ECOLE D'ART D'AVIGNON
DEPARTEMENT CONSERVATION / RESTAURATION D'ŒUVRES D'ART

ETUDE D'UN MASQUE DE MALAKULA
ARCHIPEL DU VANUATU

Volume I

APPROCHE ETHNO-HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

APPROCHE THEORIQUE ET CRITIQUE EN VUE D'UN TRAITEMENT DE CONSERVATION / RESTAURATION

DELAUNAY Hélène
Année 2000 / 2001

Sous la direction de
M. GIOCANTI Hervé

ECOLE D'ART D'AVIGNON
DEPARTEMENT CONSERVATION / RESTAURATION D'ŒUVRES D'ART

ETUDE D'UN MASQUE DE MALAKULA
ARCHIPEL DU VANUATU

Volume I

APPROCHE ETHNO-HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

APPROCHE THEORIQUE ET CRITIQUE EN VUE D'UN TRAITEMENT DE CONSERVATION / RESTAURATION

Remerciements

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères aux nombreuses personnes qui m'ont aidé à réaliser ce projet, parmi lesquelles:

Mme Marie AUBERT, conservateur au Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens de Marseille, qui m'a confié cette œuvre et a mis à ma disposition les documents du musée,

M. Alain NICOLAS, conservateur au Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, Marseille,

M. Christian KAUFMANN, conservateur du Museum der Kulturen, Bâle,

M. Marcelin ABONG, responsable des inventaires des Sites Historiques et Culturels du Vanuatu,

M. Kirk HUFFMAN, conservateur honoraire du Centre Culturel de Port-Vila, Vanuatu,

Mme Marianne TISSANDIER, responsable des réserves du Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie, Nouméa,

M. Christian COIFFIER, conservateur du département Océanie du Musée de l'Homme, Paris,

M. Phillipe PELTIER, conservateur du département Océanie du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris,

Mme Jill HASELL, assistante au département Océanie du British Museum, Londres,

Mme Catherine ORLIAC, laboratoire d'Ethnobiologie Biogéographie du Musée National d'Histoire Naturelle, Paris,

Dr Jean-Pierre HEBRARD et Dr Claude ROUX, Faculté des Sciences et Techniques de St Jérôme, Marseille,

M. MOULET, Musée Requiem, Musée d'Histoire Naturelle, Avignon,

M. Y. CROUZET, Bambouseraie, Anduze, M. J. ROGERS, New Zealand Bamboo Society, M. F. HICKEY, Centre culturel du Vanuatu,

Je tiens également à remercier M. Hervé GIOCANTI, Mme Catherine VIEILLESCAZES et M. Eric BULLOT professeurs à l'Ecole d'Art d'Avignon, pour leurs corrections et leurs conseils avisés,

Mlle Gaïa FISHER qui m'a communiqué son étude sur les *rambaramp*,
M. Pascal FOURNIER pour la réalisation du support du masque,
Marina et Christie pour leur disponibilité et leur énergie,
Nathalie et Gaëlle pour les escapades marseillaises…,

"Last but not least", un grand merci à mes parents et à ma sœur pour leur soutien si précieux, ainsi qu'à tous les êtres chers qui ont, d'une façon ou d'une autre, contribué à l'aboutissement de ce travail et qui se reconnaîtront.

Avant-propos

Un traitement de conservation / restauration nécessite une connaissance approfondie de l'œuvre dans ses divers aspects (culturel, matériel et structurel, etc...). Par conséquent, l'approche d'une œuvre issue d'une société dont on est étranger et qui est elle-même séparée de son contexte initial, est une tâche délicate. Il est important dans ce cas d'avoir un regard neuf et dénué d'a priori.

La présente étude s'appuie pour une large part sur les textes publiés sur le sujet et d'autre part sur les informations qui m'ont été personnellement communiquées. J'espère que ma transcription et les commentaires que je me suis permise d'apporter, ne trahissent en rien la pensée des initiés des sociétés masculines du Vanuatu, et particulièrement celle qui est à l'origine de l'œuvre sur laquelle je suis intervenue. Je souhaite par avance solliciter leur indulgence si tel n'était pas le cas.

Sommaire

Etude d'un masque de Malakula
Archipel du Vanuatu

1e partie : Approche ethno-historique et iconographique

[1] Les termes en bislama, l'une des trois langues officielles du Vanuatu (avec le français et l'anglais) et ceux en langues vernaculaires sont écrits en italique et définis dans le glossaire en annexe p.241.

IV. 2. Etude iconographique comparée

V. L'impact de l'histoire

V. 1. Le choc culturel

V. 2. Le contexte actuel: unité et diversité

2nde partie : Approche théorique et critique en vue d'un traitement de conservation restauration

IV. L'acte restaurateur et ses implications

IV. 1. La nature de l'objet

IV. 2. Les voies de la conciliation

V. Considérations sur la conservation du masque de Lawa

V. 1. Les conditions de la collecte

V. 2. Les orientations du traitement

Fiche d'identification

Sujet: Masque *Nalawan*

Auteur(s): inconnu(s)

Date de création: début des années 90

Date d'acquisition: Juin 1991, lors du Festival des Arts de Luganville, sur l'île de Santo (Vanuatu)

Provenance: Lawa, South West Bay
sur l'île de Malakula, région Mewun, (Vanuatu)

Dimensions: H = 1,33m
L = 100cm
l = 99cm
Poids = environ 12kg

Matériaux: bois, roseaux, bambous, mousse végétale, enduit végétal, pigments, dents de cochons, fibres végétales, plumes (ces deux derniers matériaux sont très lacunaires).

Propriétaire: Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens
Centre de la Vieille Charité
2, rue de la Charité
13002 MARSEILLE

Demandeur: Mme Marie Aubert, conservateur au M.A.A.O.A.

Lieu de conservation: Réserves du M.A.A.O.A. à Bourget Montreuil
44, Bd de Dunkerque
13002 MARSEILLE

N° d'inventaire M.A.A.O.A.: 991 003 103

Lieu de restauration: Ecole d'Art d'Avignon
Hôtel Montfaucon
7, rue Violette
84000 AVIGNON

Date d'entrée à l'Ecole d'Art d'Avignon: 09/09/1999

N° d'enregistrement Ecole d'Art d'Avignon: 279

Travail de restauration confié à: Mlle Hélène Delaunay

Sous la direction de: M. Hervé Giocanti

1e Partie

APPROCHE ETHNO-HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

Introduction

Mon aspiration à traiter une œuvre du Pacifique a tout d'abord été nourrie par une attirance personnelle vers ce type de production plastique. Il m'a semblé d'autre part intéressant de mettre à profit le temps imparti à la réalisation de ce travail de fin d'études, pour élargir mes connaissances en ce domaine et vivre une expérience pratique avec un tel objet.

C'est après avoir contacté Mme Marie Aubert, conservateur et responsable des réserves du M.A.A.O.A., que s'est concrétisé le projet d'étude et de traitement de ce masque du Vanuatu. Cette étude s'est avérée être une véritable rencontre, avec ce masque et le monde qu'il véhicule.

Contrairement à de nombreux objets ethnographiques conservés dans les musées occidentaux, la date de production et l'origine géographique de ce masque sont connues précisément.

Il s'agit d'un masque cérémoniel créé, en même temps que de nombreux autres objets, au début des années 1990 par une communauté particulière du village de Lawa, situé au Sud-Ouest de l'île de Malakula.

Lors du second Festival des Arts du Vanuatu, en 1991, certains objets de cet ensemble ont été acquis par des musées occidentaux. A cette occasion, le masque pyramidal étudié ici, a intégré les collections du M.A.A.O.A. de Marseille.

C'est sur cette base d'informations qu'ont été menées les recherches sur le contexte de production et la nature de cet objet.

Quatre visages se détachent de cette forme pyramidale ornée de motifs géométriques. Ces visages, semblables au premier abord, ont chacun une expression bien distincte[1]. Il est d'ailleurs difficile de se prononcer sur ce qu'expriment ces yeux écarquillés, ces bouches béantes: expression belliqueuse, regard bienveillant, ...? Que représentent-ils et qui se cache derrière eux ?

Au sens propre, le porteur du masque, presque entièrement recouvert de cette parure. Au-delà, non pas un artiste isolé (la ou les personnes qui ont réalisé ce masque ne sont d'ailleurs pas personnellement identifiées), mais une communauté entière de vivants et d'ancêtres.

Ce masque a été produit par les membres d'une société traditionnelle à caractère initiatique, exclusivement masculine. On entre ici dans un monde complexe, lié au sacré, où les signes visuels, qui constituent les très nombreuses formes plastiques créées dans le contexte de la *Kastom*[2], ne sont déchiffrables que par les initiés.

---

[1] Voir fig. 162 à 165, p.111.

[2] "Kastom" : Structures politiques, religieuses et économiques traditionnelles, ainsi que les pratiques, les systèmes de connaissances et les objets qui leur sont associés. Définition issue de la Réglementation de la Recherche Culturelle au Vanuatu, Centre Culturel du Vanuatu : http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/vks.htm Voir en annexe p. 191.

Ce monde traditionnel, longtemps affecté par la colonisation économique et missionnaire et que l'on aurait pu croire éteint, s'est révélé d'une extraordinaire vitalité au sortir de cette période bouleversée. Cette considération est essentielle, car le masque présenté ici, lié à l'espace et au temps de la tradition, est l'œuvre de nos contemporains.

Si cet état de fait est riche d'opportunités dans le cadre d'une recherche, il impose en parallèle et surtout dans le cas présent, une très grande prudence dans le rapport écrit de l'étude réalisée.

Les sociétés de ce type, dites secrètes, sont des organisations très réglementées et l'accès aux informations les concernant est strictement réservé. Au cours des recherches il en effet apparu que les femmes, qu'elles soient ou non du Vanuatu et quelles que soient leurs motivations, ne doivent pas approcher ce qui relève du domaine masculin et par conséquent les objets créés dans ce contexte.

Ceci a bien sûr soulevé des problématiques spécifiques, insoupçonnées au début de ce travail, qui ne pouvaient être écartées de la réflexion autour du traitement du masque de Lawa. Elles sont l'objet de la seconde partie de ce volume, dont le but est d'orienter le plus justement possible le choix des opérations à effectuer en vue de la conservation de cet objet.

L'étude ethno-historique, qui révèle ces problématiques, est un préambule nécessaire pour tenter d'appréhender ce qui constitue l'identité des ni-Vanuatu, ainsi que leur conception de la vie et du monde. Sur ces paramètres repose la création des nombreuses formes d'objets cérémoniels, qui sont les témoins et le support matériel de l'activité des sociétés masculines traditionnelles.

De nombreux liens unissent cette culture à celles des autres archipels mélanésiens.

Cependant, en matière de représentation visuelle et d'organisations sociales et religieuses, la tendance des systèmes locaux à se différencier (caractéristique de la Mélanésie) atteint des sommets au Vanuatu.

Par conséquent l'accent est porté sur les modes de pensée et de fonctionnement propres aux sociétés de cet archipel et plus précisément des régions du Centre et du Nord, où se trouve l'île de Malakula. Celle-ci figure parmi les plus prolifiques dans le domaine artistique. Il est d'autre part important de développer l'étude des sociétés traditionnelles, qui sont à la base de nombre de ces créations.

