, my mother said to him, "Why don't you collect something else? Ivi po'o from the Marquesas Islands for example." And this is how a sweets salesman became one of the great collectors of tiki art.



The market, the prices commanded at auction; it can all seem frightening to young collectors. But even today, a humble collector can make a start by buying, golden Akan weights for example, and discovering

un poids à peser l'or akan et plonger dans l'univers passionnant des proverbes associés aux représentations des poids. Petit collectionneur pourra alors devenir grand !



Aujourd'hui, je ne cherche plus à faire de grandes ventes mais je cherche toujours des objets. J'ai beau être plus sollicité que dans ma jeunesse, les découvertes sont moins nombreuses. Mais les *chiens perdus sans collier* – ces objets arrivés par hasard dans une famille qui ignore le trésor qu'elle possède – existent encore. Je me souviens d'une dame qui entre récemment dans mon bureau du 206, boulevard Saint Germain. Ignorant de quoi il s'agissait, elle me présente un masque de Colombie-Britannique que son grand-père avait ramené des États-Unis en 1900. Aujourd'hui, le masque est conservé au musée du Quai Branly - Jacques Chirac. Je repense à ces manuscrits persans en écriture hijâzi passés en vente en 2011. Avec l'aide d'une consœur, j'avais estimé ces feuillets du Coran sur parchemin, dont les plus anciens dataient du VIII^e siècle, à 200 000 euros. Ils ont été vendus à 1 500 000 euros ! Ou je repense encore à ce monsieur qui dépose sur mon bureau un objet trouvé dans la maison d'une famille de la ville de Mayenne. « Vous avez là un objet très spécial, que peu de personnes connaissent. » « Cela vaut-il quelque chose ? » « 150 000. » « Francs ? » « Non, euros. » Cette magnifique coupe afro-portugaise en ivoire de la fin du XV^e siècle a été vendue 450 000 euros. Et je n'ai jamais su comment ce chef-d'œuvre était arrivé dans cette famille de Mayenne.



Après la Libération, en 1946, j'ai ouvert ma première boutique, la galerie Message, rue des Saints-Pères. Quelques années plus tard, j'ai croisé le chemin d'Olivier Le Corneur. Dessinateur de bijoux, Le Corneur était le compagnon du peintre Jean Deyrolle. Il aimait la peinture, il aimait les objets. Il achetait des objets à mon père qui, prenant de l'âge, me dit ne plus pouvoir répondre à ses demandes trop compliquées. Il me donne son adresse et me dit : « Débrouille-toi avec lui. » C'est ainsi que je suis devenu son fournisseur. Plus tard, en 1953, il m'a proposé de prendre une boutique ensemble. Notre collaboration devait durer trente ans. Nous nous sommes installés au 51, rue Bonaparte, puis rue des Beaux-Arts, puis enfin boulevard Saint-Germain. Nous étions complémentaires : je voyageais et j'achetais les objets, tandis que Le Corneur était un remarquable vendeur. Nous étions parmi les premiers à présenter de l'art tribal, surtout de l'Afrique et de l'Océanie, et un peu d'Amérique.

the fascinating universe of proverbs surrounding them. And from a small collection, great things can grow!



I'm not looking for great sales anymore, but I'm still looking for objects. I might be more in demand than in my youth, but the discoveries are fewer now. But the *odd stray* – objects that appear in a family home without anyone having a clue of their worth – still exist. I remember a lady walking into my office one day, at 206 boulevard Saint-Germain. Without knowing what it was, she showed me a pole from British Columbia that her grandfather had brought back from the US in 1900. Today, it is on display at the musée du Quai Branly - Jacques Chirac. I remember the Persian manuscripts written in Hijazi script which were sold in 2011; with the help of a colleague, I valued the 8th century Koranic pages at 200,000 euros. They went for 1,500,000! Or that gentleman who placed an object on my desk, found in a family house in Mayenne. "It's a very unique object you have there, one that few people know about." "Is it worth anything?" "150,000." "Francs?" "No, euros." It was a magnificent African-Portuguese late 15th century ivory bowl, and it sold for 450,000 euros. I never did find out how it had ended up with a family in Mayenne.



After the Liberation of France, in 1946, I opened my first shop, the Message Gallery, rue des Saints-Pères. A few years later, I met Olivier Le Corneur. Le Corneur was a jewelry designer and the companion of the painter Jean Deyrolle. He loved paintings, he loved objects. He bought some from my father who, as he got older, told me he was no longer able to deal with all his complicated requests. He gave me his address and told me: "Go work it out with him." That's how, I became his supplier. Later on, in 1953, he suggested we open a shop together. Our collaboration would last for thirty years. We moved to 51 rue de Bonaparte, then on to rue des Beaux-Arts and finally settled on boulevard Saint-Germain. We complemented each other very well: I would travel and purchase objects, while Le Corneur was a remarkable salesman. We were among the first to offer tribal art, especially from Africa and Oceania, and a little from America.

Nous vendions parfois un objet à 10 000 francs, c'était alors une très grosse somme. Si nous étions des découvreurs d'objets, nos clients l'étaient aussi ! C'était une époque extraordinaire où nous partageons tous ensemble notre connaissance des objets, où nous avons de véritables rapports intellectuels au travers des objets.

§

Tristan Tzara et André Breton étaient tous deux collectionneurs, mais procédaient très différemment. Breton ne s'intéressait pas à la qualité artistique de l'objet, il achetait les objets pour les utiliser dans l'une de ces œuvres. Tzara, lui, choisissait avec discernement. Les deux hommes se détestaient cordialement. Tzara habitait rue de l'Université et me rendait visite tous les jours à 15h dans ma galerie du 51, rue Bonaparte. Breton venait de son appartement de Pigalle et passait généralement vers 17h. Un jour, bien entendu, ils se croisèrent. Une heure plus tard, je reçus un appel de Breton, furieux : « Monsieur Roudillon, je vous serai gré, à l'avenir, de faire en sorte que je ne rencontre pas Tristan Tzara quand je vous rends visite. » Il y avait une sorte de fétichisme autour de ces grandes figures du surréalisme. Je me souviens du directeur du journal italien *La Prensa* à Paris. Il venait et me demandait : « Qu'est-ce que monsieur Breton a touché aujourd'hui ? » Et il achetait immédiatement les pièces en question.

§

Je me souviens de Jacques Lacan, qui collectionnait – entre autres – les kachinas dans les années 1950, 1960. Il venait à la galerie pour bavarder. La conversation était très simple : il suffisait de l'écouter.

§

Quand les premiers kota sont arrivés sur le marché dans les années 1950, ils étaient invendables, car ils ne correspondaient pas à ce qu'on attendait d'un objet africain. Les collectionneurs n'appréciaient pas ce qu'ils nommaient « des morceaux de bois recouverts de cuivre et de laiton ». Je me souviens d'une visite que j'avais faite à un chiffonnier d'un petit village entre Avranches et Granville. Je lui désigne un reliquaire kota au sol. Le chiffonnier le ramasse et me le tend en me disant : « Il y en a bien pour cinquante francs de cuivre. »

Sometimes we would sell an object for 10,000 francs, which was a lot of money at the time. But if we were discoverers of objects, then so were our clients! These were extraordinary times, when we all shared our knowledge, when objects were conduits for genuine intellectual relationships.

§

Tristan Tzara and André Breton were both collectors, but in very different ways. Breton wasn't interested in the artistic quality of an object, he purchased them to use in his own work. Tzara, on the other hand, would select them with great discernment. They hated one another. Tzara lived on rue de l'Université, and would visit me every day at 3 pm at my 51 rue Bonaparte gallery. Breton came down from his Pigalle apartment and usually passed by around 5 pm. One day, of course, they bumped into each other. An hour later, I received a phone call from Breton, furious: "Mister Roudillon, I would appreciate it if in the future, you made sure I would not meet Tristan Tzara when visiting you." There was a kind of fetishism around those great Surrealism figures. I remember for instance a director of *La Prensa* in Paris, who would come and ask me: "What did Mister Breton touch today?" and he would buy the pieces that I showed him.

§

I remember Jacques Lacan, who collected – among other things – Kachinas in the 1950s and 1960s. He would come to the gallery to chat. The conversation was very easy: all you had to do was listen.

§

When the first Kotas arrived on the market in the 1950s they were impossible to sell; they did not fit people's expectations of an African object. Collectors didn't like what they called "chunks of wood covered in copper and brass". I remember once visiting a ragman in a small village in between Avranches and Granville. I pointed at a Kota reliquary lying on the floor. The ragman picked it up and handed it to me saying, "There's at least fifty francs of copper on there."

Charles Schanté était le fournisseur attitré de Margot Mengin, de la galerie La Reine Margot. Il avait un stand à Saint-Ouen. Dans le milieu du marché de l'art, nous l'avions surnommé *Sansonnet*, car il chantonait tout le temps. Un jour, Schanté vient me voir car il cherchait cinquante kota pour un Américain qui voulait en faire une exposition aux États-Unis. À cette époque, il y avait des kota partout, que l'on pouvait acheter pour une somme dérisoire. Mais après cette vente, la côte des kota s'est soudainement envolée, et la mode des kota s'est installée. Nous avons donc vendu des kota.



La figure la plus marquante reste celle de Salvador Dali. Nous nous sommes rencontrés une première fois par hasard à New York, dans l'ascenseur de l'hôtel Pierre. Puis une deuxième fois lors de l'un de ses événements surréalistes. Il avait obtenu du Jardin des plantes le droit de descendre dans l'enclos des hippopotames. Il y avait tendu une photographie grand format de *La Dentellière* de Vermeer de Delft et m'avait emprunté une dent de narval. Je l'avais accompagné, de peur qu'il ne la casse. Prenant vingt mètres d'élan, la dent de narval sous le bras, il fonça vers la photographie pour la transpercer et en faire une œuvre surréaliste. La troisième rencontre eut lieu rue de la Boétie. Un soir de vernissage, Dali arrive, accompagné de deux ravissantes jeunes femmes. Il monte à l'étage et s'assied entre elles. Il frappe le sol avec sa canne, et à chaque coup de la canne sur le sol, les jeunes femmes décroisent et recroisent les jambes afin que l'assemblée constate qu'elles ne portent pas de culotte. Cette anecdote n'a rien d'érotique. Il convient de la replacer dans son époque : celle de l'après-guerre, celle des caves de Saint-Germain-des-Prés, une époque de joie de vivre où l'on se libérait des horreurs et des souffrances de la Seconde Guerre mondiale, une époque marquée par les derniers événements surréalistes. Après la guerre, Tzara disait : « Dada est mort. » Après la guerre, Breton maintenait qu'il était le dernier des surréalistes. Dali a encore organisé deux grands vernissages. Le premier est celui du catalogue dont la couverture présente un sein en caoutchouc : il faut imaginer qu'au sortir de la guerre, les femmes n'avaient plus de poitrine. Lors de l'autre vernissage, Dali avait allongé sur un grand plateau une jeune femme nue déguisée en homard, le corps recouvert de tomates et de mayonnaise. Dès le lendemain, la jeune femme fut remplacée par un mannequin. Et ainsi prit fin la révolution surréaliste.



Charles Schanté was the official provider to Margot Mengin, of the Reine Margot Gallery. He owned a stall in Saint-Ouen. Among my fellow dealers, we had nicknamed him *Starling*, because he was always humming. One day, Schanté came to see me because he was looking for fifty Kotas for an American who wanted them for an exhibition in the US. At that time, Kotas were everywhere and you could pick them up for nothing. But after that sale, the value of Kota's suddenly went through the roof; the fashion had started. We were now selling Kotas.



The most remarkable figure was still Salvador Dali. We met for the first time in one of the Hotel Pierre's elevators in New York. Then a second time during one of his surrealist events. He had convinced the Jardin des plantes to let him go down into the hippopotamus enclosure. He had stretched out a giant picture of Vermeer's *Lacemaker*, and had borrowed a narwhal tooth from me. Since I was worried he would damage it, I accompanied him. After gathering speed for twenty meters, he ran the narwhal tooth through the picture, hence creating a surrealist artwork. The third encounter took place during an opening, rue de la Boétie. Dali arrived accompanied by two charming young ladies. He went upstairs and sat down between them. He started hitting the floor with his cane, and each time he did so, the young ladies would uncross their legs, then cross them back, showing the audience that they were not wearing any knickers. This was not erotic in any way. Things have to be put into context: this was the post-war period, the happy days of Saint-Germain-des-Prés cellars, when people were shaking off the horrors of the Second World War; a time marked by Surrealism's last happenings. After the war, Tzara declared : "Dada is dead." While Breton maintained that he himself was the last surrealist standing. Dali still organised a couple of grand openings. The first was the one with the catalogue showing a rubber bosom; one has to realise that at the end of the war, women had no breasts anymore. At the second, Dali had a naked young lady laid out on a long plate. She was disguised as a lobster, her body covered in tomatoes and mayonnaise. The next day, the girl was replaced by a mannequin. And that was the end of Surrealism.



L'arrivée des objets dogon se fait un peu avant 1955. Cette époque est marquée par deux grandes figures de Lille : le marchand de tableaux Marcel Evrard et l'explorateur Pierre Langlois. Ce dernier avait rapporté du Soudan français – l'actuel Mali – de nombreuses statues tellem et dogon. À la demande de Marcel Evrard, il organise une grande exposition, présentée à Bruxelles en 1954, puis à Lille, et enfin à Paris en 1955, à la librairie La Hune. Cette exposition et son catalogue *Art soudanais, Tribus dogon* rencontrèrent un grand succès et ont permis la découverte de l'art des peuples du Mali, auparavant totalement inconnu du public et des collectionneurs.



Dans l'entre-deux-guerres, mon père pouvait acheter un objet cent francs et le revendre cent-vingt. Les règlements se faisaient en liquide, il n'y avait pas de TVA, ni de déclaration de l'impôt sur les sociétés : en début d'année, on allait voir son contrôleur des contributions et on réglait un forfait sur la base de l'estimation de ses affaires de l'année à venir. Le mot *antiquaire* n'existait pas. Il n'y avait que deux catégories de vendeurs : les brocanteurs ambulants et les brocanteurs en boutique. Mon père était un brocanteur en boutique, c'est-à-dire une figure importante. Il avait une boutique rue des Saints-Pères, dans l'ancien hôpital de la Charité. C'était une toute petite boutique, avec un étage. Mon père arrivait le matin, enfilait sa blouse grise pour ne pas salir ses vêtements et allumait un feu de bois. En somme, il n'y avait pas de frais généraux. Puis le téléphone est arrivé, puis le minitel, puis le fax, et les frais ont augmenté. Pour gagner sa vie, il fallait vendre deux cents francs un objet acheté cent francs la veille.



Aujourd'hui nous avons internet. C'est une catastrophe. Le collectionneur ne vient plus voir l'objet. Il y a longtemps, un vieil antiquaire m'avait dit : « Jean, tu sais, une sculpture, il faut la regarder, la manipuler, la faire tourner pour la voir de tous les côtés. » C'est vrai. Un objet, il faut le prendre en main, le soupeser. Je me souviens d'un commissaire-priseur qui un jour m'apporte, emballée dans du papier journal, une tanagra. Je soupèse le paquet. « Elle est fausse. » « Mais vous n'avez même pas ouvert le paquet... » « Ce n'est pas nécessaire, je peux sentir à son poids que ce n'est pas une tanagra. »



Dogon objects started arriving on the market a little before 1955. This period was influenced by two key figures from Lille: the art dealer Marcel Evrard and the explorer Pierre Langlois. The latter had brought back numerous Tellem and Dogon sculptures from the French Sudan, now known as Mali. At Evrard's request, he organised a great exhibition, presented in Brussels in 1954, then in Lille, and finally in Paris in 1955 at the La Hune bookshop. This exhibition, along with its catalogue entitled *Sudanese Arts, Dogon Tribes*, was a great success and introduced collectors, and the public, to the previously completely unknown culture of Mali's people.



During the interwar period, my father could buy an object for a hundred francs and sell it back for a hundred and twenty. People would pay in cash, there was no VAT, and no such thing as corporate tax. At the beginning of the year, you would visit your tax inspector and pay a flat fee based on how much business you were expecting to make in the coming year. The term *antiques dealer* didn't exist. You only had two types of second-hand dealers: peddlers and shop owners. My father was amongst the latter, and therefore an important figure. He owned a shop rue des Saints-Pères, inside the former Charité hospital. It was a tiny shop, with a top floor. My father would arrive in the morning, put on his grey overalls in order not to dirty his clothes, and light a fire. In short, there were no general expenses. Then the telephone arrived, then the minitel, then the fax, and expenses multiplied. Suddenly, the object you had purchased for a hundred francs the day before, had to be sold for two hundred, just to make ends meet.



Today, we have the Internet. It's a disaster. Collectors don't come to see the object anymore. A long time ago, an old antique dealer had told me: "Jean, you know, a sculpture, you have to hold it, weigh it up, turn it around and look at it from every angle." It's quite true. I remember one day an auctioneer visited me with a Tanagra sculpture, wrapped up in a newspaper. I felt the weight of the parcel. "It's a fake." "But you didn't even open it..." "I don't have to, I can tell you from the weight, this is not a Tanagra."



Un objet, c'est un compagnon, un ami, quelque chose avec lequel nous vivons. Acquérir un objet, c'est une union, un mariage entre l'objet et vous. Je n'ai jamais acheté par téléphone ou par internet et je ne le ferai jamais. Lorsqu'on achète un objet, il faut oublier la somme payée. On paye un droit de location pour avoir l'objet chez soi, pour vivre avec, pour en profiter et en jouir. Cela n'a pas de prix. Peu importe que vous le revendiez moins cher. On achète pas un objet pour gagner de l'argent, on l'achète par plaisir.

An object is a companion, a friend, something you live with. The purchase of an object is a union, a marriage between you and the object. I have never bought anything over the phone or through the Internet, and I never will. When you buy an object, you have to forget how much you paid for it. What you bought is a rental right, so you can take the object home, live with it, enjoy it and make the most of it. This is priceless. No matter if you sell it back for less. You don't buy an object to make money. You buy an object for the pleasure of it.

SYLVIE CIOCHETTO

UNE BRÈVE APPROCHE DU PRIMITIVISME DANS L'ART

A brief approach to primitivism in art

La terminologie *primitivisme* fait l'objet de vives controverses. D'après le CNRTL, le mot primitif, en termes artistiques, renvoie à « ce qui est à son commencement ; [ce] qui précède la maturité, l'épanouissement dans un style, une technique, une manière »¹. Au vu d'une telle définition, il est compréhensible d'avoir quelques réserves quant à son utilisation pour qualifier les arts océaniques. Il convient donc de faire la différence entre *primitif* et *primitivisme*, ce dernier renvoyant à « un aspect de l'histoire de l'art moderne et non de l'art tribal »².

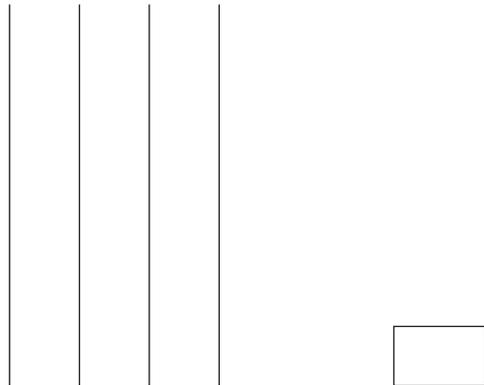
Les premières grandes collections muséales d'objets ethnographiques émergent dans le troisième quart du XIX^e siècle. Ces derniers sont d'abord mélangés aux objets préhistoriques et ceux que Robert Goldwater qualifie d'« inclassables »³. Une telle muséographie révèle le poids des théories évolutionnistes d'alors, qui associent les objets extra-européens à une production des premiers temps. Les objets sont classés par typologies et certains sont ensuite mis en valeur pour leurs qualités esthétiques, comme le montrent les choix du musée de l'Homme dans les années 1937-1939. C'est d'ailleurs entre les murs de son prédécesseur, le musée d'ethnographie du Trocadéro, que Picasso découvrit les arts extra-européens au début du XX^e siècle. Les musées constituent donc l'un des premiers lieux de rencontre entre les artistes modernes et les arts dits *primitifs*. Ils peuvent également être vus chez les marchands ou dans les brocantes. Les artistes ont souvent acquis des objets, le premier et le plus connu étant le masque fang du Gabon ayant appartenu aux fauves. Cependant, ils entrent d'abord en possession d'objets, non pour leur sens, leur utilisation ou leur importance vernaculaire, mais pour leurs qualités formelles et la résonance qu'ils entretiennent avec leur propre travail. Les objets peuplent les ateliers et l'imaginaire des avant-gardes constituent donc des répertoires de formes et de réflexions. Ainsi, à la suite de Gauguin et sa fuite dans les mers du Sud, les artistes du début du XX^e siècle utilisent ces ressources dans leur recherche d'idées et de formes nouvelles afin d'échapper au carcan des salons et aux mœurs de la bourgeoisie. Ils se dressent contre la virtuosité valorisée par l'Académie pour se tourner vers un art « simple et naïf »⁴, incarné en partie par les productions extra-européennes qu'ils estiment pour leur expressivité et leur pouvoir évocateur.

