

RelBib

Bibliography of the Study of Religion

<https://relbib.de>

Dear reader,

This is an author produced version of the following article. This article has been peer-reviewed and copyedited but does not include the final publisher's layout including the journal pagination.

Author: Beltz, Johannes

Title: "A cordes et à corps"

Published in: Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?
Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford: Peter Lang

Editor: Antille, Diane (Ed.)

Year: 2019

Pages: 77-101

ISBN: 978-3-0343-2797-8

Persistent Identifier: <https://doi.org/10.3726/b15482>

The article is used with permission of [Peter Lang](#).

Thank you for supporting Green Open Access.

Your RelBib team

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

« A cordes et à corps ». Résonances d'instruments de musique Santal, de l'Inde à la Suisse et de la Suisse à l'Inde. L'exemple de la collection Fosshag au Museum Rietberg

Johannes BELTZ et Marie-Eve CELIO-SCHEURER

Introduction

Constituant la plus grande communauté aborigène en Inde avec une population totale estimée entre six et dix millions, les Santal vivent principalement dans les régions du Jharkhand, du Bengale occidental, du Bihar, de l'Orissa et de l'Assam. Les Santal ont la réputation d'être des musiciens et des danseurs talentueux et enthousiastes. La plus grande partie de leurs chants et de leurs danses rythme les moments de l'année et les périodes de la vie. Parmi les instruments de musique Santal, le *Banam* tient une place particulière. En effet, cet instrument à cordes ne semble pas être joué lors des grands festivals avec d'autres instruments, mais de façon indépendante. Ils sont aujourd'hui devenus très rares en Inde. On ne les trouve pratiquement plus chez les Santals, où ils sont remplacés par d'autres instruments, en raison de l'intégration progressive des Santal dans la société indienne. Le *Banam* est traditionnellement fait d'un seul morceau de bois, divisé en quatre parties : l'estomac (*lac*), la poitrine (*koram*), le cou (*hotok*) et la tête (*bohok*). Il s'agit d'un instrument anthropomorphe dont le bois, selon le mythe¹, est né de la chair d'une jeune fille et dont la corde qui sort de la « bouche » de l'instrument reproduit la voix, ce qui rappelle les propos du célèbre violoniste Yehudi Menuhin « (...) le violon est l'instrument le plus proche de la voix de la femme ».²

En partant de l'acquisition des *Banam* par le Museum Rietberg en 2013, nous souhaitons amener une réflexion sur leurs multiples statuts : objets de rituel et de procession, objets de marché et objets d'art appartenant à une collection privée, enfin objets muséaux. En effet, comment rendre compte de cette multitude de contextes historiques et de significations diverses qui font la biographie de l'objet, lorsqu'on s'est établi en un musée de collectionneurs et qu'on se réclame d'un regard d'abord esthétique ?

L'échange de marchandises, de nourritures, d'outils, d'objets, de technologies et de connaissances est aussi ancien que l'humanité. Nos civilisations sont le résultat d'innombrables rencontres, de conquêtes et de migrations. Lié à cette histoire est le souhait de connaître des pays lointains et des cultures différentes s'exprimant souvent dans une sorte de fascination de l'« autre ». Ce souhait s'est souvent traduit par le besoin de collectionner des objets d'ailleurs.³ Cette curiosité n'a jamais été innocente mais déterminée par des intérêts spécifiques, politiques et impérieux, commerciaux, missionnaires, individuels ou autres. Il faut en effet rappeler que la naissance de nos musées en tant qu'institutions fait partie d'un contexte global colonial et que leur existence est de nos jours contestée.⁴ Pourtant, si on prend comme point de départ l'objet sans a priori disciplinaire, on peut dès lors considérer comment il est « né », à quoi il a servi, comment il a évolué, comment il est passé de main en main, comment son aspect s'est altéré, comment il s'est enrichi d'histoires.⁵ On peut aussi chercher à savoir comment un objet peut avoir marqué celui qui entra en contact avec lui, celui qui le choisit, en prit soin, jusqu'à son arrivée dans les collections muséales et ainsi renseigner le

¹ Le mythe du *Banam* se résume comme suit : il était une fois sept frères qui vivaient avec leur sœur. Un jour, la sœur se coupa le doigt et le sang coula sur les légumes qu'elle préparait. Les frères constatant que le repas était particulièrement savoureux pensèrent que si le sang donnait un si bon goût à la nourriture, la chair devait être tout aussi bonne si ce n'est encore meilleure. Ils décidèrent ainsi de tuer leur sœur et de la manger. Toutefois, le plus jeune des frères ne voulut pas manger cette chair et cacha sa part en l'enterrant. Après quelque temps, un grand arbre grandit à cet endroit. L'air dans ses branchages dégageait un son merveilleux. Un jour, un yogi errant entendant ce beau son fut si émerveillé qu'il décida de couper une branche de l'arbre, de laquelle il fit un instrument : le *Banam*. Au sujet du mythe du *Banam*, voir notamment : PRASAD 1985, pp. 100-104.

² MENUHIN 1996, p. 24.

³ Voir : APPADURAI 1988.

⁴ Voir : THOMAS 2010 et GONSETH, HAINARD & KAEHR 2002.

⁵ Voir à ce sujet, l'histoire de la collection de Netsuke, sculptures miniatures japonaises de la famille Ephrussi, dans : DE WAAL 2001.

collectionneur et sa fascination pour un objet appartenant à une « autre » culture. Autrement dit, raconter l'histoire d'un objet est un récit riche qui dépasse les limites de disciplines académiques trop strictes.

En s'interrogeant sur le processus de muséification d'une collection de *Banam* au Museum Rietberg, cet article analyse les différents acteurs qui contribuent à leur transformation en œuvres d'art. Pour ce faire, nous nous interrogerons d'abord sur la façon d'exposer un objet au Museum Rietberg, sur les collections de ce musée et sur le positionnement de l'institution par rapport à l'objet en regard de la dominante esthétisante de ses accrochages. Ensuite, il s'agira de penser les modalités d'un retour à l'objet au sein d'un musée de collectionneurs prenant en compte le fait que la vie d'un objet s'accompagne de différentes perceptions, soulevant des questions souvent contradictoires, voire paradoxales. Cette contribution ne retracera pas seulement l'histoire d'un groupe d'objets et de ses itinérances, mais indiquera aussi des stratégies futures à adopter. Tout en questionnant le rôle des musées possédant aujourd'hui des collections extra-occidentales, cet article se situe en effet dans le contexte d'un débat actuel global qui est souvent réduit à la demande de restitution⁶. Alors que les conservateurs d'aujourd'hui ne peuvent plus se limiter à des recherches sur « leurs » objets, il faudra s'interroger sur la nécessité des projets de coopération, d'exposition, de publication ou même de restauration transnationales.