A la lecture de cette première partie, qui suit mon cheminement vers ce masque et ses origines, il faut garder à l'esprit que les écrits ethnographiques concernant les sociétés traditionnelles s'échelonnent sur plus d'un siècle, et que par ailleurs celles-ci sont, aujourd'hui comme hier, en constante évolution.

Avertissement :

Terminologie : masques, coiffes, coiffures, ...

Avant de considérer les caractéristiques propres à ce masque, il est utile de se pencher sur la terminologie employée pour désigner ce type d'objet.

Selon un mode purement descriptif, un masque est ce qui cache entièrement ou partiellement le porteur et par là son identité, les autres "parures" entrant dans les catégories des coiffes, des coiffures ou encore des chapeaux.

Dans le cas des masques rituels du Vanuatu, le terme "masque" peut quelquefois sembler impropre, car il désigne des formes très variables qui ne correspondent pas toujours à cette définition. Il peut s'agir de masques faciaux de type "commedia dell'arte", de masques qui descendent jusqu'aux épaules, couvrent le torse ou tout le corps de l'utilisateur, mais aussi de "chapeaux" couvrant uniquement le crâne.

Très souvent, ces objets sont indissociables des "capes" ou costumes, en fibres ou en feuilles, qui couvrent le corps du porteur : l'ensemble constitue alors le masque, comme c'est le cas de certaines parures *tamate* des îles Banks[1]. Dans cette société, le maquillage symbolique du visage surmonté d'une coiffe relève également de cette catégorie.

Bien que l'on retrouve au Vanuatu l'idée de transformation et parfois de changement de personnalité par le biais du masque, l'acception occidentale du terme, désignant un élément qui cache le visage, est ici considérée de façon plus large.

Pour éviter les confusions, les objets présentés dans le premier chapitre seront désignés suivant le mode descriptif énoncé en premier lieu, au risque de commettre des erreurs d'appréciation, vis à vis de la désignation qui leur correspond dans le vocabulaire ni-Vanuatu.

Dans le texte du quatrième chapitre, qui traite de la production artistique du Nord / Centre-Nord de l'archipel, le terme "masque" est le plus souvent entendu au sens large, car il est parfois difficile de déterminer la nature exacte d'un objet, sur la seule base d'une illustration où il n'est pas en situation.

[1] Voir les masques *tamates* p.77.

Rencontre avec un masque du Vanuatu

Il convient tout d'abord de considérer cet objet dans son contexte actuel, le milieu muséal, afin de comprendre comment il a intégré les collections du musée qui l'abrite et comment il s'inscrit au sein des collections ni-Vanuatu.

Le fait que ce masque soit conservé est en lui-même signifiant. Ceci amène à une réflexion sur le statut d'un tel objet et par extension, sur le regard que l'on porte sur lui.

Le cheminement qu'il a suivi depuis sa création jusqu'à son arrivée au musée est indissociable de ce qu'il est aujourd'hui. Les documents et informations disponibles à ce sujet indiquent les pistes à suivre pour appréhender ce masque sous ses multiples facettes.

I. 1. Origine et situation actuelle du masque

I. 1. 1. Présentation et historique

Le grand masque pyramidal conservé au M.A.A.O.A. de Marseille est réalisé à partir d'une armature en roseaux, bambous et divers bois, couverte d'une couche de mousse végétale, partiellement enduite puis peinte. Au centre de chaque face se trouve un visage modelé.

A l'origine, ce masque était orné d'une jupe en fibres végétales et de plumes blanches réparties en plusieurs éléments ornementaux : un grand plumet au sommet, quatre autres plus courts sur chaque arête au niveau du tiers supérieur. Les arêtes étaient elles-mêmes couvertes de plumes, depuis les plumets d'angle jusqu'à la base du masque.

Ce masque est issu du village côtier de **Lawa**, situé dans le district nommé **Mewun** au Sud-Ouest de l'île de **Malakula,** où la population parle la langue **ninde**[1].

Il a été créé par les initiés d'une des sociétés masculines traditionnelles connue à Malakula sous le nom de ***Nalawan***.

A l'occasion des festivités commémoratives du dixième anniversaire de l'indépendance du Vanuatu, en juillet 1990, il a fait partie d'une sortie de masques effectuée à Malakula. En marge de la manifestation nationale de cet événement sur l'île d'Efate, cet anniversaire a donné lieu à de nombreuses cérémonies locales.

[1] Voir la carte de Malakula p.46.

Sa première apparition connue date de la même année, lors de rituels *Nalawan* célébrés dans la brousse, au-dessus du village de Lawa sur la place de danse sacrée ***Nemel Op'momba*** (fig. 1)[2].

Fig. 1: Sortie de masques sur la place de danse ***Nemel Op'momba***.
© photo et information, K. Huffman.

Fig. 2 et 3: Le grand masque pyramidal lors du festival des arts de Santo.

L'année suivante (du 16 au 21 juin 1991), le second Festival des Arts du Vanuatu, célébré à Luganville sur l'île de Santo, a permis au groupe de Lawa de présenter à nouveau des objets, parmi lesquels figurait ce masque (fig. 2, 3).

Ce festival a regroupé environ 2000 participants venus des différentes régions de l'archipel et d'autres îles mélanésiennes[3] (fig. 4, 5, 6), ainsi que plusieurs milliers de spectateurs, dont une cinquantaine étrangers à la Mélanésie.

---

[2] Information communiquée par M. Kirk Huffman, Conservateur Honoraire du Centre Culturel de Port-Vila.
[3] Les îles représentées au Festival des Arts de Santo étaient le Vanuatu, l'Est et l'Ouest de la Nouvelle-Guinée, les îles Salomon, la Nouvelle-Calédonie, les îles Fidji et quelques îles micronésiennes.

Fig. 4, 5 et 6: Groupes de participants au festival de Santo.

Les conservateurs de trois musées européens (le M.A.A.O.A. de Marseille, le Museum der Kulturen de Bâle et Le M.N.A.A.O.[4] de Paris), ont pu acquérir à l'issue de ce festival, de nombreux objets auprès des chefs coutumiers représentant les différentes communautés mélanésiennes.

Les objets aujourd'hui conservés, provenant de l'ensemble de Lawa présenté à cette occasion, se trouvent dans les musées de Bâle et de Marseille.

Le grand masque pyramidal acheté par le musée de Marseille, a été dans un premier temps acheminé par bateau dans le conteneur renfermant les objets destinés au Museum der Kulturen. Il a ensuite été transporté par camion depuis ce musée jusqu'aux réserves du M.A.A.O.A., où il est actuellement conservé.

Si l'on examine le contexte de création et de présentation initial de ce masque, il apparaît que celui-ci n'est pas une œuvre isolée. Il ne peut être considéré que comme partie d'un tout, à savoir: l'ensemble des objets créés par la société *Nalawan* au début des années 1990.

L'étude des collections des musées de Marseille et de Bâle, ainsi que la consultation des documents d'archives, permet d'en apprécier les caractéristiques générales.

[4] M.A.A.O.A: Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens.
M.N.A.A.O.: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie.

I. 1. 2. La collection *Nalawan* de Lawa

Il est difficile de connaître le nombre exact et la nature de tous ces objets, du fait des multiples étapes qui ponctuent l'histoire de cet ensemble.

Traditionnellement, les objets cérémoniels sont détruits ou encore laissés à pourrir dans un lieu sacré, après leur utilisation rituelle ou publique. Suivant ce principe, un ensemble de masques des îles Banks (représentant sous diverses formes les esprits de ces îles), a été détruit par le feu suite à sa présentation lors du festival de Santo (fig.: 186, p.130).

Cependant, les exceptions à cette règle ne sont pas rares. Certains objets ou éléments d'un objet, sont conservés dans le *nakamal* (maison des hommes), comme insigne de leur propriétaire ou afin d'être réutilisés lors de nouveaux rituels.

Leur destination à l'issue d'une cérémonie, est déterminée en fonction de leur type, de la pérennité des matériaux qui les constituent et des lois et règles traditionnelles qui régissent chaque forme d'objet[5].

Les collections de Lawa des musées de Marseille et de Bâle, regroupent des objets présentés en 1990 à Malakula, ou en 1991 lors du festival de Santo. Certains d'entre eux ont été utilisés lors des deux manifestations, d'autres n'apparaissent pas sur les documents qui témoignent de ces événements. La totalité des objets présents lors des célébrations de Malakula en 1990, n'est pas connue précisément.

Les documents visuels (vidéos et diapositives), réalisés lors du festival de Santo par l'équipe du M.A.A.O.A., permettent de restituer l'ensemble *Nalawan* tel qu'il a été présenté dans ce contexte (fig. 7 et suivantes).

Fig. 7: Ensemble *Nalawan* de Lawa lors du festival de Santo.

[5] Information communiquée par M. Kirk HUFFMAN, Conservateur honoraire du Centre Culturel de Port-Vila.

Dix-huit hommes de Lawa, membres de cette société, participent à la danse.

Tous portent un masque ou une coiffe, à l'exception de deux d'entre eux qui tiennent un poteau sculpté et peint.

Ils arborent des peintures corporelles, ainsi que des végétaux glissés dans la ceinture de leur étui pénien (nommé *nambas*), qui est le vêtement traditionnel des hommes.

Fig. 8: Vue de la danse des membres du *Nalawan* de Lawa.

Entraînés par le son des tambours, ils évoluent sur la place de danse en file indienne, suivant une ligne ondulante.

La danse est également rythmée par leur chant et le son produit par l'entrechoquement des graines séchées qu'ils portent aux chevilles. L'un d'entre eux soutient ce rythme en frappant un coquillage à l'aide d'une baguette.

Cet ensemble forme un cortège bigarré et vivant, qui défile sous les yeux attentifs des nombreux spectateurs présents.

Les coiffes et les masques portés à cette occasion, ont quelques caractéristiques communes qui sont les suivantes :

- la présence d'un ou plusieurs visages surmodelés, sur lesquels sont fixées des dents de cochons incurvées,
- un décor peint, dont les motifs récurrents sont le losange et les lignes brisées et où l'on retrouve quatre couleurs (ocre rouge, ocre jaune, blanc et noir),
- des ornements en plumes, le plus souvent blanches.

Fig. 9: Idem.

Fig. 10: Idem.

Description et localisation actuelle des objets de Lawa présentés lors du Festival des Arts de Santo à Luganville

1er danseur:

Caractéristiques de l'objet : Masque conique surmonté d'une haute tige, deux visages (*)[6].
Localisation actuelle : Inconnue

2nd danseur:

Caractéristiques de l'objet : Grand masque pyramidal décrit précédemment, couvre le danseur jusqu'aux chevilles (avec la jupe en fibres aujourd'hui presque totalement disparue), quatre visages.
Dim. (H x L x l) : 133 x 100 x 99 cm

Localisation actuelle : M.A.A.O.A. Marseille
n° inv.: 991.003.103.

3eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Petit masque pyramidal à deux visages, base ornée de lichens.
Dim. (H x L x l) : 48.5 x 30 x 30 cm

Localisation actuelle : M.A.A.O.A. Marseille
n° inv.: 991.003.048.

[6] Les astérisques indiquent que ces informations sont issues de l'observation des documents visuels et n'ont pu être vérifiées par un examen des objets.

