

# *Art mémoriel sans pathos: les descendants d'esclaves ont (aussi) inventé l'art moderne et l'art contemporain! Une revisite d'œuvres d'art en Caraïbe française.*

*En jaune, sont les références qui renvoient à des visuels présentés à la fin de ce texte et lors de la conférence.*

## Définitions

1. Pathos Étymologie. Du grec, souffrance, et, par suite, passion, du grec, souffrir.  
*Terme de rhétorique* : mouvements, figures propres à toucher fortement l'âme des auditeurs.
2. Résilience : Résistance d'un matériau au choc. Force morale; qualité de quelqu'un qui ne se décourage pas, ne se laisse pas abattre
3. Art moderne et art contemporain : notions seront présentées au cours de l'exposé

A l'heure des célébrations historiques, la nouvelle thématique retenue pour la plupart des régions de la France Outremer est celle de la culture mémorielle. La France acceptant enfin de regarder les pages sombres de son passé, le moment est venu de valoriser la mémoire des Juifs de France en rapport à la Shoa, ainsi que celle des Arméniens, des Afro-descendants de la caraïbe francophone parmi tant d'autres.

Comment alors ne pas sombrer dans un pathos chaque fois que l'on mentionne le terme de Mémoire ?

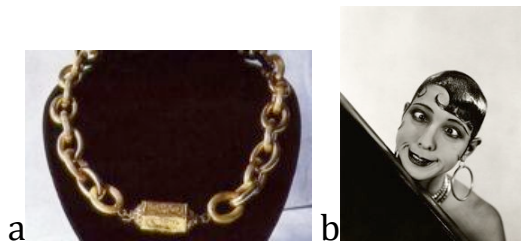
Question que je pose en reconsidérant la lecture des artefacts des Afro-descendants du Nouveau Monde, dès leur sortie de condition d'esclave. C'est cette relecture que je vous propose de faire en observant des pratiques artistiques d'Afro descendants de la Guadeloupe et la Martinique, qui selon moi, ont également participé de plein pied à la modernité artistique et engendré par la suite des œuvres contemporaines majeures, tout en maintenant un caractère souvent humoristique qui contraste avec le sérieux emblématique imposé par convenance au sein des lieux mémoriels.

Si on devait alors se poser la question de ce que pourrait être la première œuvre moderne en Caraïbe francophone (à savoir en Guadeloupe et en Martinique), on serait surpris de s'apercevoir que des œuvres conscientisant leur acte créatif, s'inscrivant au sein du contexte historique qui les a vues naître, existent bel et bien parmi les créations de nos ancêtres dès leur sortie de leur condition d'esclave. En effet, une fois la liberté rendue, les créations artistiques des afro-descendants vont en s'affirmant : elles prennent des formes subversives d'objets et d'événements artistiques dans le domaine du chant, de la danse, de la musique, de la procession (le

carnaval) parmi d'autres formes performatives (dont le conte et plus tard le théâtre entre autres).

En parallèle, **les premiers nantis de descendance africaine (026 \_ 027)**, vont se réapproprier, l'objet-même qui entravait jadis la liberté de leurs parents – c'est-à-dire les chaînes- et parvenir par le port systématique de ces dernières, sous une forme ornementée –un bijou en or- à transcender l'injure. La chaîne-devenue-bijou doré est également un acte de dérision « à la Duchamp ». Dérision envers l'ancien maître dont la marchandise, n'est plus. La chaîne-bijou est enfin –et surtout- la trace mémorielle de l'oppression vaincue. L'or, symbole de la lumière, permet de sortir de l'ombre l'ancien esclave et de révéler sa beauté à l'ancien maître. Le port de la chaîne dorée reste aujourd'hui encore, le rappel à tout type d'oppression qu'il est de notre devoir de ne pas ignorer. On la retrouve chez les rappeurs américains, tout comme chez les membres de la Diaspora africaine.

Avec son *ready-made* intitulé *Fountain*, l'artiste Marcel Duchamp proclamait en 1917, (dans la lignée des réalisations similaires des artistes de la Bohème), qu' « est art, ce que je nomme comme tel ». Son œuvre - un urinoir déplacé du secteur industriel et exposé au sein d'une galerie en tant qu'objet d'art – est réalisée sur le principe de ne requérir aucun savoir faire technique. L'artiste invitait ainsi ses pairs à reconsidérer la définition de l'art pour lui supplanter un concept infiniment ouvert, dégagé de tout académisme.



Dans la Caraïbe française, le collier forçat, et **les boucles d'oreilles (029)** rappelant les bracelets des captifs placés aux chevilles, passeront dans les toilettes de mes aïeux pratiquement vers cette même époque. Ils se doivent alors d'être considérés comme les premiers *ready-mades* de l'art caribéen.