1. Les *Banam* en Suisse

Le Museum Rietberg est le seul musée public dédié à l'art non européen en Suisse⁷. Par sa création en 1952, ce musée municipal avait une mission particulière, consistant à collectionner et exposer des œuvres d'art du monde entier. Cette mission est claire et pertinente. On pourrait cependant se demander quelle est la signification du concept d'« art » dans des contextes si divers que les cultures africaines ou asiatiques. Le concept d'art en soi, en raison de son origine occidentale, n'est-il pas contestable ? Malgré ce questionnement, le Museum Rietberg continua de poursuivre une politique d'acquisition pragmatique qui consistait à acquérir des objets en raison de leur qualité esthétique extraordinaire.⁸

Plus important encore, le Museum Rietberg fut par sa création un musée de collectionneurs ; ce qu'il est toujours. Sans budget fixe accordé par la municipalité pour des acquisitions, il reçoit de façon systématique et régulière des donations privées, consistant en des legs ou des dons, d'objets d'art ou en des crédits permettant des achats. Il en suit que les collections du Museum Rietberg reflètent à la fois le goût et l'esprit des collectionneurs, les intérêts de l'équipe des conservateurs ainsi que les relations entre ces deux groupes d'acteurs. C'est cette synergie intéressante qui caractérise le développement quantitatif et qualitatif de ses collections.

Enfin, le Museum Rietberg collectionna dès sa création des objets artistiques et artisanaux, provenant des cours et des villages, à condition que leur qualité esthétique les rende particuliers. Autrement dit, replacer l'arrivée de la collection Fosshag dans l'histoire

⁶ Exemple est le débat sur la restitution du patrimoine africain initié par Emmanuel Macron. En novembre 2017 à l'occasion de son discours à l'université d'Ouagadougou, le président français avait déclaré que « d'ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique. » Derrière ce débat, est la demande de restitution des « bronzes de Bénin », originaires du Palais Royal du Royaume du Bénin, dans l'actuel Nigeria. Ces bronzes ont été saisis par des soldats britanniques au cours de l'expédition punitive au Bénin en 1897 dirigée par Harry Rawson. Depuis des années le Nigeria demande la restitution de ces objets en tant que patrimoine culturel important. Cette demande a contribué à une discussion qui affecte un certain nombre de musées européens. Regardant la déclaration de Macron : DAGEN 2017.

⁷ Le Musée Barbier-Müller à Genève en est un autre exemple, étant une collection privée. Les musées de Bâle, de Neuchâtel, de Genève, de Lugano ou de Saint-Gall se considèrent, comme des musées « anthropologiques » ou « ethnographiques ».

⁸ Le Museum Rietberg reçoit chaque année des centaines d'œuvres d'art qui sont alors inventoriées, documentées et publiées dans sa base de données online, disponible à l'adresse URL : www.rietberg.ch/fr-ch/collection/collection-en-ligne.aspx, consulté le 24 juillet 2018.

des collections permet de mieux comprendre la place de l'art tribal entre art et ethnographie au Museum Rietberg. Le cas des *Banam* permet en particulier de discuter cette question de manière exemplaire.

1. 1. La collection Bengt Fosshag

La collection de Bengt Fosshag du Museum Rietberg consiste en quatre-vingt-douze instruments de musique, dont quatre-vingt-trois proviennent d'Inde et du Népal.⁹ Parmi ces instruments, un groupe de quarante-quatre instruments est particulièrement spectaculaire. Il s'agit d'instruments à cordes d'origine Santal, appelés *Banam*, dont cinq exemplaires sont reproduits dans cet article (fig. 1-5).

Graphiste de formation, rien ne prédestinait Bengt Fosshag, né en 1940, à créer une collection d'instruments de musique remarquable, si ce n'est sa passion pour la guitare. Une *Sarinda* de Lahore offerte en 1968 à Bengt Fosshag est à l'origine de sa collection. Ce présent l'incita à se documenter sur les instruments à cordes exotiques et à les collectionner. Avec les années, il se concentra sur les instruments à cordes d'Asie du Sud, puis se spécialisa, dans les années 1990, sur ceux d'origine Santal, appelés *Banam*.¹⁰ Sa collection évolua progressivement de simples instruments de musique à de véritables sculptures musicales provenant d'Inde. A l'occasion de l'exposition « Mit Haut und Haar » présentée au Linden Museum de Stuttgart en 1996¹¹, le collectionneur remit à ce musée une partie de sa collection, l'autre partie fut remise au Museum Rietberg en 2013.

Bengt Fosshag n'acquies aucun des objets de sa collection directement dans son pays d'origine, mais auprès de marchands d'art en Europe.¹² Pour ce qui est des quarante-quatre *Banam*, ceux-ci furent acquis entre 1990 et 1997 en Allemagne, en Angleterre, en France et en Belgique. Le collectionneur avait ses marchands habituels, avec lesquels il restait en contact et chez qui il retournait lorsqu'une pièce lui plaisait. En Allemagne, il acquies entre 1990 et 1997 vingt-trois *Banam*, soit plus de la moitié, chez Lothar Heubel à Cologne, chez Lambert Abraham et Raritaten Raeck à Düsseldorf ou encore chez Tudi Billo à Witzenhausen. En effet, le collectionneur, vivant près de Francfort, pouvait plus facilement se déplacer dans cette partie de l'Europe pour voir les objets et les choisir ainsi directement auprès des marchands. Bengt Fosshag lui-même insiste sur le fait qu'il était important pour lui de choisir un objet après l'avoir vu de ses propres yeux, en avoir apprécié la patine, les bois lissés par l'usage des mains les ayant joués¹³. En Angleterre, Fosshag acheta entre 1990 et 1996 quatre *Banam* à Londres chez Tony Bingham. En France, c'est à Paris qu'il trouva entre 1993 et 1996 sept *Banam*, cinq chez François Pannier et deux chez Eric Chazot. En Belgique, le collectionneur fréquenta uniquement à Bruxelles Colette Ghysels chez qui il acheta trois *Banam*, un en 1993 et deux en 1997. Enfin, nous ignorons la provenance de trois des quarante-quatre *Banam* de cette collection.¹⁴