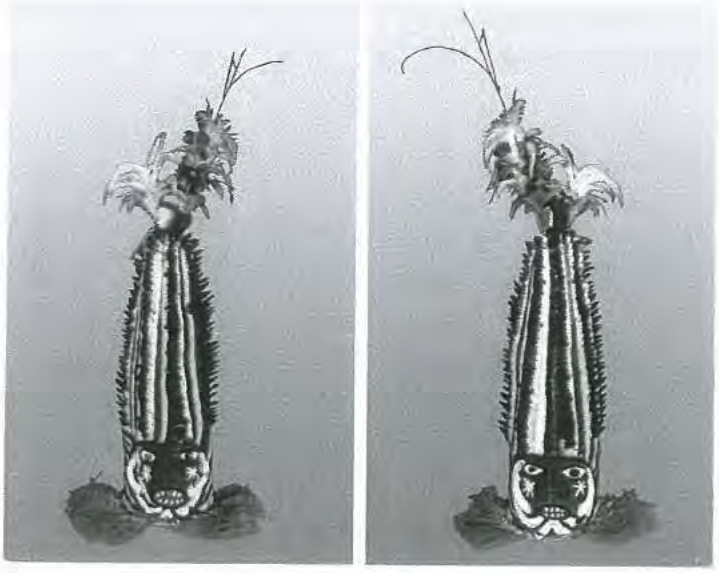
4eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Petit masque pyramidal de forme allongée à deux visages, base ornée de fibres de bourao (*).
Localisation actuelle : Inconnue.

5eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Coiffe conique surmontée d'une haute tige, deux visages, base ornée de lichens (*).
Localisation actuelle : Inconnue.

6eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Petit masque pyramidal à deux visages, base ornée de fibres de bourao (*).
Localisation actuelle : Inconnue.

7eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Coiffe conique à lignes verticales dentelées, deux visages, base ornée de fibres végétales (non identifiées), portée sur une couronne de feuilles.
Dim. (H x L x l) : 113 x 45 x 38.5 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 8



8eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Masque conique à un visage, plumet blanc au sommet (aujourd'hui disparu).
Dim. (H x L x l) : 85 x 30 x 29.5 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 5

9eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Poteau sculpté à deux visages (un sur chaque face).
Dim. (H x L x l) : 240 x 54 x 15 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 1

10eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Masque conique à un visage (*), sans fibres à la base, double plumet noir et brun au sommet.
Localisation actuelle : Inconnue.

11eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Petit masque pyramidal de forme allongée à deux visages (*), base ornée de fibres de bourao (*).
Localisation actuelle : Inconnue.

12eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Coiffe conique à un visage (*), plumet noir au sommet.
Localisation actuelle : Inconnue.

13eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Coiffe conique surmontée d'une haute tige.
Localisation actuelle : Inconnue.

14eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Masque conique à un visage inscrit dans un ovale, base ornée de fibres de bourao (*).
Localisation actuelle : Inconnue.

15eme danseur:

Caractéristiques de l'objet : Petit masque pyramidal, base ornée de fibres de bourao(*).
Localisation actuelle : Inconnue.

16eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Poteau sculpté à deux visages (sur la même face).
Dim. (H x L x l) : 160 x 17.5 x 17.5 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 2

17eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Masque conique à deux visages comportant deux tiges sur les côtés, pas de fibres à la base, porté sur une couronne de feuilles.
Dim. (H x L x l) : 113 x 22 x 19.5 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 9

18eme danseur:
Caractéristiques de l'objet : Grand masque pyramidal à quatre visages, couvre le danseur jusqu'aux mollets, jupe en fibres de bourao, ornements en plumes blanches identiques à ceux du masque du M.A.A.O.A.
Dim. (H x L x l) : 120 x 77 x 77 cm

Localisation actuelle : Museum der Kulturen. Bâle
n° inv.: CK. 13

Ces dix-huit objets forment un premier groupe qui s'inscrit dans un ensemble plus vaste.

Huit d'entre eux ont été identifiés au sein des collections des deux musées précédemment cités, parmi lesquels trois sont des masques de forme pyramidale.

Les sept de ce type présentés à Santo sont réalisés suivant le même schéma, mais diffèrent par leur taille. Celui étudié ici est le plus grand d'entre eux.

Viennent s'ajouter à ce premier groupe, les objets de Lawa acquis par les deux musées dans les mêmes circonstances, mais qui ne figuraient pas dans la danse exécutée lors du festival.

I. 1. 3. Les collections du Museum der Kulturen de Bâle et du M.A.A.O.A. de Marseille

Le Museum der Kulturen

Les collections du Vanuatu conservées au musée de Bâle (fondé en 1893 et alors nommé "Museum für Völkerkunde"), ont été constituées à l'origine par les objets que Félix Speiser[7] a collecté durant son séjour aux Nouvelles Hébrides[8], de mai 1910 à juillet 1912.

Fig. 19: Façade du Museum der Kulturen

Fig. 20: Félix Speiser à l'intérieur de Santo en 1910.

La documentation ethnographique sur cet archipel lui doit beaucoup, notamment par le biais de son ouvrage "*Ethnographische Materialen aus den Neuen-Hebriden und den Banks Inseln*" publié en 1923, dans lequel il se penche particulièrement sur la culture matérielle de ces îles.

Il a séjourné assez longtemps au Sud de Malakula d'où il a rapporté une collection importante (les objets issus du Sud-Ouest de l'île sont proportionnellement peu nombreux).

[7] Félix Speiser: Anthropologue et ethnologue bâlois (1880-1949). Il fut chargé de la direction du musée de Bâle de 1942 à 1949.

[8] L'archipel nommé Nouvelles-Hébrides par le navigateur anglais James Cook, fut rebaptisé Vanuatu, littéralement "le pays qui se tient debout" lors de l'indépendance proclamée le 30 juillet 1980. Voir le chapitre sur l'histoire de l'archipel p.117 et suivantes.

En ce qui concerne la production artistique de l'ensemble de l'archipel, la collection Speiser, aujourd'hui conservée dans plusieurs musées suisses, représente "l'entité de référence"[9].

Lors du festival de Santo, quatorze objets *Nalawan* de Lawa ont été acquis sur l'initiative de M. Christian Kaufmann, actuel conservateur du Museum der Kulturen.

Fig. 21: Vue de la collection de Lawa dans les réserves du Museum der Kulturen.

Fig. 22: Masque à quatre visages, deux appendices latéraux, jupe en fibres de bourao et plume au sommet.
n° inv.: CK
Dim. (H x L x l) : 83.5 x 17 x 14 cm

En plus des six objets précédemment exposés, cette collection comprend cinq masques à base ronde (fig. 22 à 26) et trois objets de formes atypiques (fig. 27 à 29).

Les décors peints et la technique de fabrication de ces objets sont dans l'ensemble similaires à ceux des masques précédemment cités (visages surmodelés, ornements en plumes,...).

Fig. 23: Masque à quatre visages orné de deux oiseaux en janus.
n° inv.: CK.3
Dim. (H x L x l) : 32 x 31 x 30 cm

[9] C. Kaufmann, *La collection Félix Speiser*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p. 318.

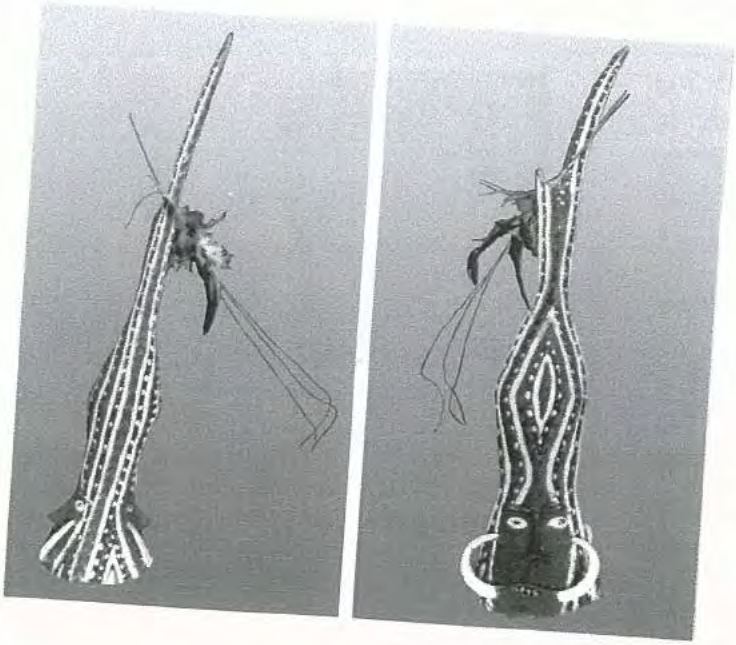


Fig. 24: Masque à deux visages et ornement en plumes.
n° inv.: CK. 4
Dim. (H x L x l) : 80 x 17.5 x 17.5 cm

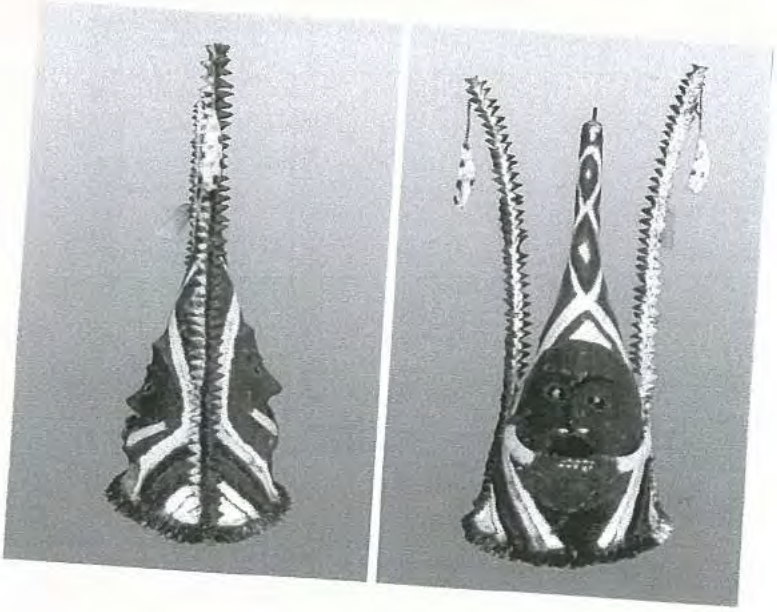


Fig. 25: Masque à deux visages et deux appendices latéraux.
n° inv.: Ck.7
Dim. (H x L x l) : 62 x 25.5 x 23.5 cm

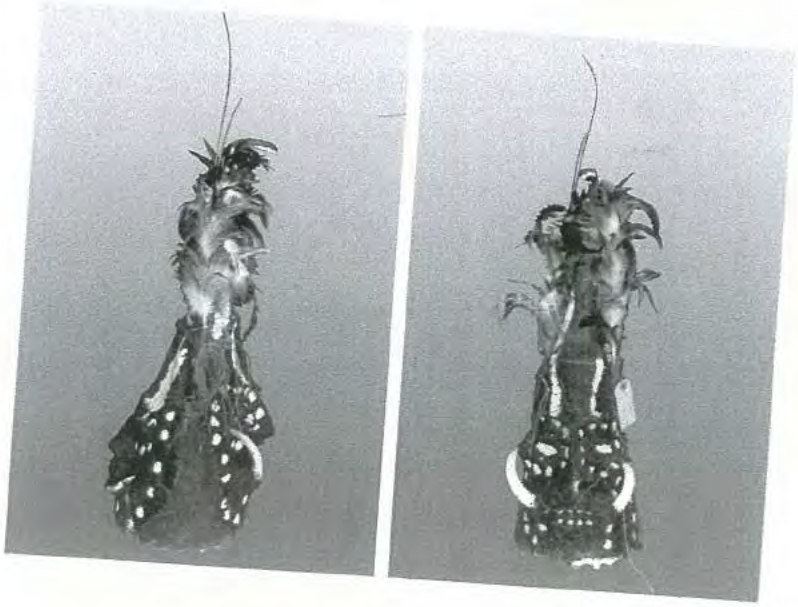


Fig. 26: Masque à deux visages et ornement en plumes.
n° inv.: CK.10
Dim. (H x L x l) : 70 x 20.5 x 17.5 cm

Parmi les trois objets qui ne sont pas des masques, deux sont surmodelés: l'un présente un visage inscrit dans une forme sinueuse (fig. 27), l'autre est en forme "d'araignée" à quatre pattes avec un visage au sommet (fig. 28).

