



Trois expositions d'art polynésien et une « question d'éthique muséale »

Gilles Bounoure



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/5833>
DOI : 10.4000/jso.5833
ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009
Pagination : 147-152
ISBN : 978-2-85430-024-6
ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Gilles Bounoure, « Trois expositions d'art polynésien et une « question d'éthique muséale » », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 128 | janvier-juin 2009, mis en ligne le 30 juin 2009, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jso/5833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.5833>

MISCELLANÉES

Trois expositions d'art polynésien et une « question d'éthique muséale »

par

Gilles BOUNOURE*

Remarquables à des titres divers, trois expositions d'objets polynésiens étaient présentées au public de Paris et de ses environs durant l'été 2008. Elles n'avaient pas seulement en commun leur sujet ou leur période de programmation, toutes trois impliquaient de façon plus ou moins forte et explicite des « intérêts privés », dont la présence mérite réflexion.

Île de Pâques, soixante objets dont la collection de la « Congregazione dei Sacri Cuori », Rome à la galerie Louise Leiris

La galerie Louise Leiris a présenté à Paris, du 3 juin au 31 juillet 2008, une exposition dont l'importance est sans doute passée inaperçue. Sans pouvoir rivaliser avec les grandes expositions de Bruxelles (*L'île de Pâques, une énigme ?*, 1990, 229 objets) et de Bordeaux (*Voyage vers l'île mystérieuse*, 1996, 170 objets et documents), le nombre d'objets réunis était cependant supérieur à celui (50) de *Splendid Isolation*, l'excellente exposition organisée par Eric Kjellgren au Metropolitan Museum of Art en 2002. Surtout, trente et un d'entre eux provenaient d'une collection – et même d'une collecte – dont la valeur est de premier ordre pour l'histoire des arts pas-

cuans. Les vingt-neuf autres objets illustraient l'attention que Quentin Laurens, le directeur de cette galerie parisienne, porte à ces arts dont il a acquis des spécimens de grand intérêt.

Succédant en 1945 sous son nom actuel à la galerie Simon mais toujours dirigée par Daniel-Henry Kahnweiler jusqu'à sa mort en 1979, la galerie Louise Leiris est d'abord celle des grands artistes qu'elle a représentés ou exposés, notamment Picasso, Gris, Klee, Masson, Manolo, Léger, Henri Laurens (dont Q. Laurens est le petit-fils). Mais, dès 1995, elle coéditait avec les éditions *Parenthèses Bois sculptés de l'île de Pâques*, le premier livre de Catherine et Michel Orliac. Une trentaine d'objets y étaient reproduits, dont déjà six de la galerie Louise Leiris et quatre de la collection de la congrégation des Sacrés-Cœurs de Rome. Prolongement spectaculaire de cette première initiative, l'exposition de 2008 s'est accompagnée de deux publications, un catalogue s'attachant principalement aux objets de la galerie, *Soixante objets de l'île de Pâques* dont la collection des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie (72 p., 31 reproductions couleur pleine page), et un livre bilingue spécialement consacré par Michel et Catherine Orliac à l'étude de la collection romaine, *Trésors de l'île de Pâques/Treasures of Easter Island*, Collection de

* flongue@wanadoo.fr.

la congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie (288 p., bibliogr., index, 203 ill. en couleur, coédité avec les Éditions D.).

Il n'est guère d'usage dans ces colonnes de traiter des initiatives ou des expositions privées, mais on doit au moins relever quelques traits remarquables de cette manifestation-ci. Elle n'avait « pas la prétention d'être complète, mais de présenter de la manière la plus large possible, au côté des tablettes d'écriture si rares, Kohau rongorongo, la presque totalité de la statuaire en bois de l'île de Pâques », écrit Q. Laurens, et il faut convenir que ce galeriste a offert aux visiteurs à la fois une sélection d'objets très représentative et des conditions d'examen particulièrement satisfaisantes, grâce à des vitrines heureusement disposées, un éclairage efficace et une luminosité générale dont se privent trop de musées « dernier cri ». Pour avoir appartenu à des écrivains ou des artistes européens (Loti, Breton, Éluard, Tzara...), ou pour être accompagnés d'indications sur leurs conditions de collecte (avant 1837 pour l'un d'entre eux), les objets qui étaient présentés au nom de la galerie avaient pour la plupart un intérêt directement « historique » (au sens occidental du terme), et leur publication ne peut que servir les études à venir sur les arts pascuans et leur accueil en Occident. Il est par exemple étonnant d'apprendre qu'une statue à côtes saillantes (*moai kavakava*) passée entre les mains d'André Breton puis de son « mécène » René Gaffé, et publiée pour la première fois en 1929, avait servi dès 1881 de modèle à des répliques en fonte de fer « destinées à l'exportation vers l'île de Pâques », selon ce que croyait en savoir Pitt-Rivers qui avait acquis l'une d'elles, présentée dans cette exposition.