En véritables accessoires fétiches des descendants de la Diaspora Africaine, ces bijoux assurent à travers leur visibilité, la transmission d'une mémoire à jamais constitutive de l'histoire de la douloureuse rencontre des peuples Européens et Africains sur le Nouveau Monde. Ironie ou pas, depuis près d'un siècle, ces objets sont repris par les plus grands couturiers et *top models* du monde du stylisme et de la mode **(030)...**

En transcendant, métamorphosant les chaînes de la honte en bijou, ce ready-made témoigne surtout de l'acceptation d'un passé que l'opresseur aurait préféré jeter aux oubliettes, dès la proclamation de l'abolition définitive. Contrairement aux idées reçues, j'avance l'idée contraire à celle de Fanon que ce ne sont donc pas les descendants d'esclaves qui ont opéré une amnésie, mais bien les descendants des colons ! ( il faut ici rappeler que c'est le terrain Martinique que le psychiatre étudiait, celui-ci présentant des nuances par rapport à la Guadeloupe)

Autre œuvre artistique majeure bien plus récente, qui fait date, à mon sens. En Martinique, quand Césaire, alors maire de Fort-de-France, décide de ne pas faire restaurer la tête de la statue de Joséphine de Beauharnais<sup>1</sup>(031), consciemment décapitée par des détracteurs, il opère-là un autre détournement du monument historique érigé par l'Etat français sur la place de la Savane à Fort-de-France. Ce monument, en effet était vécu comme une insulte par grand nombre de descendants Africains de l'île sœur.

Décision hautement symbolique, que celle de l'artiste-poète, renforcée plus tard, par l'ajout de couleur sang par d'autres supporters, en signe d'approbation et de soutien à la décision du maire de l'époque. On notera bien qu'il n'a jamais été question de retirer la statue, ce qui eut été un simple acte réactionnaire, mais de la laisser sur place, ainsi, sans tête, confirmant alors son droit de présence sur la place de la Savane...



A ce jour, alors que Césaire n'est plus de ce monde, la Joséphine n'en reste pas moins décapitée (032). Toute performance ou autre action artistique en rapport à la statue de Joséphine, n'égalent pas la force d'un tel acte qui à travers lui, a enfanté non seulement une nouvelle création artistique -bien plus visitée encore que ce que ne l'était la Joséphine non guillotinée, soit dit en passant- mais surtout, un débat sur la légitimité de laisser la seule politique nationale le soin d'ériger des œuvres mémorielles sans aucune consultation de la population et sans aucun respect pour la mémoire de tous les Africains déportés durant la traite.

<sup>1</sup> L'impératrice Joséphine de Beauharnais, femme de Napoléon, a fait rétablir l'esclave en 1802 alors qu'il avait été aboli une première fois en 1794.

Nos aînés, à mon sens, nous font alors rejeter toute thèse, selon laquelle l'homme antillais, (et bien sûr, la femme) seraient des « Alzheimer » précoces, reniant leur passé. On continue de dire, qu'à travers ce même Césaire, l'antillais aurait préféré une assimilation aliénante, afin d'éviter d'avoir à reconnaître un passé vécu comme de la honte.

Les travaux de Fanon concluant certes dans ce sens, il serait bon de dissocier d'une part l'oubli comme nécessité de faire le deuil, alors nécessaire pour toute forme de réparation du moi intime et social, personnel et/ou collectif, et l'oubli comme déni, symptomatique d'une pathologie réelle, qu'elle soit personnelle ou collective.

J'avance l'hypothèse que la rhétorique de l'oubli comme pathologie n'est qu'une construction qu'il faut aujourd'hui réajuster quelques peu : des travaux ont en effet montré l'effet salutaire pour un peuple de pratiquer le silence - l'omission du traumatisme- le temps d'une génération au moins, avant de faire ressortir la mémoire du trauma et le traumatisme qui s'ensuit chez les générations suivantes. J'en veux pour preuve les non-dits de mon grand-père de ses années de la guerre 1939-1945.

Afin de mieux comprendre l'importance de l'acte de Césaire il convient de rappeler l'ostracisme dont le poète-politique a souffert, rejeté à la fois par ses compatriotes communistes (puisqu'il avait accepté la départementalisation), et rejeté également du gouvernement français qui ne souhaitait qu'une chose : sa fin<sup>2</sup>. On rappellera également que le terme d'assimilation avait été redéfini par Césaire lui-même en « départementalisation » afin d'en diminuer l'insulte que contenait le terme de la politique centrale.

C'est dire combien il est de notre devoir de faire taire, les propos -à mon sens - erronés qui continuent d'affirmer que l'antillais, est resté passif à la reconstitution de la mémoire de son peuple, et qu'il se serait même fait le complice d'une tentative de son anéantissement (à en juger les écrits de Fanon).

Il serait bon de lui confronter -à mon sens- la volonté certaine de l'état français, d'encourager un tel discours, dans le seul dessein d'atténuer les exactions infligées aux peuples africains déportés et mis en esclavages, à l'heure même où la France glorifiait la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789).

Car l'histoire de l'Africain devenu Antillais, est avant tout l'histoire d'une France face à ses propres contradictions : prônant des valeurs symboliques qu'elle est la première à bafouer sur ses propres territoires.

Les pratiques artistiques des Afro-descendants du Nouveau Monde ont ceci de commun qu'elles déconstruisent toutes les structures en place. Le Jazz, par exemple s'en prend aux partitions académiques, la danse de Léna Blou (040) revisite les notions de stabilité, de balance, d'équilibre, chères à la danse classique occidentale.