Le troisième, en forme de feuille de laurier, est constitué de deux baguettes jointes aux extrémités sur lesquelles est tendu un tissu végétal (fig. 29).

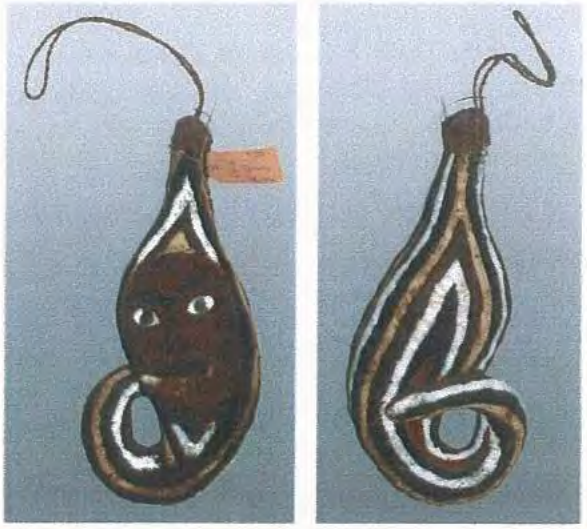


Fig. 27: n° inv.: CK.6
Dim. (H x L x l) : 33 x 13.5 x 10.5 cm

Fig. 28: n° inv.: CK.12
Dim. (H x L x l) : 27 x 26.5 x 28 cm

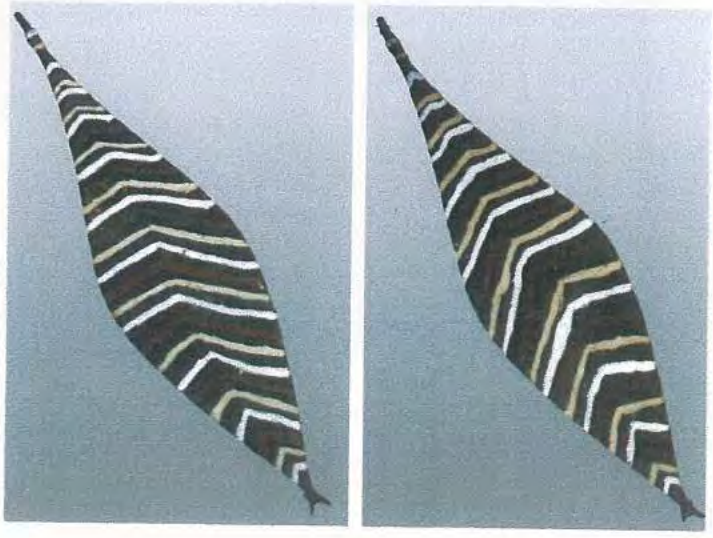


Fig. 29: n° inv.: CK.11
Dim. (H x L x l) : 2.9 x 16.5 x 33 cm

Le M.A.A.O.A.

Dès 1893, à l'issue de la fondation de l'Institut Colonial, la ville de Marseille possède un Musée des Colonies, où sont principalement regroupées des œuvres de Nouvelles-Hébrides, de Nouvelle-Calédonie et d'Australie. En 1922, la ville abrite également une exposition coloniale.

Avant son ouverture au public en mars 1992, le M.A.A.O.A. a bénéficié du don des collections de l'ancien musée, qui comportaient quelques masques de Malakula collectés par M. Deligny[10].

Fig. 30: Entrée de la Vieille Charité où se trouve le M.A.A.O.A.

Le festival de Santo a été l'occasion pour M. Alain Nicolas, conservateur du musée, d'enrichir ces collections de 173 nouveaux objets, provenant principalement du Sud et du Sud-Ouest de Malakula, dont 107 masques et coiffes[11].

Ces objets sont identifiés par leur localité d'origine sans précisions concernant la société qui les a produit.

Trois styles distincts sont ainsi regroupés sous la dénomination "Lawa".

Fig. 31: Vue de masques acquis par le M.A.A.O.A lors du festival de Santo (dans les réserves du musée).

[10] A. Nicolas, *Petit guide du M.A.A.O.A.*, 1993, p. 11 et 70.
[11] Voir en annexe la liste des objets acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo, p.173.

Fig. 32: Un des masques conservés dans les réserves du M.A.A.O.A., enregistré sous la dénomination Lawa. n° inv. : 991.003.059.

Fig. 33: Coiffe ronde de Lawa
Dim. (H x L x l) : 33 x 17 x 21 cm

Parmi tous les objets rapportés, une coiffe ronde, quatre visages surmodelés sur des armatures en forme de fuseau et une pierre peinte, présentent des caractéristiques stylistiques très proches de celles mentionnées pour la collection *Nalawan* présentée lors du Festival des Arts (fig. 33 à 36).

Fig. 34: Détail de la fig. 35.

Fig. 35: Pierre peinte et figures en forme de fuseau dans les réserves du M.A.A.O.A.[12]

Fig. 36: Détail de la fig. 35.

[12] N° inv. de gauche à droite: 91.03.53. / 91.03.56. / 91.03.50. / 91.03.51. / 91.03.49.

Ce tour d'horizon permet de regrouper au moins 22 objets aujourd'hui conservés (parmi lesquels 12 masques et coiffes), des nombreux éléments créés par les membres de la société *Nalawan* de Lawa, au début des années 1990.

En dehors des caractéristiques générales déjà soulevées, la forme pyramidale apparaît comme un trait distinctif des masques de cette collection.

Suite à ce premier regroupement, il est apparu important de mener une enquête, réalisée par courrier, auprès des musées français et de quelques musées étrangers abritant des collections océaniennes, dans le but de localiser d'autres masques de ce type.

On retrouve dans ces collections des objets réalisés suivant des techniques semblables, notamment avec des parties surmodelées, mais les 3 masques pyramidaux de Marseille et de Bâle semblent être les seuls exemplaires de cette forme conservés au sein d'un musée (sans compter un exemplaire de petite taille qui serait conservé au Musée National du Vanuatu).

Selon les dires d'un marchand d'art à Paris, il en existerait quelques-uns dans des collections privées. Il n'a malheureusement pas été possible d'obtenir plus d'informations à leur sujet.

En ce qui concerne le marché d'art privé, Paris reste la plaque tournante pour les arts d'Océanie. Les principaux acheteurs sont français, américains, belges, allemands, japonais et suisses[13].

Il faut noter que l'art du Vanuatu connaît un regain d'intérêt de la part des collectionneurs et du public depuis les années 1990. L'exposition qui lui a été consacrée en 1996 au M.N.A.A.O. a œuvré en ce sens, alors qu'il était jusque là relativement méconnu.

Si les grandes lignes de l'histoire du masque étudié ici ont pu être retracées, le cheminement de la plupart des éléments de cette collection, pourtant récente mais dispersée, reste indéterminé.

L'étude de leur contexte actuel amène à considérer d'une manière plus générale les collections du Vanuatu et plus particulièrement de Malakula. Au travers de leur histoire, se dessine en parallèle l'évolution de la perception occidentale de cette forme d'expression plastique.

[13] E. Tariant, *Arts primitifs et art d'aujourd'hui. Ils se retrouvent chez les mêmes collectionneurs*, Journal des Arts, n°88, sept. 1999, p.21.

I. 2. Contexte général des collections.

I. 2. 1. Les collections de Malakula

Les musées français

En dehors du M.A.A.O.A., les collections françaises les plus importantes sont rassemblées à Paris, au Musée de l'Homme et au M.N.A.A.O..

Les collections du **Musée de l'Homme** sont les plus anciennes en France. Les premières pièces ont été enregistrées dès 1883. L'année suivante, la collection Higginson, qui comprend de grandes sculptures, est exposée sur le palier d'entrée du musée[14].

Avec une partie de la collection du Dr François (il rapporte 186 objets de Mélanésie), qui rejoint la précédente en 1890, Paris possède à cette époque l'ensemble le plus complet des Nouvelles-Hébrides, où figurent sculptures, masques, tambours, statues de grades et funéraires[15].

Fig. 36: Portrait d'Ernest Théodore Hamy, fondateur et premier conservateur du Musée d'Ethnographie de Paris.

Fig. 37: Vue d'une partie de la salle océanienne du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, en 1895.

Entre 1898 et 1934, le musée obtient en dépôt les collections océaniennes du Musée de l'Artillerie, du Musée de la Marine, de la Bibliothèque municipale de Versailles et enfin du Musée d'Histoire Naturelle du Havre, qui avait bénéficié en 1895 du legs des objets collectés au Nouvelles-Hébrides par Louis Le Mescam[16].

---

[14] Le musée de l'Homme est nommé musée d'Ethnographie jusqu'à la construction du palais de Chaillot en 1937.
[15] P. Peltier, *Océanie*, dans *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Flammarion, 1987, p.102.
[16] G. Fisher, *Collection de Malakula, Vanuatu. Description, analyse des fichiers d'inventaire*, Rapport de stage sous la direction de C. Coiffier, département Océanie, Musée de l'Homme, non publié, 1998/1999.

Au début des années 1930, les expositions coloniales à la Porte Dorée et au Trocadéro dynamisent l'intérêt pour les collections ethnographiques. D'importantes missions voient le jour, telles que l'expédition dirigée par le géographe Aubert de la Rüe en 1934, qui dépose 454 objets à Paris parmi lesquels figurent 7 masques provenant du Sud-Ouest de Malakula.

Celle de la "Korrigane" (mars 1934 à juin 1936) a rapporté 2500 objets du Pacifique et plus de 3000 clichés.

Fig. 38: Photo de terrain lors de l'expédition de la Korrigane.

A la fin de la décennie, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro cédera la place au Musée de l'Homme, inauguré en 1938.

Après la seconde guerre mondiale, le rythme des missions dans le Pacifique décline. Les acquisitions sont essentiellement dues à des donations (don Mouton et Vayson de Pradenne en 1950, José Garanger en 1966, donation Thiebault en 1995 et Sociétés des Océanistes en 1997). A cela s'ajoute une douzaine d'objets rapportés par la mission de C. Coiffier en 1997[17].

Le **M.N.A.A.O.**, ancien Musée des Colonies[18], a été édifié en 1931 pour abriter l'exposition coloniale.

Dans les salles consacrées à "l'art du Pacifique", est présenté, pour la première fois depuis la guerre, un ensemble important d'objets surmodelés de Malakula.

Le musée hérite à cette occasion d'une collection de 39 pièces provenant de l'archipel (non localisées ni datées), parmi lesquelles une vingtaine de masques, qui est la plus considérable de ce type à cette date[19].

Fig. 39: Couverture du guide de l'exposition coloniale de 1931.