The word “primitivism” is very controversial. According to the CNRTL, the word, in artistic terms, is related to “what is at its beginning; [what] precedes maturity, maturation in a style, a technique, a manner”¹. In view of such a definition, one is likely to have reservations when it comes to using it to define Oceanic arts. A difference should be made between “primitive” and “primitivism”, the latter referring to “an aspect of the history of modern art and not of tribal art”².

The first major museum collections of ethnographic objects emerged in the third quarter of the nineteenth century. These objects were first mixed with prehistoric objects and with those described by Robert Goldwater as “unclassifiable”³. Such museography revealed the weight of evolutionist theories which associated non-European objects with a production of a primordial era. Objects were classified by typologies and some of them were then highlighted for their aesthetic qualities, as the choices made by the musée de l'Homme in the years 1937-1939 showed. It is within the musée d'ethnographie du Trocadéro, the musée de l'Homme's predecessor, that Picasso discovered non-European art at the end of the nineteenth century. Museums were one of the privileged places where modern artists met so-called “primitive” arts. These could also be seen at the premises of art dealers and antique fairs. Artists often bought objects, the first and better-known being the Fang mask from Gabon who had belonged to the Fauves. However, they first acquired objects because of their formal qualities and because they resonated with their own works, not because of what they meant or were used for, or because of their vernacular significance. So, the objects inhabiting their workshops and the avant-garde artists' imagination constituted a repertoire of forms and reflection. In the wake of Gauguin and his flight to the South seas, early twentieth-century artists used these resources when they looked for ideas and new forms in order to escape the constraints of the Salons and the bourgeois mores. They stood against the virtuosity valorised by the Académie and turned to a “simple and naïve”⁴ art, partly represented by non-European works which they valued for their expressivity and evocative power.

BOURGOGNE TRIPAL SHOW 2018
Du 24 au 27 mai 2018
Besançon

ÉDITION N°3 - ANNÉE 2018



Galerie Didier Claes



14, rue de l'Abbaye
1050 Bruxelles
Belgique

www.didierclaes.art

Masque dan, Côte d'Ivoire. Ex coll. Harry A. Franklin, États-Unis
© Galerie Didier Claes

Dan mask, Ivory Coast. Ex Harry A. Franklin Collection, USA
© Galerie Didier Claes

RENAUD RILEY

Ritual Gallery



2, rue Van Moer
1000 Bruxelles

Belgique



www.r2-ritualgallery.com

GALERIE

Patrick & Ondine Mestdagh

29

RUE DES MINIMES
1000 BRUXELLES
BELGIQUE

WWW.GALERIEMESTDAGH.COM

Statue songye, République démocratique du Congo. H. 24 cm. Provenance :
Jean-Paul Parduyns, Belgique. © Philippe de Formanoire

Songye statue, Democratic Republic of the Congo. H. 24 cm. Provenance:
Jean-Paul Parduyns, Belgium. © Philippe de Formanoire

Hache teke, République démocratique du Congo.
Bois, métal et clous de tapissier. H. 32 cm © Paul Louis, Bruxelles

Teke axe, Democratic Republic of the Congo.
Wood, metal and upholstery nails. H. 32 cm © Paul Louis, Brussels



BOURGOGNE
TRIBAL SHOW



2018



Cependant, William Rubin nous invite à envisager les rapports entre les productions extra-européennes et celles des modernes en terme d'affinités plutôt que d'influences⁵. Les travaux des artistes font échos aux objets mais ceux-ci n'en sont pas des copies formelles et les influences sont parfois difficilement identifiables. *Le Nez*, réalisé par Alberto Giacometti en 1948, illustre ce jeu de référence plus ou moins allusif dans la mesure où il rappelle, selon Rubin⁶, le masque *Vung Vung* des Baining de Nouvelle-Bretagne, que le sculpteur avait vu au musée de Bâle. Il interprète le résonateur du masque placé au niveau de la bouche comme un long nez, négligeant la réalité ethnographique de l'objet. L'artiste réemploie cette solution formelle car c'est vraisemblablement pour cette raison que l'objet l'interpelle. Dans une approche différente, Alexander Calder cite directement un imunu du golfe de Papouasie-Nouvelle-Guinée dans son œuvre *Apple Monster*, réalisée en 1938. L'artiste récupère une branche de pommier qu'il peint. Ce qui l'intéresse dans l'imunu est principalement sa forme renvoyant à la spontanéité de l'objet que l'on trouve. Grâce à son lien avec le galeriste Pierre Loeb, il est sensible à l'importance rituelle de l'objet dans son contexte vernaculaire. L'appropriation de l'art océanien dans son œuvre varie donc de celle de Giacometti et montre qu'il existe différentes approches de l'art extra-européen par les artistes d'avant-garde.

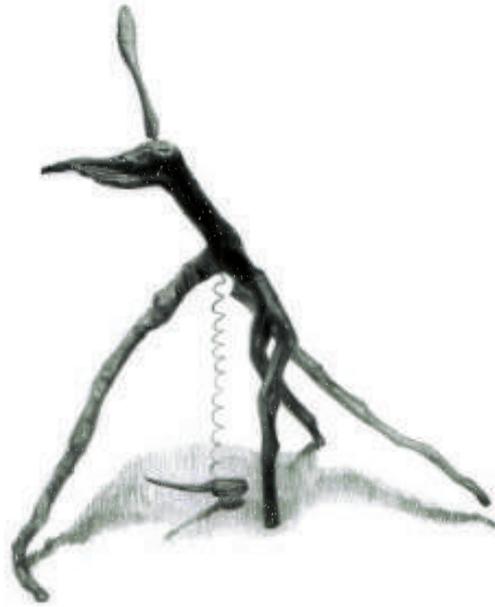
« Le propos du primitivisme dans l'art moderne est essentiellement de doter ce qui est familier d'un caractère étrange [...] afin de remettre en question la sagesse reçue de la culture occidentale. »⁷ L'intérêt des avant-gardes est crucial dans l'évolution de l'approche des arts extra-européens. En réutilisant ses formes dans leurs propres créations, ils donnent à voir au public occidental un nouveau vocabulaire et, de fait, jouent un rôle majeur dans l'étude, puis la réévaluation de ces productions en tant qu'art à part entière. Cela permet de dévoiler toute la complexité de ces objets au-delà de leurs formes.

However, William Rubin invites us to consider the relations between non-European works and those of modern artists in terms of affinities more than influences⁵. The artists' works echo the objects, but these objects are hardly formal copies and influences are sometimes difficult to identify. *The Nose* created by Alberto Giacometti in 1948 illustrates this somewhat allusive play with references. According to Rubin⁶, it recalled the Baining *Vung Vung* mask from New Britain that the sculptor had seen at the musée de Bâle. The artist interpreted the mask's resonating tube near the mouth as a long nose, neglecting the ethnographic reality of the object. He used this formal solution probably because this was what caught his attention. From a different perspective, Calder directly alludes to an Imunu from the Gulf of Papua New Guinea in his work *Apple Monster* created in 1938. He got a branch of an apple-tree and painted it. What interested him in the Imunu was mostly its form which reminded him of the spontaneity of a found object. Thanks to his connection with the gallery owner Pierre Loeb, he was aware of the ritual significance of the object in its vernacular context. His art of appropriating Oceanic art was therefore different from Giacometti's, which shows that there were different approaches to non-European art by avant-garde artists.

“The ambition of primitivism in modern art is primarily to endow what is familiar with a quality of strangeness [...] in order to challenge the received wisdom of Western culture”.⁷ The interest of avant-garde art was crucial in the evolution of the approach of non-European art. By reusing its forms in their own works, they introduced Western audiences to a new language and, in so doing, played a major role in the study, and then in the reassessment of these works as art in their own right. This was the occasion to reveal all the complexity of these objects, beyond their mere forms.

GARANCE NYSSSEN, MARGAUX CHÂTAIGNER, MORGANE MARTIN
(WWW.CASQAR.ORG)





Calder, Apple Monster, 1938. Fondation Calder, New York @ Morgane Martin

Calder, Apple Monster, 1938. Calder Foundation, New York @ Morgane Martin



Giacometti, Le Nez, 1948, version de 1949. Fondation Giacometti @ Morgane Martin

Giacometti, The Nose, 1948, 1949 version. Giacometti Foundation @ Morgane Martin



*Masque Vung Vung, Baining, Nouvelle-Bretagne, péninsule de Gazelle. Ecorce battue, rotin, bambou, fibres végétales, pigments naturels, plumes.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 70.20019.2 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac*

*Vung Vung mask, Baining, New Britain, Gazelle Peninsula. Bark cloth, cane, bamboo, vegetal fibres, natural pigments, feathers.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 70.20019.2 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac*



*Sculpture zoomorphe imunu, golfe de Papouasie-Nouvelle-Guinée, golfe de Papouasie.
Bois sculpté. Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 72.19975.1 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac*

*Imunu zoomorphic sculpture, Gulf of Papua New Guinea, Gulf of Papua.
Carved wood. Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 72.19975.1 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac*

« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christs d'une autre forme et d'une autre croyance »

“You walk towards Auteuil you want to go home on foot
To sleep among your Oceanic and Guinean fetishes
They are Christs of another shape and another creed”

Guillaume Apollinaire, *Zone*, 1913.

Ces vers du poète Guillaume Apollinaire témoignent de son intérêt précoce pour les arts extra-européens. Nous sommes en 1913, à la veille de la Première Guerre mondiale, et le bientôt célèbre recueil de poèmes *Alcools* vient de paraître. Apollinaire ne le sait pas encore, mais le regard porté par l'Occident sur les objets du Pacifique, d'Afrique et d'ailleurs est à l'aube d'une double métamorphose qui marquera radicalement l'histoire des arts et des musées ethnographiques.

La quasi-totalité du Pacifique est alors colonisée : la France, la Grande-Bretagne, les Pays-Bas et l'Allemagne se partagent la majorité des archipels. Si certaines îles sont bien connues à l'époque, de nombreux endroits ont encore été peu, voire pas du tout visités et le début du xx^e siècle est marqué par de grandes expéditions d'exploration, en particulier sur l'île de Nouvelle-Guinée. C'est ainsi qu'au début des années 1930, les prospecteurs australiens Michael Leahy et Michael Dwyer constatent l'existence de nombreuses populations encore inconnues dans la région montagneuse des Hautes-Terres de Nouvelle-Guinée, qu'on croyait pourtant inhabitable. Via certaines de ces expéditions, de grandes quantités d'objets affluent dans les musées occidentaux, où ils rejoignent les collections déjà entamées au xix^e siècle. Parallèlement, les objets du Pacifique commencent de susciter sérieusement l'intérêt des avant-gardes artistiques.

On parlera plus tard de *primitivisme* pour désigner cette période d'engouement pour les arts extra-européens en général. Inspirés par la figure de Gauguin, certains artistes comme Picasso ou Matisse se tournent vers l'Océanie dès avant la première guerre mondiale ; mais c'est surtout durant l'après-guerre que les objets du Pacifique vont connaître un véritable succès auprès des artistes. Ces derniers découvrent peut-être ces objets dans les musées mais également chez des galeristes comme Paul Guillaume, Charles Ratton ou encore Pierre Loeb qui vendent à la fois des œuvres occidentales et extra-européennes. Ces dernières seront des objets de collection et d'inspiration parfois inconsciente pour les artistes.

These lines by poet Guillaume Apollinaire testify to his early interest in non-European art. The year was 1913, on the eve of the First World War, and his famous collection of poems *Alcools* had just been published. Apollinaire did not know then that the West was about to change the way it looked at Pacific and African objects, amongst others. This metamorphosis would deeply mark the history of the arts and ethnographic museums.

Nearly the whole of the Pacific was then colonised and the major part of the archipelagos was shared between France, Great Britain, the Netherlands and Germany. Exploring expeditions, especially on the island of New Guinea, marked the beginning of the twentieth century. In the early 1930s, the Australian prospectors Michael Leahy and Michael Dwyer noticed that many peoples formerly unknown were living in the mountain area of the Highlands of New Guinea, a region believed to be uninhabitable. Through some of these expeditions, many objects were shipped to Western museums where they entered collections dating from the 19th century. At the same time, the Pacific objects began to arouse serious interest in avant-garde artists.

The word *primitivism* was used later to refer to this infatuation for non-European art in general. Inspired by Gauguin, some artists like Picasso and Matisse turned to Oceania even before the First World War. But it was mainly after the War that Pacific objects became really popular among artists. These artists probably discovered them in museums but also in galleries, like the ones owned by Paul Guillaume, Charles Ratton or Pierre Loeb who sold both Western and non-European works. The artists collected these objects and drew inspiration from them, even if unconsciously.

Certains, comme les surréalistes, iront jusqu'à exposer conjointement leurs œuvres et des objets extra-européens, revendiquant ainsi pour ces derniers un statut égal à celui de leurs propres créations.

Car jusqu'à présent, les objets océaniques étaient surtout considérés comme des curiosités exotiques par le grand public et comme des illustrations de différents stades d'évolution pour les musées d'ethnographie. Ces derniers appliquent en effet une approche évolutionniste, inspirée des théories de Charles Darwin, et partent du principe que les sociétés extra-occidentales représentent des stades antérieurs de l'évolution de l'humanité, d'où le qualificatif de *primitives* pour les désigner. C'est donc un glissement important du regard qui s'opère progressivement via les artistes et galeristes du début du XX^e siècle, qui reconnaissent des qualités esthétiques et plastiques à ces objets.

Les objets extra-européens sont alors au cœur d'une véritable mode qui dépasse la seule Océanie. Ventes et expositions organisées par les collectionneurs, les artistes et les galeristes se succèdent. La mode va d'abord aux objets polynésiens, loués pour leurs qualités décoratives et leur rigueur géométrique. Progressivement, les objets mélanésiens se font également un nom. Considérés, à tort, comme le fruit d'une imagination libérée, ils sont notamment rapprochés des productions de certains courants artistiques contemporains comme le surréalisme¹.

La crise économique qui frappe l'Europe à la fin des années 1920 va mettre à mal le marché de l'art durant quelques années. Cette période difficile coïncide en France avec une seconde transformation du regard porté sur les objets du Pacifique, non plus celui des milieux artistiques, mais celui du musée d'ethnographie du Trocadéro. Cette institution qui a vu le jour à la fin du XIX^e siècle est alors en mauvaise posture. Délaissé par le public, le musée souffre d'un manque de personnel et de budget, ainsi que d'une approche totalement dépassée des objets qu'il conserve. Mais en 1928, un changement de direction va faire souffler un vent nouveau sur cette institution. C'est Paul Rivet, titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle, qui reprend les rênes de l'établissement à la dérive. Il s'entoure du jeune Georges Henri Rivière, personnage dynamique pour qui le Paris mondain n'a pas de secret. Assistés d'une équipe en partie bénévole, Rivet et Rivière vont entreprendre de donner un nouveau visage au musée d'ethnographie du Trocadéro. Cette refonte du musée s'inscrit dans le grand projet de Paul Rivet de professionnaliser en France une jeune discipline : l'ethnologie².

C'est dans cette optique qu'il a fondé en 1925,

Some of them, like the surrealists, exhibited their works jointly with non-European objects, thereby claiming that they be put on an equal footing with their own creations.

Until then, Oceanic objects had been regarded mainly as exotic curiosities by the wider public and as illustrations of different evolutionary stages by ethnographic museums. In effect, these museums had an evolutionist approach based on Charles Darwin's theories. They argued that non-Western societies belonged to previous stages of human evolution, thus explaining why the term *primitive* was used. So, at the beginning of the 20th century, a radical shift occurred when artists and gallery owners recognised the aesthetic qualities of these objects.

Non-European objects were central to a true fashion that was not confined to the art of Oceania. Sales and exhibitions organised by collectors, artists and gallery owners followed one another. The passion was first for Polynesian objects which were praised for their decorative qualities and their geometric rigour. Gradually, Melanesian objects also became renowned. Wrongly considered as the fruit of a liberated imagination, they were compared to works belonging to certain contemporary artistic movements, notably surrealism¹.

The economic crisis that hit Europe in the late twenties damaged the art market for several years. In France, this difficult period coincided with a second transformation in the way Pacific objects were looked at, this time not brought about by the artistic scene but by the musée d'ethnographie du Trocadéro. Founded at the end of the 19th century, this institution was deeply troubled. Ignored by the public, the museum lacked staff and funds, and its approach to objects was completely outdated. But in 1928, a shift in direction brought change to the institution. It was Paul Rivet, who held the chair of anthropology at the Muséum national d'histoire naturelle, who took over the leadership of the drifting institution. He recruited young Georges Henri Rivière, a dynamic figure for whom the Parisian cognoscenti had no secrets. Assisted by a team who were mostly volunteers, Rivet and Rivière gave a new face to the musée d'ethnographie du Trocadéro. The reorganisation of the museum was part and parcel of Paul Rivet's great project to professionalise a young discipline in France: ethnology².

It was with this project in mind that in 1925,

l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris avec le sociologue Marcel Mauss et le philosophe Lucien Lévy-Bruhl. Il s'agit désormais de former des professionnels à l'étude des populations extra-européennes, dans leurs dimensions culturelles. Ce projet n'est pas sans lien avec l'entreprise coloniale : la connaissance ainsi acquise doit permettre, à terme, de mieux administrer les colonies françaises, ce qui passe pour Rivet par la collecte méthodique d'objets et leur documentation rigoureuse. Une fois intégrés aux collections du musée d'ethnographie du Trocadéro, ils deviendront ainsi les objets témoins d'une société en particulier et un moyen privilégié d'en comprendre les fondements immatériels³.

De « bric-à-brac »⁴ poussiéreux, le musée d'ethnographie du Trocadéro – affectueusement surnommé le *Troca'* –, va ainsi se muer en institution moderne à visée pédagogique. Le musée soutiendra notamment des expéditions de collecte comme le voyage de *La Korrigane* qui parcourra le Pacifique entre 1934 et 1936 et rapportera des dizaines d'objets au musée. À leurs retours, ces expéditions donneront lieu à des expositions et ce sera alors le musée d'ethnographie du Trocadéro qui mènera le bal des manifestations autour des objets extra-européens. Georges Henri Rivière saura ainsi mobiliser son réseau de relations pour faire du musée un lieu mondain, où son amie Joséphine Baker viendra même prendre la pose.

Malgré une modernisation de son approche, le nouveau musée d'ethnographie demeure attaché à des théories aujourd'hui récusées. Ainsi, Paul Rivet considère qu'il existe bien plusieurs races humaines mais s'oppose en revanche à l'établissement d'une hiérarchie entre elles. Il adhère également aux idées du courant diffusionniste⁵, selon lesquelles les grandes inventions de l'humanité se seraient diffusées progressivement à travers le monde depuis un point d'origine unique⁶.

Cependant, la notion d'objet témoin connaîtra une pérennité importante en ethnologie et influencera profondément les musées d'ethnographie. Entre la refonte du *Troca'* et l'engouement primitiviste, l'entre-deux guerres signe en France une double métamorphose du regard porté sur les objets extra-européens.

he founded the Institute of Ethnology of the University of Paris with sociologist Marcel Mauss and philosopher Lucien Lévy-Bruhl. They set out to train scholars who would study non-European peoples in their cultural environment. This project was not unrelated to the colonial enterprise since the knowledge acquired was to allow better administration of the French colonies in the long run. For Rivet, this entailed methodically collecting and rigorously documenting objects. Once they became fully integrated to the collections of the musée d'ethnographie du Trocadéro, they would become objects as witnesses of a specific society. For Rivet, they were a privileged means of understanding the immaterial foundations of these societies³.

From an outdated “bric-à-brac”⁴, the musée d'ethnographie du Trocadéro, affectionately nicknamed the *Troca'*, turned itself into a modern institution with a pedagogical focus. The museum supported collecting expeditions, like the voyage of *La Korrigane* which sailed the Pacific between 1934 and 1936 and brought dozens of objects to the museum. When these expeditions returned, exhibitions were organised, so that it was the musée d'ethnographie du Trocadéro which ran the show and organised events around non-European objects. Georges Henri Rivière could then rally his networks to turn the museum into a social and art scene where his artist friend Joséphine Baker even came and posed.

Although the new ethnographic museum modernised its approach, it retained an attachment to theories that have all been challenged today. Paul Rivet argued that there were different human races, though he denied any hierarchy between them. He also espoused the ideas of diffusionism⁵ which argued that the great inventions of humanity were supposed to have spread progressively throughout the world from a single point of origin⁶.

However, the notion of ‘objects as witnesses’ was a long lasting one in ethnology and it influenced ethnographic museums a great deal. With both the reorganisation of the *Troca'* and the passion for primitivism, the interwar period in France saw a double metamorphosis in the way non-European objects were considered.