Quant à la collection romaine des anciens missionnaires de Picpus, évangélistes à partir de 1864 des derniers Pascuans épargnés par les négriers, mentionnée et parfois mise à contribution dans de précédentes expositions, elle n'avait jamais fait l'objet d'une étude aussi étendue que celle de Michel et Catherine Orliac, qui rendent justice à son importance historique dans les deux premières parties de leur livre-catalogue (« Polynésiens et Rapanui », pp. 18-49 et « Des étrangers s'installent à Rapa Nui », pp. 50-89). Actuellement forte d'une cinquantaine de pièces, si l'on compte les moulages ou les vestiges photographiques de tablettes rongorongo dont certaines ont été distraites ou détruites, la collection romaine autorise un tour d'horizon presque complet des « bois sculptés rapanui », titre de la troisième partie de l'ouvrage (pp. 90-261), la plus développée et détaillée, où ces deux chercheurs concentrent toutes leurs connaissances et leur

expérience de spécialistes incontestés de l'examen scientifique de ces objets. *Trésors de l'île de Pâques* pourrait être considéré de ce point de vue comme une sorte de synthèse de leurs travaux passés, et ce livre appelle évidemment la plus grande attention de la part de tous ceux qui, professionnellement ou non, s'intéressent aux anciens arts pascuans.

Polynésie, Arts et divinités, 1760-1860 au musée du quai Branly (17 juin-14 septembre 2008)

On ne saurait trop louer l'initiative du musée du quai Branly et de la vingtaine de musées britanniques et irlandais qui l'ont soutenue d'avoir reconstitué trois mois durant, pour le public de ce pays et du reste de l'Europe continentale, l'extraordinaire exposition temporaire organisée par Steven Hooper à Norwich en 2006. On se souvient qu'elle consistait, à partir des collections publiques anglo-saxonnes, à présenter le meilleur, le plus rare ou le plus représentatif de tous les vestiges artistiques de Polynésie collectés ou créés dans le premier siècle de contacts réguliers avec les Européens. À Norwich, ville difficile d'accès, l'exposition était restée relativement confidentielle, et le British Museum n'en avait ensuite présenté qu'une sélection réduite à moins du tiers des 268 objets sélectionnés au départ. À Paris, les visiteurs du musée du quai Branly ont pu en observer à loisir la presque totalité, hormis une vingtaine, appartenant aux musées d'Auckland, de Christchurch, d'Édimbourg, d'Exeter, de Lille et même du British Museum (dont un costume de deuilleur tahitien), « non venus » pour des raisons diverses et variées.

Les conditions, les ambitions et les premiers résultats de cette belle entreprise ayant été déjà décrits dans ces colonnes (*JSO* 124), on se limitera à quelques remarques sur l'exposition parisienne et le catalogue qui l'accompagne. Ce volume est l'adaptation presque à l'identique du catalogue anglais déjà analysé ici ; les pièces non présentées à Paris y sont signalées, quelques autres ont été ajoutées sans bouleverser la mise en pages (dont une cape maori appartenant au musée du quai Branly, n° 80a, p. 137), portant à 271 le total des objets reproduits, parfois avec une meilleure qualité d'impression que dans la première édition. La traduction des notices descriptives est inégale ; il est ainsi question de « défenses de sanglier » sur des objets hawaïens (n° 24, p. 79, n° 38 p. 110, erreurs corrigées sur les cartels de l'exposition). Pour un usage scientifique, on aura certainement intérêt à se reporter au texte

anglais de Steven Hooper. Mais le catalogue publié par la Réunion des musées nationaux et le musée du quai Branly constitue sans doute le meilleur guide jamais édité à l'usage du public francophone sur les arts polynésiens anciens.