---

<sup>2</sup> Tiré des propos de Césaire sur la mort de Berthelot dans un avion au sein duquel, il aurait dû lui-même embarquer

Y sont supplantées deux choses. D'une part, l'affirmation de nouvelles écritures créatives, nécessairement plurielles, allant ainsi contre la notion d'unicité prônée en art : recherche de courant, de mouvement et de définition en « isme » (art moderne). D'autre part, l'observation d'une nécessité quasi-systématique de se réappropriier toute proposition édictée par l'ordre en place, la déconstruire avant de l'adopter.

Il y a ainsi une véritable nécessité de se faire sienne toute directive qui vient de « l'Autre bord », cet Outremer vécu à double sens, pour les Français Caribéens et pour l'ancienne métropole. Cette attitude tient de l'impossibilité à envisager une relation de confiance avec un état dont l'histoire se résume à des montagnes de mensonges, trahisons et d'exactions qui continuent de se poursuivre de nos jours<sup>3</sup> (à en juger les multiples dossiers de la FrançAfrique).

L'inconscient collectif des Afro-descendants de la Caraïbe française, est toujours dans une relation amère avec l'ancienne Métropole.

Cependant, l'art contemporain des artistes de nos îles, comme nous le rappellerait Glissant, se résume à une projection que se fait l'artiste de son appartenance au reste du monde et non plus au vain questionnement de savoir s'il doit ou non appartenir à la nation française spécifiquement.

Le dialogue engagé se fait alors directement avec le monde, souvent dans la langue internationale (nous assistons ici à l'usage grandissant de l'anglais chez les nouvelles générations d'artistes), avec l'emprunt aux nouvelles technologies, d'écritures actuelles, autour de thématiques qui sont aussi bien celles de la mondialisation et non plus les seules notion identitaires, qui sont à mon sens, aujourd'hui dépassée.

L'artiste afro-américain du Nouveau Monde, et donc de la Caraïbe, a, en un temps record, c'est-à-dire en un peu plus de cent-cinquante ans, participé à la construction de l'art moderne et de l'art contemporain tout en continuant de développer un art traditionnel. Il serait alors faux à mon sens, de parler de façon réductrice, d'œuvres d'art qui ne font que « revendiquer »... qui se posent « en réaction à »... qui « condamnent »... ou sont révolutionnaire. Il faudrait plutôt parler d'un art qui affirme sa place au sein du monde, en proposant de nouvelles esthétiques sans nécessairement rechercher la légitimation de la nation française. Et c'est ce dialogue en direct avec le reste du monde, refusant tout intermédiaire et toute censure, qui vaut parfois à l'art de la Caraïbe française, toute sa force.

A l'instar des chefs d'œuvres des grands jazzmen, l'humour et la spiritualité sont au cœur des pratiques des Afro-descendants. Aspect trop souvent écarté dans les analyses d'œuvres qui sont proposées.

---

<sup>3</sup> on pense à ce qui est aujourd'hui appelé la FrançAfrique, à savoir des états francophones africains subissant toujours les règles de la colonisation française. On pense également à Mayotte, qui est récemment devenu un département français, alors même que la France faisait dire en 2009, que les département d'Outremer lui coute cher en subventions publiques : on comprendra que le calcul est tout autre, surtout devant le refus de la France à souhaité tenir de véritables statistiques sur les gains et pertes des départements d'Outremer, en terme de mouvement de la population active, de revenus d'impôt, d'augmentation de l'électorat et de redistribution des postes pour les fonctionnaires de l'hexagone.

f



Je prendrai l'exemple de l'œuvre *Tout Doit Disparaître*, (2001) de Jean-François Boclé (041 - 044), artiste martiniquais vivant à Paris.

L'œuvre est une installation monumentale présentant 15 000 sacs plastiques bleus de type «sachet de supermarché», disposés afin de reconstituer une mer. A travers cet assemblage, l'artiste fait, bien sûr, référence avec humour à la société de consommation en rappelant la phrase-clef de la réclame cherchant à « liquider », solder la marchandise: « Tout doit disparaître ! ». On retient surtout les travers qu'une société de surproduction et de surconsommation engendre sur le plan écologique (l'existence par exemple d'un nouveau 'continent de sacs plastiques' dans les mers du nord).

Cependant l'œuvre fait surtout référence à la mémoire de nos aïeux en rappelant indirectement les pratiques barbares de la traite négrière alors que les bateaux négriers français poursuivaient la traite illégalement. Policés par des navires Britanniques qui les accostaient en pleine mer, ces derniers se débarrassaient de leur cargaison en sommant des hommes, des femmes et des enfants africains de sauter par dessus bord, dans l'océan, afin de ne pas avoir à payer l'amende sévère. Il est plus d'un témoignage dans les archives de la marine anglaise, de bateaux Britanniques qui trouvaient à leur arrivée à bord des bateaux négriers français des cales vides. Sans aucune preuve de cargaison illégale, l'amende ne pouvait être appliquée. Cette pratique, très répandue, ne faisait perdre aucune transaction financière aux navires français ni aux propriétaires d'esclaves, puisque la marchandise en question, ce bois d'ébène que représentaient nos ancêtres, était assurée. Les propriétaires n'avaient donc plus qu'à réclamer l'argent de l'assurance, une fois arrivés à destination, alors que la vie de milliers d'hommes, femmes et enfants était perdue à jamais. *Le tout doit disparaître* de l'artiste martiniquais glisse alors remarquablement du registre de l'humour à celui de la spiritualité. Et on retiendra que l'œuvre a aujourd'hui été achetée par la célèbre collection Saatchi&Saatchi (en Angleterre). Gageons que le Mémorial ACTe saura reconnaître la valeur des œuvres d'artistes de notre région, tout comme a su le faire ce grand collectionneur, sans faire de notre mémoire une nouvelle valeur marchande qui engendrerait, tout comme à Gorée par exemple, un tourisme mémoriel de façade<sup>4</sup>.