Selon Bengt Fosshag, les instruments auraient transité de l'Inde à l'Europe via le Népal, comme en témoigneraient des restes de sceaux en cire rouge visibles sur certains instruments. Toujours selon le collectionneur, ces instruments étaient vendus sans documentation permettant de retrouver leur village d'origine. Lors de leur passage de l'Inde à l'Europe, il y a eu une perte de traçabilité, une sorte d'anonymat : le *Banam* devient un objet sauvegardé pour ses seules qualités visuelles et matérielles. En devenant silencieux et en perdant son lieu

⁹ Les six autres restants proviennent de l'Afghanistan (no. inv. 2014.18), du Bhoutan (no. inv. 2014. 92), de la Birmanie (2014.79), du Maroc (2014.12), du Pakistan (no. inv. 2014.17) et du Yémen (no. inv. 2014.11).

¹⁰ Propos recueillis par Marie Eve Celio Scheurer lors d'une discussion avec Bengt Fosshag, chez lui, à Rüsselsheim, le 29 avril 2014.

¹¹ Voir catalogue d'exposition : *Mit Haut und Haar* 1996.

¹² Mis à part François Pannier de la galerie le « Toit du Monde » à Paris, nous n'avons pas eu de contact à ce jour avec ces marchands d'art.

¹³ Propos recueillis lors d'une discussion avec Bengt Fosshag, chez lui, à Rüsselsheim, le 29 avril 2014.

¹⁴ Museum Rietberg, no. inv. 2014. 48 ; 2014. 53-54.

précis d'origine, il est extrait de son contexte initial pour prendre le statut non plus d'objet rituel, mais d'objet d'art.

L'entrée de cette collection au Museum Rietberg est à mettre en lien avec une donation importante de bronzes rituels de l'actuel Odisha (Etat côtier de l'est de l'Inde, appelé Orissa jusqu'au 4 novembre 2011), exposés en 2010.¹⁵ Passionné d'art tribal, le collectionneur allemand Bengt Fosshag, vient à Zurich pour voir l'exposition. Suite à cette visite, Fosshag propose sa collection unique d'instruments à cordes d'Asie du Sud au musée qui se montre rapidement favorable. C'est ainsi que cette collection, en partie acquise grâce au généreux soutien du « Rietberg-Kreis » et en partie donnée par Bengt Fosshag, entre au Rietberg en 2013. Ces instruments de musique, en entrant au Museum Rietberg, sont devenus des objets muséaux. Chaque instrument a été numéroté, marqué, photographié – après avoir été simplement dépoussiéré, aucun travail de restauration particulier ne devant être entrepris – et publié online sur le site du musée.¹⁶

1. 2. L'art tribal : une spécificité du Museum Rietberg

Ce qu'il faut souligner ici est le fait que les *Banam* dont nous parlons dans cet article ont été collectés à cause de leur beauté en tant que sculptures sur bois, en tant qu'œuvres d'art. Ils ne représentent plus des instruments pour produire des sons mais manifestent une esthétique objectivée. Leur valeur ne dépend plus de la qualité du musicien qui joue de l'instrument. Ces objets, devenus muets, fascinent celui qui les regarde par leurs formes et leurs décors. Ils demeurent néanmoins des objets issus de l'art tribal. Cette appellation pose un problème terminologique.

Le terme « tribal »

Une tribu est perçue comme une communauté à l'organisation sociale primitive. Le terme « tribal » est aujourd'hui de plus en plus contesté parce qu'il renvoie à des catégories sociales établies à l'époque coloniale. Ce malaise semble surtout d'ordre académique, les anthropologues occidentaux ainsi que les activistes indiens rejetant l'emploi des terminologies colonisatrices, alors que le terme est utilisé sans problème en Inde par les médias, journalistes, chercheurs, marchands d'art et artistes.

Selon l'ethnographie coloniale, l'Inde a été peuplée par des populations diverses au cours des millénaires, définissant les tribus comme les premières peuplades de l'Inde.¹⁷ Selon Eberhard Fischer, ancien directeur et conservateur d'art indien au Rietberg, « ces peuples vivent dans des zones inhospitalières de retraite, dans la forêt ou dans les montagnes, réprimés par la population paysanne hindoue [...], [ils] ne croient pas en la réincarnation, sont en dehors du système des castes [...] et vénèrent des ancêtres et divinités locales».¹⁸

Ces populations se distinguent par un certain habitat, par leur origine ethnique, par leur religion et leur organisation sociale, en un mot par leur non-appartenance à la société de caste indienne. Néanmoins, ces groupes n'ont jamais vécu de façon autonome ou isolée. Il y a toujours eu des relations commerciales complexes, des échanges religieux, politiques et militaires entre les différents groupes ethniques de la population rurale dans les villages, les grandes villes et les nombreuses cours royales. Par conséquent, l'indianiste Günther D. Sontheimer, qui tout au long de sa vie a intensément étudié les différentes religions de la

¹⁵ Voir le catalogue de l'exposition : BELTZ & MALLEBREIN 2012.

¹⁶ Disponible à l'adresse URL : <http://www.rietberg.ch/de-ch/sammlung/sammlung-online.aspx>, consulté le 24 juillet 2018.

¹⁷ JAFFRELOT 1996, p. 421.

¹⁸ FISCHER & SHAH 1972, p. 4.

population rurale et tribale dans le Maharashtra, a déclaré les religions tribales de l'Inde comme l'une des « cinq composantes » de l'hindouisme.¹⁹

En Inde, les « tribus enregistrées » (*scheduled tribes*) ont la garantie de droits spéciaux, tels que les quotas. Dès les années 1930, ces populations rejettent généralement le terme de « tribal ». Cette terminologie comprendrait une construction coloniale, avec des connotations péjoratives, tels que « voleurs », « primitifs », « sauvages » ou « arriérés ». Par conséquent, le terme « tribal » est remplacé par « adivasi » signifiant « indigènes » ou « premiers occupants ». Ce terme porte un objectif politique clair : en tant que peuples indigènes, les « adivasi » ont droit à une protection spéciale et à des réserves. Par le slogan « Nous sommes les peuples autochtones », ils affirment leur autonomie politique et leur identité culturelle spécifique. En effet, ce terme renvoie à un débat mondial sur les peuples autochtones, qui est aujourd'hui dirigé par des organisations de défense des droits de l'homme.