ALICE BERNADAC
(WWW.CASOAR.ORG)



Anonyme. Inauguration du musée d'ethnographie du Trocadéro, le 27 juin 1930. De gauche à droite : G.H. Rivière, Dr Rivet et L. Mangin [Tête de statue moai - n°71.193035.1]
Tirage sur papier baryté monté sur carton. Musée du quai Branly - Jacques Chirac, PPO001407 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac

Anonymous. Opening of the musée d'ethnographie du Trocadéro, 27 June 1930. Left to right: G.H. Rivière, Dr Rivet and L. Mangin [Head of a Moai statue - n°71.193035.1]
Print on baryté paper on cardboard. Musée du quai Branly, PPO001407 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac

LA SALLE DU TRÉSOR : REFLET DES TENDANCES PRIMITIVISTES AU TROCADÉRO

The Treasure Room : A Reflection of the Primitivist Tendencies at the Trocadéro

Trésor : n. m. latin thesaurus, grec thésauros.
Amas d'objets précieux mis en réserve, souvent cachés, oubliés puis inventés fortuitement : découvrir un trésor.
Ensemble de biens, de produits, d'objets considérés comme des richesses que quelque chose recèle, contient ou produit : les trésors de l'océan.
Nom donné à certains grands ouvrages, certaines grandes collections : trésor de la langue française.
Archéologie. Dans les grands sanctuaires grecs, petit édifice dédié par une cité ou un tyran et qui abritait des offrandes, des ex-voto : trésor des Athéniens à Delphes.
Histoire et arts décoratifs. Lieu où l'on gardait les archives ou les objets précieux d'une seigneurie, d'une communauté, et où l'on garde encore ceux d'une église : ces objets précieux eux-mêmes.

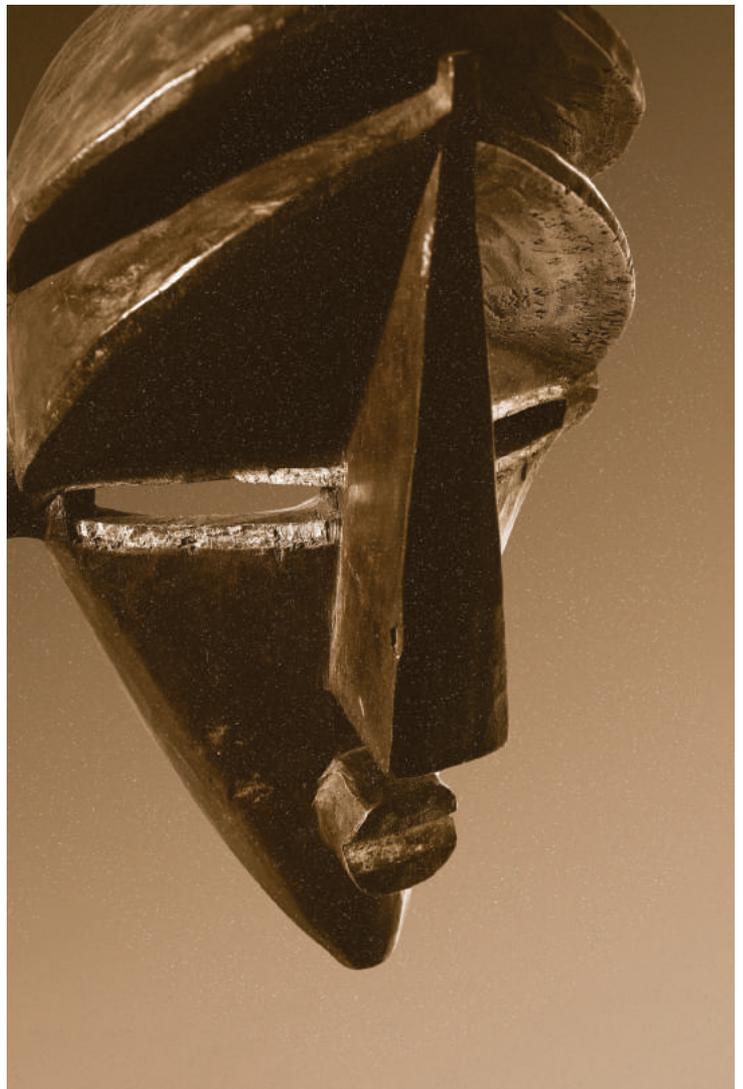
En mars 1928, Paul Rivet (1876-1959), anthropologue américaniste, est élu par les professeurs-administrateurs du Muséum national d'histoire naturelle à la chaire d'anthropologie de l'institution. Le même mois, il prend également la tête du musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) et nomme Georges-Henri Rivière (1897-1985), musicien proche des avant-gardes intellectuelles et artistiques et en passe de devenir brillant muséographe, comme sous-directeur. Ensemble, les deux hommes entreprennent une rénovation intellectuelle, scientifique et muséologique du MET dont l'aménagement n'a que peu changé depuis son ouverture en 1882¹. Si le manque de crédits alloués par les pouvoirs publics avait empêché les deux précédents directeurs de mener à bien les projets qu'ils avaient pu envisager², les cercles amicaux et professionnels de Rivière sont d'une aide majeure et permettent un important mécénat privé. Les travaux de réorganisation peuvent ainsi être rapidement entrepris et concrétisés. Si le programme scientifique, qui préfigure la mise en place d'un « musée-laboratoire » mêlant recherche et exposition au public, est établi par Rivet, la refonte muséographique est confiée à Rivière. Cette « alliance inédite et explosive entre la science et la culture »³ est à la base d'une seconde vie pour le MET⁴.

Le 15 juin 1932, une double inauguration nocturne a lieu et permet au public de découvrir des nouveautés importantes au sein du musée. L'exposition *Bronzes et Ivoires du royaume du Bénin*⁵ est l'une des premières manifestations temporaires organisées par le musée, dans le but de promouvoir les missions qui l'organise

Treasure: noun from Latin thesaurus and Greek thésauros.
A cache of precious objects stored, often hidden, forgotten, then fortuitously invented: discover a treasure.
Goods, products, or objects considered as riches held or produced: the ocean treasures.
A name given to some major works or some major collections: treasures of the French language.
Archeology In large Greek sanctuaries, a small edifice dedicated by a city or a tyrant and which housed offerings, votive plaques: the treasure of Athenians in Delphi.
History and decorative arts. Place where the archives or the precious objects of a seigniorie, of a community, were kept and where those of a church are still kept: these precious objects themselves.

In March 1928, Paul Rivet (1876-1959), an anthropologist of the Americas, was elected as chair of anthropology by the professorial administrators of the Muséum national d'histoire naturelle. In the same month, he became director of the musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) and appointed Georges-Henri Rivière (1897-1985), a musician close to avant-garde intellectuals and artists and about to become a brilliant museographer, as the deputy director. Together, the two men launched an intellectual, scientific and setup had changed very little since it had opened in 1882¹. The lack of state funding had prevented the two previous directors' projects from being achieved². But Rivière's professional and personal networks provided major support through significant private patronage so that very quickly, the renovation could start and be achieved. The scientific programme, which prefigured a "museum-laboratory" mixing research and public display, was led by Rivet while Rivière was entrusted with museographic transformation. This "new and explosive alliance between science and culture"³ gave a second life to the MET⁴.

On 15 June 1932, two openings took place which gave the public the opportunity to discover significant novelties within the museum. First, the exhibition of the bronzes and ivories from the Kingdom of Benin⁵ was one of many temporary events organised by the museum in order to promote the collecting missions that it organised and to offer a more aesthetical outlook on the objects and cultures it exhibited. This first initiative was partly curated



Galerie

Abla & Alain LECOMTE



4, rue des Beaux-Arts
75006 Paris
France



WWW.ALAIN-LECOMTE.NET

Fétiche à clous bakongo, peuple Bayombe. XIX^e siècle. Environ 47 cm. Ex coll. privée, Paris © Paul Louis, Bruxelles

Bakongo nail fetish, Bayombe people. 19th century. Approx. 47 cm. Ex Private Collection, Paris © Paul Louis, Brussels

TRIBAL ART CLASSICS

Adrian Schlag

31, rue des Minimes
1000 Bruxelles

BELGIQUE

www.tribalartclassics.com

Figure hermaphrodite dogon,
Mali. Bois. H. 92 cm. Ex coll. E. Storrer, Zurich ;
Edith Hafter, Solothurn
© Frédéric Dehaen / Studio Asselberghs

Dogon hermaphroditic figure,
Mali. Wood. H. 92 cm. Ex E. Storrer Coll, Zurich;
Edith Hafter, Solothurn
© Frédéric Dehaen / Studio Asselberghs

GALERIA DAVID SERRA

Fine Tribal Art

2, avenida Sant Joan
08198 Sant Cugat Del Valles
Barcelona

ESPAÑA

WWW.DAVIDSERRA.ES

Masque mfondo/nkoki, Lwalwa, République démocratique du Congo. XX^e siècle. H. 40 cm. Provenance : Olivier Klejman, France ; ex coll. privée, Espagne © Guillem F.-H

Mfondo/Nkoki mask, Lwalwa, Democratic Republic of the Congo. 20th century. H. 40 cm. Provenance: Olivier Klejman, France; Ex Private Collection, Spain © Guillem F.-H

BRUCE FLOCH

2, rue Jean Jaurès

74000 Annecy
France

■ floch_bruce@hotmail.com ■

Masque djimini, Ligbi, Côte d'Ivoire. Bois à patine d'usage, clous de tapissier.
H. 61 cm. © Mageodesign

Djimini mask, Ligbi people, Ivory Coast. Wood and patina of use, upholstery nails.
H. 61 cm. © Mageodesign



Sage. Vue de la salle du trésor au musée d'ethnographie du Trocadéro, 1934.
Tirage sur papier baryté monté sur carton. Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0001382.

Sage. View of the Treasure Room at the musée d'ethnographie du Trocadéro, 1934.
Print on baryté paper on cardboard. Musée du quai Branly PP0001382.



Louis Laniépce. Vue de la salle du trésor au musée d'ethnographie du Trocadéro, 1934. Tirage sur papier baryté monté sur carton. Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0001263 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac

Louis Laniépce. View of the Treasure Room at the musée d'ethnographie du Trocadéro, 1934. Print on baryté paper on cardboard. Musée du quai Branly, PP0001263 @ Musée du quai Branly, Jacques Chirac

ainsi qu'une approche plus esthétique de la présentation des objets et des cultures. Cette initiative est placée en partie sous le commissariat du marchand Charles Ratton (1895-1986), pionnier parisien pour sa dévotion aux arts extra-occidentaux⁶.

En parallèle, est créé un autre espace qui reflète les affinités qu'entretient le MET avec les cercles primitivistes parisiens. Placée en marge du parcours permanent, alors en plein chantier, la *salle du trésor* est dédiée à la présentation de « quelques-unes des pièces les plus précieuses du musée »⁷ au sein d'une muséographie esthétisante. La conception en est confiée au sculpteur cubiste Jacques Lipchitz (1891-1973), qui fait en sorte de magnifier les objets. L'ambiance est tamisée, grâce à des cimaises rouges et un jeu d'éclairage très étudié, uniquement artificiel. Les objets sont installés dans des alcôves murales et protégés par des vitrines. Une attention est accordée aux socles, réalisés en marbre noir. Pour les objets présentés au centre de la salle, possibilité est donnée de tourner autour. L'appréciation est voulue essentiellement visuelle.

« Petite en surface mais si précieuse par son contenu »⁸, selon les mots de Rivière lui-même, cette salle intègre une quinzaine d'objets⁹. Si les archives sont rares et avaries en informations, quelques photographies ont permis d'identifier certains objets exposés¹⁰. Principalement issues du fonds américain¹¹, les œuvres sont sélectionnées selon des critères esthétiques, leur rareté ou leur valeur marchande. La plupart intègre des matériaux précieux, or ou minéraux. Venant d'Océanie, un tiki des Marquises et un casque en plumes hawaïen, tous deux conservés à présent au musée du quai Branly – Jacques Chirac, peuvent être reconnus.

Au moment où le marché de l'art dit *primitif* connaît un nouvel essor à Paris après la crise économique de 1929, la salle du trésor est un « geste symbolique manifeste adressé aux mécènes du musée »¹² et permet ainsi d'ancrer le MET dans la tendance liée à l'engouement pour l'« art nègre ». Tandis que la notion d'« objet moyen » domine dans le reste du musée, la salle du trésor forme « un petit royaume »¹³ pour les collectionneurs et amateurs. Appréciée par le public, qui la juge insuffisante, elle ferme toutefois ses portes avec le MET en 1935 et n'est pas reconduite au musée de l'Homme.

by the art dealer Charles Ratton (1895-1986), a pioneering Parisian art dealer specializing in non-European art⁶.

At the same time, another space was created that reflected the affinities between the MET and primitivist circles in Paris. Situated outside the permanent collection, the Treasure Room was dedicated to the aesthetic display of “some of the Museum’s most precious pieces”. Jacques Lipchitz (1891-1973) was interested with its design and sought to glorify the objects. The room had a subdued ambiance thanks to the red wall hanging system and a carefully planned arrangement of artificial lights. Objects were displayed in alcoves and protected by glass cases. Particular attention was paid to the stands made of black marble and it was possible to walk around the objects displayed in the middle of the room. This was meant to be, first and foremost, a visual experience.

“Small in surface but so precious in its content”⁷ as Rivière himself put it, this room held around fifteen objects⁸. Though there was very little information in archives, a few photographs enabled the identification of some of the objects on display⁹. Mainly from the American collection¹⁰, the works were selected according to aesthetic criteria, their rarity and their market value. Most of them were incusted with precious material, gold or minerals. A tiki from the Marquesas Islands and a Hawaiian feather helmet, both now housed in the musée du Quai Branly - Jacques Chirac, could be identified.

At a time when the market of the so-called “primitive” art was taking off again in Paris after the 1929 economic crisis, the Treasure Room was an “obvious symbolic gesture towards the patrons of the museum”¹¹, allowing the MET to be at the centre of the new trend and passion for “Negro art”. While the notion of “average object” dominated in the rest of the museum, the Treasure Room formed “a little kingdom”¹² for collectors and connoisseurs. Much liked by the public though they found it too small, it closed down in 1935 as the same time as the MET, and was not replicated at the musée de l'Homme.

MARION BERTIN
(WWW.CASOAR.ORG)



DES AFFICHES DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO (1928-1938),

DES COLLABORATIONS AVEC DES GRAPHISTES ET DES PHOTOGRAPHES D'AVANT-GARDE.

Posters from the Trocadéro Ethnographic Museum (1928-1938),

Collaborations between graphic designers and avant-garde photographers.

Initié à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 par une exposition temporaire d'objets rapportés de voyages d'explorations et de missions scientifiques, le musée d'ethnographie¹ ouvre ses portes au public en 1882, dans le palais du Trocadéro. Dirigé par Ernest Théodore Hamy (1842-1908)², le musée rencontre un succès certain, mais tombe rapidement en état de décrépitude.

Paul Rivet (1876-1958) prend la direction du musée en 1928, après sa nomination comme professeur titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum d'histoire naturelle. Il nomme Georges Henri Rivière (1897-1985)³ comme sous-directeur et lui confie la réorganisation totale de l'institution⁴. Ensemble, ils modernisent les méthodes de gestion et de conservation des collections d'objets⁵.

Georges Henri Rivière travaille à la création d'un établissement tout autant scientifique que populaire. Entre 1930 et 1935, plus d'une soixantaine d'expositions et d'événements se déroulent au musée. Chaque inauguration est organisée pour créer un événement culturel et scientifique au musée. Georges Henri Rivière, grand communicant, démarcha la presse, rédige des articles pour des revues d'avant-garde, appelle des photographes pour monter des reportages, organise des soirées et invite des artistes à se produire pour l'occasion.

Cet article se propose de présenter les affiches créées pour la promotion des expositions de 1930 à 1935 – véritable âge d'or du musée –, ainsi que celles produites pour les premiers pas du musée de l'Homme, qui prendra le relais du musée d'ethnographie en 1938. Ces lithographies sont réalisées par des dessinateurs et des artistes, ou des graphistes qui créent des photomontages reproduisant des objets et des photographies du musée.

Begun during the 1878 World's Fair as a temporary exhibition of objects brought back from scientific and exploration missions, the Ethnographic Museum¹ opened its doors to the public in 1882. Directed by Ernest Théodore Hamy (1842-1908)², after an initial popularity the Museum rapidly fell into disrepair.

Paul Rivet (1876-1958) took over the museum in 1928, following his naming to the Chair of Anthropology at the Natural History Museum. He nominated Georges Henri Rivière (1897-1985)³ as his assistant director and entrusted him with the restructuring of the Museum⁴. Together they updated the running and conservation of the collections.

Georges Henri Rivière sought to achieve an institution that would combine scientific rigour with popularity. Between 1930 and 1935 more than sixty events and exhibitions took place at the museum. Rivière used the every means to publicise the museum, contacting newspapers, writing for avant-garde reviews and inviting photographers to document and artists to engage with the collection.

This article seeks to present some of the posters created for exhibitions between 1930 and 1935 as well the first ones produced for the musée de l'Homme that took over from the Ethnographic Museum in 1938. These lithographies were produced by artists, or graphic designers who created photomontages picturing objets and photographs from the museum.

Le 27 juin 1930, le musée d'ethnographie du Trocadéro inaugure les salles Amérique et Océanie, alors qu'on installe également dans le vestibule la tête sculptée de l'île de Pâques⁶. C'est le premier événement important au musée depuis que Paul Rivet et Georges Henri Rivière sont arrivés à la direction de l'établissement. Cette inauguration est donc pensée autour de l'installation de cette sculpture, conservée jusqu'alors au Muséum d'histoire naturelle, et ramenée en 1872 par le Contre-amiral Lapelin à bord de *La Flore*.

Dans une volonté d'attirer un nouveau public, plus jeune, plus mondain, Georges Henri Rivière et Paul Rivet confient la réalisation de cette première affiche à l'artiste Paul Colin (1892-1985), rendu célèbre par ses créations représentant Joséphine Baker⁷ pour la *Revue nègre*⁸ et le *Bal nègre*. L'artiste, familier des objets africains et océaniques qu'il collectionne⁹, imagine une affiche très épurée¹⁰, magnifiant la tête de l'île de Pâques, devenue l'emblème du musée, tournée vers la droite, semblant animée, le regard comme porté au loin, un masque punu à la place de l'oreille.

L'affichiste et typographe Raymond Gid (1905-2000)¹¹ collabore avec le musée d'ethnographie du Trocadéro. Étudiant en architecture, ce scout s'embarque avec le commandant Charcot sur le *Pourquoi Pas ?*, puis accompagne comme dessinateur la *Mission Paul Coze des scouts de France* au Canada en 1930. Il est chargé d'étudier l'iconographie et la technologie amérindienne, et d'enregistrer les chants. À son retour, il compose l'affiche de l'exposition *Peaux-Rouges d'hier et d'aujourd'hui*¹², qui se déroule en mai 1931 et présente les résultats de cette expédition. La typographie est très présente et le motif dessiné est relégué à la partie supérieure. Celui-ci représente une chasse au bison largement inspirée des scènes peintes sur une peau¹³ amérindienne, identifiable par cette astucieuse façon de représenter un cheval au galop, comme volant, les quatre pattes à l'horizontale.

Raymond Gid dessine également, l'affiche de la seconde exposition du mois de mai 1931, l'*Exposition ethnographique des colonies françaises* (29 mai - 15 octobre), qui se tient au musée du Trocadéro en parallèle de l'Exposition coloniale, ouverte le 6 mai au bois de Vincennes. L'objet reproduit envahit la surface de cette seconde affiche. Cette statuette des îles Marquises¹⁴ esquissée et le texte qui la recouvre, s'inclinent dans un même mouvement et confèrent une grande dynamique à la composition.

On the 27th of June 1930 the museum opened both American and Oceanian Rooms at the same time that an Easter Island Moai was installed in the vestibule⁶. It was the first major event since Rivet and Rivière had taken over. The installation of Moai was at the centre of the inauguration, having previously been in the Natural History Museum since Rear Admiral Lapelin returned with it aboard *La Flore* in 1872.

In an attempt to attract a younger, more fashionable crowd, Rivière and Rivet entrusted the poster design to Paul Colin (1892-1985), the artist made famous by his images of Josephine Baker⁷ for the "Revue Nègre"⁸ and the "Bal Nègre". Himself a collector⁹ of African and Oceanian objects, Colin produced a very uncluttered¹⁰ poster, featuring the Moai looking towards the right as if looking into the middle distance with a Punu mask in place of an ear.

Raymond Gid (1905-2000)¹¹, a young poster and typography artist, also collaborated with the Ethnographic Museum. An architecture student and scout, Gid had travelled with Commander Charcot on the *Pourquoi Pas ?* and joined Paul Coze's Canadian mission in 1930 as an illustrator. He was to study First Nation iconography and technology and record traditional songs. Upon his return he designed the poster for the mission's May 1931 exhibition "Redskins then and now"¹². The typography dominates the poster with the imagery relegated to the upper portion only. This consisted of a bison hunt inspired by those depicted on First Nation skins¹³, notably the rendition of a galloping horse, as if flying, with its four legs horizontal.