[17] G. Fisher, op. cit., 1998/1999.
[18] Le Musée des Colonies est nommé Musée de la France d'Outre-mer en 1935, puis baptisé Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1960 et enfin Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1992.
[19] P. Peltier, *Les objets surmodelés du Sud Malakula*, Maîtrise d'Ethnologie, 1978/1979, non publié, p.50.

Fig. 40: Façade du M.N.A.A.O.A.

Des objets du Sud-Ouest de Malakula, dont plusieurs masques surmodelés, sont collectés sur le terrain en plusieurs temps, lors des expéditions menées par J. Guiart (1952, 1962, 1966). Cette collection fait l'objet d'une publication abondamment illustrée, en 1965[20].

A l'occasion du festival de Santo en 1991, les collections ont été enrichies d'une série de 35 masques *luan*[21] de Lamap (Sud-Est de Malakula).

Hormis ceux déjà mentionnés, l'hexagone compte **21 musées abritant des œuvres océaniennes**, souvent accueillies sous forme de dons de collectionneurs privés. Seuls quatre d'entre eux conservent des masques de type surmodelé du Vanuatu.

Deux de ces masques, acquis par le Musée de Phitiviers (Loiret) lors d'une donation en 1922, sont issus de Malakula (fig. 42, 43).

Fig. 41: Masque collecté à Malakula à la fin du XIXe siècle, conservé au Musée de Pithiviers.

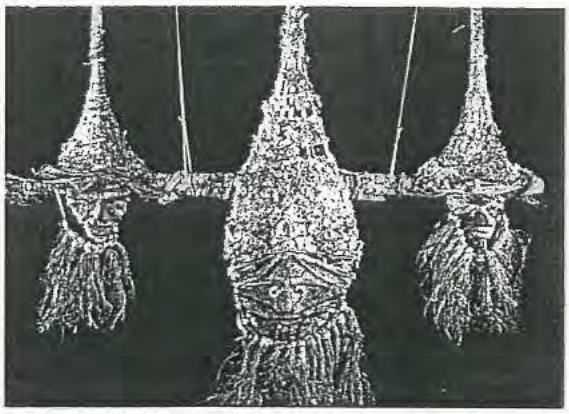


Fig. 42: Masque à trois têtes collecté à Malakula à la fin du XIXe siècle, conservé au Musée de Phitiviers.

Hors de la métropole, le Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie (M.N.C.) possède une collection importante d'objets anciens ou récents, dont des masques et coiffes de Malakula réalisés dans les années 1980, qui présentent des caractéristiques proches du masque étudié ici[22].

[20] J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965.

[21] *Luan*: Nom d'une société masculine traditionnelle de la côte Est de Malakula.

[22] Informations communiquées par M. Tissandier, responsable des réserves du M.N.C. Ces objets sont présentés dans le chapitre IV de cette première partie.

Les musées étrangers

Le British Museum de Londres conserve une riche collection du Vanuatu dont de nombreuses pièces sont très anciennes, la première acquisition datant de 1855.

Trois masques de la région de South West Bay (Sud-Ouest de Malakula), décrits dans l'inventaire comme des masques utilisés lors de cérémonies funéraires sont entrés dans ce musée en 1990. Ils présentent quatre faces incurvées délimitées par des arêtes dentelées, particularité qui leur donne une forme proche des masques pyramidaux, bien que leur base soit véritablement conique[23] (fig. 43 à 48).

Fig. 43: Masque de South West Bay
n° inv.: 1990.Oc.8.1.

Fig. 44: Idem
n° inv.: 1990.Oc.8.2.

Fig. 45: Idem
n° inv.: 1990.Oc.8.3.

Fig. 46: Détail de la fig. 43.

Fig. 47: Détail de la fig. 44.

Fig. 48: Détail de la fig. 45.

[23] Informations communiquées par J. Hasell, assistante au département Océanie du British Museum.

Les collections anglaises les plus considérables se trouvent dans les musées des universités de Cambridge et d'Oxford.

The **University Museum of Archeology and Antrhopology** à Cambridge, abrite trois collections du Vanuatu.

La première, qui comporte 20 masques, a été rassemblée dans le Sud-Ouest de Malakula par le missionnaire et négociant Mc Affee et déposée au musée en 1917, peu avant celle acquise par J. Layard qui compte peu d'objets de cette région.

Fig. 49: Masques *Nalawan* acquis par B. Deacon en 1926.

Parmi les quelques objets collectés par B. Deacon durant son séjour à South West Bay en 1926, figurent trois masques *Nalawan*, qui sont illustrés dans la publication posthume rédigée d'après ses notes de terrain par C. H. Wedgwood[24].

The **Pitt Rivers Museum**, installé à Oxford en 1884, comporte environ 180 pièces issues de Malakula, qui sont malheureusement inaccessibles au moment où est menée cette étude, pour cause de réaménagement du musée.

Fig. 50: La galerie du Pitt Rivers Museum en 1895.

[24] B. Deacon est décédé à Malakula en 1927. B. Deacon, *Malakula. A vanishing people in the New-Hebrides*, 1934, éd. De 1970, Pl. XIV: Un masque rond et plat comportant quatre visages surmodelés avec une barbe en toile d'araignée; chevelure, sourcils et moustache en cheveux humains; traits et cercles rouges sur les visages. Un masque conique à deux visages peints en noir et rouge. Un masque à deux visages aux grandes oreilles, peints en blanc et rouge, avec une figure humaine assise au sommet.

Certains musées ethnographiques allemands (Berlin, Cologne) et suisses (Neuchâtel, Genève) abritent des collections du Vanuatu où figurent quelques masques surmodelés acquis pour la plupart au cours du XIXe siècle. Aucun de ces masques n'est réalisé suivant une forme pyramidale.

Hors d'Europe, le Musée National du Vanuatu, dont les nouveaux bâtiments ont été inaugurés en 1995 en même temps que le Centre Culturel à Port-Vila, est entièrement dédié au patrimoine culturel du pays. Ce musée est particulièrement investi dans le développement des arts traditionnels et soutient l'activité d'artistes contemporains du Vanuatu.

Il regroupe près de 3500 objets qui reflètent la variété des productions plastiques de l'archipel. Ses collections comprennent de nombreux masques de Malakula, dont la plupart ont été acquis récemment (depuis les années 1970). Cependant la forme pyramidale n'y est semble-t-il représentée que par un masque de petit format, qui vient de Sud-Ouest de l'île[25]. A ce jour, aucune information plus précise ne m'est parvenue à propos de ce masque.

Dans le Pacifique, les musées australiens conservent de nombreuses et très riches collections océaniennes, notamment l'Australian Museum de Sydney, qui renferment des objets du Vanuatu souvent très anciens. Les masques de type surmodelé que l'on y trouve sont de forme "classique", c'est à dire demi-sphérique ou plus souvent conique.

Ceci est également le cas des exemplaires conservés au sein des collections de quelques musées ethnographiques ou d'histoire naturelle des Etats-Unis[26].

Ces informations acquises auprès des musées contactés et enrichies par la consultation de catalogues publiés, ne sont bien sûr pas exhaustives. Cette enquête a néanmoins permis de confirmer le fait qu'il n'existe pas, en dehors des trois exemplaires précédemment recensés, d'autres masques de forme pyramidale, du Sud-Ouest de Malakula ou d'autres régions, conservés hors de l'archipel[27].

Il ressort également de cette étude, que les objets sont dispersés et les collections muséales le plus souvent hétérogènes du fait des conditions de collecte sur le terrain et des modes d'acquisition multiples des musées (dépôts, dons, expéditions, ...).

Les véritables politiques d'acquisition des musées se sont développées en même temps que changeaient les regards sur l'art dit "primitif".

I. 2. 2. Histoire des collections

Les premières collections du Vanuatu sont constituées par les dons de voyageurs ou de résidents temporaires dans l'archipel. Le type d'objets qu'elles renferment, principalement des armes (massues, casse-tête, flèches, ...), reflète l'intérêt des collectionneurs du XIXe siècle, pour la plupart militaires, officiers de marines ou négociants.

Les objets cérémoniels sont alors peu nombreux, car souvent éphémères et surtout protégés du regard européen. Si certains ont intégré les musées dès cette époque, leur lieu et contexte d'origine ainsi que la date de leur acquisition sont rarement précisés dans les inventaires.

[25] Information communiquée par M. Kirk Huffman.
[26] Voir en annexe la liste des musées contactés p.169.
[27] Cette information a d'autre part été confirmée par M. Kirk Huffman.

Les travaux de terrain des premiers ethnologues et anthropologues présents dans l'archipel au début du XXe siècle, donnent lieu à des acquisitions plus variées et mieux documentées. La dépopulation massive que subissent les autochtones change les conditions de la collecte. Les objets rituels (masques, mannequins funéraires, ...) issus de communautés disparues ou délocalisées sont alors plus facilement cédés par les mélanésiens.

L'activité des missionnaires a contribué, dans une moindre mesure, à l'enrichissement des collections. Suivant leurs préceptes, les œuvres liées aux rituels locaux sont considérées comme les "travaux du diable" et à ce titre, doivent être détruites ou mises à l'écart au sein des institutions muséales.

A cette époque, le public occidental accorde peu de valeur à ces œuvres, si ce n'est comme objets de curiosité, et les scientifiques les considèrent avant tout comme des objets d'étude.

Les collections mélanésiennes sont légèrement postérieures aux collections polynésiennes. Les motifs décoratifs de Polynésie, plus géométriques et plus épurés, sont mieux considérés que ceux de l'art mélanésien, jugé trop exubérant dans ses formes et ses couleurs. En dehors du regard de certains esprits plus ouverts, cette attitude réductrice va longtemps perdurer.

L'avènement de l'art moderne influence le goût du public, restreint dans un premier temps à une élite intellectuelle ou aux spécialistes. L'intérêt croissant suscité par cette forme d'expression plastique soulève, parallèlement à l'accroissement de la demande, le problème de l'authenticité des œuvres collectées.

Dans la seconde moitié du siècle, l'acquisition des collections s'appuie d'un côté sur un marché privé en grand développement et de l'autre sur une recherche ethnographique qui tente d'étudier les multiples facettes des œuvres.

Dans cette perspective, les travaux de l'anthropologue et ethnologue français Jean Guiart, sont tout à fait significatifs. Il sera d'ailleurs à l'origine de la première exposition permanente d'œuvres du Vanuatu au M.N.A.A.O., en 1974.

Cependant, force est de constater que trop souvent, l'étude de la culture matérielle est dissociée de l'étude anthropologique. Par conséquent le contexte culturel d'origine ne suit pas toujours les objets intégrés dans les collections, ou seulement sous une forme partielle.

En quelque sorte, l'objet initialement signifiant est détrôné par sa qualité d'œuvre d'art au sein du musée. Il faut garder à l'esprit, que celle-ci n'est pas une de ses caractéristiques intrinsèques, puisqu'elle résulte de son changement de contexte. A l'inverse, l'œuvre d'art d'aujourd'hui est indissociable de l'objet qu'elle a été. Pour comprendre l'œuvre, il est donc nécessaire de se reporter à sa nature première.

Ceci révèle l'importance des informations culturelles pour comprendre et respecter au mieux l'entité complexe des objets, dans le choix de leur destination ou d'un mode de présentation et à fortiori dans le cadre d'un traitement de conservation restauration.