Malgré ces contradictions terminologiques, les conservateurs du département d'art indien au Museum Rietberg continuent de parler à la fois d'art « tribal » et des « adivasi ». Cependant, et dans le même temps, les conservateurs du département d'art africain évitent pour leur part d'utiliser le terme tribal, ce dernier renvoyant à un langage colonial et une « exotisation » des objets artistiques. Autrement dit, ces terminologies restent floues et contradictoires et doivent être expliquées de façon systématique.²⁰

L'art tribal au Museum Rietberg

Depuis sa création en 1952, le Museum Rietberg enrichit ses collections en portant son attention sur l'art, c'est-à-dire sur la qualité esthétique de ses collections. Il fut fondé comme musée d'art par la ville de Zurich qui cherchait une demeure pour la collection d'Eduard von der Heydt. Le donateur et fondateur du musée, le banquier et collectionneur, baron Eduard von der Heydt (1882-1964) – suivant son idée qu'il n'existe qu'un seul art mondial (« *ars una* » il n'y a qu'un art humain) – collectionna l'art occidental moderne et l'art extra-européen.²¹ L'art n'est pas restreint à l'échelle nationale ou régionale, mais forme un œuvre universel. Cette vision peut apparaître problématique aujourd'hui : peut-on admettre l'art comme catégorie universelle ? Mais c'est au travers de cette idée que von der Heydt construit l'une des plus grandes collections privées d'art chinois et indien en Occident. Il collectionna des sculptures, en pierre et en bronze, hindoues, bouddhistes et jaïns. Cependant, il ne voyagea jamais en Inde mais acquit ses pièces auprès de marchands d'art en Europe, tout comme plus tard, le collectionneur Bengt Fosshag. A la différence de ce dernier, il est significatif de relever, par rapport à l'histoire des collections du Museum Rietberg, que la collection von der Heydt ne contient pas un seul objet qu'on pourrait classer comme appartenant à l'art populaire ou tribal indien. L'art des villages et des régions forestières de l'Inde ne faisait pas partie de son univers artistique ; il n'était pas accessible aux marchands d'art à cette époque. De façon plus générale, on observe que les collectionneurs et marchands d'art indien étaient des gardiens de la tradition classique.

La programmation de collecter l'art du monde (à l'exclusion de l'Europe) continua à être la mission officielle du musée. Il est révélateur que le premier directeur du Museum Rietberg, Johannes Itten (1888-1967), fut un artiste lui-même. Sous la direction d'Eberhard Fischer (directeur de 1972 à 1998), lui-même ethnologue et spécialiste de l'art africain et indien, le musée prêta d'avantage l'attention à toutes les formes d'art, arts « primitifs » ou « classiques ». Il organisa en 1972 une grande exposition sur l'état indien de Gujarat en évoquant la pluralité et la diversité des traditions artistiques locales.²² Par la suite, son exposition sur l'Orissa, présentée en 1980, donna un aperçu des différentes traditions

¹⁹ SONTHEIMER 1991.

²⁰ JAFFRELOT 1996, pp. 423-426.

²¹ ILLNER 2013.

²² FISCHER & SHAH 1972.

artistiques de cet état indien.²³ Elle comprenait divers domaines artistiques : l'architecture, la sculpture, la peinture, la sculpture sur bois, l'art textile, examinant leurs relations et leurs influences mutuelles. On peut caractériser le travail d'Eberhard Fischer par un grand axe de recherche novateur : le rôle de l'artiste. Le regard du musée change, l'œuvre d'art n'est plus exclusivement le résultat de création anonyme témoignant d'une culture spécifique. L'objet est perçu et présenté comme étant aussi l'œuvre d'un artiste particulier qui exprime sa créativité individuelle. La personne derrière l'œuvre devient visible et obtient une voix.

Depuis une dizaine d'années, le Museum Rietberg met plus en avant les traditions artistiques dites « tribales ». Son intention est, à travers l'acquisition de ces objets tribaux – bronze, textile et dernièrement instruments de musique –, d'attirer l'attention du public sur la richesse de cet art, de le documenter, de le préserver. Cette démarche est d'autant plus importante qu'auparavant c'était dans les musées d'ethnographie qu'on s'intéressait à l'Inde rurale et tribale, laissant l'art classique aux musées d'art. Cette distinction semble être disparue aujourd'hui : le musée du quai Branly illustre par exemple le passage de collections ethnographiques dispersées en un musée où l'architecture, le design, la présentation et l'approche esthétisante ressemblent à un musée d'art.

C'est ainsi que, même limité à un contexte muséal, cet art, qui est unique et qui risque de disparaître, peut être conservé, documenté, autant pour ses qualités matérielles (l'instrument) qu'immatérielles (les gestes – produits pour sa fabrication et lors de son utilisation –, les sons), et exposé au public.

Si le Museum Rietberg se considère toujours aujourd'hui comme un musée d'art, c'est parce qu'il met la qualité esthétique de sa collection au centre de toute activité, peu importe qui sont les producteurs et les consommateurs de cet art : populations indigènes ou communautés socialement marginalisées comme d'anciens « intouchables », artisans ruraux ou familles d'origine royale. Le Museum Rietberg se voit donc comme un lieu d'exposition où la valeur esthétique détermine largement le concept de l'exposition.

1. 3. Exposition de *Banam* au Museum Rietberg

Aussitôt après l'acquisition de la collection Fosshag en novembre 2013, le Museum Rietberg a programmé une exposition, qui s'est tenue du 4 septembre 2014 au 19 avril 2015, à Zurich. Le Museum Rietberg a pour tradition de marquer toute nouvelle acquisition de collection par une exposition et un catalogue. C'est une façon de faire connaître au public les nouvelles collections du musée et aussi de remercier le donateur.

Cette exposition ne reposait ni sur un travail d'archives, ni sur un travail de terrain : elle voulait avant tout mettre en valeur l'esthétique de ces instruments et l'émotion qui s'en dégageait. L'attention du visiteur était ainsi dirigée sur la forme des instruments et sur leurs décors sculptés, sur l'interaction entre technique et créativité. Elle avait comme particularité de mettre en scène les instruments de musique, en les présentant sans socle, sans vitrine, comme flottant, afin de dégager toute leur dimension sculpturale (fig. 6 et 7). Les instruments étaient suspendus comme des notes, à des structures circulaires évoquant, selon l'imaginaire de chacun, des boîtes à musique ou des carrousels, invitant au mouvement, à la danse.