Gid would also design the second exhibition of May 1931, "The Ethnographic Exhibition of the French colonies" which was held at the Trocadero in parallel with the Bois de Vincennes Colonial Exhibition. The sketched Marquesas Islands¹⁴ statue and the text covering it, in movement across a diagonal plane, both give great motion to the poster.

Le 17 mars 1934, George Henri Rivière organise pour la Société des Amis du musée d'ethnographie du Trocadéro un bal sur le thème du Hoggar¹⁵, à l'Hôtel *Georges V*, au bénéfice des expéditions du musée. L'affiche *Une soirée au Hoggar*, présente le dessin d'un guerrier touareg de Raymond Gid dans le registre supérieur d'une affiche très vive et couverte par la typographie. Le riche programme de cette soirée occupe toute la place : *Duel de Touaregs, défilé de costumes d'Afrique Blanche présenté par Henri de Monfreid, exhibitions de boxe et de lutte*, le danseur sénégalais Féral Benga, des chanteuses et l'orchestre du cabaret *Le Bœuf sur le toit*.

Raymond Gid pratique également le photomontage, notamment pour l'affiche de *L'Exposition du Sahara*, du 15 mai au 28 octobre 1934, avec une photographie du cinéaste, explorateur et ethnographe, Pierre Ichac (1901-1978). La prise de vue en noir et blanc, présente un *méhariste du Hoggar*¹⁶, prise vers 1930 à l'occasion de séjours chez les Touaregs, monté sur un fond de ciel bleu. Le contraste des couleurs, la sobriété de la composition, alliés à l'angle de la prise de vue en contre-plongée, créent un effet saisissant et d'une grande modernité. *L'Exposition du Sahara* rencontre un certain retentissement et accueille plus de 100 000 visiteurs¹⁷.

Le graphiste Louis Bonin, dit *Lou Tchimoukouw* (1906-1979)¹⁸ compose deux affiches pour le musée en collaboration avec le photographe surréaliste Jacques-André Boiffard (1902-1961)¹⁹, mêlant des photomontages d'objets du musée avec des aplats de couleurs vives. L'affiche *Bronzes et Ivoires royaux du Bénin*, exposition du 15 juin au 15 juillet 1932 au musée d'ethnographie du Trocadéro, présente deux statuettes de bronze, un cavalier face à un léopard²⁰, photographiés en noir et blanc sur un fond bleu et orange. L'affiche *Arts de l'Amérique ancienne*, créé à l'occasion de l'inauguration des *nouveaux aménagements du département d'archéologie américaine* du musée d'ethnographie du Trocadéro en 1933, montre la statue du dieu aztèque Quetzalcóatl²¹ photographiée en noir et blanc sur un fond orange.

Suzanne Truitard (1893-1986) compose l'affiche de l'exposition *Cameroun*, qui rend compte de la mission d'Henri Labouret, au musée du Trocadéro du 9 mars au 31 octobre 1935. Cette peintre graveur, accompagne son époux, Léon Truitard (1885-1972), administrateur colonial, notamment au Cameroun à partir de 1925.

To raise funds, on the 17th of March 1934 Rivière organised a Hoggar-themed¹⁵ ball at the George V Hotel for the Museum's Friends. Raymond Gid's poster "A Night in Hoggar" combines a drawing of a Touareg warrior in the upper half with bright colour and lots of text. The order of ceremonies takes up most of the space: A Touareg duel, followed by a parade of White African Dress, an unarmed combat demonstration, the Senegalese dancer Féral Benga and artistes from the *Boeuf sur le toit* cabaret.

Raymond Gid also used photomontage, notably, in his poster for the "Saharan Exhibition" (15th May to 28th October 1934), which combines explorer and anthropologist Pierre Ichac (1901-1978)'s photograph of a Hoggar Camel Rider¹⁶ set against a backdrop of sky. The colour contrast, simplicity of composition, along with the low angle of the portrait combined to modern and striking effect. The exhibition would welcome over 100,000 visitors¹⁷.

The graphic designer, Louis Bonin aka Lou Tchimoukouw (1906-1979)¹⁸ collaborated on two posters for the museum alongside the surrealist photographer Jacques-André Boiffard (1902-1961)¹⁹, juxtaposing objects from the museum's collection with vivid blocks of colour. For the exhibition "Royal Bronzes and Ivories of Benin" (15th June to 15th July 1932) two statuettes, one of a rider and one of a leopard²⁰, face each other on a blue and orange background. After a re-design of the museum's Americas gallery in 1933, a poster entitled "Arts in the Ancient Americas" places a black and white photo of the Aztec deity Quetzalcoatl²¹ on an orange backdrop.

Suzanne Truitard (1893-1986) designed the poster for "Cameroon" an exhibition drawn from Henri Labouret's mission that was hosted by the Ethnographic Museum from March to October 1935. A painter and engraver, Truitard had accompanied her husband Léon in his role as a colonial administrator, notably in Cameroon.

Il dirige *Togo Cameroun*, le magazine de l'Agence économique des territoires africains sous mandat, de 1929 à 1936, dans lequel elle publie ses gravures²². Elle brosse, dans l'affiche *Cameroun*, à coups de pinceau vigoureux trois objets collectés par Henri Labouret, qui apparaissent simplifiés ou sous la forme de silhouettes²³.

Si la collaboration de Suzanne Truitard avec le musée d'ethnographie du Trocadéro ne semble pas relever des mêmes réseaux de connaissances, elle traduit pourtant bien la complexité du contexte historique colonial dans lequel l'activité du musée s'inscrit et qui se perçoit clairement dans la programmation des expositions, l'*Exposition ethnographique des colonies françaises de 1931*, puis *L'Exposition Sahara* en 1934, mais pour lesquelles Georges Henri Rivière avait fait appel à de jeunes graphistes.

En 1935, Paul Coze²⁴ organise une seconde exposition au musée d'ethnographie, intitulée *Art peau-rouge d'aujourd'hui, dessins des élèves de l'école indienne de Santa Fe présentés par le peintre Paul Coze* du 17 mai au 23 juin. Il présente cents aquarelles de vingt-huit artistes pueblos, navajos, sioux et kiowas, étudiants de la première *Gouvernement Indian School* des États-Unis. Certains dessins sont également reproduits sur les affiches de promotion de cette exposition qui présente des artistes amérindiens contemporains pour la première fois en France.

Du 21 juin à fin octobre 1935, le musée d'ethnographie accueille l'exposition *Île de Pâques, exposition de la mission franco-belge en Océanie*, qui rend compte de l'expédition d'Alfred Métraux (1902-1963) et Henri Lavachery (1885-1972)²⁵ partis étudier la civilisation de l'île de Pâques en 1934-1935. L'affiche présente un photomontage, resté anonyme, réalisé à partir d'une prise de vue de l'ethnologue Alfred Métraux²⁶. Une jeune pascuane, qu'il fait poser à plusieurs reprises, nous regarde depuis le sommet d'une tête sculptée *in situ*. La composition entre la photographie détournée et la typographie semble un peu moins équilibrée.

Le dessinateur et muséographe Roger Falck (?- 1973) réalise les affiches de nombreuses expositions du musée de l'Homme, de la fin des années 1930 au début des années 1960. La première est probablement celle créée à l'occasion de l'ouverture du nouveau musée en juin 1938²⁷.

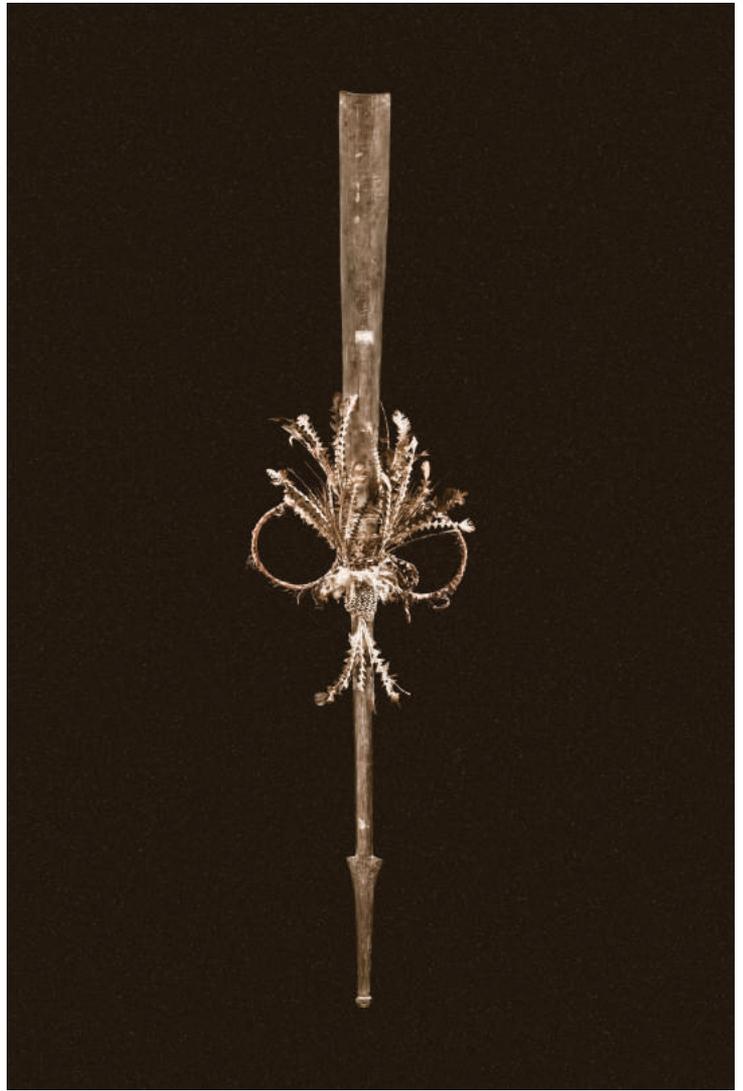
From 1929 till 1936 he edited "Togo Cameroon", the magazine of the Economic Agency that oversaw former German colonies, in which Suzanne's engravings were published²². In her poster, she uses vigorous brushstrokes to depict simplified versions²³ of three objects collected by Labouret.

If Truitard's collaboration with the Museum seems to draw on different social circles, it highlights the complexity of the colonial historical backdrop against which the Museum operated. This can be clearly seen in the curatorial programming of 1931's "The Ethnographic Exhibition of the French colonies" and 1934's "Saharan Exhibition" for which, nonetheless, Georges Henri Riviere engaged young graphic designers.

In 1935, Paul Coze²⁴ organised a second exhibition (17th May-23rd June) at the Ethnographic Museum, called "Redskin Art Today : Drawings by students of the Santa Fe Indian School, as presented by the painter Paul Coze." It displayed a hundred watercolours by 28 Pueblo, Navajo, Sioux and Kiowa artists from the first "Government Indian School" in America. Some of the drawings were also reproduced on the posters for this first French showing of contemporary Native American art.

From June 21st till the end of October 1935, the Museum held "Easter Island: An exhibition of the Franco-Belgian mission to Oceania" which detailed the expedition to Easter Island led Alfred Métraux (1902-1963) and Henri Lavachery (1885-1972)²⁵. The poster features an unattributed photo-montage based on images taken by the ethnologist Métraux²⁶. A young Easter Islander looks down at us from the top of a Moai. The balance between the cropped photos and the text is less assured.

The illustrator and ethnologist Roger Falck (d. 1973) created numerous posters for the Museum of Man from the late 1930s till the early 1960s. His first was probably the one for the new Museum's 1938 opening²⁷.



GALERIE MEYER

Oceanic & Eskimo Art

17,
rue des Beaux-Arts

75006 Paris

France

www.meyeroceanic.art

Massue de guerre palau bubu, Tolai, péninsule de Gazelle, Nouvelle-Bretagne, Papouasie-Nouvelle-Guinée. Bois de palmier noir, rotin, tapa, coquille et plumes. XIX^e siècle. 152,50 cm
© Michel Gurfinkel

Palau bubu war club, Tolai people, Gazelle Peninsula, New Britain, Papua New Guinea. Black palm wood, rattan, tapa, shell and feathers. 19th century. 152.50 cm
© Michel Gurfinkel

Galerie FLAK

8, rue des Beaux-Arts
75006 Paris
France

www.galerieflak.com

Figure rituelle iagalagana, Mumuye, Nigeria. Bois sculpté.
Début du XX^e siècle. H. 71 cm. Ex coll. Edward Albee, Montauk, New York.
© Galerie Flak – Photo : Danielle Voirin

Iagalagana ritual figure, Mumuye people, Nigeria. Carved wood.
Early 20th century. H. 71 cm. Ex Edward Albee Collection, Montauk, New York.
© Galerie Flak – Photo : Danielle Voirin

Max Rutherford LTD

Japanese Art — Netsuke Dealer

5 Georgian House
10 Bury Street
St. James's

London, SW1Y 6AA
United Kingdom

www.rutherford.com

Masque de Noh, figurant Buaku, signé avec un sceau non-identifié.
XVII^e siècle. H. 20 cm. © 2018 Max Rutherford Ltd

Noh mask, depicting Buaku, signed with an unidentified seal.
17th century. H. 20 cm. © 2018 Max Rutherford Ltd

GALERIE BRUNO MORY

8, rue de la Charité – Besanceuil
71460 Bonnay

FRANCE

WWW.GALERIE-BRUNO-MORY.COM

Mark di Suvero, $E=MC^2$, acier, 30 x 10 x 10 m, 1996 © D. Evrard

Mark di Suvero, $E=MC^2$, steel, 30 x 10 x 10 m, 1996 © D. Evrard

Galerie Laurent Dodier

www.laurentdodier.com

10 bis, La Butte
50300 Le Val-Saint-Père

FRANCE

Masque kono, Bamana, Mali. Bois à épaisse patine croûteuse sacrificielle.
Début xx^e siècle. H. 97 cm. Ex coll. Jean Lecannellier, Blainville.
© Michel Gurkinkel

Kono mask, Bamana people, Mali. Wood and thick crusted sacrificial patina.
Early 20th century. H. 97 cm. Ex Jean Lecannellier Collection, Blainville.
© Michel Gurkinkel

ARTEAS

LTD

 Laura Bosc de Ganay

2 Athenaeum Road
N20 9AE London

United Kingdom

www.artesltd.com

Kandila cycladique avec quatre anses verticales, percées
horizontalement, restauration au col. Art grec. Marbre blanc.
2600-2400 av. J.-C. H. 17 cm. Ex coll. française.
© Henri du Cray

Cycladic kandila with four vertical handles, horizontally pierced,
restoration around the neck. Greek art. White marble. 2600-
2400 BC. H. 17 cm. Ex French Collection.
© Henri du Cray

PASCASSIO

-

MANFREDI



11, rue Visconti
75006 Paris
FRANCE



www.pascassio-manfredi.com

Tau-Tau, ethnie Toraja, Célèbes, Indonésie. 123 cm © Vincent Girier Dufournier

Tau-Tau, Toraja people, Celebes, Indonesia. 123 cm © Vincent Girier Dufournier

GALERIE SL

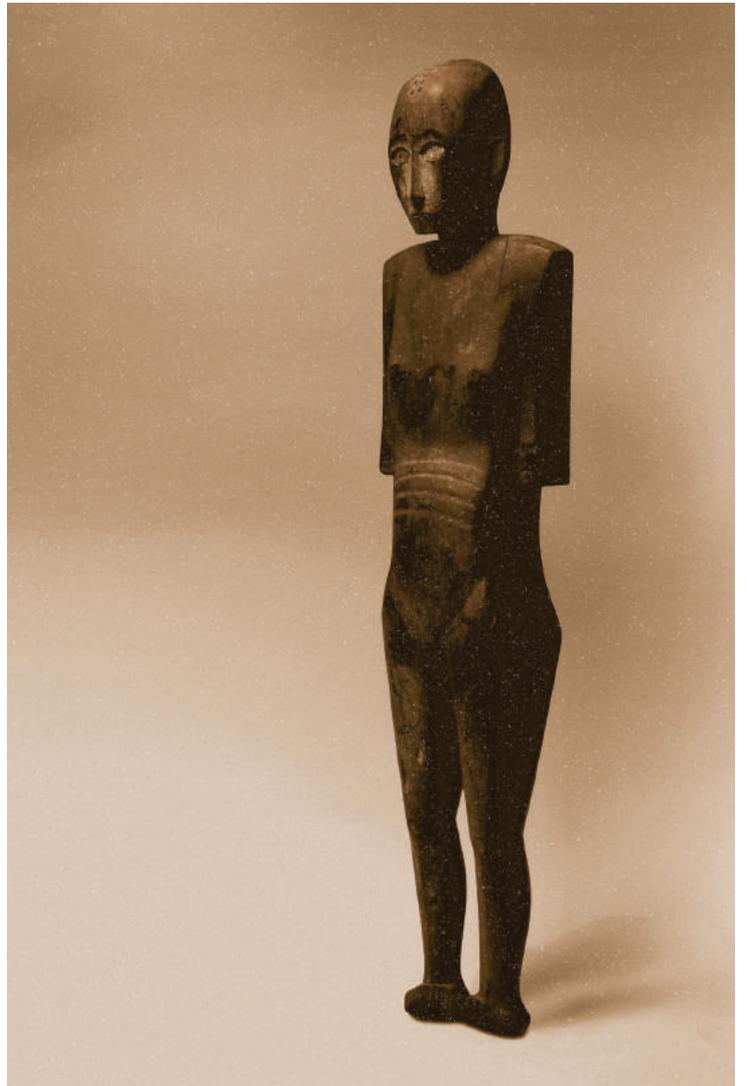
www.galerieleguennan.fr

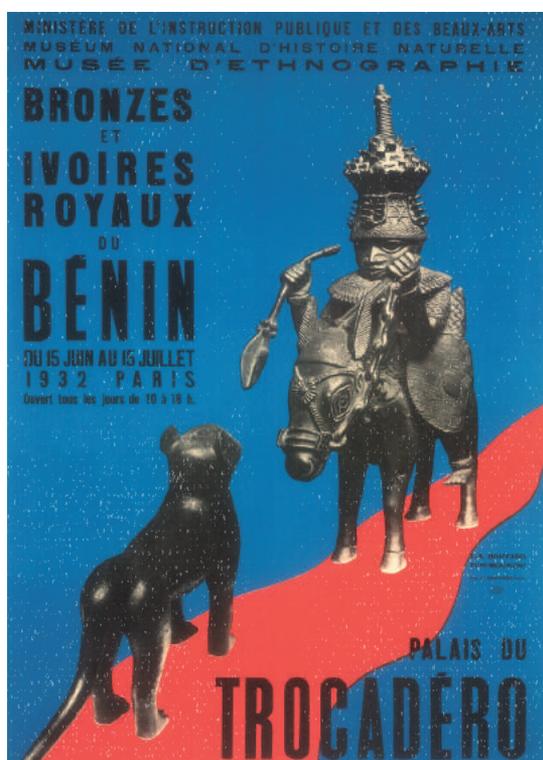
70 ter, Grande Rue
45110 Châteauneuf-sur-Loire

France

Statue fétiche téké, République du Congo. Bois kaolin, matières diverses. xix^e siècle.
H. 32 cm. Reproduite dans le livre d'Alain Lecomte sur les Teke © E. Dogniez

Teke fetish statue, Republic of the Congo. Kaolin wood, miscellaneous matters.
19th century. H. 32 cm. Figuring in Alain Lecomte's book on Teke © E. Dogniez

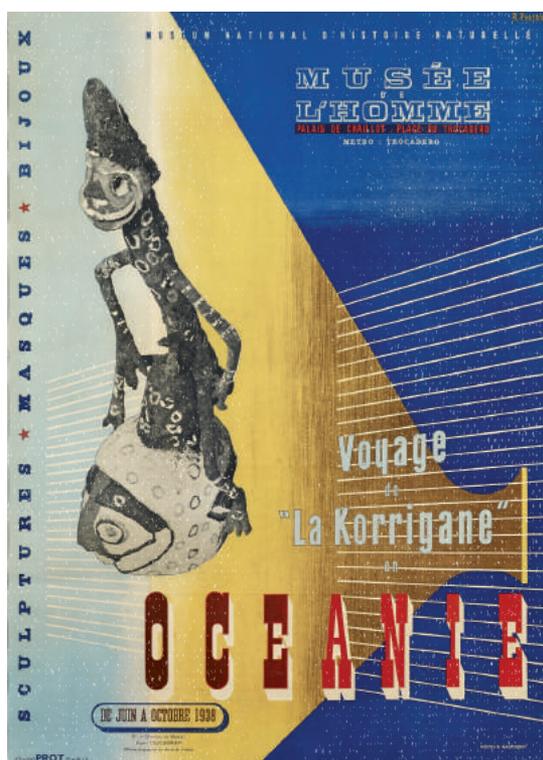




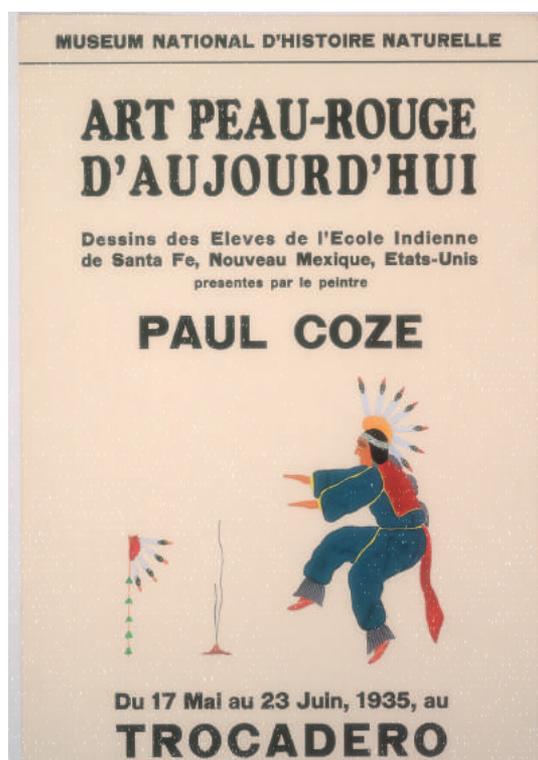
Lou Khoumikov et Boiffard, affiche de l'exposition Bronzes et Ivoires royaux du Bénin, 1932 @ Muséum national d'histoire naturelle. 32



Roger Falk, affiche Musée de l'Homme - Laboratoire d'ethnologie, lithographie, 1938. Musée du quai Branly - Jacques Chirac PPO199531 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac



Robert Pontaby affiche de l'exposition Voyage de Korrigane en Océanie, 1938. Acquise en 2017. Musée du quai Branly - Jacques Chirac 70.2017.421 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac



Affiche de l'exposition Art peau-rouge d'aujourd'hui, dessins des élèves de l'école indienne de Santa Fe, présentés par le peintre Paul Coze du 17 mai au 23 juin 1935. MET. 1935 @ Muséum national d'histoire naturelle

Une photographie d'un objet des collections prise par Hugo Herdeg (1909-1953)²⁸ – photographe suisse arrivé à Paris en 1934 – est présentée devant le globe terrestre qui se trouvait dans l'entrée du nouveau palais. En 1939, Roger Falck et Hugo Herdeg renouvellent cette collaboration pour l'affiche créée pour l'ouverture de la nouvelle salle d'Amérique. Ils proposent un photomontage avec un objet maya, présenté sur un fond composé de détails de scènes peintes sur une peau de bison²⁹. Leurs compositions sont plus étudiées et complexes, la typographie se fait moins présente.