Aujourd'hui, je serai portée à dire que l'art contemporain de la région Caraïbe se fait sans le nom, au sein des défilés carnavalesques, de chorégraphies, de créations artisanales (design d'objets notamment valorisant les matières naturelles : bambou, bois, corail, pierres comme les bijoux de Jorge Rovelas par exemple). Mêlant à la fois les techniques de la modernité aux pratiques traditionnelles, l'art de notre région continue d'emprunter à l'académisme et notamment aux nouvelles technologies, en vue de poursuivre son activité de détournement : les écrits de Frankétienne (Haïti),

---

<sup>4</sup> Nous gardons en mémoire que nombreux sont les historiens qui remettent en question l'authenticité de la maison de Gorée comme site réellement historique où des Africains auraient été vendus comme esclaves avant de partir pour le Nouveau Monde.

les chars de Peter Minshall 045 (Trinidad), les sculptures d'Alexandre Arrechea 046-047 (Cuba), les vidéos de Sheena Rose 048-049 (Barbade).

Certaines œuvres entretiennent avec subtilité les références à l'histoire et la notion de mémoire (Isaac Julien 050-52 ; Jean-François Boclé, Bruno Pédurand 053-055, Jean-Marc Hunt 056\_057) Souvent codés, les signes échappent alors au sémiologue non averti, qui serait issu d'une autre culture. A travers ses films, Isaac Julien remet à l'honneur les exploits des Noirs restés hors des livres historiques occidentaux. De même, le cubain Alexandre Arrechea ose rire de la grandeur de l'Amérique du Nord, qui continue d'imposer l'embargo à son pays.

En ce qui me concerne, la référence à notre mémoire a émergé de manière inconsciente, au sein d'une œuvre, qui est pourtant devenue capitale pour ma carrière.

Lors de la présentation d'une performance réalisée en 2011, le journaliste Didier Levreau, fondateur et directeur de la publication *Perspektives*, me faisait remarquer qu'elle contenait une référence très profonde à la mémoire des esclaves.



La performance est de ces pratiques à la fois traditionnelles et contemporaines. En adoptant ce medium, j'avais conscience de rester dans la lignée d'une tradition, sans toutefois mesurer la portée d'un signe révélateur d'une mémoire collective qui y était enfouie.

L'œuvre *Revolution* (058-064), *Motion of a Body on Its Own Axis Or Around Another Body...* (trad. Révolution : mouvement d'un corps sur son axe ou autour d'un autre corps), était une performance que j'avais écrite pour Haïti en juin 2011, où je me rendais en résidence artistique pour 3 mois. Cette résidence -en partenariat avec AfricAmerica et l'Institut Français-, devait me permettre de travailler ce médium ne requerrant pas d'autre moyen que son propre corps, avec des artistes Haïtiens dont la majorité dormait encore sous des tentes, suite au séisme du 12 Janvier 2010.

Afin d'être à l'écoute de cette terre qui avait grondé, ce *goudougoudou*, comme l'appellent les Haïtiens, je décidais de me positionner sur la place du Champ-de-Mars à Port-au-Prince, non loin du palais présidentiel écroulé, et non loin non plus des nombreuses tentes qui établissaient un nouveau quartier résidentiel informel. Le but de cette performance était d'observer ce pays, ce peuple frère mais aussi de prendre conscience des sensations de mon propre corps que j'avais décidé de soumettre durant 24 heures, à un jeune sec, tout en restant en position debout.

Qui à un jour, déjà dédié une journée de son temps au Cosmos ?

Le temps d'une révolution complète, soit 24 heures, posée sur un socle duquel je m'imposais de ne pas descendre, sans eau ni nourriture, je tournais lentement en silence et me lançais peu à peu dans ma propre révolution.

i

h



i



j

Durant 24 heures une communication non verbale s'installait avec ceux venus me regarder, moi, l'artiste de passage, moi l'étrangère, celle qui pour la première fois permettait le renversement des rôles à ce peuple Haïtien trop souvent exposé au regard voyeuriste et intéressé des photographes. En effet, le public pour une fois, était lui-même en mesure de jouer les photographes, grâce à la petite boîte numérique intégrée dans le téléphone portable des visiteurs. A deux pas du musée national, fermé pour cause d'effondrement, je devenais à moi seule, l'œuvre d'un nouveau musée à ciel ouvert, exposée, le temps d'une journée complète.