Les couleurs de la scénographie offraient au regard une palette de tons naturels dans les bruns, beiges, paille reflétant l'environnement sobre des Santal. Les instruments furent présentés comme de véritables œuvres d'art, jouant avec des effets de lumière et d'ombre, en allusion au patrimoine immatériel musical, les révélant dans une aura particulière. Le titre en français « A cordes et à corps », tout en jouant avec l'allitération, rappelait le lien entre

²³ FISCHER, MAHAPATRA & PATHY 1980.

l'instrument à cordes et sa morphologie humaine.²⁴ Alternant avec des moments de silence, des extraits musicaux reproduisaient les sons d'instruments similaires permettant au visiteur de vivre également une expérience auditive. Enfin, un écran discret, dans un angle de la salle, offrait, à qui le voulait, des films dans lesquels l'on pouvait voir des instruments être joués. Un catalogue en allemand reprenant le titre de l'exposition fut publié à cette occasion.²⁵

En plus de son orientation esthétique, l'exposition souleva des questions importantes : que sait-on de la production et l'utilisation de ces instruments aujourd'hui ? Que peut-on dire sur la culture des Santal dans l'Inde contemporaine ? Comment la culture Santal peut-elle être représentée dans un musée suisse ? Il devenait clair que l'équipe du Museum Rietberg ne pouvait donner de réponses satisfaisantes : des recherches sur le terrain étaient nécessaires. Cette exposition avait le potentiel de se développer en un projet de coopération.

2. Les *Banam* en Inde

La beauté mystérieuse de ces instruments, en particulier du groupe des quarante-quatre *Banam*, et les questionnements que ces instruments soulevaient ont incité le Museum Rietberg à s'engager dans une coopération avec l'Inde afin d'enrichir cette collection en menant des recherches de terrain dans le pays d'origine et en s'engageant dans un échange de compétences muséales, touchant aux questions de patrimoine matériel et immatériel. Cette coopération visait à contribuer à la préservation du patrimoine conservé dans des musées en Inde et à une connaissance plus approfondie d'objets indiens conservés par le Museum Rietberg. Elle reposait donc sur un principe d'échange de compétences et de savoirs.

Dans le paragraphe suivant il s'agit donc de montrer comment le Museum Rietberg a réalisé une exposition dédiée à la culture Santal dans le prestigieux Musée national de New Delhi. Il s'agit également d'esquisser les différents acteurs, leurs approches spécifiques et comment ils ont contribué à la réussite du projet.

2. 1. Echanges culturels et disciplinaires

Avec le développement du projet, cette coopération débutée avec le National Crafts Museum à New Delhi – connu pour son travail dans la préservation et la valorisation des arts populaires et tribaux – et soutenue par l'Office Fédéral de la Culture (OFC), l'UNESCO et l'Ambassade de Suisse en Inde, s'est enrichie de la collaboration avec le National Museum à New Delhi, ainsi qu'avec l'Indira Gandhi Rashtriya Manava Sangrahalaya (IGRMS) à Bhopal. Ces deux musées, en effet, ont de riches fonds Santal. La coopération initiée par le Museum Rietberg avait en outre les objectifs suivants :

- permettre un échange entre des collaborateurs en Inde et en Suisse, et tisser des liens entre les institutions muséales et les instituts de recherche ;

²⁴ Il en va de même pour le titre en allemand « Klang Körper : Saiteninstrumente aus Indien » et celui en anglais « Sculpted Sounds. Stringed instruments from India », suivant l'habitude du Museum Rietberg de travailler dans ces trois langues.

²⁵ BELTZ & CELIO-SCHEURER 2014. Le catalogue d'exposition se voulait en harmonie avec l'approche esthétisante de l'exposition au Museum Rietberg. Les instruments y étaient reproduits comme des notes flottantes, défilant au fur et à mesure des pages, comme une portée de musique, dans une gamme de tons naturels. Au milieu de l'ouvrage, se trouvaient les textes du catalogue, soit une préface d'Albert Lutz, directeur du Museum Rietberg, un texte sur l'art tribal au Museum Rietberg par Johannes Beltz, conservateur des collections d'art de l'Asie du Sud et du Sud Est, une description de la collection Fosshag, par Marie Eve Celio-Scheurer, co-commissaire de l'exposition, et deux essais : l'un de Bengt Fosshag, le collectionneur lui-même, l'autre de Ludwig Pesch, musicologue.

- travailler dans les domaines de la conservation préventive, de la restauration, de la documentation et de la recherche de terrain, directement auprès des Santal ;
- présenter une exposition sur les traditions musicales des Santal en Inde au National Museum de Delhi, accessible sur Google art ;²⁶
- publier un ouvrage en Inde, basé sur le travail d’archives et les recherches de terrain.²⁷

Durant toute la durée du projet – qui fut une collaboration entre artistes Santal, historiens de l’art, anthropologues, ethnologues, musicologues, conservateurs – une attention particulière a été portée aux questions de conservation préventive, par exemple la manutention des objets ; de documentation du patrimoine matériel et immatériel, avec une documentation photographique et filmique sur le terrain ; de restauration, avec le recours au savoir-faire des populations Santal œuvrant directement sur les collections muséales. Il est intéressant de souligner qu’en restaurant des objets conservés au National Crafts Museum, les Santal « remettaient en vie » certains instruments appartenant aux collections muséales en en jouant.