L'affiche réalisée pour l'exposition *Voyage de la Korrigane en Océanie*³⁰, qui se tient au musée de l'Homme de juin à octobre 1938, est composée par l'architecte Robert Pontabry, engagé comme scénographe. Elle présente une photographie d'un objet rapporté par cette expédition, un masque coiffe du Vanuatu³¹, photographié par Marcel Gautherot (1910-1996), intégré dans une composition graphique très dynamique et colorée. Marcel Gautherot rencontre le photographe ethnologue Pierre Verger (1902-1996), au sein de l'agence *Alliance Photo* et ils collaborent au laboratoire photographique du musée d'ethnographie. Marcel Gautherot décide de le suivre au Mexique en 1936, puis s'installe définitivement au Brésil, où il devient une figure de l'histoire de la photographie brésilienne.

A statuette photographed by the Swiss photographer Hugo Herdeg (1909-1953)²⁸ is placed in front of the Globe that sat before the Museum's entrance. In 1939, Herdeg and Falck collaborated again on the occasion of the new Americas Gallery opening. This time the photomontage placed a Mayan piece in front of detailing from paintings on Bison skin²⁹. Given the complexity of the imagery, the typography has less weight in the overall effect.

The poster created for the 1938 exhibition "The Korrigane's Voyage in Oceania"³⁰ was designed by the architect Robert Pontabry who had been engaged as production designer. It features an object from the expedition, an integrated Mask and Head-dress from Vanuatu³¹. The photograph (taken by Marcel Gautherot) is set against a dynamic and colourful backdrop. Gautherot (1910-1996) had met the ethnological photographer Pierre Verger (1902-1996) in the *Alliance Photo* Agency and they went onto collaborate in the Ethnographic Museum's photographic lab. Gautherot followed him to Mexico (1936) and then moved to Brazil, where he would become a major figure in national photographic history.

CARINE PELTIER-CAROFF



« ET UNE FOIS DE PLUS, VIOT REPART POUR LES TROPIQUES »¹

« *And Viot once again left for the Tropics* »¹

« Poète sans maison d'édition ni travail »², Jacques Viot entre dans la sphère des galeries parisiennes et, plus particulièrement, du milieu surréaliste dans les années 1920. Il représente alors des artistes comme Joan Miró. Mais après avoir travaillé pour plusieurs artistes et galeries, et à force de dettes, Viot prend la mer pour rejoindre le Pacifique en 1926. De retour à Paris en 1928, Viot recontacte Pierre Loeb – galeriste parisien depuis 1924 –, avec qui il avait travaillé avant son départ, et lui propose de partir dans les mers du Sud à son compte, afin de rapporter des objets alors en vogue, notamment chez les surréalistes.

C'est en 1929 qu'un contrat entre les deux hommes est signé. Il stipule que Loeb donnera à Viot 6 000 francs par mois hors frais de transport, que le voyage durera un an maximum (sauf renouvellement du contrat par Loeb lui-même) et qu'à son retour, Viot se verra émettre une remise de dette par Loeb. En échange, Viot devra « expédier tous les objets d'Art sauvage recueillis au cours [de ses voyages] et [lui] en indiquer le prix exact payé »³. Loeb avait par avance donné des indications à Viot sur le prix de base maximum auquel il pouvait acheter les objets dans les villages : un dixième du prix de l'Hôtel des ventes de Paris⁴.

En arrivant dans la région du lac Sentani, Jacques Viot découvre que les populations sont déjà sous la domination des missionnaires et qu'une grande partie des objets traditionnels a déjà disparu. Selon ses dires, Viot crée une relation de confiance avec les anciens et les sorciers du village qui vont lui permettre d'avoir accès au *graal* : les sculptures « perdues » du lac Sentani⁵. Les hommes du village sont alors allés extraire du lac « une représentation de leurs âmes »⁶, une figure faite d'une seule pièce de bois qui devait être la partie supérieure d'un pilier de maison des hommes que Viot décide d'appeler *Le Lys*.

Comme les autres trouvailles de Viot à Sentani, *Le Lys* a traversé les mers pour rejoindre la galerie de Pierre Loeb, à Paris. Ce dernier raconte comment il découvrit le chef-d'œuvre à l'intérieur d'une boîte extrêmement lourde. Cette sculpture allait devenir la nouvelle star de son époque. À son retour de Nouvelle-Guinée, Viot aide Loeb à exposer les sculptures et divers objets qu'il a rapportés du lac Sentani.

“A poet without a publishing house or work”², Jacques Viot entered the world of Parisian galleries and, more particularly, the surrealist scene in the 1920s. He represented artists like Joan Miró. After working for several artists and galleries and being deep in debt, Viot sailed the Pacific in 1926. After coming back to Paris in 1928, he got back in touch with Pierre Loeb who had had a gallery in Paris since 1924. Viot had worked with him before his departure. Viot suggested that he would go to the South Seas in order to bring back objects that were fashionable at the time, particularly among surrealists.

In 1929, the two men signed a contract. It stipulated that Loeb would give Viot 6,000 francs a month excluding costs of transport, and that the trip would last for a year maximum, unless the contract was renewed by Loeb himself. On his return, his debt would be paid off. In exchange, Viot would have to “send all the savage art objects collected during his trips, mentioning how much he paid for them”³ on the objects bought in the villages – ten per cent of what the auction house would have sold them for⁴.

When he arrived in the Lake Sentani region, Jacques Viot discovered that the local population were under the domination of missionaries and that many traditional objects had already disappeared. According to Viot, he established a trusting relationship with the elders and the sorcerers in the village, which gave him access to his Holy Grail – the “lost” sculptures of Lake Sentani⁵. Men in the village took out of the lake « a representation of their souls »⁶, a figure made of a single piece of wood which might have been the upper part of a pillar from a men's house and which Viot decided to call *The Lily*.

Like Viot's other discoveries from Sentani, *The Lily* crossed the sea before reaching Pierre Loeb's gallery in Paris. Loeb explained how he discovered the masterpiece inside a very heavy box. This sculpture was to become the new star of its epoch. After coming back from New Guinea, Viot helped Loeb to exhibit the sculptures and various objects that he brought back from Lake Sentani.

La première exposition à dévoiler *Le Lys* au Tout-Paris s'est – contrairement à ce que l'on pourrait imaginer – déroulée à la galerie Pierre Colle en janvier 1933. Elle n'est pas très bien accueillie par la critique, mais cela n'empêchera pas pour autant *Le Lys* de se faire connaître des amateurs par la suite. En effet, plus tard lors de cette année 1933, cette même sculpture est exposée à la maison Louis Carré par ce dernier et Charles Ratton. C'est certainement lors de cette deuxième exposition que les surréalistes se sont entichés de ces ancêtres du lac Sentani. C'est la même année que Man Ray emporte la sculpture dans son studio de la rue Campagne Première afin de la photographier sous plusieurs angles, comme en témoignent des négatifs sur plaque de verre aujourd'hui conservés au Centre Pompidou. *Le Lys* continuera d'être une inspiration pour de nombreux artistes comme Max Ernst, qui réalisa *Les Asperges de la lune* en 1935. La vie parisienne de la sculpture se termine par son acquisition par l'artiste Jacob Epstein, qui vit alors à Londres. Quant à Viot, dorénavant séparé de ce qui a peut-être été la plus grande découverte de sa vie, il va se tourner progressivement vers le cinéma pour devenir scénariste.

Le Lys est aujourd'hui exposée à la National Gallery de Canberra, toujours aussi puissante et émouvante.

Unexpectedly, the exhibition which displayed *The Lily* took place in the Pierre Colle gallery in January 1933. Though this was not well received, *The Lily* would become known by art lovers later on. As a matter of fact, later in the year, the sculpture was exhibited at the Maison Lois Carré, by Charles Ratton and Carré himself. It is likely that it was at this exhibition that surrealists became enamoured of these ancestors from Lake Sentani. In 1933 too, Man Ray took the sculpture to his studio in rue Campagne Première to photograph it from different angles, as shown by the glass negatives now in the collection of the Centre Pompidou in Paris. The sculpture carried on inspiring many artists, like Max Ernst who created *The Moon Asparagus* in 1935. The life of *The Lily* in Paris ended when it was acquired by the artist Jacob Epstein who lived in London. As to Viot who was separated from what was probably his greatest discovery, he gradually turned to the cinema and became a scriptwriter.

The Lily can now be seen at the National Gallery in Canberra, still as moving and powerful.

CLÉMENTINE DÉBROSSE
(WWW.CASQAR.ORG)



Bêatrice Bijon, *Le Lys*, 2018. Permission of National Gallery of Australia.

LA KORRIGANE

« Ce n'est pas au hasard que doit se dessiner le voyage. Un logique itinéraire est exigé, afin de partir, non pas à l'aventure, mais vers de belles aventures »¹

"A journey should not be planned by chance. A logical itinerary is required for adventures to be beautiful"¹

Victor Segalen

« La course à la rencontre du plus primitif »² bat son plein dans les années 1930. Les mondes intellectuel et artistique s'émeuvent, s'épouvantent et s'émerveillent au contact de l'homme *sauvage* et de ses productions. De l'exposition coloniale de 1931 aux films tels que *Chez les mangeurs d'hommes* de Paul Antoine et Robert Lugeon, le public est en quête du grand « frisson cannibale »³. À la même époque, le musée d'ethnographie du Trocadéro participe à la mise en place d'une ethnologie française. La mission Dakar-Djibouti lance une ère nouvelle, celle de l'ethnologie professionnelle. Cependant, les expéditions ethnographiques sont encore rares et ce sont plus généralement des amateurs éclairés et fortunés qui s'élancent à l'aventure pour compléter les collections d'objets et de spécimens inédits.

"The race for the most primitive encounter"² was in full swing in the 1930s. The intellectual and artistic worlds were moved, horrified and had cause to marvel at the "savage" and his productions. From the 1931 Paris Colonial Exhibition to films like *Lands of the Cannibals* directed by Paul Antoine and Robert Lugeon, the public was in a quest for the great "cannibal shiver"³. At the same period, the musée d'ethnographie du Trocadéro contributed to the creation of French ethnology. The Dakar-Djibouti mission launched a new era – that of professional ethnology. However, ethnographic expeditions were rather rare and it was generally well-informed amateurs who set off in search of adventure to add objects and previously unknown specimens to collections.

Ainsi, le 28 mars 1934, cinq amis larguent les amarres depuis le port de Marseille à bord de la goélette *La Korrigane*. À son bord, le couple Étienne et Monique de Ganay entraîne avec lui la sœur d'Étienne et son mari, Régine et Charles van den Broek ainsi que Jean Ratisbonne. Les membres de l'expédition sont accompagnés de huit marins bretons, d'un couple de jeunes chats et d'un perroquet vert, « semblable à celui de Robinson Crusoë »⁴. Élève de l'école navale, Etienne de Ganay est aussi amoureux de la mer que de sa femme, Monique ; sa demande en mariage en atteste : « Accepteriez-vous de me suivre très loin, sur les océans ? »⁵ Le goût pour les voyages se retrouve également chez le couple van den Broek, parti en voyage de nocce à Tahiti et Java. bercée par les récits d'aventure, les écrits d'ethnologues et les cours de Marcel Mauss, Régine accepte d'embarquer pour ce long périple de plus de deux ans.

On 28 March 1934, five friends left the port of Marseilles on the *Korrigane*. Aboard, Etienne and Monique de Ganay took with them Etienne's sister and her husband, Régine and Charles van den Broek, as well as Jean Ratisbonne. The members of the expedition had a crew of eight, two young cats and a green parrot similar to Robinson Crusoe's⁴. A naval cadet, Etienne de Ganay was as much in love with the sea as with his wife, Monique, as shown by his marriage proposal: "Would you accept to follow me very far on the oceans?"⁵ The taste for travelling was equally strong for the van den Broek couple who went on their honeymoon to Tahiti and Java. Brought up with adventure narratives, ethnologists' writings and Marcel Mauss' classes, Régine agreed to embark on this two-year journey.

L'expédition prend toute son importance en Océanie. Arrivés en août 1834, les Korrigans y réalisent un travail de collecte d'objets et d'informations extrêmement important. Celui-ci correspond à la fois à des échanges avec les insulaires, mais aussi à des dons et achats aux colons présents sur place.

The expedition gained momentum in Oceania. The Korrigans arrived in August 1934 and started collecting extremely important objects and information. The collection was the result of exchanges with islanders, but also of gifts and purchases from the colonists present there.

Pour ce dernier cas, on peut citer l'exemple très célèbre de la sculpture de grade de l'île de Malo, surnommée *L'Homme bleu*. Cette sculpture ni-vanuatue passe entre plusieurs mains de planteurs occidentaux avant d'arriver dans les collections de Marinoni, un trader d'origine italienne résidant sur Malekula. Suite à d'importantes dettes de jeux, l'avocat maître Gomichon des Granges, liquidant ses affaires, en aurait profité pour racheter sa collection.

Ayant reçu des lettres de recommandation de Rivière et Rivet, le trader accueille les membres de *La Korrigane* à Port-Vila, le 23 mai 1935. Il leur fait don de huit pièces, dont la figure de *L'Homme bleu* pour compléter les collections du futur musée de l'Homme. Passant plusieurs jours dans l'archipel, les Korrigans obtiennent des informations contradictoires au sujet de la provenance de cette grande sculpture bleue. Après la rencontre du trader Jones à Vanikoro, dans les îles Salomon, qui confirme l'ancienne présence de *L'Homme bleu* dans les collections de Marinoni, Monique de Ganay envoie une lettre à Rivière pour lui annoncer l'envoi de nouvelles informations. Celle-ci fait parvenir en même temps une lettre à Marinoni pour lui demander plus d'informations. Celui-ci répond qu'il a lui-même acheté cette sculpture à un chef de l'île de Malo. Monique de Ganay réalise alors des fiches sur les objets donnés par des Granges.

On observe dans la pratique de collecte une grande rigueur scientifique. Tandis que les objets s'accumulent dans la salle de bain du navire, transformé en lieu de stockage improvisé, les informations, récits et légendes autour des objets sont précieusement annotés dans des carnets par Monique de Ganay. Pour illustrer cette rigueur scientifique, on peut citer l'exemple d'un anneau de bois, nommé *nimbatala*, acheté quinze shillings par Charles van den Broek aux hommes du clan Emilep. Avec cet anneau, ils collectent également une légende recueillie à Atchin, près de Malekula, au Vanuatu, par T. Harrison : « Les hommes de Merak, au sud de Santo, ignoraient qu'ils pouvaient avoir des rapports sexuels avec leur(s) femme(s). Pour cela, ils se servaient de grands anneaux de bois. Un jour, ils reçurent la visite d'hommes venus d'Atchin. L'un d'eux voulut allumer un feu pour faire cuire son repas. Il frota un bâton dans la rainure d'un morceau de bois. Une femme de Merak l'aïda en repoussant dans la rainure de la poussière de bois provenant du frottement. L'homme lui fit immédiatement des propositions. Elle rit et lui dit : "Que voulez-vous faire de moi ?" et elle lui tendit l'anneau de bois dont se servaient les hommes de Merak. L'homme ne sachant que faire de cet instrument, la pénétra. Fort satisfaite, elle raconta son aventure à ses amies. Celles-ci voulurent à leur tour faire l'expérience. »

Among the gifts was the very famous grade figure from Malo Island nicknamed *The Blue Man*. This Ni-Vanuatue sculpture belonged to various Western planters before it entered the collections of Marinoni, a trader of Italian origin living on Malekula. After running into debt through gambling, the lawyer Gomichon des Granges liquidated his business and bought the collection.

After receiving letters of recommendation from Rivière and Rivet, the trader welcomed the members of the *Korrigane* in Port-Villa on 23 May 1935. He gave them eight pieces, among them *The Blue Man* which was to go into the collections of the future musée de l'Homme. While spending several contradictory information about the provenance of this large blue sculpture. After meeting the trader Jones at Vanikoro on Solomon Islands, who confirmed that *The Blue Man* used to be part of Marinoni's collections, Monique de Ganay sent a letter to Rivière to let him know that she would send new information, while also sending a letter to Marinoni requesting further information. He replied that he had bought the sculpture from a chief on Malo Island. Monique de Ganay then made notes about the objects given by des Granges.

Collecting was done with great scientific rigour. While objects were accumulating in the bathroom of the ship transformed into an improvised storage area, information, narratives and legends about the objects were written down in notebooks by Monique de Ganay. This scientific rigour is best illustrated by the example of a wooden ring, called *nimbatala*, bought for 15 shillings by Charles van den Broek from the men of the Emilep clan. With this ring, a legend was recorded by trader Tom Harrison at Atchin, near Malekula in Vanuatu: "Men in Merak, in the South of Santo, did not know that they could have sexual relationships with their wives and instead, used large wooden rings. One day, men from Atchin visited them. One of them decided to light a fire to cook his meal. He rubbed a stick in the groove in a piece of wood. A woman from Merak helped him brush some dust from the rubbing into the groove. The man immediately made advances to her. She laughed and said: "What do you want to do with me?" Then she gave him the wooden ring used by the men from Merak. As the man did not know what to do with this ring, he penetrated her. Very satisfied with the experience, she described her adventure to her friends who, in turn, wanted to try the experience with their husbands.

« Elles essayèrent avec leurs maris, mais ceux-ci ne surent pas s’y prendre et durent demander aux femmes d’Atchin de les initier. Pour remercier les gens d’Atchin, les hommes de Merak donnèrent une grande fête. Les membres du clan Emilep emportèrent comme souvenir un des anneaux de bois, qu’ils gardèrent dans la maison des hommes. »⁶

En plus de la collecte d’objets, monsieur de Ganay est chargé par le Muséum national d’histoire naturelle de ramener en France des animaux marins, destinés à compléter les collections françaises. Le suivi de l’opération est opéré avec succès grâce à l’Office national des pêches et la Commission internationale d’océanographie du Pacifique. Cependant, le plaisir et le divertissement prennent rapidement le pas sur la vocation scientifique de la mission qui avait été confiée aux Korrigans... En effet, le voyage est surtout marqué par de spectaculaires parties de pêche entre les deux hommes, qui remontent requins et espadons en Nouvelle-Zélande et à Tahiti, avec une dextérité dont ils semblent particulièrement fiers sur les photographies conservées du voyage. Si les hommes s’intéressent surtout à la taille de leurs prises, c’est pour les couleurs chatoyantes des poissons du Pacifique que Régine van den Broek se passionna. On en veut pour preuve vingt-cinq aquarelles récemment retrouvées dans la collection privée de la famille de Régine, soigneusement annotées du lieu de pêche et de l’identité du pêcheur – voire du nom vernaculaire du poisson représenté lorsqu’elle l’apprenait. Régine van den Broek est également fascinée par les danses polynésiennes qu’elle représente fréquemment au cours du voyage⁷. Son style, tantôt naïf et coloré, tantôt précis dans le cas des poissons, semble toujours hésiter entre le charme de la couleur et la retranscription d’une cérémonie ou d’un événement précis.