Les problématiques que soulève le statut multiple des œuvres extra-occidentales au sein des musées, sont l'objet de la seconde partie de cette étude. Il importe pour l'instant d'approfondir la rencontre avec le masque de Lawa et de se pencher sur le monde qui l'a vu naître.

L'archipel du Vanuatu ou le règne du particulier[1]

Les caractéristiques géographiques et humaines d'un milieu ont une influence indéniable sur les structures et le fonctionnement des sociétés qui s'y développent et par conséquent sur leurs orientations culturelles.

Au sein de l'archipel et au sein des îles elles-mêmes, se dessinent des aires bien distinctes, dont les contours se sont précisés au gré des reliefs du paysage et au travers de la complexité du peuplement de ces terres.

Ce premier constat, qu'illustre en partie la profusion des langues vernaculaires utilisées sur l'archipel, révèle une population constituée de clans locaux qui s'organisent suivant une articulation bien particulière.

II. 1. L'homme et la nature

II. 1. 1. Données géographiques

Le Vanuatu se situe en Mélanésie[2], entre les îles Salomon au nord-ouest et la Nouvelle-Calédonie au sud-est.

On dénombre près de 83 îles et îlots de dimensions fort variables, dont 70 sont habités. Ceci représente une surface totale de 14 760 km² de terres émergées, qui s'étendent des îles Torrès au nord jusqu'à Aneityum au sud sur près de 900 km.
L'ensemble de l'archipel prend la forme d'un Y orienté nord-ouest / sud-est.

La population nationale s'élève à environ 170 000 habitants, ce qui correspond à une densité démographique peu élevée, d'une moyenne de 11,5 habitants au km² [3].

---

[1] Titre emprunté à B. Geoffroy-Schneiter, *Arts premiers*, 1999, p.325. Dans cet ouvrage l'expression est employée pour désigner la Mélanésie. Elle est reprise ici, car elle s'applique parfaitement à la situation du Vanuatu.

[2] Suivant la classification du Pacifique en trois grands groupes : Mélanésie ("les îles noires"), Micronésie ("les petites îles") et Polynésie ("les nombreuses îles), proposée par J. S. C. Dumont d'Urville en 1831 et communément acceptée depuis.

[3] A titre de comparaison, la France présente une densité démographique moyenne de 100 habitants au km².

Trois aires géographiques se distinguent :

- au nord le groupe des îles Banks (huit îles), dont les plus importantes sont Vanua Lava (358 km²), et Gaua, et celui des îles Torrès qui en comprend cinq plus petites ;

- un groupe central où se trouvent les îles les plus vastes, dont deux seulement ont une superficie supérieure à 2000 km² : Espiritu Santo (3677 km²) communément appelée Santo et Malakula[4] (2080km²). La surface des autres îles d'importance n'excède pas 900 km² : Efate où est située la capitale Port-Vila, Ambrym, Pentecôte, Epi, Aoba (ou Ambae) et Maevo;

- au sud les îles Erromango et Tanna (650 km²), Aneityum (250 km²), Futuna et Aniwa.

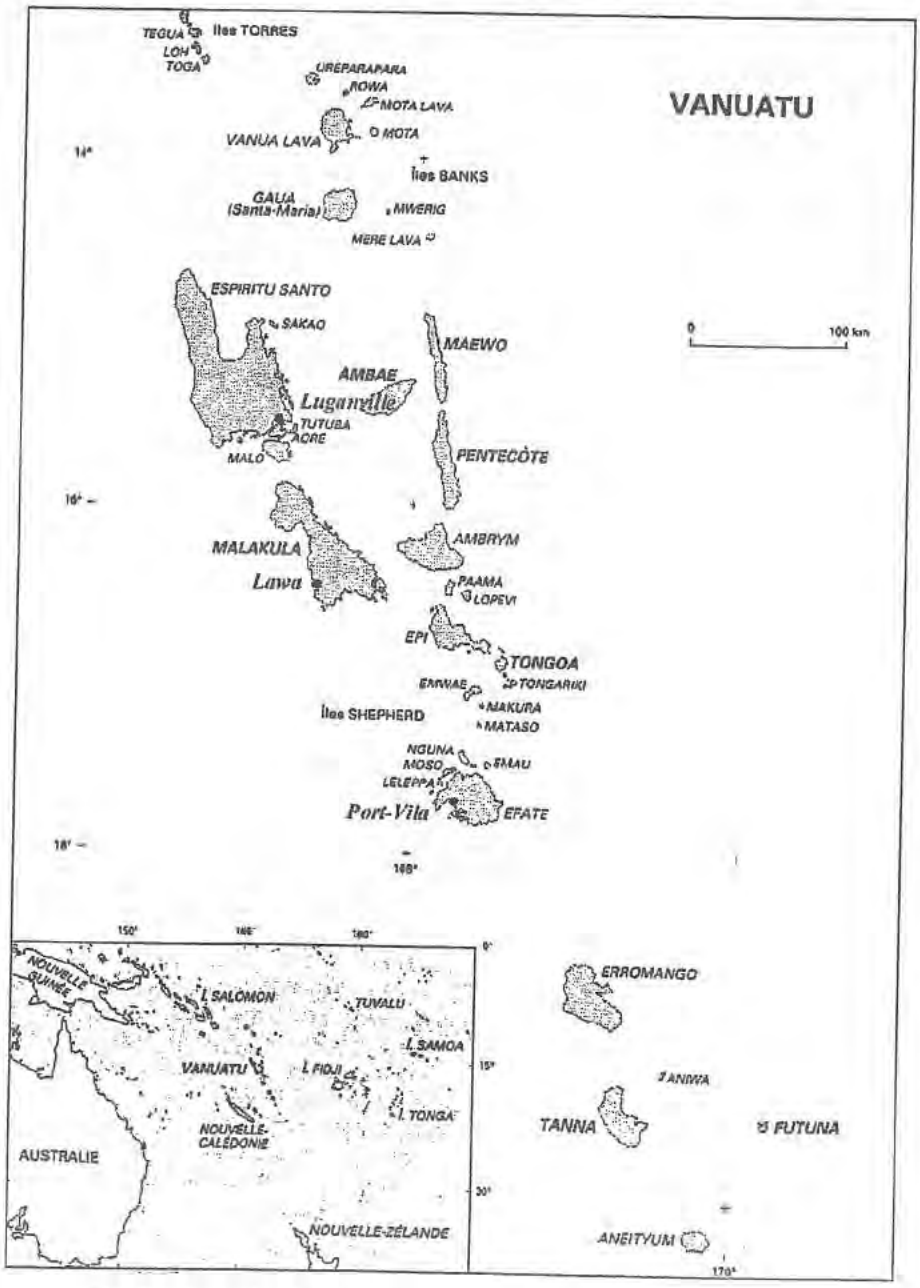


Fig. 52: Carte du Vanuatu

[4] On rencontre fréquemment d'autres dénominations pour cette île, parmi lesquelles Malekula ou Mallicolo.

La formation géologique de l'archipel remonterait au miocène, au moment de l'érection de la grande chaîne de montagnes sous-marines qui court depuis l'Asie du Sud-Est jusqu'en Mélanésie. Cette zone correspond à la frontière instable entre deux grandes plaques continentales : celle du Pacifique dérivant vers l'ouest et celle dite Indo-Australienne dérivant vers l'est, qui plonge sous la précédente au niveau du Vanuatu.

C'est une des régions les plus actives du "cercle de feu du Pacifique".

L'intense activité volcanique et l'exhaussement de plates-formes côtières coralliennes, associés à ce socle ancien secoué de mouvements tectoniques depuis la fin du tertiaire, ont formé le relief actuel essentiellement montagneux[5].

L'archipel constitue une sorte d'inventaire des formes de reliefs volcaniques, depuis les phases anciennes érodées jusqu'aux formations actives.

Plusieurs volcans sous-marins provoquent parfois l'apparition d'îles éphémères ou "îles à éclipse", lors d'éruptions prolongées.

Cinq volcans sont actuellement en activité sur l'archipel et d'autres sont susceptibles de se réveiller. Malgré ces manifestations, les sols fertiles des îles-volcans attirent une population importante.

L'arc insulaire est continuellement en transformation et l'on sait aujourd'hui que la plupart des reliefs sont au début de leur existence géologique.

Les îles présentent souvent des côtes très découpées, près desquelles il n'existe pratiquement pas de récifs-barrières. Les seuls abris possibles, à l'exception de quelques baies naturelles, se trouvent souvent entre une grande terre et un îlot.

Les difficultés de navigation sont accentuées par de forts courants, engendrés par l'action conjuguée des marées et de l'alizé du sud-est.

Pourtant, l'intensité des échanges inter-insulaires est un fait notable dans l'histoire de l'archipel. Les communications par la mer sont plus aisées, lorsque le littoral s'y prête, que par voie de terre où les reliefs forment un obstacle de taille.

Cet état de fait conduit à la formation de zones géographiques indépendantes les unes des autres au sein des îles. A la division de l'archipel formé d'îles éparses, s'ajoute la fragmentation en "pays" distincts au sein de celles-ci.

Cette mosaïque de terres et de milieux conditionne en partie la "mosaïque humaine" que constituent les insulaires.

[5] Chaque année, une moyenne de 6000 secousses locales sont enregistrées. Bien que la plupart soient de faible intensité et imperceptibles à l'homme, il s'agit d'une menace réelle. Lors de séismes qui frappèrent durement les îles de Malakula et de Santo en août 1965, le Nord de Malakula s'est soulevé de près d'un mètre.

Fig. 52: Carte de Malakula

II. 1. 2. L'île de Malakula.

L'île de Malakula s'étend sur 94 km du nord au sud pour 44 km de large. A l'image des plus grandes îles, elle présente un paysage contrasté et très accidenté.

A côté de terrasses et plateaux calcaires ouverts sur le littoral et les proches îlots, se dressent des reliefs escarpés et compacts difficiles à franchir.

Trois pics montagneux culminent entre 800 et 900 mètres d'altitude.

Le pays comporte de nombreuses baies, dont certaines forment des ports naturels praticables pour des embarcations de taille moyenne. Les plus importantes sont Bushman Bay sur la côte Est, Port Sandwich au Sud-Est et enfin South West Bay au Sud-Ouest, comme son nom l'indique.

C'est sur ces lieux d'amarrage que se sont constitués, après l'arrivée des européens, des villages "artificiels" qui étaient à la fois les points d'ancrage du commerce et d'implantation des missions. Suite à la colonisation, qui provoqua l'éclatement des communautés locales autrefois disséminées à l'intérieur des terres, les individus isolés se sont réfugiés dans ces villages côtiers.

Lawa, lieu d'origine du masque, fut ainsi créé à South West Bay après la seconde guerre mondiale, à côté d'autres villages du même type.

L'île compte actuellement près de 2000 habitants, pour la plupart installés sur les régions côtières et les îlots voisins (Vao, Atchin, Tomman, ...).

Les villages isolés de l'intérieur des terres sont nettement moins peuplés, suite à la migration vers le littoral qui s'est échelonnée tout au long du XXe siècle. Il semble que les populations côtières amorcent un mouvement de retour vers l'intérieur depuis quelques années[6].