k

Le peuple haïtien laissait jaillir l'émotion : des coups de pierres d'enfants doutant de ma réalité, des pleurs d'hommes et de femmes souhaitant offrir des prières aux proches récemment disparus, des dons faits à la Mambo que j'étais devenue à leurs yeux. Certains ayant entendu parlé de cette œuvre vivante, avaient payé leur place dans le bus pour venir me voir depuis leur quartier éloigné. J'étais devenue, en un jour aussi célèbre que la Joconde avec pour Louvre, un Champ-de-Mars si encombré que même les agents de la circulation n'osaient remettre de l'ordre dans le trafic immobilisé, par crainte de perdre l'instant magique, qui se créait peu à peu.



l



Au regard des remarquables images produites spontanément par un jeune photographe haïtien, Josué Azor, le journaliste Didier Levreau remarquait qu'en étant centrée sur cette place publique, je revisitais sans m'en rendre compte, un fait historique : des hommes, femmes et enfants africains avaient été exhibés contre leur gré, sans doute sur cette même place, avant d'être vendus comme esclaves...Les admiraient-on en tant qu'hommes, femmes, enfants ? Ces marchés humains, étaient bien plus qu'une simple transaction économique, puisqu'ils devenaient un prétexte pour satisfaire certains fantasmes des spectateurs affamés d'un voyeurisme aussi bien sexuel (les seins dénudés des femmes, le sexe des jeunes filles et des hommes) que voyeurisme morbide (jouissance de pouvoir mettre fin à la vie de ces corps enchaînés, à sa guise sans qu'aucun tribunal colonial ne punisse véritablement ce crime).

Sur cette place du Champ-de-Mars, je réunissais tout un peuple hétérogène, du paysans, aux mulâtres aisés, du missionnaires étranger aux sans abris, du journalistes aux ambassadeurs.

Je voyais également tout : le profiteuse qui tente de dérober son voisin au sein de la foule, l'hystérique qui jure que je suis un homme et non une femme, le joueur en besoin d'argent, qui lance le pari à son voisin de foule, que je n'arriverai pas au bout du temps annoncé.



m

Si la présence de mon corps était réelle, je n'en devenais pas moins absente en esprit au fur et à mesure que la performance avançait dans le temps. Était-ce donc là la force de l'homme ? De laisser son corps subir sans que l'esprit ne soit atteint ?

Du temps où nos ancêtres subissaient l'horreur, du temps où l'humiliation était à son comble, serait-il alors possible que nos aînés aient pu laisser ainsi leur esprit s'évader et ainsi diminuer leurs souffrances ?



n

Des rescapés restés parfois bien plus de 24 heures sous les décombres du tremblement de terre, avaient été retrouvés vivants. Comment ces corps avaient-ils pu résister autant de temps sans préparation aucune, à la faim, à la soif, à l'immobilité et surtout à la peur de voir leur dernière heure arriver ?

A travers cette œuvre éphémère et un public convoqué par la seule voix de la rumeur, ma performance offrait un moment de communion, au sens où nos échanges prenaient place en esprit.

A ma volonté de faire œuvre sans medium, je permettais de transcender une scène restée centrale dans la mémoire collective, la revisitant pour mieux l'extérioriser.

Imaginez des hommes, des femmes et des enfants, debout, sur les estrades des marchés de vente entre le 16<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles, pensant tous au même moment : là, maintenant, face à tous ces gens qui nous possèdent, nous décidons d'être des œuvres... Nous serons les créateurs du devenir de cette terre...



Cette performance a eu cela de sublime, qu'elle nous a tous ramenés à l'essence même de l'art : à savoir, le partage de l'indicible, la transcendance d'une mémoire collective blessée et la joie de vivre ne serait-ce qu'un moment, la certitude que le meilleur reste à construire.

Devant les visuels de cette œuvre, seuls témoignages de cette performance, l'expérience pour mes collaborateurs, pour le public, et pour moi-même, nous permet de revisiter la notion de « résilience » souvent attribuée au peuple Haïtien, et d'être à l'avenir, en mesure de revenir sur ce long moment magique en disant sans pathos, avec fierté, sourire et surtout humour: « J'y étais... ».