Si l'on excepte la statue colossale d'Hawaii (267 cm, British Museum, n° 20 p. 95) sculptée par ordre de Kamehameha, et quelques autres pièces de grandes dimensions (lances, bâtons généalogiques ou tambours verticaux, 150 cm, pour le plus haut, n° 199 p. 227), les espaces réduits de la mezzanine aménagée en surplomb de l'exposition permanente convenaient bien aux objets sélectionnés, généralement de petite taille, et que des salles plus vastes auraient écrasés, sans en faire sentir la délicatesse ou la minutie. Les éclairages étaient inégalement réussis, mais très supérieurs à ceux des vitrines d'exposition permanente. Les cartels avaient fait l'objet de révisions attentives, comme il a été signalé. Ils omettaient généralement les dimensions des objets, mais on les trouvait dans le catalogue. Les utilisateurs d'« audio-guides » du musée se montraient parfois déçus par l'absence de commentaire sur telle ou telle vitrine, et s'en détournèrent rapidement, à la satisfaction des autres visiteurs, libres d'observer les objets sans bruits parasites.

Il faut enfin relever l'excellent principe thématique qu'ont adopté Steven Hooper et Karen Jacobs pour l'exposition, en contrepoint du plan géographique suivi par le catalogue. Des six thèmes retenus (Préambule ; la Mer ; la Terre ; Marae-le Temple ; Collecter ; Construire le divin), il serait sans doute possible de discuter le titre ou la teneur de tel ou tel, mais l'essentiel est qu'ils présentaient aux visiteurs l'esquisse d'une présentation « comparatiste » des diverses cultures matérielles de la Polynésie ancienne. Ce biais n'est ni neuf ni subtil, mais il a fait ses preuves, et grâce à lui le public d'Europe continentale s'est vu proposer simultanément trois approches aisées de ces civilisations et de leurs vestiges les plus précieux, celles de l'ethnographie et de l'histoire coloniale adoptées par le catalogue, et celle de l'examen comparatiste auquel invitait la présentation des objets. De ce point de vue, cette exposition laissera sans doute aussi le souvenir d'un modèle d'élégance, de clarté et d'efficacité auprès du grand public.

L'art ancestral des îles Marquises *Te haa tupuna kākū no te henua enana* au musée des Beaux-Arts de Chartres (21 juin-28 septembre 2008)

Si le musée municipal de Chartres est aujourd'hui bien connu des Océanistes pour

l'ensemble d'objets polynésiens, mélanésiens, antillais, etc. et l'extraordinaire fonds documentaire que lui a légués Emma Quille, la veuve de Louis-Joseph Bouge, ancien gouverneur des Établissements français de l'Océanie et pionnier des études océaniques en France, c'est largement depuis les efforts qu'a déployés pour leur étude et leur mise en valeur Claude Stéfani. On lui doit notamment, avec Hélène Guiot, l'édition d'un précieux catalogue hélas sans suite, *Les objets océaniques, série polynésienne, collection du musée des beaux-arts de Chartres, volume 1* (Chartres, 2002, 390 p., 112 planches d'illustrations). L'équipe de conservation qui a pris sa suite a certainement cherché, en organisant cette exposition sur les arts marquisiens, à s'appuyer sur ce qui reste l'ensemble le plus riche de ce musée, sinon son meilleur atout, à côté d'une vingtaine d'œuvres de Maurice de Vlaminck. On ne peut que souhaiter de nouvelles manifestations visant à tirer parti des richesses du « fonds Bouge » pour mieux faire connaître les arts anciens d'Océanie.

Exposé par ailleurs dans le musée, ce fonds compte un peu plus d'une centaine d'objets marquisiens (Guiot et Stéfani, 2002 : 221-241) dont un bon tiers peut seulement solliciter l'œil d'archéologues ou de spécialistes de la culture matérielle et de l'histoire des techniques, et non de visiteurs venus découvrir un « art ancestral ». Le musée de Chartres a ainsi dû faire appel à des prêteurs, collections publiques ou privées, pour réunir « près de 300 pièces et documents originaux », selon le dossier de presse, dont environ 190 objets reproduits au catalogue. Un quart de ces objets provenait du fonds Bouge, un autre quart de collections privées françaises et allemandes, et le reste (environ 90 pièces) avait été prêté par d'autres institutions publiques (Service historique de la marine, musées du quai Branly, de Lille, de Cherbourg, de Colmar, d'Aquitaine à Bordeaux, de la Castre à Cannes, et de Tahiti et des îles, pour ne citer que les principaux). Effort non négligeable de la part d'un musée municipal, et qui imposait peut-être de recourir à des « sponsors », dont un antiquaire parisien spécialisé dans l'art océanien.