Entre scientificité, adrénaline et contemplation, *La Korrigane* est la dernière grande expédition dans le Pacifique. Les Korrigans sont à la charnière entre deux périodes : celle des grandes expéditions, à la recherche du « frisson cannibale » et celle d’une collecte réfléchie et documentée, en lien avec l’ethnologie française naissante.

But the latter did not know how to do it and had to ask women from Atchin to initiate them. To thank the people of Atchin, the men of Merak gave a big party. The members of the Emilep clan took one of the wooden rings as a souvenir and kept it in the men’s house”.⁶

As well as collecting objects, Mr de Ganay was asked by the Muséum national d’Histoire naturelle to contribute sea creatures to French collections. The whole operation was a success thanks to the National Bureau of Fishing (Office national des pêches) and the International Commission of Oceanography of the Pacific. However, pleasure and entertainment rapidly got the better of the scientific agenda of the mission entrusted to the Korrigans... In effect, the journey was above all marked by spectacular fishing parties between the two men on board who caught sharks and swordfish in New Zealand and Tahiti. Their pride at their prowess is apparent in the photographs of the journey. While the men were particularly interested in the size of their catch, Régine van den Broek was passionate about the shimmering colours of the Pacific fishes. The twenty-five watercolours recently found in the private collection of Régine’s family are evidence of this. They are all carefully annotated with the location and the fisherman’s name, or even with the vernacular name of the fish when she knew it. Régine van den Broek was also fascinated by Polynesian dances which she frequently painted during the voyage⁷. Her style, sometimes naïve and coloured, and sometimes precise when she painted fish, always seemed to hesitate between the charm of colour and the faithful representation of a ceremony or a precise event.

Mixing science, adrenalin and contemplation, the *Korrigane* was the last great expedition in the Pacific. The Korrigans represented the pivot between two epochs: that of great expeditions in search of the “great cannibal shiver” and that of well considered and documented collecting journeys related to budding a French ethnology.

ENZO HAMEL & ELSA SPIGOLON
(WWW.CASOAR.ORG)



JACQUES LEBRAT

Atelier Galerie Punchinello
www.punchinello.fr

16, rue du Parc-Royal
75003 Paris
FRANCE

Masque baining, péninsule de Gazelle, Papouasie-Nouvelle-Guinée.
Début xx^e siècle © Michel Gurfinkel

Baining mask, Gazelle Peninsula, Papua New Guinea.
Early 20th century © Michel Gurfinkel

GALERIA

GUILHEM MONTAGUT

Pau Claris 163, Bajos
08007 Barcelona

ESPAÑA

www.galeriamontagut.com

Masque baoulé, Côte d'Ivoire. Bois dur à patine rougeâtre. Fin XIX^e, début XX^e siècle.
H. 50 cm. Ex coll. privée, France ; coll. Quilez ; coll. Frérot © Hugues Dubois

Baoulé Mask, Ivory Coast. Hard wood with reddish patina. Late 19th, early 20th
century. H. 50 cm. Ex Private Collection, France; Quilez Collectin, Paris; Frérot
Collection, Paris © Hugues Dubois

GALERIE

Joaquin Pecci

www.joaquinpecci.net

23, RUE DES MINIMES
1000 BRUXELLES

BELGIQUE

Cimier kurumba, Burkina Faso. Bois et pigments, graines d'abras.
H. 113 cm. Provenance : collecté *in situ* au début des années 1960
dans la région d'Aribinda ; ex coll. européenne
© Studio Asselberghs – Frédéric Dehaen, Bruxelles

Kurumba crest, Burkina Faso. Wood and pigments, abras seeds.
H. 113 cm. Provenance: collected *in situ* in early 1960s
in Aribinda region; Ex European Collection
© Studio Asselberghs – Frédéric Dehaen, Brussels

JO DE BUCK

Tribal Arts

43,
RUE DES MINIMES
1000 BRUXELLES

BELGIQUE

WWW.JODEBUCK.NET

Masque heaume makondé, Tanzanie. Début xx^e siècle © Anne Deknock
Makonde heaume mask, Tanzania. Early 20th century © Anne Deknock

ARTS D'AUSTRALIE

STEPHANE JACOB

179, boulevard Péreire
75017 Paris

France

www.artsdaustralie.com

Abie Loy KEMARRE, *Bush Hen Dreaming*, acrylique sur toile,
96 x 142 cm, 2015. © Photo: www.artsdaustralie.com

Abie Loy KEMARRE, *Bush Hen Dreaming*, acrylic on canvas,
96 x 142 cm, 2015. © Photo: www.artsdaustralie.com

BEN HUNTER

Art Tribal

2 Lynton Road
London NW6 6BN

UNITED KINGDOM

www.benhunter.co.uk

Collier en dents de marsouin, îles de l'Ouest, archipel des Salomon.
55 cm © Ben Hunter

Porpoise tooth collar, Western Islands, Solomon archipelago.
55 cm © Ben Hunter

Michael WOERNER

Oriental Art

Bangkok
Hong Kong

micwoerner@yahoo.com

Tête de divinité masculine, Khmer. Graywacke. Période d'Angkor, style Prè Rup, 944-968. H. 16 cm. Provenance : Larry and Sherry Philips, Los Angeles, États-Unis (depuis environ 1970) ; coll. privée californienne, États-Unis (depuis 2000) © Michael Woerner

Head of a Male Deity, Khmer. Graywacke. Angkor period, Pre Rup style, 944-968 CE. H. 16 cm. Provenance : Larry and Sherry Philips, Los Angeles, USA (since circa 1970s) ; Private Collection California, USA (since 2000) © Michael Woerner

REMERCIEMENTS

ACKNOWLEDGEMENTS

Isabelle et Bruno Mory, Pauline Baert, Marina Becerra,
Alice Bernadac, Alexandre Bernand, Marion Bertin,
Roselyne Boutaudou, Béatrice Bijon, Bruno Bressolin,
Hervé Canivet & Michel Le Cam, Thomas Celnik,
Sylvie Ciochetto, Alain Cirelli, Margaux Châtaignier,
Thomas Chevalier, Maëlle Conan, Adenike Cosgrove,
Clémentine Débrosse, Jean-Claude Dumoulin, Jacques Febvre,
Sarah Frioux-Salgas, Aurélien Gaborit,
Claire & Fabio Gazeau-Montrasi, Thibaud Giraudeau,
Virginie Goutayer, Bruno Goyard, Camille Grainsgorge,
Julien Guillot, les habitants de Bonnav, Enzo Hamel,
Jade Jollivet, Margot Kreidl, Denis Lacoste, Chilpéric Lapierre,
Muriel Lardeau, Pierre Lardeau, Jean-Guy Lebeau,
Laurent Lecellier, Axelle Lemaire, Jonathan Littell,
Léna Martin, Morgane Martin, Magali Mélandri, Laura Mercier,
Lucie Mercier, David Mildon, Pierre Monestier, Garance Nyssen,
Anne Orieux, Benoît-Henry Papounaud, Christophe Para,
Carine Peltier-Caroff, Adèle Rellier, Jean Roudillon,
Lorenzo Sartorello, Jean-François Schmitt, Elsa Spigolon,
Marco Stathopoulos, Nicola Sutcliff, Gérard Thivent,
Giacomo Troncon, Céline & Laurent Tripoz,
Cécile & Philippe Valette, Guy Van Rijn.

Sur une idée originale de

Laurent Dodier, Bruno Frey, Jacques Lebrat,

Anthony JP Meyer & Bruno Mory



GUS ADLER & FILLES

APPIA Art & Assurance THE GLOBESETTERS SOCIETY AR&L LUMIÈRE
 •3 bourgogne Cluny ÌMÒ DÁRA
 L'œil CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX
 LeJournal des Arts T ART ARTKHADE THE AUCTIONS DATABASE OF ANCIENT ARTS FROM AFRICA, ASIA, OCEANIA AND THE AMERICAS



LA BASCULE DES MONTAGNES

The other side of Mountains

C'est en 1926 que Michael Leahy, un jeune Australien de vingt-quatre ans, débarque pour la première fois en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Comme d'autres, il est attiré par l'or facile de la mine d'Edie Creek. Loin d'être un *El Dorado*, l'île est alors un poids pour l'administration australienne des années 1920, qui vient d'hériter de ces terres allemandes suite au traité de Versailles. Le climat chaud et humide de la Nouvelle-Guinée, et la prétendue pauvreté de son sol, dissuade le gouvernement d'investir dans ce nouveau territoire, dont la seule richesse semble être sa population, devenue une main d'œuvre bon marché pour les planteurs et les mineurs coloniaux. Pour l'administration, comme pour les chercheurs d'or, l'île est hostile et, rapidement, c'est impuissant, déçu et atteint de malaria que Michael Leahy est forcé de rentrer en Australie, sans une pépite en poche. Malgré ces premières difficultés, la soif intarissable d'or le rappelle sur les côtes de Papouasie dès son rétablissement. Mais le vent a tourné à Edie Creek : de grosses compagnies se sont emparées des filons. La recherche artisanale d'or appartient désormais au passé. Leahy se tourne alors vers la prospection et explore sans relâche les alentours d'Edie Creek... Sans succès. Il décide alors de remonter le cours de la rivière Ramu, en direction de l'abrupte chaîne montagneuse qui occupe le centre de l'île. Les géographes ont alors la certitude qu'elle n'est constituée que d'un unique massif inhabité, bien que le territoire n'ait pas encore été exploré. Certains laissent alors libre cours à leurs fantasmes... C'est ainsi que Trégance, un navigateur français de la fin du XIX^e siècle, assure y avoir découvert des villes où les hommes extraient de l'or sous la gouvernance d'un puissant monarque ! Pour les Papous des côtes, les montagnes sont peuplées d'êtres cruels, et il est périlleux de s'y aventurer.

Mais aucune de ces rumeurs ne dissuade Leahy de tenter l'aventure. C'est ainsi que le matin du 26 mai 1930, accompagné de Michael Dwyer – un autre chercheur d'or –, et de quinze porteurs papous originaires des côtes, il se met en route en direction du massif de Bismarck, source de la rivière Ramu. Quelle n'est alors leur surprise lorsque, après une rude journée de marche pour atteindre un sommet, ils découvrent une vallée verdoyante et fertile, à mille lieux des montagnes inhospitalières qu'on leur avait décrites ! La tombée de la nuit réserve au groupe une autre surprise de taille : ils aperçoivent, au loin, de multiples lueurs. Les montagnes sont bel et bien peuplées. S'agit-il là de ces êtres sanguinaires décrits par les populations côtières ? Le groupe passe la nuit dans l'appréhension d'une attaque, mais ce n'est que dans la matinée que les premiers habitants des Hautes-Terres font leur apparition.

It was in 1926 that a young 24-year-old Australian arrived in Papua New Guinea for the first time. Like many others, he was attracted by the easy gold of Edie Creek mine. Far from being an *El Dorado*, the island was a burden for the Australian administration of the 1920s which had just acquired these German lands as a result of the Versailles Treaty. The hot and humid climate of New Guinea and the supposed poverty of its soil dissuaded the government from investing in this new mandated territory, whose only wealth seemed to have been its population who had become cheap labour for planters and colonial miners. For the administration as well as for the gold miners, the island was hostile, so that very quickly, Michael Leahy, powerless, disappointed and suffering from malaria, had to go back to Australia, without gold. In spite of these first difficulties, the gold fever took him to the coasts of Papua as soon as he recovered. But the wind had turned at Edie Creek: huge companies had taken over the deposits. Individual miners were now a thing of the past. Leahy then turned towards prospection and relentlessly explored the area around Edie Creek, but without any success. He decided to go up the Ramu river towards the steep chain of mountains at the centre of the island. At the time, geographers were certain that the island was made of a single uninhabited range, even though the territory had never been explored. Some gave free rein to their fantasies... This was how Trégance, a late 19th century French navigator, insisted that he had discovered towns where men, governed by a powerful monarch, extracted gold. For the coastal Papuans, the mountains were inhabited by cruel beings and it was perilous to go there.

But none of these rumours dissuaded Leahy from embarking on the adventure. So, in the morning of 26 May 1930, accompanied by another gold digger and fifteen Papuan porters from the coasts, he headed off towards the Bismarck range where the spring of the Ramu river was. But a surprise awaited him there. After a difficult walking day to reach the summit, they discovered a green and fertile valley, a far cry from the inhospitable mountains that people had described! When night came, they were hit by another surprise: they could discern faint lights in the distance. The mountains were indeed inhabited. Were its inhabitants the bloodthirsty beings described by coastal peoples? They spent their first night fearing an attack and were ready to respond.

La crainte semble partagée, et ce n'est que petit à petit que les locaux commencent à s'approcher des nouveaux venus, tentant de les toucher, comme pour s'assurer de la réalité de ce qu'ils ont sous les yeux. De toute évidence, ils sont stupéfaits. De leur côté, Leahy et son équipe, ébahis, découvrent en chemin une Papouasie fort différente de celle qu'ils connaissaient : sous un climat tempéré, d'immenses jardins clôturés, dans lesquels poussent patates douces, canne à sucre et haricots ont pris le pas sur les marécages des Basses-Terres.

La traversée jusqu'à la côte sud de la Papouasie dure sept semaines et, partout, le groupe est devancé par des gémissements répercutés en écho, de vallée en vallée, pour prévenir de leur arrivée. L'étonnement est immense. N'ayant jamais rencontré de Blancs, certains voient en Leahy et Dwyer des êtres mythiques. Pour les Mikarus, il s'agissait de Souw, un immortel à la peau blanche venu se venger en coupant les arbres qui soutiennent les cieux pour les laisser tomber sur les populations... Les deux hommes coupent en réalité du bois pour en faire des piquets de tente. D'autres croient qu'il s'agit d'êtres venus du ciel, dont les tentes de tissu blanc sont faites de la matière des nuages et les lanternes contiennent des morceaux de lune. Mais, pour la plupart, Leahy et ses compagnons ne sont autres que des parents décédés des porteurs, dont les mythes rapportent que la peau devient blanche après la mort. Entourés de nombreux locaux, Leahy et ses hommes pénètrent toujours plus profondément dans les Hautes-Terres, dont ils tamisent les rivières à la recherche d'un nouvel Edie Creek. Pour les populations persuadées de voir revenir des morts, ce sont leurs cendres et leurs ossements dispersés au fil de l'eau qu'ils recherchent ainsi.

Pendant les quatre années que Leahy reste à la tête des missions de prospection, le comportement des Occidentaux est observé avec attention. On remarque l'absence de femmes – peut-être dissimulées dans les sacs – et le port de vêtements – qui cachent sans doute un pénis gigantesque, comparable à celui de certains héros mythiques. Pourtant, même en épiant les Blancs qui se baignent dans les rivières, les populations n'en voient rien. Leurs excréments s'avèrent de plus incomparables à ceux des oiseaux, êtres célestes s'il en faut. Enfin, lorsqu'ils dorment, ces prétendus morts ne retournent pas à l'état de squelette, comme dans les mythes. Leahy, qui a compris que sa survie tient probablement à cet étonnement, prend l'habitude de lever le camp avant que celui-ci ne se dissipe, ne restant jamais plus d'une nuit au même endroit.

It was on the following morning that inhabitants of the Highlands first appeared. It seemed that both sides were equally afraid, but the natives gradually came closer to these strangers and tried to touch them, as if to ascertain the reality of what they saw. They were obviously astonished. As to Leahy and his walking party, they were stunned to discover a Papua radically different from the swamp that they knew, with huge fenced gardens where sweet potatoes, sugar cane and beans grew in this temperate climate.

The voyage to the South coast of Papua lasted for seven weeks. Everywhere, ahead of them, the group could hear cries in the valleys warning other tribes of their arrival. They were utterly astonished. Because they had never met white people, some thought Leahy and Dwyer were mythical beings. The Mikaru thought that it was Souw, an immortal with white skin who had come to seek revenge by cutting the trees that supported the skies and letting them fall on the population. In fact, the two men were cutting wood to make tent pegs. Others thought that they were beings coming from the sky: their lanterns held pieces of moon and their tents in white fabric were made from the stuff of clouds. But for most of them, Leahy and his companions were dead people whose skin had turned white after death, according to myth. Because the native porters were in the company of white men, some thought that they were family members who had passed away. Surrounded by many local natives, Leahy and his men penetrated further into the Highlands and panned the rivers in search of a new Edie Creek. Some sources reported that most of the natives were convinced that their dead people had come back and the men panning were thought to be searching for their own ashes and remains that had been scattered in the water.

Leahy carried on leading a prospecting party for four years. Everywhere, the Westerners' behaviour was watched carefully. The natives noticed that there were no women (maybe they were they hidden in the bags) and that men wore clothes (maybe they concealed huge penises like those of some mythical heroes). However, when they spied on white men bathing in the rivers, they did not see any evidence of this. Yet, the excrement of these beings from the sky was different from that of the birds'. When they slept, these supposedly dead beings did not become skeletons again, as said in myths. But Leahy, who understood that he probably owed his survival to the astonishment of the natives, always left before the illusion was shattered, never staying more than one night in the same place.

Alors que les déchets laissés par les Australiens sont conservés telles des reliques au fort pouvoir, les biens manufacturés et les dents de chiens, convoités dans le reste de l'île, n'intéressent que modérément les locaux. Comme le constate Leahy, non sans une certaine surprise, ils accordent en revanche une grande importance aux coquillages, monnaies d'échange traditionnelle. Il en rapporte donc en grande quantité dès son deuxième voyage. Peu onéreux sur la côte, ils permettent aux explorateurs de se nourrir et de poursuivre leurs prospections. Mais l'introduction en grand nombre de ces coquillages en fait drastiquement chuter la valeur, altérant à jamais les systèmes d'échanges réciproques alors en place. Et ce n'est là que le début des changements... Dès 1932, Michael et son frère Dan font construire la première piste d'atterrissage des Hautes-Terres, grâce à une subvention de la Goldfield Limited. Avant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs autres pistes sont construites, de nombreux colons et missionnaires installés, et le gouvernement australien officiellement implanté. On assiste alors à un changement rapide et profond des langues, de l'économie, de la structure sociale et des croyances locales. Qui, aujourd'hui de passage à Goroka, capitale orientale des Hautes-Terres, dans son supermarché, l'un de ses hôtels ou son aéroport, songe encore à l'émotion qu'a pu susciter, moins de quatre-vingt-dix ans auparavant, la présence d'un intrépide chercheur d'or, venu brutalement remettre en question un univers entier ?

At the places where the Australians left their waste, which the natives considered as powerful relics, manufactured goods and dog teeth which were coveted in the rest of the island, were of little interest to the natives. Without understanding why, Leah noticed that they granted a great importance to shells as trading currency. So, on his second trip, Leahy brought a lot of shells back. They were very cheap on the coast and they allowed explorers to subsist and carry on their prospecting. But introducing a large number of them made their value drop dramatically, thus disrupting reciprocal exchange systems forever. This was only the beginning of changes to come. As early as 1932, Michael and his brother Dan oversaw the construction of the first airstrip in the Highlands thanks to funding from Goldfield Limited. Before the Second World War, more airstrips were built. Many colonists and missionaries settled and the Australian government was officially represented. From then on, deep changes in languages, in the economy, in the social structure and local beliefs rapidly followed. Today, when passing through Goroka, the East Highlands capital, maybe stopping at its supermarket, sleeping in one of its hotels or flying out of its airport, who would think of the emotion provoked less than 90 years earlier by an intrepid gold digger arriving and brutally challenging a whole universe?