Les recherches menées en Europe et en Inde ont permis de documenter les traditions musicales Santal de 1914 à 2014.²⁸

La collection acquise par le Museum Rietberg a ainsi été enrichie par la découverte d’autres fonds permettant une connaissance plus approfondie de ce patrimoine musical ayant circulé de l’Inde à l’Europe. Néanmoins, la publication numérique de catalogues, de textes et d’images reste un défi. Il faut d’avantage investir dans un système qui offre un accès aux bases de données et aux archives pour partager ces informations au-delà des frontières géographiques et linguistiques.²⁹

2. 2. Exposition en Inde. Retour à l’instrument de musique

Cette coopération a permis de réaliser une exposition intitulée « Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions » qui s’est tenue au National Museum, New Delhi du 15 avril au 17 mai 2015.³⁰

Bien que sensible à l’approche esthétisante³¹, l’exposition du National Museum de New Delhi reposait sur des recherches de terrain et un travail d’archives, mettant en valeur autant les aspects matériels et immatériels des traditions musicales Santal. Elle était à la fois une exposition ethnographique et artistique offrant la possibilité de réfléchir sur les traditions musicales Santal, proposant par exemple de voir des *Banam* provenant de trois collections : celle du Museum Rietberg à Zurich, celle du Musée National à New Delhi collectionnant surtout l’art classique indien et celle du Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya à

²⁶ Disponible à l’adresse URL : <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/DwISi2xsSQFgKA>, consulté le 24 juillet 2018.

²⁷ *Cadence and Counterpoint* 2014.

²⁸ Nos recherches se base sur la documentation suivante: fonds musicaux conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris ; fonds photographiques conservés dans les archives de FIND ; fonds Alain Daniélou et Raymond Burnier, à Zagarolo (Rome) ; fonds privés à Paris et à Kolkata ; *Banam* conservés au Museum Rietberg, Zurich (collection Bengt Fosshag) ; objets santal conservés au Crafts Museum, New Delhi (collection Ravi Kant Dwivedi) ; objets Santal conservés au National Museum, New Delhi (collection Verrier Elwin) ; objets Santal conservés au Indira Gandhi Rriya Manav Sangrahalaya, Bophal (collection Dr. Suma Kiro).

²⁹ Le Museum Rietberg sauvegarde ses expositions dans les archives numérisées, accessibles sur son site internet, disponible à l’adresse URL : <http://www.rietberg.ch/fr-ch/expositions/expositions-passees.aspx>, consultée le 24 juillet 2018. Ainsi on trouve des images et informations sur les *Banam* à l’adresse URL : <http://www.rietberg.ch/fr-ch/expositions/expositions-passees/a-cordes-et-a-corps.aspx>, consultée le 24 juillet 2018.

³⁰ L’exposition a été inaugurée notamment en présence de Sh. Ravindra Singh, secrétaire du ministère la Culture en Inde, du Dr. Linus von Castelmur, Ambassadeur de Suisse en Inde, du Dr. Ruchira Ghose, ancienne directrice du National Crafts Museum à New Delhi, ainsi que d’un musicien Santal, se produisant à cette occasion.

³¹ La scénographie reprenait les tons naturels de celle du Museum Rietberg, ajoutant toutefois une touche de rouge, couleur présente dans l’habillement festif des Santal.

Bhopal, qui rassemble des collections plutôt ethnographiques. La diversité des institutions se refléta dans les propositions d'interactions multiples, riches et diversifiées qu'offrait l'exposition.

Les textes de l'exposition étaient en anglais et en hindi. Par ailleurs, grâce à l'appui de l'UNESCO et de l'ONG Sakham, des audio guides, des parcours tactiles, des textes en braille, des images tactiles et des *replica* ont pu être réalisés, rendant l'exposition accessible aux aveugles et insistant sur l'approche auditive et tactile.³² Par ailleurs, deux publications témoignent de cette coopération et de ce travail de terrain. Enfin, l'exposition à New Delhi permettait de combler les lacunes et de répondre aux défis de l'exposition présentée à Zurich.

Avec ce « retour » en Inde, les *Banam* conservés au Museum Rietberg ont gagné en connaissance, retrouvant ainsi ces liens avec leur origine d'objet rituel et de procession, retrouvant les mains mêmes de ceux dont les ancêtres les avaient créés, fabriqués, à partir d'un bois insufflé de vie, une vie menacée de disparaître avec le temps, avec la distance entre pays. Toutefois, c'est grâce à ce voyage de l'Inde à la Suisse et à son retour en Inde, que nos connaissances sur les *Banam* ne s'effacent pas. Si l'instrument lui-même est menacé de disparaître, avec la modernisation de l'Inde, la documentation autour de cet instrument, et l'objet lui-même sont désormais préservés dans des institutions muséales, devenues aussi l'écho d'un savoir. Dans la perspective thématique de ce volume on pourrait argumenter qu'il existe un retour à l'objet – au sens où il est investi pleinement – et d'une fin du disciplinaire. Pour le Museum Rietberg, cette exposition reconferme sa politique et ouvre une voie vers l'avenir. Il s'agira d'avantage de travailler avec les pays d'origine des collections ainsi que de se lancer dans des projets communs dans la perspective de sauvegarder un héritage culturel matériel et intangible. Autrement dit, le Rietberg s'engagera dans des collaborations transnationales et transculturelles.

Conclusion

Les *Banam* de la collection Fosshag du Museum Rietberg sont devenus des objets muséaux, objets à conserver, à préserver selon les normes propres à nos musées occidentaux.³³

A Zurich, ces instruments, si bien mis en valeur par une présentation esthétisante ne furent pas joués, mais seulement montrés. Le Museum Rietberg respectait là encore les codes muséaux visant à préserver, à conserver, à transmettre aux générations futures des objets, en connaissant et respectant les règles de conservation préventive.

Pour pallier ce manque, quelques documents audio et vidéo étaient certes placés dans la salle d'exposition, permettant de se faire une idée de la manière dont des instruments similaires étaient joués et des sons que ce type d'instruments produisaient, mais cela ne

³² Par ailleurs, diverses activités, conférences, visites guidées, ateliers pour enfants, séminaires se sont tenus au cours de l'exposition, qui a rencontré un vif succès en accueillant 17'625 visiteurs (soit environ 587 par jour). Le catalogue en allemand, qui avait été produit pour l'exposition au Museum Rietberg, fut enrichi, permettant de produire une nouvelle publication en anglais intitulée « Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions », publiée chez Niyogi Books, New Delhi (BELTZ, CELIO-SCHEURER & GHOSE 2014), ainsi qu'un modeste ouvrage documentaire, publié sous l'égide de l'UNESCO et intitulé « Journey of the Banam » (CELIO-SCHEURER & GHOSE 2014). « Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions » est un ouvrage rythmé par des dossiers photographiques des années 1950 à 2014, trouvés en Inde et en Europe. Des essais de chercheurs et musicologues indiens et européens, ainsi que des témoignages de musiciens et artistes Santal sont placés par intervalle entre ces dossiers photographiques. Dans « Journey of the Banam », les textes, avec une contribution de Mushtak Khan, et les reproductions, sous forme de cartes, rappellent l'aspect documentaire : ils sont contenus dans une enveloppe se fermant avec une corde évoquant les instruments, dont l'ombre portée est reproduite sur la couverture, comme objet immatériel, intangible.