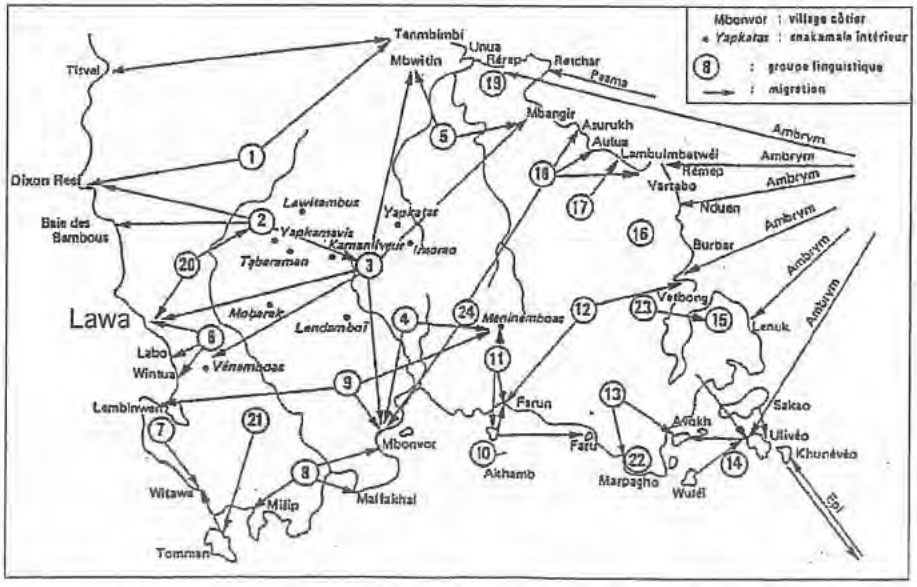


Fig. 53: Migrations des groupes linguistiques dans le Sud-Ouest de Malakula au cours du XXe siècle.

[6] G. Fisher, *Le rambaramb. Effigie funéraire de Malakula, Vanuatu*, DEA d'anthropologie, 1998/99, non publié, p.10.

II. 1. 3. Données climatiques

Le climat général de l'archipel est de type tropical humide. Cependant, il existe une nette différenciation climatique Nord / Sud, les caractères équatoriaux s'accentuant du sud vers le nord.

A la partie Sud de l'archipel correspond un climat tropical à deux saisons : chaud et humide pendant l'été austral de novembre à mai, plus frais et relativement sec durant l'hiver.
Au Nord, il n'existe pas véritablement de saison sèche, car la pluviosité ne descend pas en dessous de 200 mm par mois. L'humidité relative est par conséquent très élevée et peut atteindre jusqu'à 90% à Malakula.

Les températures, qui suivent ces variations, sont en moyenne annuelle de 23°C au Sud (Aneityum) et de 26°C au Nord (Vanua Lava).

Ces données sont intéressantes, dans la mesure où elles révèlent l'intensité du changement environnemental que subissent les créations plastiques de l'archipel, lorsqu'elles sont emportées en Occident. Il faut noter que de nombreux objets sont constitués en majeure partie d'éléments végétaux, très sensibles aux variations climatiques.

Les régions les plus hospitalières pour la vie humaine se situent en moyenne en dessous de 500 mètres d'altitude, mais sur l'île de Santo par exemple, il existe des villages implantés jusqu'à près de mille mètres.

Les insulaires doivent faire face à des manifestations climatiques parfois violentes, car l'archipel se trouve au centre d'une zone caractérisée par la fréquence et la rapidité des systèmes dépressionnaires. Les cyclones sont fréquents, en moyenne un tous les deux ans, et les conséquences très souvent désastreuses tant sur le plan humain que matériel.

Il apparaît suite à ce constat, que l'équilibre est fragile sur ces îles et "qu'au moindre dérèglement de l'écosystème, le *jardin d'Eden* peut se transformer en *jardin des lamentations*"[7].

[7] J. Bonnemaison, *Gens de pirogue et gens de la terre*, 1996, p. 83.

II. 2. L'homme et la culture

II. 2. 1. Le peuplement de l'archipel

L'origine asiatique de l'ensemble des populations de l'Océanie semble être aujourd'hui un fait établi.

Une première vague de peuplement de chasseurs cueilleurs australoïdes, qui débuta au paléolithique, atteignit la Mélanésie occidentale.

Depuis la Nouvelle Guinée, les peuples de la branche papoue ou "mélanésiens", poursuivirent leur avancée dans le Pacifique jusqu'à une ligne située à l'extrémité Est des îles Salomon. L'expansion de ce peuple au Vanuatu et en Nouvelle-Calédonie reste discutée. D'une manière générale, ce peuplement préhistorique semble avoir été très progressif et ne dépassa pas les limites de "l'Océanie proche".

Une seconde expansion humaine s'étend à partir du berceau asiatique il y a environ 6000 ans.

Il s'agit cette fois de peuples mongoloïdes parlant des langues austronésiennes[8] qui, grâce à des pirogues à balancier permettant de s'aventurer en haute mer, se lancèrent dans la plus grande migration entreprise par l'homme (elle les mena jusqu'à Madagascar à l'ouest et jusqu'à l'île de Pâques à l'est). Les austronésiens atteignirent les archipels mélanésiens il y 3000 à 4000 ans, puis une partie de cette population poursuivit son expansion vers la Polynésie.

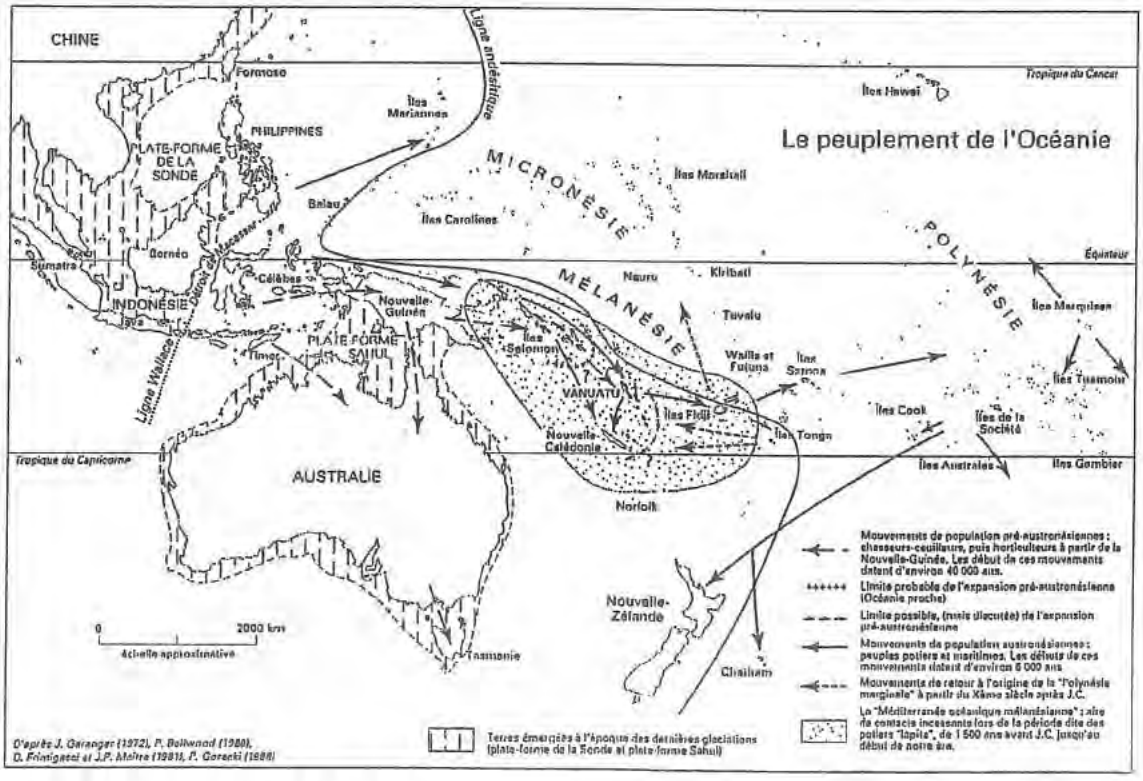


Fig. 54: Le peuplement de l'Océanie.

[8] Ce terme remplace aujourd'hui le terme classique de langue "malayo-polynésienne".

Au Vanuatu, l'arrivée de l'homme se situerait il y a 3000 ans (cette estimation tend à reculer dans le temps).

Les premières traces archéologiques sont constituées par des tessons de poterie lapita[9] découverts sur des sites littoraux. Actuellement, l'hypothèse d'un peuplement pré-lapita est probable mais n'est pas vérifiée, car les fouilles archéologiques dans les terres, qui pourraient l'attester, sont difficiles à mener.

Fig. 55: Poterie lapita excavée au Nord de Malo.

Fig. 56: Poterie lapita représentant un masque. Fouilles D. Frimigacci. Nouvelle-Calédonie.

Alors que le front d'avancée de la culture lapita se déplaçait vers l'est, les austronésiens restés sur place se sont progressivement mêlés aux mélanésiens.

Tout au long de ces migrations de populations, les relations inter-îles se sont développées, transformant le Vanuatu en une sorte de "Méditerranée d'Océanie"[10], qui a prospéré pendant plus d'un millénaire.

Ces relations, qui dépassaient les frontières de l'archipel, se sont traduites à partir de l'an mille de notre ère, par des mouvements de retour vers la Mélanésie de populations ayant investi les îles polynésiennes proches.

La population actuelle du Vanuatu reflète ce mélange de plusieurs branches de peuplement. Ce phénomène très complexe serait à l'origine de la grande diversité des physionomies, des langues et des cultures que l'on rencontre aujourd'hui sur l'archipel.

---

[9] La poterie lapita, qui est le signe de la présence du peuple navigateur austronésien, se caractérise principalement par des décorations de formes géométriques réalisées en lignes pointillées imprimées au peigne (J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.101).

[10] Selon l'expression de J. Garanger.

II. 2. 2. La diversité des langues

Les langues du Vanuatu font partie de la famille austronésienne, qui est sans doute la plus riche famille linguistique du monde[11]. Bien qu'elles concernent une aire géographique restreinte, elles représentent néanmoins 10% de cette catégorie. Cette diversité se traduit par une très forte densité linguistique, en moyenne 1500 locuteurs pour une langue[12].

Le record de densité linguistique revient à l'île de Malakula. Une étude menée par J.M. Charpentier, relate qu'en 1980 le sud de cette île comptait 19 parlers mélanésiens pour 5500 habitants, soit en moyenne une langue pour 290 individus ![13]

Fig. 57: La répartition des parlers du Sud de Malakula.

Chaque vallée ou ensemble territorial correspondant à une société locale autonome, constitue en soi une unité linguistique propre.

On comprend aisément qu'aux yeux des premiers observateurs, l'archipel ait évoqué l'image de la "tour de Babel".

Les données linguistiques reflètent l'organisation de l'espace culturel, qui s'ordonne non pas autour d'un centre ou d'une hiérarchie de centres, mais est plutôt éclaté ou multi-centré.

Ce type de société semble répondre à une préoccupation d'ordre politique, chacune des communautés locales cherchant à préserver son indépendance. Selon sa volonté, un groupe peut entretenir une relation constante avec ses voisins en prenant soin de rendre sa langue facilement intelligible, ou à l'inverse la rendre incompréhensible s'il souhaite limiter les échanges[14].

Ce système de chaînage linguistique se retrouve dans le principe et les orientations privilégiées des échanges culturels. Plusieurs études, dont celle de F. Speiser et plus récemment celle de D. Tryon, ont révélé certaines similitudes entre la répartition linguistique et la culture matérielle de l'archipel[15].

---

[11] Il existe près de 1200 langues austronésiennes.