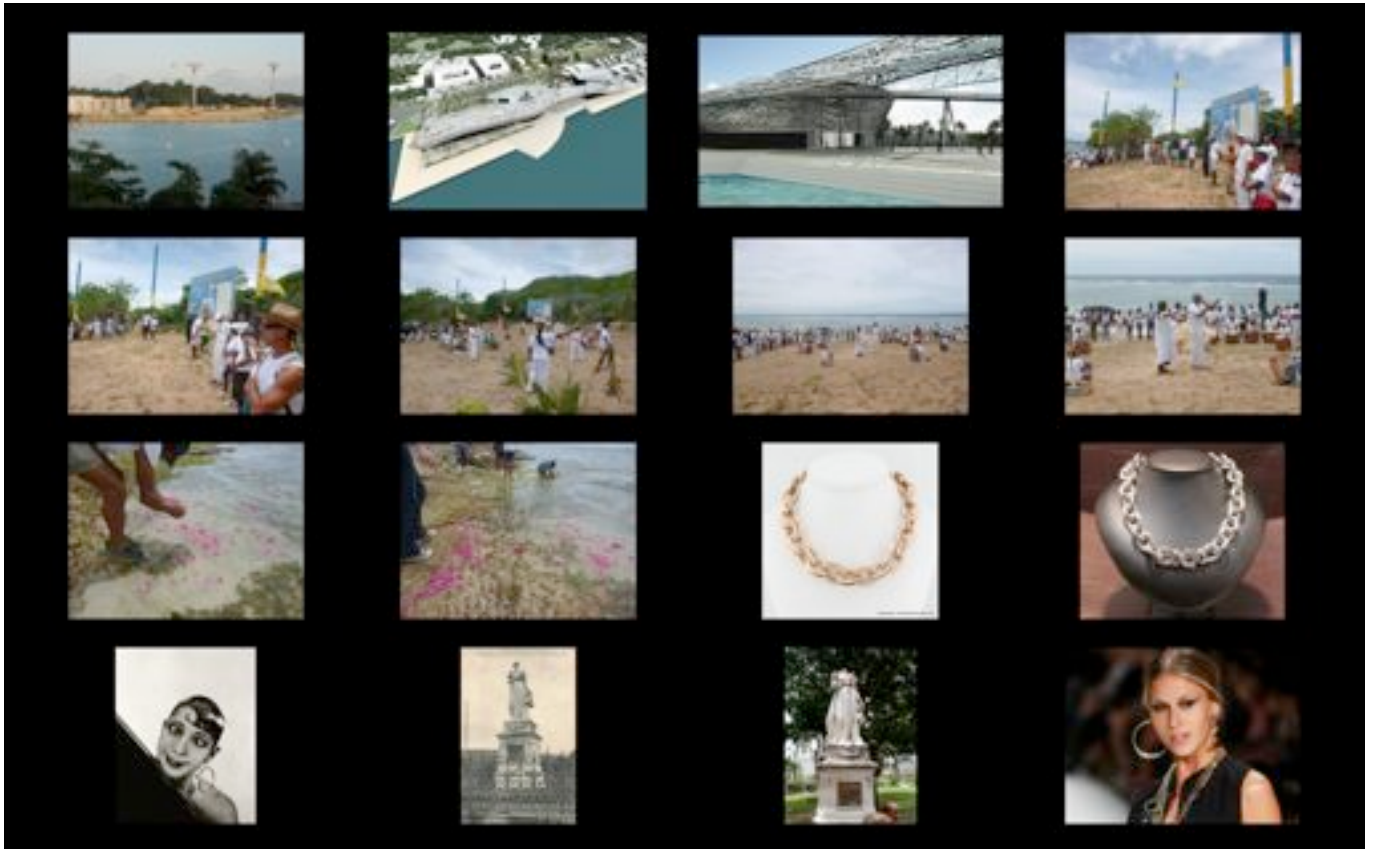
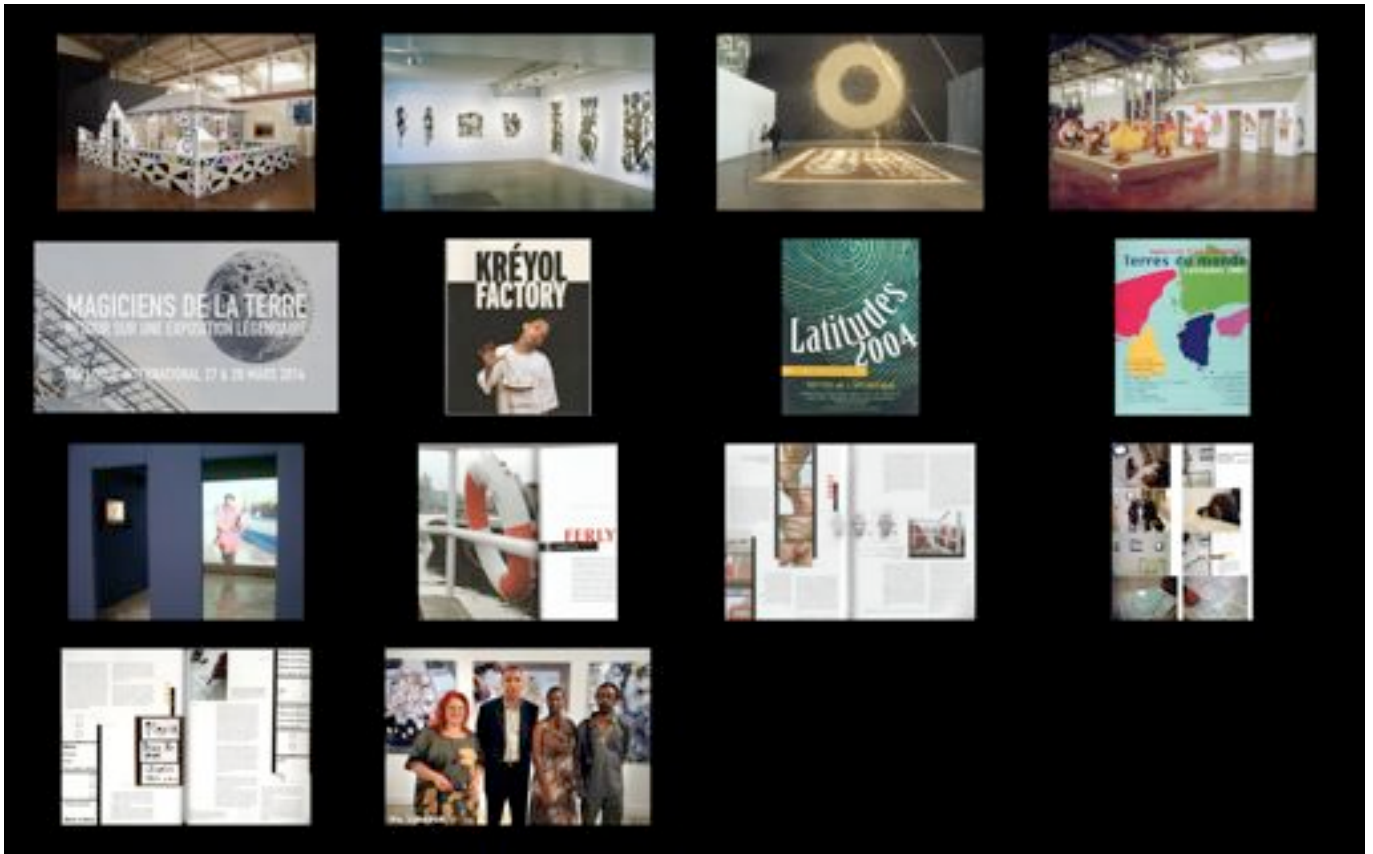
Joëlle FERLY -Avril 2013 - Août 2014 - mai 2015. Texte lu le 27 Septembre 2014, lors de la conférence autour des travaux de Fabienne Viala, *Warwick University*