³³ Une anecdote pourrait témoigner de ce passage : le jour du vernissage à Zurich, alors que le collectionneur Bengt Fosshag présentait l'exposition, il n'osa plus toucher les instruments avec lesquels il avait été intimement lié, mais il les désigna prudemment du doigt, respectant cette distance entre l'objet et le visiteur, ce code de bonne conduite muséale.

permettait pas aux instruments exposés d'être touchés, joués, de devenir des objets vivants, vibrants.

Depuis quelques années, s'est manifestée une prise de conscience de la préservation non seulement d'un patrimoine matériel, mais aussi immatériel. Les *Banam* exposés au Museum Rietberg mettaient en valeur l'aspect matériel des instruments, leur beauté visuelle, mais qu'en était-il de la musique, de la communauté Santal, de ceux qui créaient ces instruments ? Conscient de cette problématique, sensible à préserver l'aspect matériel et aussi immatériel, le Museum Rietberg a souhaité retourner aux sources, vers le pays d'origine de ces *Banam*, et entreprendre une coopération pour mieux connaître ces objets, les documenter et susciter une prise de conscience de leur valeur en Inde, où ils sont menacés de disparaître avec l'intégration des populations Santal.

Jouant sur les notions d'écho, les *Banam* conservés au Museum Rietberg contiennent une histoire stratifiée résonnant entre l'Inde et l'Europe, réinterprétés dans un vocabulaire musical occidental procédant par analogies et comparaisons. Gardés aujourd'hui dans des réserves visibles, couchés dans des vitrines, côte à côte comme des gisants, ils offrent au regard du visiteur passif seulement une image endormie, des objets perçus pour leurs qualités esthétiques. Toutefois, suite à ce « retour » en Inde, ces *Banam* proposent dorénavant aussi au visiteur curieux une documentation sonore, animée, filmée sur le terrain, dans son lieu d'origine, permettant à ces objets d'être appréhendés non seulement pour leur aspect matériel, mais encore immatériel. On retient son souffle pour mieux écouter. Et l'instrument creux qu'est le *Banam* qui évoque par son seul nom le vide du corps permettant la vibration est à présent investi dans sa totalité.

Ce qu'il en suit sont deux observations. Premièrement, le musée met d'avantage l'objet au centre. Il s'oriente vers une documentation multimédia autour de l'objet, qui inclut des recherches ethnographiques, mais aussi de provenance. Deuxièmement, le musée pratique la pluridisciplinarité, ses expositions n'étant ni exclusivement ethnologiques, historiques ou artistiques. Le Museum Rietberg continuera d'organiser des expositions monographiques, sur un artiste particulier, ou thématiques, avec des groupes d'objets. Mais le regard unique du collectionneur ou du conservateur est enrichi, complété par les regards des partenaires. En même temps, cet article illustre à travers un exemple concret le dilemme et les challenges pour les musées européens qui possèdent aujourd'hui des collections provenant de pays et cultures asiatiques ou africaines. Les débats sont devenus très politiques, largement diffusés et médiatisés. Les musées ethnographiques (présentant souvent le colonisateur) sont sous pression permanente et doivent légitimer ou réinventer leur existence : les nations représentant les anciennes colonies, demandent la restitution de leur patrimoine.³⁴

Par cet article, nous avons essayé d'illustrer une pratique muséale, basée sur un échange entre des équipes indiennes et suisses, qui a réussi sur plusieurs plans. Elle a initié un échange académique, de nouveaux projets de recherches qui incluent des équipes indiennes ainsi que suisses, et des publications. A notre avis, la solution du dilemme serait tout simplement d'investir davantage dans des projets de recherche pluridisciplinaires et transculturels dont les résultats seraient autant visibles dans les expositions du Museum Rietberg, que dans les pays partenaires et accessibles en ligne.

Nous proposons trois champs d'activités qui apparaissent comme importants et prometteurs :

Premièrement, les musées doivent de plus en plus se rendre compte de leur caractère multidisciplinaire. Les projets d'expositions futures doivent rendre compte des multiples perspectives et histoires qu'on peut et doit raconter. La documentation du contexte de la production d'un objet est aussi intéressante à thématiser que l'histoire de l'acquisition. La présentation des collections doit donner la voix aux communautés d'origine et acteurs divers.

³⁴ THOMAS 2010 ; voir notamment l'article de Robert Aldrich, pp. 12-32 ; cf. aussi DAGEN 2017 ; GONSET, HAINARD et KAEHR 2002.

Autrement dit, la recherche sur les collections est à la fois un devoir, une ressource et un potentiel pour se faire entendre dans la société.

Deuxièmement, cet article montre que décoloniser les pratiques muséales ne signifie pas automatiquement restituer des objets. Il est erroné de penser que tout objet ancien et « tribal » dans un musée occidental soit automatiquement un objet volé. L'exemple de la collection Fosshag montre comment un marché s'est établi et comment des objets autrement négligés ou ignorés peuvent recevoir par le fait d'être collectionnés et exposés une nouvelle signification, auparavant inexistante. Néanmoins, il est indispensable que les musées s'interrogent sur l'histoire de leurs collections et investissent davantage dans la recherche de la provenance.

Troisièmement, les musées possédant des collections extra-européennes comme le Museum Rietberg, doivent se lancer de plus en plus dans des projets de coopération avec les pays d'où leurs collections sont originaires. Ceci n'est pas uniquement une question de morale ou de transparence. Ceci est une nécessité lorsque les ressources sont de plus en plus limitées. Mais plus important encore est la vision de la responsabilité universelle vis-à-vis de notre héritage culturel commun. Les musées ne doivent pas se définir comme propriétaires de leurs collections mais comme étant en charge de les protéger, de les documenter et de les rendre accessibles. Ainsi, les expositions doivent davantage se faire avec des institutions partenaires, avec des chercheurs sur place et des représentants des communautés concernées, soient-ils des sources d'information ou des partenaires dans des projets de documentation.