Amener le public de Chartres et d'ailleurs à examiner de près, par exemple, les objets marquisiens collectés autour de 1840 par Daniel Rohr (Colmar, où ils sont peu accessibles) et Edmond de Ginoux (Cannes, où leur étude est en cours), ou les dessins aquarellés que Max Radiguet réalisa sur place à la même époque (Service historique de la marine) était une excellente idée, pourvu que l'exposition l'ait permis réellement. La présentation désastreuse des vitrines et des

salles conférait malheureusement à l'ensemble une allure d'impérite dispendieuse et de gâchis. Éclairage avare et mal dirigé sur des objets dont il aurait dû faire valoir au contraire la finesse de sculpture ou de matière, cartels imprimés sur un papier à motifs de tatouages rendant les inscriptions illisibles, et souvent disposés hors de portée de l'œil du visiteur moyen, parfois même au sol et au fond le plus obscur de la vitrine, numérotation des objets confuse ou défaillante, cartels manquants ou tombés sur la face imprimée, panneaux de présentation des vitrines mal relus (« souvent monoxyle (sic), les pirogues [...] », « les marquisiens portent peu ornements » (sic), « autour desquels sont regroupés (sic) les habitations », etc.), contenu des vitrines parfois hétéroclite (parmi les « ornements d'oreille », des poinçons), et surtout, disposition générale d'une grande tristesse, justifiant ce commentaire d'une visiteuse parisienne : « une ambiance de cimetièrre ».

À côté de cette piteuse « scénographie » non signée, et qui n'attira guère de touristes au rapport du gardien (seule présence vivante dans les lieux lors de ma visite), la sélection des objets, non signée elle aussi, semblait parfois avoir été faite au hasard, avec des effets tout aussi décourageants. Par exemple, dans l'ensemble des masques *u'u* présentés (6 dont un « curio » du fonds Bouge), l'une venait d'un collectionneur allemand, les quatre autres, issues de collections publiques, avaient un intérêt historique qui aurait mérité d'être mis en valeur, mais aucune ne présentait le type classique, harmonieux et sans défaut de ce type d'objet emblématique de l'art marquisien, illustré par des spécimens fort nombreux dans les collections publiques et privées. Ayant appris par des sources officielles que cette exposition devait présenter le meilleur de deux « collections » privées françaises bien connues en raison de l'activité de leurs propriétaires sur le marché de l'art, les visiteurs « informés » ne cachaient pas leur déception d'avoir vu si peu de « bons objets ».

Le catalogue¹ édité à cette occasion laissera peut-être un souvenir en tant que curiosité bibliophilique. Tous les exemplaires consultés ont en commun ces particularités manifestement d'origine, l'absence de page de titre, de date d'exposition ou de parution, de nom d'éditeur,

d'achève d'imprimer, de nom de maître d'œuvre de la publication ou de commissaire de l'exposition. C'est peut-être pour compenser ces absences qu'on y trouve une « tables (sic) des matières », un « avertissements », et un nombre tout à fait généreux de fautes d'accord ou de langue. Quoique agaçants et surprenants pour une entreprise de cette ambition, ces défauts sont peu de chose à côté de ce que réserve la lecture de l'ouvrage, dû pour les 4/5 de ses textes à prétention scientifique (36 sur 45) au même antiquaire spécialisé dans les arts océaniques dont le nom figure parmi les « sponsors » de l'exposition. Il s'est même adjoint un ami et confrère, marchand d'art moderne et primitif en Allemagne, pour traiter des « hameçons polynésiens » (pp. 140-142). Tenus à l'écart de la préparation de l'exposition et du sommaire du catalogue, les quelques vrais spécialistes à qui l'on avait demandé des contributions complémentaires n'auront certainement pas été heureux de découvrir qu'on avait fait appel à eux non pas seulement à titre de « bouche-trou », mais de caution « scientifique » à une entreprise principalement individuelle et publicitaire.

« Le Meyer », puisqu'il faut restituer cet ouvrage à son principal auteur le marchand d'art parisien Anthony J. P. Meyer, se caractérise par son ignorance ou son dédain des usages de l'édition, sans parler des normes des publications scientifiques au niveau desquelles il aspire à se hisser. De ses « orientations bibliographiques », on ne pouvait attendre de listes complètes, mais cela n'excuse pas le désordre qui s'y observe, ni la juxtaposition de titres incomplets ou fautifs et de fiches bibliographiques allant jusqu'au numéro ISBN. Dans le corps des textes dus à cet auteur, les bourdes sont trop abondantes pour être relevées ici, de même que les erreurs « scientifiques » ou relevant du seul sens commun. On notera seulement qu'il est question (p. 28) d'étriers d'échasse ornés de « tiki jumeaux, l'un au-dessus de l'autre », prétendue gémellité allant évidemment à l'encontre des notions polynésiennes sur la superposition des corps et des têtes, ou encore qu'aux Marquises « une forme inhabituelle de circoncision était le perçage des lobes d'oreille » (p. 86) ! Les spécialistes trouveront peut-être à s'amuser des autres fantaisies de cet auteur, ou des « interprétations » nouvelles qu'il présente