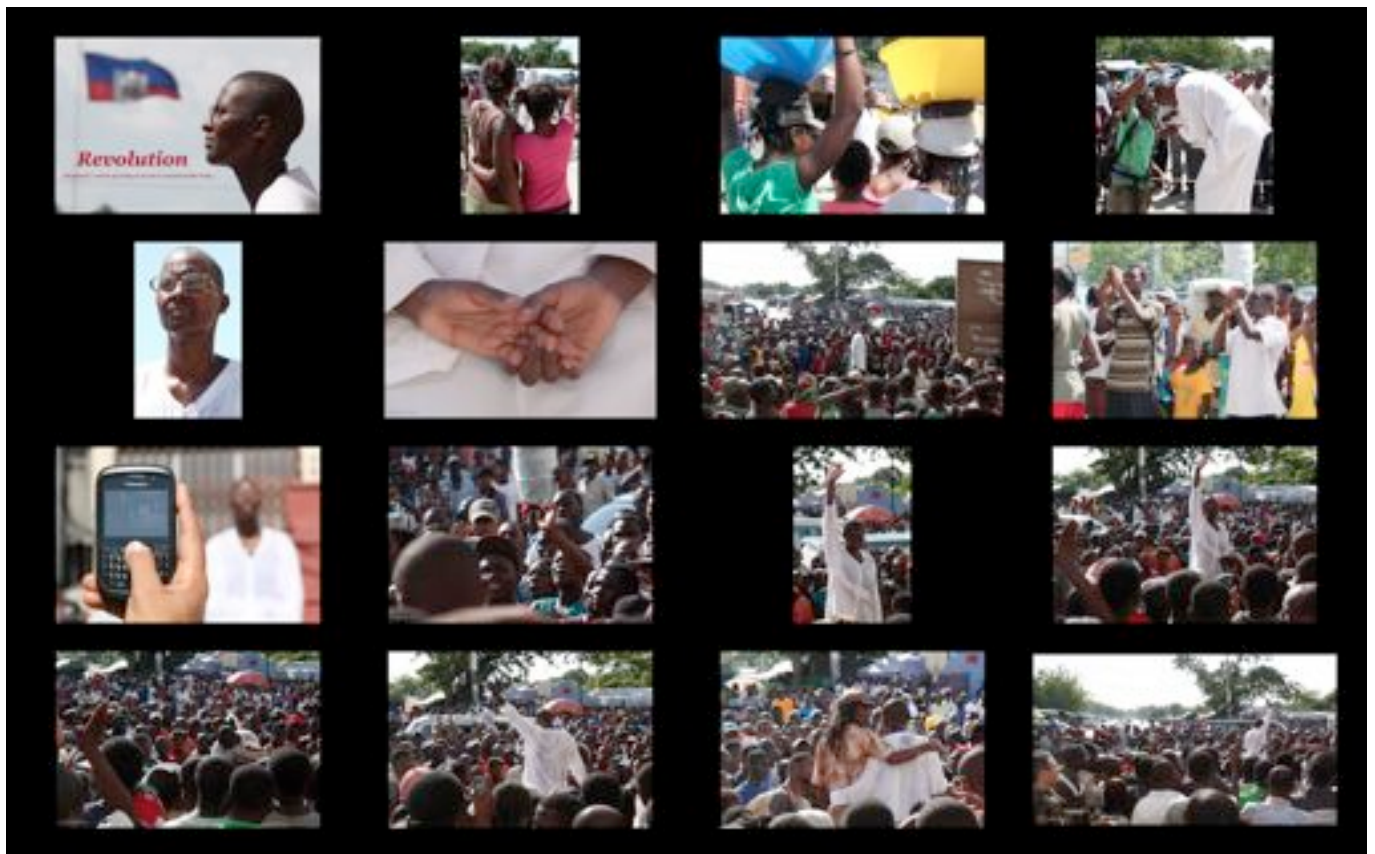
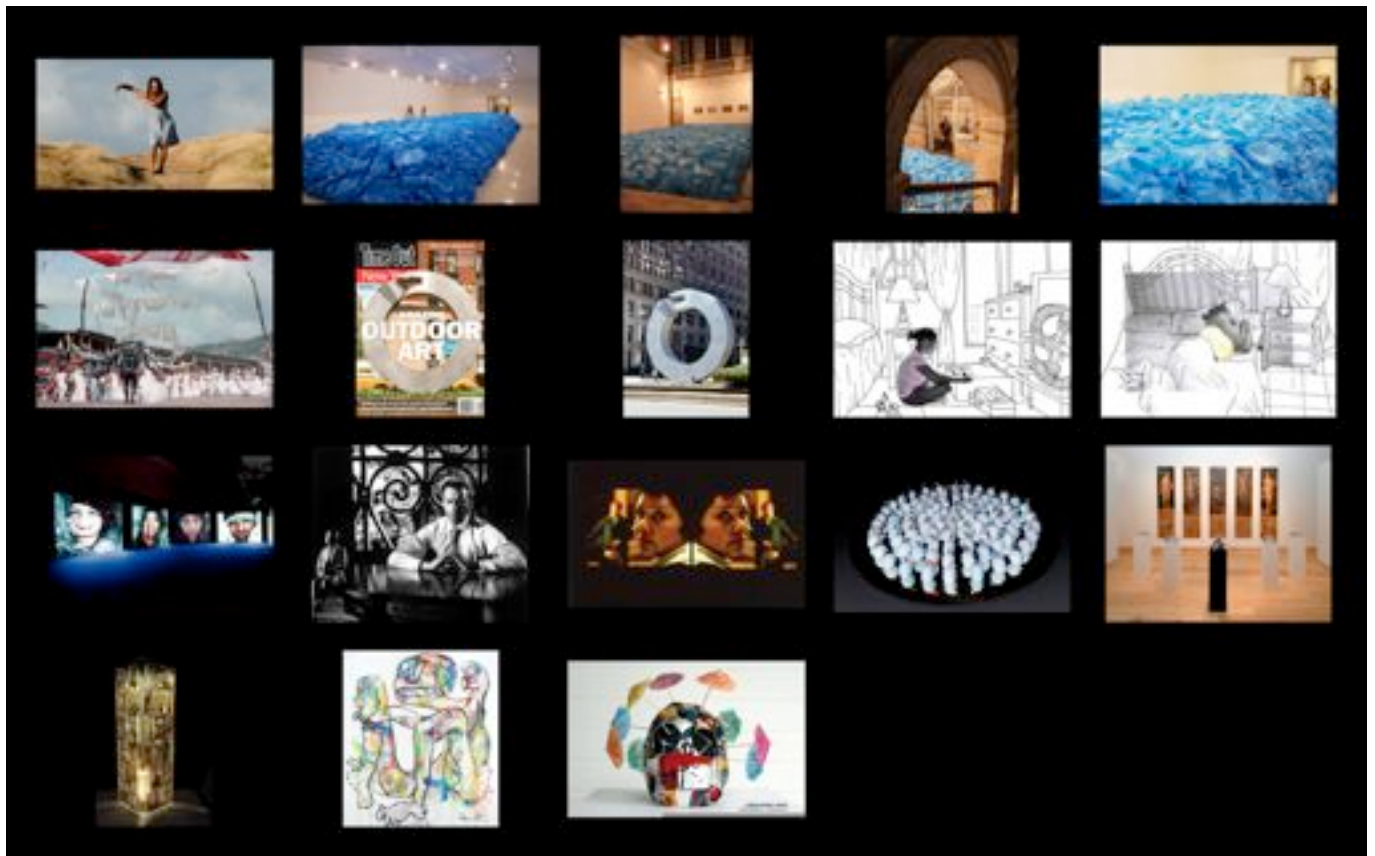
Illustrations :

a; b ;c ;d ;e : Sources sites Internet non traçables

f: © Jean-François Boclé [www.jeanfrancoisbocle.com](http://www.jeanfrancoisbocle.com)

g ; h ; i ; j ; k ; l ; m ; n: © Josué Azor [www.revayiti.com](http://www.revayiti.com) et Joëlle Ferly





Crédits photos : Exposition : Les Magiciens de la Terre / Exposition : KREYOL FACTORY / Exposition : Latitudes OCEA/ L'Artocarpe / La Région Guadeloupe : Memorial ACTe / L'Artocarpe pour LANMOU BA YO / Sources non connues (internet)) / Léna Blou & Sylvaine Dampierre / Jean-François Boclé / Source non connue (internet) / Alexandre Arrechea / Sheena Rose/ Isaac Julien / Bruno Pédurand / Jean-Marc Hunt / Jo Ferly.