En suivant ces pistes, nous pensons que la résonance des instruments *Banam* au Museum Rietberg est inspirante et prometteuse.

Bibliographie

- APPADURAI 1986. Arjun Appadurai (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press 1986.
- ARCHER 1974. William George Archer, *The Hill of Flutes : Life, Love, and Poetry in Tribal Art. A Portrait of the Santals*, Pittsburgh : University of Pittsburg Press, 1974.
- BODDING & BOMPAS 1909. Paul Olaf Bodding et Cecil Henry Bompas, *Folklore of the Santal Parganas*, Londres : D. Nutt, 1909.
- BORER 2004. Philippe Borer, « Le corde di Paganini », in : *Atti del Convegno Internazionale di Liuterai*, Gênes, 14 octobre 2004, Gênes : Grafico G7, pp. 85-98.
- Cadence and Counterpoint 2014. *Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions*, catalogue d'exposition (New Delhi, National Museum, 2015), sous la dir. de Johannes Beltz, Marie-Eve Celio-Scheurer et Ruchira Ghose, New Delhi : Niyogi Books, 2014.
- CELIO-SCHEURER & GHOSE 2014. Marie-Eve Celio-Scheurer et Ruchira Ghose (dir.), *Journey of the Banam*, avec une préface de Shigeru Aoyagi, directeur de l'UNESCO et un article de Mushtak Khan, Zurich : Museum Rietberg, 2014.
- CHAUDHURY 1993. A. B. Chaudhury, *State Formation Among Tribals. A Quest for Santal Identity*, New Delhi : Gyan Pub. House, 1993.
- DAGEN 2017. Philippe Dagen, « Art : restituer son patrimoine à l'Afrique ? », *Le Monde*, 7 décembre 2017. Article disponible à l'adresse URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2017/12/07/restitution-du-patrimoine-africain-un-sujet-qui-fache_5225921_3246.html, consulté le 22 mai 2018.
- DE WAAL 2001. Edmund de Waal, *The Hare With Amber Eyes. A Hidden Inheritance*, Londres : Chatto&Windus, 2001.

- Elefanten, schaukelnde Götter und Tänzer in Trance* 2012. *Elefanten, schaukelnde Götter und Tänzer in Trance, Bronzekunst aus dem heutigen Indien*, catalogue d'exposition (Zurich, Museum Rietberg, 2012), sous la dir. de Johannes Beltz et Cornelia Mallebrein, Zurich : Museum Rietberg, 2012.
- ELWIN 1951. Verrier Elwin, *The Tribal Art of Middle India. A Personal Record*, Londres : Oxford University Press, 1951.
- FISCHER, MAHAPATRA & PATHY 1980. Eberhard Fischer, Sitakant Mahapatra et Dinanath Pathy (dir.), *Orissa : Kunst und Kultur*, Zurich : Museum Rietberg, 1980.
- FISCHER & SHAH 1972. Eberhard Fischer et Haku Shah (dir.), *Kunsttraditionen in Nordindien : Stammeskunst, Volkskunst, klassische Kunst*, Zurich : Museum Rietberg, 1972.
- GONSETH, HAINARD & KAEHR 2002. Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2002.
- ILLNER 2013. Eberhard Illner, *Eduard von der Heydt : Kunstsammler, Bankier, Mäzen*, Munich : Prestel, 2013.
- JAFFRELOT 1996. Christophe Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine, de 1950 à nos jours*, Paris : Fayard, 1996.
- Klang Körper* 2014. *Klang Körper. Saiteninstrumente aus Indien*, catalogue d'exposition (Zurich, Museum Rietberg, 2014-2015), sous la dir. de Johannes Beltz et Marie-Eve Celio-Scheurer, Zurich : Museum Rietberg, 2014.
- MENUHIN 1996. Yehudi Menuhin, *La légende du violon*, Paris : Flammarion (coll. « Légende »), 1996.
- Mit Haut und Haar* 1996. *Mit Haut und Haar : Die Welt der Lauteninstrumente*, catalogue d'exposition (Stuttgart, Linden-Museum ; Staatliches Museum für Völkerkunde, 1996), sous la dir. de Lars-Christian Koch et Raimund Vogels, Stuttgart : Linden-Museum, 1996.
- PRASAD 1985. Onkar Prasad, *Santal Music. A Study in Pattern and Process of Cultural Persistence. Tribal Studies of India Series*, New Delhi : Inter-India Publications, 1985.
- SARR & SAVOY 2019. Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris : Rey, 2019.
- SONTHEIMER 1991. Günther-Dietz Sontheimer, « Hinduism : The five components and their interaction », in : Günther-Dietz Sontheimer et Hermann Kulke (éds.), *Hinduism Reconsidered*, New Delhi : Manohar 1991.
- THOMAS 2010. Dominic Thomas (dir.), *Museums in Postcolonial Europe*, Abingdon/New York : Routledge, 2010.



[Download »](#)

Fig. 1
Banam ;
Inde ; première moitié 20^{ème} siècle ;
79.8 x 22.5 x 8 cm ; bois, cuire ;
Photo : Rainer Wolfsberger ;
© Museum Rietberg Zürich



[Download »](#)

Fig. 2
Banam ;
Inde ; première moitié 20^{ème} siècle ;
61.5 x 13 x 9.5 cm ; bois, cuire ;
Photo : Rainer Wolfsberger ;
© Museum Rietberg Zürich



[Download »](#)

Fig. 3
Banam ;
Inde ; première moitié 20^{ème} siècle ;
73 x 30 x 12 cm ; bois, cuire ;
Photo : Rainer Wolfsberger ;
©Museum Rietberg Zürich



[Download »](#)

Fig. 4
Banam;
Inde; première moitié 20 ème siècle;
77 x 32 x 18 cm; bois, cuire, métal;

Photo : Rainer Wolfsberger ;
©Museum Rietberg Zürich



[Download »](#)

Fig. 5
Banam;
Inde; première moitié 20 ème siècle;
61.5 x 18.5x 11 cm; bois, cuire, métal;
Photo : Rainer Wolfsberger ;

©Museum Rietberg Zürich

Fig. 6 et 7
Vues de l'exposition et de sa scénographie cherchant à rendre l'impression d'instruments volants
comme des notes et de l'immatérialité musicale avec des jeux d'ombres ;
Photo Rainer Wolfsberger ;
©Museum Rietberg Zürich