1. La rédaction du *JSO*, soucieuse d'en rendre compte, a demandé par deux fois le service de ce catalogue à la conservation du musée des Beaux-Arts de Chartres. La promesse de son envoi obtenue la première fois n'ayant pas été tenue, la deuxième demande se voyait opposer que « le stock d'exemplaires mis à la disposition pour la promotion (sic) [était] épuisé ». À titre de compensation, l'attaché de conservation auteur de cette réponse ajoutait : « Je joins un exemplaire du dossier de presse ». Sous le titre qu'on lui indiquait, la rédaction du *JSO* découvrait une liste d'errata du catalogue, très insuffisante d'ailleurs et même quelquefois fautive ! Anecdote assez illustrative du fonctionnement actuel de ce musée, qui « promeut » son exposition et sa publication par la diffusion d'un « Erratum ». Il va de soi que la rédaction du *JSO* s'est procuré catalogue et dossier de presse par ses propres moyens.

dans son « avertissements » (p. 7). Ils regretteront sûrement que ni le public ni le patrimoine artistique collectif des Marquisiens n'aient été pris en meilleure considération par cette institution publique que reste, jusqu'à plus ample informé, le musée des Beaux-Arts de Chartres.

Dans son édition du 5 septembre 2008, l'influent magazine *The Art Newspaper* publiait l'opinion d'un conservateur de musée presque aussi réputé que Nicholas Serota, le directeur de la Tate Gallery, dont il fut longtemps l'adjoint. Dans cette tribune, Alexander « Sandy » Nairne, directeur de la National Portrait Gallery et membre du comité d'éthique de l'association des musées du Royaume-Uni, prenait prétexte de l'organisation d'une exposition dédiée à Richard Prince à la Serpentine Gallery de Londres, et dont le commissariat était assumé par l'artiste, pour décrire la mince frontière séparant le commissariat d'exposition de la promotion personnelle (« *The fine line between curating and promoting* »). S'il jugeait indispensable ou inévitable la collaboration des conservateurs de musées publics avec les artistes, les collectionneurs et les marchands, il lançait diverses mises en garde, dont celle-ci :

« Quelles que soient les relations [de l'équipe du musée] avec tel ou tel marchand, elles ne doivent jamais être basées sur l'argent. Il deviendrait très difficile de maintenir l'image d'indépendance du conservateur chargé de la sélection des œuvres si le musée recevait un financement de la source qui l'aide à trouver ces œuvres. »

Faisant une exception pour les artistes qui, à la façon de R. Prince, conçoivent leurs expositions comme un prolongement de leur œuvre, il concluait au nom de ses collègues :

« Aucun d'entre nous qui travaillons dans des musées publics ne souhaite avoir le sentiment qu'un individu a la possibilité d'exploiter le secteur public. »

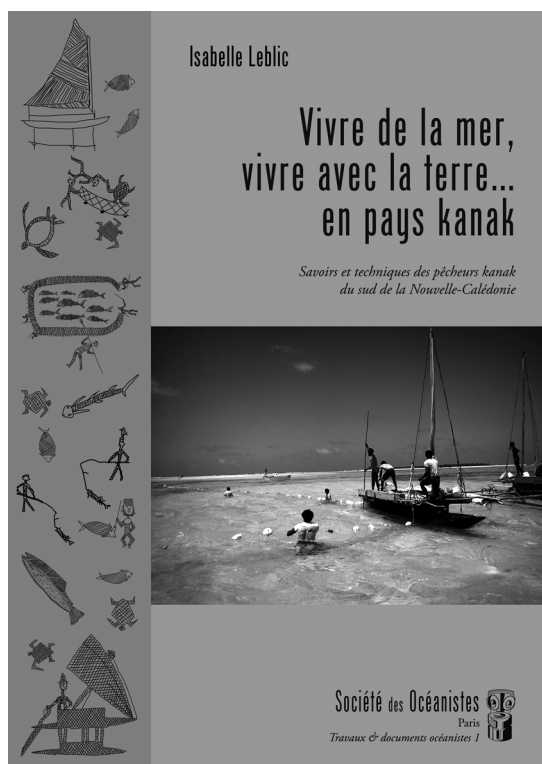
Si tels peuvent être les problèmes attachés à l'exposition des arts contemporains du fait de leur marché hautement spéculatif, l'exposition des arts polynésiens, parmi d'autres « arts premiers », n'en semble plus préservée, et là aussi du fait de l'enchérissement colossal des pièces encore disponibles sur le marché. S. Nairne montre comment la valeur d'un tableau, ou la cote