CAMILLE GRAINDORGE & MARGOT KREIDL
(WWW.CASQAR.ORG)





*Françoise Girard, Olgenberg. Le Village chrétien des Nennga, juin 1955. Tirage sur papier baryté.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0144878 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac*

*Françoise Girard, Olgenberg. Christian Village of Nennga People, June 1955. Print on baryté paper.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0144878 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac*



*Françoise Girard, Olgenberg. Préparation d'un monga, l'assistance, juin 1955. Tirage sur papier baryté.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0144874 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac*

*Françoise Girard, Olgenberg. Preparation of a monga, the audience, June 1955. Print on baryté paper.
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, PP0144874 @ Musée du quai Branly Jacques Chirac*

NANCY CUNARD (1898-1965)

« *Que vous dire de moi-même ? J'aime : la paix, la campagne, l'Espagne républicaine et l'Italie antifasciste, les Noirs et leur culture africaine et afro-américaine, toute l'Amérique latine que je connais, la musique, la peinture, la poésie et le journalisme. Je hais : le fascisme [...]. Et le snobisme et tout ce qui va avec.* »

Poète, collectionneuse d'art non-occidental, modèle, éditrice et journaliste, Nancy Cunard incarne la modernité anglo-saxonne et française des années 1920. Elle appartient à la jeunesse britannique aisée qui cherche à s'affranchir de l'Angleterre traditionnelle. En arrivant à Paris dans les années 1920, elle fréquente naturellement les avant-gardistes, tout en continuant à participer à la vie intellectuelle londonienne. Riche et mondaine, elle est habillée par Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Coco Chanel ou Sonia Delaunay. Et, à partir de 1924, son appartement de l'île Saint-Louis, rue Le Regrattier, aménagé par le décorateur Jean-Michel Frank, devient un lieu de rencontre entre les intellectuels anglo-saxons et l'avant-garde littéraire et artistique parisienne.

À Londres, Nancy Cunard fréquentait déjà les artistes, poètes et universitaires (Ezra Pound, Aldous Huxley, Leonard et Virginia Woolf ...) qui remettaient en question les traditions victoriennes, le puritanisme anglo-saxon et, parfois, l'empire colonial. Elle publie alors sa poésie dans les revues et les maisons d'édition qui se font les porte-voix des différents courants d'avant-garde anglais, tant politiques que littéraires et artistiques. *Parallax*, l'un de ses recueils les plus importants, est publié en 1925 par Hogarth Press – maison d'édition fondée en 1917 par Leonard et Virginia Woolf et qui a joué un rôle majeur dans l'histoire politique et littéraire anglaise – et reçoit un excellent accueil.

Nancy Cunard est aussi célèbre pour avoir été le modèle de grands artistes. À Londres et Paris, les peintres Wyndham Lewis, Eugene McCown, John Banting, le sculpteur Constantin Brancusi, et les photographes Man Ray, Curtis Moffat, Cecil Beaton, Barbara Ker-Seymer s'emparent de son image. Elle inspire également Michael Arlen pour le personnage principal de son roman culte, *Le Chapeau vert* (1924). Son portrait le plus célèbre est l'une des photographies réalisée par Man Ray en 1926, où elle pose en habit léopard, les cheveux courts et les bras recouverts de ses bracelets africains.

“*What can I tell you about myself ? I like : peace, the country, Republican Spain and antifascist Italy, Black people and their African and American culture, the whole Latin America I know, music, painting, poetry and journalism. I hate : Fascism [...]. And snobbery and everything that goes with it.*”

A poet, collector of non-Western Art, editor and journalist, Nancy Cunard embodied Anglo-Saxon and French modernity in the 1920s. She was a member of a well-heeled generation of young Britons who sought to break free from England's traditional mores. Arriving in Paris in the 1920s she moved easily in avant-garde circles whilst continuing her involvement with London's intellectual life. Rich and well-connected, she was dressed by Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Coco Chanel and Sonia Delaunay. From 1924, her Rue Le Regrattier apartment on the Ile St-Louis (decorated by Jean-Michel Frank) became a meeting place for Anglo-Saxon intellectuals and the Parisian literary and artistic avant-garde.

Nancy Cunard already knew London's artists, poets and academics (Pound, Huxley, the Woolfs) who were questioning Victorian values, puritanism and even, on occasion, the very notion of imperial colonialism. Her poems were published by reviews and small presses that gave voice to the many currents of the English avant-garde, whether, literary, artistic or political. “Parallax”, one of her most important collections, was published by the Hogarth Press (the seminal 1917 brainchild of Leonard and Virginia Woolf) and was well-received.

Nancy Cunard is also famous as an artist's model. Whether in London or Paris, she was painted by Wyndham Lewis, Eugene McCown and John Banting, sculpted by Brancusi and photographed by Man Ray, Curtis Moffat, Barbara Ker-Seymer and Cecil Beaton. She was also Michael Arlen's inspiration for the main character in his cult novel “The Green Hat”. The most famous image of her is undoubtedly the portrait Man Ray took in 1926, her arms covered in African bracelets.

Le 5 octobre 1927, le *Vogue* anglais publie cette photographie avec la légende « London Fashion » et un petit texte qui la présente comme une jeune poétesse vivant à Paris. Ce portrait mythique, qu'on associe souvent à l'image de la femme émancipée, constitue en quelque sorte un synthèse des années 1920.

Son implication dans l'histoire de la modernité européenne du début du xx^e siècle ne s'arrête pas à son statut d'icône, comme en atteste cette citation d'Aragon de 1960 : « On connaît en France Nancy Cunard. Elle y a passé la majeure partie de sa vie et plus tard on ne pourra faire, sans parler d'elle, l'histoire intellectuelle d'une part de ce siècle. » Proche de Tristan Tzara et des surréalistes Georges Sadoul, René Crevel et Louis Aragon, qui devient son compagnon en 1926, elle participe à l'aventure du film de Bunuel *L'Âge d'or* (1930), notamment en organisant à Londres, en janvier 1931, la projection du film, alors censuré en France. Cette anecdote peu connue illustre le rôle de passeuse qu'elle joue entre Paris et Londres pendant l'entre-deux-guerres.

Nancy Cunard s'inscrit aussi dans son temps lorsqu'elle commence en 1926, au moment de sa rencontre avec Aragon, à collectionner l'art africain et océanien, auxquels elle avait été sensibilisée dès le début des années 1920 par son ami photographe Curtis Moffat. Elle achète des objets dans les ports anglais, mais aussi chez des galeristes. Comparativement aux autres collections importantes de l'époque, la sienne ne rassemble pas d'œuvres exceptionnelles. Elle est surtout célèbre pour sa spécificité : les ivoires, et plus particulièrement, les bracelets. En 1955, elle entreprend d'ailleurs la réalisation d'un ouvrage sur les ivoires africains qui ne voit pas le jour, malgré de nombreuses informations collectées. Si, en 1930, Man Ray photographie certains de ses bracelets, c'est l'artiste belge Raoul Ubac qu'elle choisit, en 1931, pour mettre en scène une partie de ses pièces. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la majorité de sa collection disparaît. Une partie aurait été volée, et l'autre saccagée par des soldats nazis et les habitants du village normand où elle vivait.

La première moitié du xx^e siècle est aussi marquée par l'engagement d'un certain nombre d'intellectuels contre le racisme, le colonialisme et le fascisme. C'est dans ce contexte que Nancy Cunard s'engage en publiant, le 15 février 1934, un ouvrage unique et majeur : *Negro Anthology*. Très illustré, cet ouvrage de 855 pages, semblable à une grande enquête documentaire, réunit 230 textes et 150 auteurs.

On the 5th October 1927, British *Vogue* printed the photo with the title "London Fashion" accompanied by a short description of Cunard being a young poet living in Paris. This legendary portrait, often used as a model of a modern, liberated woman is almost the epitome of the 1920s.

Her role in early 20th Century European is not just that of icon, as the following quote from Louis Aragon in 1960 makes clear: "We know Nancy Cunard in France. She spent the majority of her life here and one cannot write the intellectual biography of our century without including her." Close to Tristan Tzara and the Surrealists Sadoul, Crevel and Louis Aragon (who would become her lover in 1926) she organised a screening of Bunuel's "L'Âge d'Or" in England in January 1931 at a time when the film was banned in France. This perhaps illustrates her role as a cultural go-between in the interwar years.

Nancy Cunard also made her mark from 1926 as a collector of African and Oceanian art, an interest which had been woken in her by the photographer Curtis Moffat. She bought pieces in British ports but also from art dealers. By comparison with other collections of the time, Cunard's was less notable for significant pieces so much as the type of objects collected; works in ivory and especially bracelets. In 1955 she started work on a study of African ivory objects that would never be completed, despite large-scale research. Whilst it may have been Man Ray who photographed some of these bracelets in 1930, Cunard chose the Belgian artist Raoul Ubac to create a mise en scene with her collection in 1931. Most of her collection was to disappear during World War Two, partially looted and partially destroyed by Nazi soldiers and the inhabitants of the Norman village she had made her home.

The first half of the 20th Century was marked by a number of intellectuals speaking out against Racism, Colonialism and Fascism. It was against this backdrop that Nancy Cunard took a stand on February 15th 1934 by publishing "Negro Anthology", a unique and significant work. This well-illustrated, 855 page book, which resembled a major field study, brought together 230 texts and 150 authors.

En avril 1931, Nancy Cunard adresse une circulaire aux auteurs pressentis pour écrire dans son anthologie, qu'elle envisage « entièrement documentaire » et dans laquelle elle souhaite aborder l'histoire politique, sociologique et artistique, ancienne et contemporaine des Noirs des Amériques, d'Afrique et d'Europe. Elle y précise que ces derniers doivent être les principaux contributeurs de son projet, résumé ainsi par son collaborateur Raymond Michelet : « [...] montrer, démontrer que le préjugé racial ne repose sur aucune justification. » *Negro Anthology* est structuré comme un collage-documentaire qui exprime la réalité des conditions noires dans les Amériques, en Afrique et en Europe. S'y mêlent essais, témoignages, archives, rapports, extraits de presse et d'ouvrages, photographies commentées, statistiques, poèmes, discours politiques, proverbes et tracts. Les auteurs en sont très variés : noirs, blancs, femmes, hommes, engagés ou pas, sportifs, journalistes, anthropologues, musiciens, chanteurs, universitaires et militants. Cette anthologie est à la fois une histoire de l'Afrique et des Amériques noires et une histoire de son temps. Elle révèle le caractère transnational et multiforme des combats antiracistes et anticolonialistes des années 1930.

À la parution de *Negro Anthology* (mille exemplaires), Alain Locke, intellectuel afro-américain majeur du début du xx^e siècle, estime qu'il s'agit de « la meilleure anthologie réalisée au sujet des Noirs ». Malgré d'autres commentaires aussi élogieux, l'ouvrage ne connaît pas le succès attendu, et est censuré dans les Antilles britanniques. Quelques années plus tard, les convictions politiques de Nancy Cunard se confirment lorsqu'elle rejoint l'Espagne en 1936 pour soutenir la cause des Républicains. Elle y couvre la guerre civile pour des journaux anglais et l'*Associated Negro Press* de Chicago. Elle y rencontre aussi Pablo Neruda, avec qui elle fonde en 1937 l'éphémère revue *Les poètes du monde défendent le peuple espagnol* (six numéros), qu'ils impriment dans sa maison de La Chapelle-Réanville, et à laquelle contribuent notamment Langston Hughes, Nicolas Guillén, W.H Auden et Tristan Tzara.

In April 1931, Cunard had contacted authors she wished to contribute and outlined her vision for a wholly factual anthology, touching on the political, social and cultural history of the black peoples of the Americas, Africa and Europe. She specified that it was from these societies that the bulk of contributors had to come, in order to demonstrate the baselessness of racial prejudice. “*Negro Anthology*” is structured like a documentary collage illustrating the realities of Black life. Essays, testimony, archives, press cuttings, literary excerpts, photos, statistics, poems, proverbs and political speeches all find their place. The authors are also varied: White, Black, Male, Female, politicised or not, athletes, journalists, anthropologists, musicians, academics and activists. The anthology is both a history of Africa and the Black Americas and of the era of its publication. It reveals the international and varied nature of anti-racist and anti-colonial struggles in the 1930s.

At the book's publication, Alan Locke, a major early 20th Century African-American intellectual, deemed it “the best ever study of the Blacks”. Despite other positive responses, the work did not have the hoped-for success and was even censored in the West Indies. A few years later Cunard's political commitment was confirmed when she travelled to Spain in 1936 to support the Republic. She covered the Civil War for British newspapers and Chicago's “*Associated Negro Press*”. She also met Pablo Neruda with whom she founded “*The Poets of the World Defend the Spanish People*”, a review which ran for six issues and was printed at her house in La Chapelle-Réanville, featuring the work of authors such as Langston Hughes, Nicolas Guillén, WH Auden and Tristan Tzara.

SARAH FRIOUX-SALGAS

AFRICAN NEGRO ART

THE ENTIRE MoMA EXHIBITION ARCHIVE AVAILABLE ONLINE

L'intégralité des archives d'expositions du MoMA en ligne

The sad thing about museum exhibitions is that we just can't visit every 'must see' show before they close. Worst still, some iconic shows ended before we were even born! That's the case with the landmark exhibition "African Negro Art" held at the Museum of Modern Art (MoMA) March 18 to May 19, 1935... well before our time. The exhibition was instrumental in shaping public perception of traditional African art in the West, as not merely ethnographic and historical artefacts but as classic works of art. Up until this point, the only way of reliving what must have been a truly magical viewing experience was to purchase the book "African Negro Art" by museum curator James Johnson Sweeney.

Well, thanks to technology (thanks internet!), MoMA has made its entire exhibition archive, from its first exhibition in 1929 through to today, available online for free public viewing. Unlimited access of this magnitude is unprecedented. Many museums have digitised their collections—images of individual objects—but MoMA's approach of showcasing the exhibition installation itself is unique, as one ÌMO DÁRA reader put it "I'm freaking out, this is so cool!" What's even better is that in addition to the exhibition images, MoMA has also made exhibition catalogues, object checklists and exhibition press releases available as PDF downloads.

So to get you to the good stuff, we've identified the African art exhibitions available to view in the MoMA archives.

Ce qu'il y a de triste avec les expositions *incontournables*, c'est qu'il est impossible de toutes les voir. Surtout si elles ont pris fin avant votre naissance ! C'est le cas de *African Negro Art*, exposition mythique qui s'est tenue au MoMA du 18 mars au 19 mai... 1935. Il y a bien longtemps en somme. Cette exposition a joué un rôle crucial dans l'évolution du regard que le public occidental portait sur l'art traditionnel africain, qu'il cessa de percevoir comme de simples artefacts ethnographiques ou historiques, mais bien comme des œuvres d'art à part entière. Jusqu'à présent, le seul moyen de revivre ce qui a avait du être une expérience visuelle absolument unique, était de se procurer le livre du commissaire d'exposition James Johnson Sweeney, *African Negro Art*.

Et bien, grâce à la technologie (merci internet !), le MoMA a mis en ligne, en accès libre, l'intégralité de ses archives d'expositions, de 1929 à nos jours. Il s'agit là d'une première. De nombreux musées ont déjà numérisé leurs collections – une photo par objet – mais cette approche qui consiste à présenter la mise en scène de l'exposition elle-même, est elle unique. Comme l'a exprimé si justement un lecteur d'ÌMO DÁRA : « Je pète un câble, c'est trop bien ! » Qui plus est, le MoMA a également mis à disposition les catalogues, les listes d'œuvres et les communiqués de presse des expositions sous forme de documents PDF téléchargeables.

Du coup, nous vous avons déniché les expositions d'art africain disponibles au visionnage dans les archives du MoMA.

AFRICAN NEGRO ART

18 March - 19 May 1935

On February 27, 1935, MoMA closed its doors in preparation for a historic exhibit. Curator James Johnson Sweeney organised the exhibition "African Negro Art", what is now thought of as one of the most important classic African art museum shows in modern history.

18 mars - 19 mai 1935

Le 27 février 1935, le MoMA fermait momentanément ses portes et préparait l'histoire. Le commissaire James Johnson Sweeney mettait sur pied l'exposition *African Negro Art*, qui allait plus tard être perçue comme l'un des événements muséaux les plus importants de l'histoire moderne pour l'art classique africain.

Curating pieces from a number of famous collections including those of Charles Ratton, Helena Rubinstein and the Museum für Volkerkunde, the exhibition was intended to increase awareness of African art and to demonstrate its influence on contemporary European and American artists. Commenting about the exhibition, art critic James Sweeney said that “the art of the primitive negro in its mastery of aesthetic forms, sensitiveness to materials, freedom from naturalistic imitation and boldness of imagination parallels many of the ideals of modern art. We find many characteristics of Epstein’s work and that of several other modern sculptors and painters such as Picasso, Modigliani and Brancusi, that point to their respect for African art”.

The installation showcased over 600 objects from West Central Africa including a Chi Wara antelope headdress from Mali, a Nimba fertility headdress from Guinea, a Kple Kple entertainment mask from Ivory Coast and an Uhumwun Elao ancestral memorial head from Nigeria. Once only available in print, the book accompanying the exhibition is now available to download as a PDF file, as is the master checklist of objects.

Walker Evans was commissioned by the museum to photograph a selection of objects on display, you can view some of his images in the Grand Street publication “The African Negro Art Exhibition, Museum of Modern Art, 1935”.

En présentant des pièces de collections célèbres, telles celles de Charles Ratton, Helena Rubinstein et du Museum für Volkerkunde, l’exposition avait pour but de susciter une prise de conscience de ce qu’est l’art africain et de mettre en évidence son influence auprès des artistes contemporains européens et américains. James Sweeney disait, au sujet de son exposition : « L’art primitif des Noirs, dans sa maîtrise des formes esthétiques, sa sensibilité envers les matériaux, son affranchissement des représentations naturalistes et l’audace de son imagination renvoient à de nombreuses idées de l’art moderne. On y retrouve de nombreuses caractéristiques de l’œuvre d’Epstein et d’autres sculpteurs ou peintres modernes tels que Picasso, Modigliani et Brancusi, ce qui témoigne de leur respect pour l’art africain. »

L’exposition donnait à voir plus de 600 objets d’Afrique de l’Ouest, dont un cimier antilope ciwara du Mali, un cimier nimba de fertilité de Guinée, un masque *kple kple* de Côte d’Ivoire et une tête d’ancêtre commémorative *uhumwun elao* du Nigeria.

Walker Evans a été commissionné par le musée pour photographier une sélection des objets exposés. Vous pouvez voir certaines de ses images dans le livre *The African Negro Art Exhibition, Museum of Modern Art, 1935* publié chez Grand Street.

UNDERSTANDING AFRICAN NEGRO SCULPTURE

1 July — 5 October 1952

1^{er} juillet - 5 octobre 1952

The press release of the MoMA 1952 exhibition, “Understanding African Negro Sculpture”, stated that the show featuring “a series of photographic studies are the work of “Life” photographer Eliot Elisofon. Two of the original sculptures in the exhibition are from Mr. Elisofon’s own collection and these appear side by side with their owner’s photographic analyses of their form.”

The show featured figures, masks, objects and field photos from the Dogon, Lulua, Senufo and Luba. Although not all objects are shown in the exhibition page, the object master checklist gives interesting insight into what would have been displayed at the show.

Over 300 thousand additional field photos by Eliot Elisofon can be browsed on the Eliot Elisofon Photographic Archives at the National Museum of African Art.

On peut lire dans le communiqué de presse de l’exposition du MoMA de 1952, *Understanding African Negro Sculpture*, que la « série d’études photographiques » que présente ladite exposition « est l’œuvre du photographe de *Life* Eliot Elisofon. Deux des sculptures originales de l’exposition proviennent de la collection privée de monsieur Elisofon et sont disposées à côté des analyses photographiques de formes effectuées par leur propriétaire. »

L’exposition présentait figurines, masques, objets et photos prises sur le terrain des Dogon, des Luluwa, des Senufo et des Lubas. Bien que tous les objets ne soient pas représentés sur la page dédiée à l’exposition, le liste des œuvres donne malgré tout une idée de ce qu’on a pu y voir.

Plus de 300 photos supplémentaires, prises sur le terrain par Eliot Elisofon, peuvent être consultées dans les archives photographiques Eliot Elisofon au National Museum of African Art.

AFRICAN TEXTILES AND DECORATIVE ARTS

11 October 1972 - 31 January 1973

This MoMA 1973 exhibition on “African Textiles and Decorative Arts” gives us a glimpse into the vast and colourful world of African textiles, jewellery and costumes. Over 250 examples from more than 26 countries were on view in this showcase of African creativity in everyday garments through to royal regalia.

The full catalogue of the exhibition can also be viewed on the website.

11 octobre 1972 - 31 janvier 1973

Cette exposition du MoMA de 1973, *African Textiles and Decorative Arts*, offre un aperçu du vaste monde coloré des textiles, des bijoux et des costumes africains. Plus de 250 exemples, venus de vingt-six pays, étaient présentés au public au sein de cette démonstration de la créativité africaine, des vêtements du quotidien aux tenues royales.

L'intégralité du catalogue est également disponible à la consultation.

«PRIMITIVISM» IN 20TH CENTURY ART : AFFINITY OF THE TRIBAL AND THE MODERN

27 September 1984 - 15 January 1985

Pablo Picasso was known to have an impressive traditional African art collection. This collection, particularly African masks, influenced much of his work including his painting of Marie-Thérèse Walter, “Femme Assise Près d’une Fenêtre” (believed to be influenced by the Baga Nimba headdress).