d'un artiste, dépend en partie du nombre d'expositions ou de catalogues le figurant ou le mettant en valeur. Il semble se vérifier que le « prix » des objets d'art dit « primitif » commence à dépendre notablement (et presque indépendamment de leurs mérites plastiques ou de leur intérêt ethnographique) à la fois de leur provenance (ou

« pedigree » !) et du nombre de fois où ils ont été exposés, spécialement dans des circonstances pouvant leur conférer une « qualité muséale », par exemple dans une exposition publique où ils côtoient des pièces provenant de musées. Tel peut être aujourd'hui le calcul des « généreux prêteurs privés », qui n'ignorent pas le profit qu'ils peuvent attendre désormais de l'exposition ou de la publication de leurs objets, quand ils les revendront.

Des trois expositions évoquées ci-dessus, les deux premières étaient clairement hors de soupçon. Aucun des objets exposés à la galerie Louise Leiris n'était à vendre, et leur réunion n'avait d'autre but que de soutenir la parution des deux publications éditées par le galeriste, et dont l'une a un caractère indiscutablement scientifique. L'exposition du quai Branly présentait certes des objets prêtés par des collectionneurs, mais en nombre infime (moins de 1 %) et sans préciser le nom des prêteurs. Ni le travail ou l'engagement de son concepteur Steven Hooper, certes issu du « marché de l'art » par ses origines familiales, mais devenu un universitaire incontesté dans sa spécialité, ni l'attitude du mécène industriel ayant financé une partie des coûts d'exposition, ne pouvaient sérieusement prêter à discussion. Il n'en va pas de même pour l'exposition de Chartres, où la « mince frontière » décrite par S. Nairne a manifestement été franchie, sans bénéfice clair pour l'institution publique, mais certainement non sans calculs de la part du marchand, « sponsor » avoué et co-commissaire probable (quoique honteux) de cette présentation aussi peu digne des arts marquisiens et de leurs auteurs que du public visé. On se tromperait à ne voir là qu'une « question d'éthique muséale » ne regardant guère que les professionnels des institutions concernées : S. Nairne l'indique, de telles collusions d'intérêts s'exercent forcément au détriment du public. Tel est le principal préjudice dont les Océanistes doivent s'inquiéter.

Vient de paraître



La dernière parution de la Société des Océanistes (octobre 2008), premier d'une nouvelle collection intitulée « Travaux et documents océanistes », est l'ouvrage d'Isabelle Leblic, *Vivre de la mer, vivre avec la terre... en pays kanak. Savoirs et techniques des pêcheurs kanak du sud de la Nouvelle-Calédonie*, Paris, Société des Océanistes, Travaux et documents océanistes 1, 288 p., bibliographie, glossaires, index, plus de 600 illustrations en noir et blanc ou en couleur.

ISBN : 2-85430-011-4

Prix public : 38 €

Cet ouvrage a été publié avec le concours du musée de Nouvelle-Calédonie, de la direction des Affaires culturelles et coutumières et du gouvernement de Nouvelle-Calédonie.

Bon de commande

Nombre d'exemplaires	Prix unitaire TTC ¹	Prix total	Frais de port total ²	Total commande
.... exemplaires	38 € €		

À renvoyer avec le paiement par chèque bancaire ou postal en euros à la Société des Océanistes³, Musée du Quai Branly, 222, rue de l'Université 75343 – Paris cedex 07

Pour plus de détails sur les publications de la Société des Océanistes, voir notre catalogue sur notre site internet : <http://www.oceanistes.org/> et ci-dessous.

1. 30 % de réduction accordée aux librairies, soit 26,6 €/ex.

2. Poids d'un exemplaire : 1075 grammes. Frais de port en économique : pour la France, 7 €/ex. ; pour l'Outremer, 10 €/ex., pour l'étranger : nous contacter.

3. Nos bureaux sont ouverts les lundi et mardi de 10h à 17h ☎ 0156617116, ✉ sdo@projetmuse.net.