MoMA’s “Primitivism” in 20th Century Art” aimed to demonstrate the influence tribal arts from Africa, Oceania and North America had on modern artists. More than 200 objects were displayed including, masks and sculptures from the personal collections of Picasso, Matisse, Braque, Derain, Nolde, Ernst and Matta. These objects were combined with the modern paintings that took inspiration from them. The book accompanying the exhibition is also made available for digital download... unfortunately (for us mere English speakers at least), the PDFs are only available in Japanese, French and Italian.

27 septembre 1984 - 15 janvier 1985

Il est de notoriété publique que Pablo Picasso possédait une impressionnante collection d’art traditionnel africain. Cette collection — en particulier les masques — a grandement influencé son travail, en ce compris *Femme assise près d’une fenêtre*, portrait de Marie-Thérèse Walter qu’on dit avoir été influencé par un cimier baga nimba.

L’exposition du MoMA *Primitivism in 20th Century Art* cherchait à mettre en lumière l’influence que les arts tribaux africains, océaniques et nord-américains avaient pu avoir sur les artistes modernes. Plus de 200 objets étaient exposés, dont des masques et des sculptures des collections privées de Picasso, Matisse, Braque, Derain, Nolde, Ernst et Matta. Ces objets étaient couplés avec des peintures modernes qu’ils avaient inspirées. Le catalogue de l’exposition est aussi disponible au téléchargement. Malheureusement pour les anglophones stricts, les PDF ne sont proposés qu’en langue japonaise, française ou italienne.

ADENIKE COSGROVE
(WWW.IMODARA.COM)

ARTKHADE

La base de données du marché des arts anciens d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques
www.artkhade.com

The GLOBESETTERS Society

Travel différent
be différent, be a Globe-Setter

www.globesetters.com

DÉTOURS DES MONDES

Arts lointains — Espaces de cultures

www.detoursdesmondes.typepad.com

SERGE DUBUC

—
Restauration de sculpture & objets d'art
44, rue de la République
37150 La Croix-en-Touraine

—
www.sergedubuc.fr

www.fite.hs-projets.com

FITE

Festival international des Textiles extra ordinaires

TRIBAL ART MAGAZINE

www.tribalartmagazine.com




Clés des vignes du Maynes

Domaine de la Vallée
VIRÉ-CLESSÉ
APPRENTISSAGE VITICOLE CONTRÔLÉ

Romain Laforêt

Atelier de soclage lyonnais

Réalisation de tous types de socles,
bois et métal.
Devis sur demande.

« Le soclage est l'art de mettre en valeur un
objet et d'améliorer sa lecture dans l'espace. »

www.atelier-soclage.fr

AMIS DES CULTURES ET DES ARTS PREMIERS

Explorer les richesses des arts et civilisations des peuples premiers

amicap69@gmail.com

secretaire.cca@gmail.com

Un lieu de rencontre, d'échange et de découverte

CARREFOUR DES CULTURES AFRICAINES

APPIA

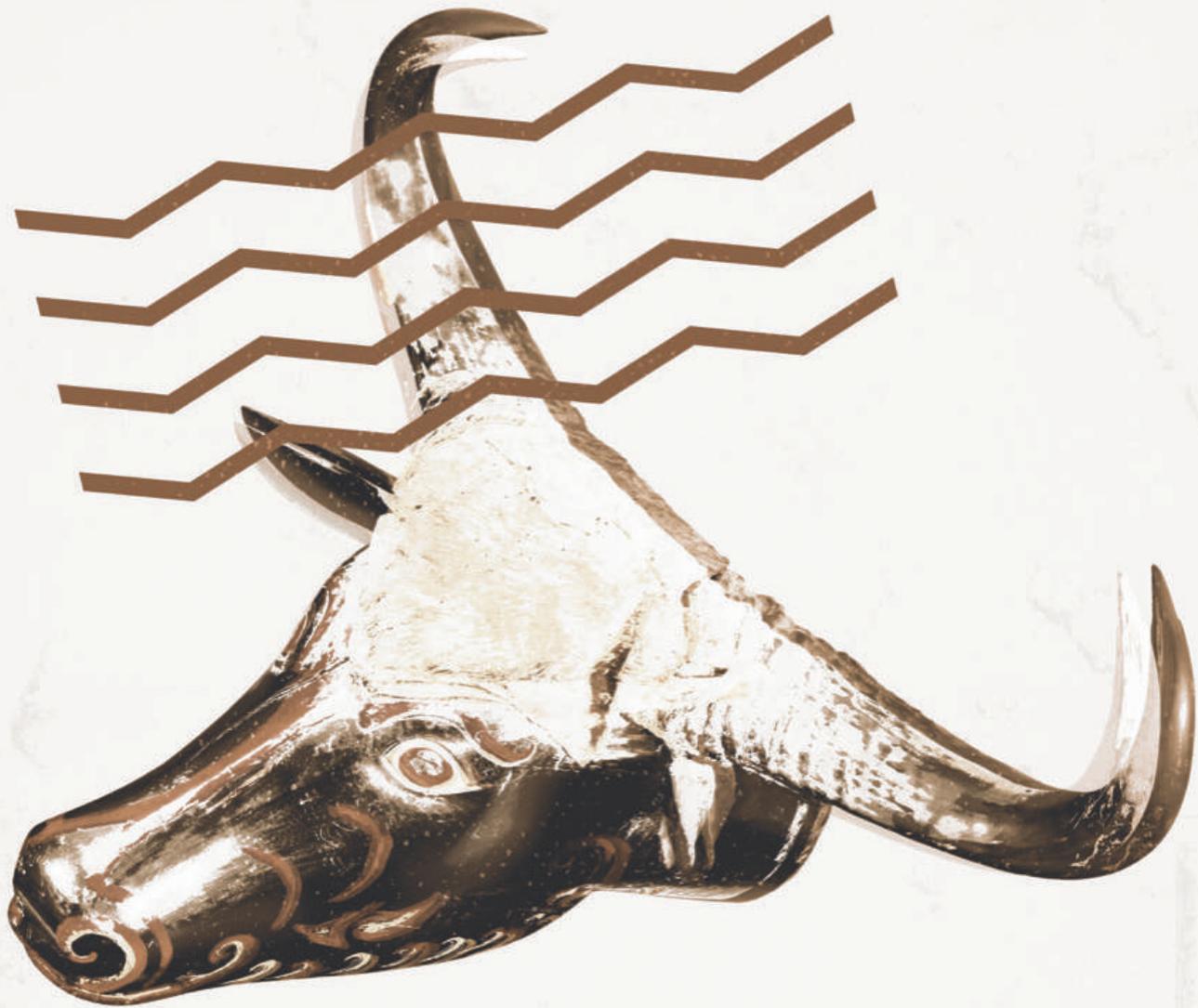
art & assurance

Le courtier d'assurance des acteurs du monde
de l'art et des collectionneurs

www.appia-art.fr


CHATEAU DES RONTETS

CELIN & LAURENT
Tuffery



BESTIAIRE DU MONDE ARTS DES LOINTAINS

UNE EXPOSITION GUS ADLER & FILLES

ABBAYE DE CLUNY

24 MAI - 24 JUIN 2018

CENTRE DES
MONUMENTS NATIONAUX

3
bourgogne

ARC
LUMIERE

logex

l'oeil

Le Journal
des Arts

Cluny



NOTES

¹ Centre national de ressources textuelles et lexicales. <http://www.cnrtl.fr/definition/primitivisme>. Consulté le 5 avril 2018.

² Rubin, William (dir), 1991 [1987]. Ed. française sous la dir. de Jean-Louis Paudrat, *Le primitivisme dans l'art du xx^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris, Flammarion, p. 5.

³ Goldwater, Robert, 1988. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris, Presses universitaires de France, p. 23.

⁴ Rubin, William (dir), 1991 (1987). *Le primitivisme dans l'art du xx^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris, Flammarion, p. 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Rhodes, Colin, 1997 [1994]. *Le Primitivisme et l'Art moderne*. Londres, Thames & Hudson. p. 74.

¹ Peltier, Philippe. 1979. « L'art océaniens entre les deux guerres : expositions et vision occidentale » in *Journal de la Société des Océanistes*, n°65. p. 271-282.

² Grognet, Fabrice. 2009. *Le Concept de musée*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Jean Jamin. [non publiée]. p. 294-335.

³ Grognet, Fabrice. 2005. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? » in *Gradhiva*, n°2. p. 49-63. p. 5-6.

⁴ L'expression est employée par Rivet et Rivière eux-mêmes : Rivet, Paul & Rivière, George-Henri. 1931 « La réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin du musée d'ethnographie*, n°1. p. 3-11.

⁵ Laurière, Christine. 2005. « Fictions d'une mission. Îles de Pâques 1934-1935 » in *L'Homme*, n°175-176. p. 321-343. p. 323-324.

⁶ Pour plus d'informations sur le courant diffusionniste voir : Deliège, Robert. 2013. *Une histoire de l'anthropologie. Ecoles, auteurs, théories*. Paris : Editions Points Seuil.

¹ Les deux protagonistes publient un plan programmatique de leurs ambitions et des travaux à venir : RIVET, Paul, RIVIÈRE, Georges-Henri, « La réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro », in *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, n°1, Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1931, p. 3-11.

² Voir notamment l'état des lieux dressé par René Verneau, prédécesseur de Rivet à la direction du MET : VERNEAU, René, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris : Masson et Cie éditeurs, 1919.

³ LAURIÈRE, Christine, « Introduction », in DELPUECH, André, Laurière, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine (dir.), *Les années folles de l'ethnographie*, Paris : Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, 2017, p. 10.

⁴ GROGNET, Fabrice, *Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres » d'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly, histoire de métamorphose*, Paris : thèse en anthropologie, EHESS, 2009.

⁵ L'exposition est présentée pendant un mois, jusqu'au 15 juillet 1932. Un catalogue est publié dans un numéro spécial de la revue *Cahiers d'art : Bronzes et ivoires du Bénin au musée d'ethnographie*, Paris : *Cahiers d'art*, numéro spécial, 7^e année, 1932.

⁶ La seconde partie de l'exposition est quant à elle organisée par Henri Labouret (1878-1959) et apporte une dimension ethnologique.

⁷ *Bulletin du MET*, n°5, 1933, p. 29, cité par GROGNET, Fabrice, *Le concept de musée...*, op. cit., p. 326.

⁸ RIVIÈRE, Georges-Henri, « L'exposition du Bénin et les transformations du musée d'ethnographie », in *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 juillet 1932, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰ La liste et leurs numéros d'inventaire sont donnés par Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff : LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine, « Un petit royaume de l'art primitif : la salle du trésor (juin 1932) », in LAURIÈRE, Christine, « Introduction », in DELPUECH, André, LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine (dir.), *Les années folles de l'ethnographie*, Paris : Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, 2017, p. 191.

¹¹ Voir la description donnée par Alice Conklin : « Un "musée attrayant pour le public" : 1932-1935 », in CONKLIN, Alice L., *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris : Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2015, p. 197-215.

¹² LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROFF, Carine, « Un petit royaume de l'art primitif... », art. cit., p. 186.

¹³ RIVIÈRE, Georges-Henri, « L'exposition du Bénin et les transformations du musée d'ethnographie », art. cit., p. 4.

¹ Peltier, P., In Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 50.

² Loeb, P., Cited in Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 96.

³ Loeb, P., Cited in Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 50.

⁴ Loeb, P., Cited in Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 50.

⁵ Viot, J., Cited in Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 51.

⁶ Viot, J., Cited in Lee-Web, V., (ed.), 2011, p. 51.

¹ Citation extraite de DAYNES, 2005.

² COIFFIER, C., 2001, p.1.

³ *Ibid*

⁴ VAN DEN BROEK D'OBRENAN, C., 19

⁵ COIFFIER, C., 2011, p. 28.

⁶ COIFFIER C., 2001, p. 120.

⁷ COIFFIER, C., 2001, p. 178. (Pour les reproductions, voir pp. 176-177)

- ¹ DIAS Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1907. Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éd. du CNRS, 1991.
- ² HAMY Ernest-Théodore, *Les Origines du musée d'ethnographie*, préface de DIAS Nélia, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1988 [Reprod. de l'Éd. Paris, Leroux, 1890].
- ³ GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- ⁴ Voir à ce sujet LAURIERE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, Collection « Archives », 2008, p. 385-410. LAURIERE Christine, « Georges-Henri Rivière au Trocadéro. Du magasin de bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette », *Gradhiva*, n°33, 2003, p. 57-66. DELPUECH André, LAURIERE Christine et PELTIER-CAROFF Carine (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, Collection « Archives », 2017.
- ⁵ DELPUECH André, MESZ Lise & SERVAIN-RIVALE Frédérique, « Un chantier des collections, un musée en chantier », in DELPUECH, LAURIERE, PELTIER-CAROFF, 2017, pp.235-275.
- ⁶ Inv.71.1930.35.1, musée du quai Branly – Jacques Chirac.
- ⁷ Rivière, familier des cafés-concerts, connaît Baker depuis 1925, année où il lui écrit même une chanson. Il l'invitera en 1933 à l'exposition de la mission Djakar-Djibouti pour une prise de vue avec le photographe Boris Lipnitzki. *Introduction*, in DELPUECH, LAURIERE, PELTIER-CAROFF, 2017, pp. 15-16.
- ⁸ *La Revue Nègre* est un spectacle créé par André Daven pour le théâtre des Champs-Élysées en octobre 1925. *Le Bal nègre* date de 1927.
- ⁹ *Collection Paul Colin masques et statuettes de l'Afrique noire et de l'Océanie [...]*, vente publique Hôtel Drouot, Paris, Me Etienne Ader, assisté de Charles Ratton, 15 mai 1956.
- ¹⁰ Lithographie Inv.70.2017.42.2, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ¹¹ BLANCHARD Gérard, « Itinéraire d'un dessinateur de l'essentiel : Raymond Gid », *Communication et langages*, 1993, vol. 95, n° 1, pp. 117-118.
- ¹² Lithographie Inv. PP0217380, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ¹³ Peau peinte Inv. 71.1928.4.1, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ¹⁴ Statuette Inv. 71.1887.31.24, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ¹⁵ LAURIERE Christine, « Le banquier et mécène du musée, la SAMET », in DELPUECH, LAURIERE, PELTIER-CAROFF, 2017, pp.194-200.
- ¹⁶ Personne qui monte un dromadaire. Inv. PV0071477, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ¹⁷ LOYAU Anne, « Sahara, 1934 l'exposition d'une union sacrée coloniale européenne ? », in DELPUECH, LAURIERE, PELTIER-CAROFF, 2017, pp.735-775.
- ¹⁸ Après des débuts comme graphiste, il fait une carrière dans les métiers du cinéma.
- ¹⁹ Boiffard a assisté Man Ray pendant trois années et collaboré à la revue *Documents*, publiée entre 1929 et 1931, et animée par Rivière, Bataille et Einstein. Voir AMAO Damarice, « La vie au niveau du rêve », in CHEROUX Clément, AMAO Damarice (dir.), *Jacques-André Boiffard, La parenthèse surréaliste*, Paris, Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral, 2014, pp. 15-27.
- ²⁰ Collections privées respectivement numéros 26 et 40 [Aujourd'hui au National Museum, Lagos, Nigeria], Catalogue *Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume du Bénin*, Paris, MET/MNHN, 15 juin-15 juillet 1932.
- ²¹ Inv.71.1878.1.59, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ²² DAVID Philippe, « Les images du Togo et du Cameroun dans le magazine Togo-Cameroun (1929-1937) », *Images & Mémoires*, Lettre de liaison, automne 2007, n°16, pp.20-26.
- ²³ Dont la figurine Inv. 71.1934.171.647, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ²⁴ Voir PELTIER-CAROFF Carine, *Un potlatch au Trocadéro, Paul Coze, indianiste ethnographe*, in DELPUECH, LAURIERE, PELTIER-CAROFF, 2017, pp.481-535.
- ²⁵ LAURIERE Christine, 2014. *L'Odyssée pascuane. Mission Métraux-Lavachery, Île de Pâques (1934-1935). Les Carnets de Bérose*, n° 3, Lahic / DPRPS-DGP, 2014. <http://www.berose.fr/?L-Odysee-pascuane-Mission-Metraux>
- ²⁶ Photographie Inv. PV0069849, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ²⁷ Lithographie Inv.PP0199531, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ²⁸ Herdeg côtoie l'avant-garde parisienne grâce à Christian Zervos, le directeur de la revue *Les Cahiers d'art*, avec qui George Henri Rivière collaborait déjà dès 1927. Entre 1937 et 1939, il photographie des œuvres pour le musée d'ethnographie et le musée de l'Homme.
- ²⁹ Peau peinte racontant les exploits d'un chef sioux Inv.71.1886.17.1, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ³⁰ Inv.70.2017.42.1, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ³¹ Inv.71.1961.103.17, musée du quai Branly-Jacques Chirac.
- ³² Jacques-André Boiffard (1902-1961) [photographe] et Lou Tchimoukow (1906-1979) [graphiste], Affiche Bronzes et ivoires royaux du Bénin, exposition du 15 juin au 15 juillet 1932 au musée d'ethnographie du Trocadéro, Lithographie, 1932. MNHN

BIBLIOGRAPHIE

1

- Goldwater, Robert, 1988. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris, Presses universitaires de France.
- Rhodes, Colin, 1997 [1994]. *Le Primitivisme et l'Art moderne*. Londres, Thames & Hudson.
- Rubin, William (dir), 1991 [1987]. Ed. française sous la dir. de Jean-Louis Paudrat. *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris, Flammarion.

2

- Coiffier, Christian (dir.). 2001. *Le Voyage de la Korrigane dans les Mers du Sud*. Paris : Hazan.
- Goldwater, Robert. 1988. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Grognet, Fabrice. 2009. *Le Concept de musée*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Jean Jamin. [non éditée].
- Grognet, Fabrice. 2005. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? » in *Gradhiva*, n°2. p. 49-63.
- Jamin, Jean. 1985. « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues » in Hainard, Jacques & Kaehr, Roland. *Temps perdu, Temps retrouvé*. Musée d'ethnographie de Neufchâtel.
- Laurière, Christine. 2005. « Fictions d'une mission. Îles de Pâques 1934-1935 » in *L'Homme*, n°175-176. p. 321-343.
- Peltier, Philippe. 1979. « L'art océanien entre les deux guerres : expositions et vision occidentale » in *Journal de la société des Océanistes*, n°65. p. 271-282.
- Rubin, Williams. *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris : Flammarion. p. 99-122.

3

- *Bronzes et ivoires du Bénin au musée d'ethnographie*, Paris : *Cahiers d'art*, numéro spécial, 7^e année, 1932.
- Conklin, Alice L., *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris : Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2015.
- Delpuech, André, Laurière, Christine, Peltier-Caroff, Carine (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie*, Paris : Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, 2017.
- Grognet, Fabrice, *Le concept de musée : la patrimonialisation de la culture des « autres » d'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly, histoire de métamorphose*, Paris : thèse en anthropologie, EHESS, 2009, 2 vol.
- Rivet, Paul, Rivière, Georges-Henri, « La réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro », in *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, n°1, Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1931, p. 3-11.
- Rivière, Georges-Henri, « L'exposition du Bénin et les transformations du musée d'ethnographie », in *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 juillet 1932, p. 4.
- Verneau, René, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris : Masson et Cie éditeurs, 1919.

4

- Lee-Web, Virginia (ed.), 2011. *Ancestors of the Lake: Art of Lake Sentani, and Humboldt Bay, New Guinea*. New Haven, Conn. : Yale University Press.
- Greub, Suzane (ed.), 1992. *Art of Northwest New Guinea*. New York : Rizzoli.

5

- Coiffier C., 2001. *Le Voyage de La Korrigane dans les mers du Sud*. Paris : Hazan.
- Coiffier C. et K. Huffman, 2011. « Historique d'un chef-d'œuvre, ambassadeur de l'art ni-vanuatu en France ». In *Le Journal de la société des Océanistes*, 133, 2^e semestre 2011.
- Coiffier C., 2014. Régine van den Broek d'Obrenan. *Une artiste à bord de La Korrigane*. Paris : Somogy éditions d'Art.
- Daynes S., 2005. *Les yeux de la Korrigane : bilan photographique d'un voyage dans les mers du Sud*. Mémoire d'Anthropologie au Muséum national d'histoire naturelle, sous la direction de Pierre Robbe et Christian Coiffier.
- Van Den Broek D'Obrenan C., 1939. *Le voyage de « La Korrigane » : les Îles Marquises, Tabiti, la Nouvelle-Zélande, les Îles Fidji, la Nouvelle-Calédonie, les Îles Loyalty, les Nouvelles Hébrides, les Îles Salomon, Vanikoro, Santa-Cruz, Santa-Anna, Ressel, les Îles de l'Amirauté, la Nouvelle-Guinée, Bali...* Paris : Payot.

6

- Wilson, Natalie (ed.), 2014. *Plumes and Pearls: the Art of the New Guinea Highlands*. Sydney, Art Gallery of New South Wales.
- Brown, Paula, 1978. *Highland Peoples of New Guinea*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Connolly, Bob et Anderson, Robin, 1989. *Premiers Contacts*. Paris, Gallimard.