[12] Lors d'un recensement réalisé en 1967, 70% des 105 langues vivantes dénombrées étaient parlées par des groupes de 400 locuteurs au plus. Certaines se partagent en dialectes et sous-dialectes locaux et nombreuses sont celles qui ont disparu à l'époque moderne.

[13] J.M. Charpentier, *Atlas linguistique de Sud-Malakula*, 1982, p.24.

[14] Selon les linguistes, les parlers qui partagent 80% de mots ayant des racines communes sont mutuellement intelligibles.

[15] F. Speiser, *Ethnology of Vanuatu, an early twentieh century study*, 1923, éd. de 1990. D. Tryon, *Chaînes linguistiques et espace géographique*, dans *Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.174.

II. 2. 3. Les aires culturelles

A l'échelle de l'archipel, les différenciations qu'elles soient d'ordre linguistique, matériel, social ou culturel, se recoupent et font apparaître les contours d'aires géographiques où les similitudes l'emportent sur les différences.

En ce qui concerne la répartition des formes d'expression plastique, les différentiations s'illustrent par la concentration ou l'absence de certains types d'objet.

Les tambours à fente traditionnels par exemple, qui sont omniprésents sur les places de danse des îles du Nord (à l'horizontal) et du Centre-Nord (dressés verticalement ou en oblique), sont complètement absents dans les îles du Sud[16].

D'une manière générale, on note une quasi-absence d'œuvres plastiques dans la partie Sud du pays. L'île d'Efate et le groupe des îles Sheperd font figure de zone de transition, reliée au Sud si l'on considère les étoffes en écorce battues (tapa) ou au Nord si l'on prend en compte l'utilisation symbolique d'objets de valeur (monnaies rituelles, insignes de chefs, ...) ou les formes architecturales.

Suivant ces distinctions, la partie Nord de l'archipel s'étend des îles Banks jusqu'au Nord d'Epi. Selon les éléments pris en compte, les démarcations varient au sein de cette zone qui se subdivise en plusieurs ensembles, chacun gravitant autour d'un centre de production artistique régional (du Nord au Sud) :

- les îles Banks autour de Gaua et Ureparapara (petits bambous gravés, sculptures sur fougères, masques *tamate*),

- Ambae, le Centre et le Nord de Pentecôte, Maevo (principalement des nattes),

- Malakula et Ambrym au cœur d'une aire qui s'étend au nord vers Malo, le Sud de Santo et de Pentecôte et se prolonge au sud vers Paama (nombreuses variétés de masque principalement à Malakula, Ambrym et le Sud de Pentecôte, sculptures sur bois et sur fougères).

Les relations traditionnelles d'échanges semblent avoir été de tout temps particulièrement riches et intenses dans ce dernier ensemble, où des archétypes culturels se retrouvent de lieu en lieu.

Speiser note que l'aire géographique où existe un culte des crânes et des morts (Malakula, Ambrym, les îles Banks et Torrès), coïncide avec celle où sont créés des masques et des statues[17].

La production de masques et de coiffes renvoie à l'activité d'organisations sociales et rituelles, sous forme d'associations initiatiques masculines. Suivant la volonté d'innovation perpétuelle, caractéristique de ces sociétés, les traits culturels se propagent de proche en proche, se différenciant parfois jusqu'à devenir parfaitement étrangers.

---

[16] Au sein de toute l'Océanie, on ne rencontre des tambours dressés que dans le Centre du Vanuatu.

[17] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.320.
Voir en annexe le tableau récapitulatif des productions et des pratiques culturelles dans les îles du Vanuatu d'après F. Speiser, p.175.

La variété des formes que peuvent prendre les systèmes de pouvoir traditionnels[18], induit la diversité des rituels et par suite la multitude de formes plastiques que l'on rencontre dans cette zone.

La partie Nord / Centre-Nord de l'archipel apparaît comme un des foyers les plus riches de Mélanésie en ce qui concerne la production artistique. La profusion des masques surmodelés, créés pour les cérémonies rituelles, est une des illustrations de cette richesse.

Si Ambrym se distingue par l'aboutissement des formes sculptées que sont les tambours à fente et les sculptures de grades, Malakula et notamment le Sud / Sud-Ouest de l'île est sans conteste le lieu où les possibilités offertes par l'art du modelage ont été le plus exploitées. Il en résulte que certains types d'objets réalisés grâce à cette technique (mannequins funéraires *rambaramb* ou figures *temes nevinbür* par exemple) se trouvent exclusivement sur cette île.

Les sociétés masculines, plus ou moins sacrées et secrètes, qui sous-tendent ces créations plastiques, sont incontestablement enracinées dans la coutume ancestrale des ni-Vanuatu.

Les études ethnographiques réalisées au cours du XXe siècle, dévoilent en partie les fondements culturels d'où émergent les organisations sociales, politiques et rituelles de ces populations.

[18] Voir la répartition des aires culturelles en rapport avec les systèmes de pouvoir traditionnel p. 59.

Le monde de la "kastom"

La création artistique dans le Centre-Nord de l'archipel est sous-tendue par une vie culturelle riche et complexe, qui révèle une véritable implication de l'art dans la vie des ni-Vanuatu. L'art est abondamment produit et n'est jamais gratuit.

Les objets issus des sociétés masculines traditionnelles, qui sont la partie matérielle de la Coutume, sont de ce fait directement liés à la vision qu'ont les insulaires de la vie et du monde.

L'étude de la société traditionnelle permet de mieux cerner les conceptions des hommes, à propos de leurs ancêtres, des esprits et des mythes et par là d'appréhender la véritable portée de la production plastique, qui repose pour une large part sur ces paramètres.

III. 1. Les fondements de la culture

III. 1. 1. Les héros mythiques

Les racines de la culture ni-Vanuatu se retrouvent dans des principes généraux, issus de la vision de la création originelle du monde.

Ces principes reposent sur le culte des ancêtres, la célébration rituelle des forces de la nature et l'existence de grands cycles mythiques liés à l'action de héros culturels, qui fixèrent l'ordre du monde et créèrent les institutions sociales.

A l'époque de ces héros fondateurs correspond le monde sacré, le monde profane des hommes n'existant qu'en rapport avec lui et n'étant en fait que son prolongement.

C. Kaufmann précise que "la clé de toute forme d'existence réside, pour le bien comme pour le mal, dans ce qu'ont créé les ancêtres fondateurs et la longue chaîne des aïeux. L'action des grands hommes parmi les vivants peut tout au plus influer sur le cours des choses, en contribuant à l'émergence du meilleur ou du pire"[1].

La coutume et l'espace appartiennent donc à cet univers sacré des commencements.

Le paysage est la trace de cette époque fantastique et reflète l'action des héros mythiques, qui répartirent en certains lieux les pouvoirs magiques et surnaturels.

[1] C. Kaufmann, *La Mélanésie*, dans *L'art océanien*, 1993, p.552.

Dans le Sud-Ouest de Malakula, ces ancêtres fondateurs sont des individus à peau blanche, possédant des pouvoirs surnaturels.

Les récits mythiques de la région de **Mewun** et celle de **Seniang** toute proche, sont similaires et relatent les aventures de cinq frères, nommés collectivement ***Kabat*** à Mewun et ***Ambat*** à Seniang.

Ils sont les ancêtres des populations locales et sont à l'origine des liens culturels étroits existants entre ces deux communautés.

Les frères *Ambat* habitaient le village de **Iumoran** sur l'îlot Tomman, lieu qui est décrit par B. Deacon comme le plus sacré du Sud-Ouest de l'île[2].

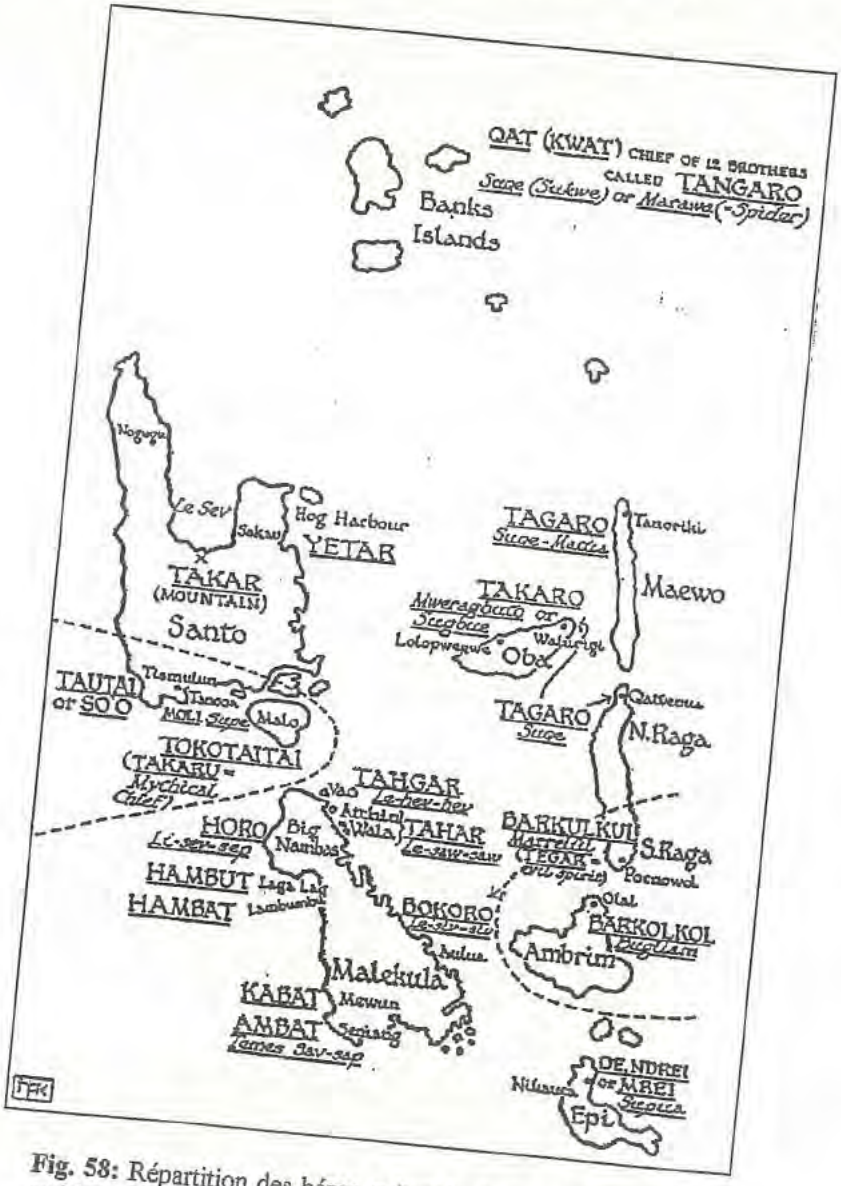


Fig. 58: Répartition des héros culturels ***Ambat***, ***Qat*** et ***Tagaro*** au Nord du Vanuatu.

[2] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. 1970, p.618.

III. 1. 2. Le culte des ancêtres

Il n'y a pas de rupture entre le monde des être primordiaux et celui des hommes.

C'est grâce aux rites de fertilité et aux rites funéraires que la continuité s'établit par l'intermédiaire des ancêtres. Par le culte qui leur est réservé, les hommes s'assurent de leur bonne volonté. Celui-ci mêle à la fois le culte des morts de la lignée et des héros mythiques, car chacun est originaire de ces êtres par le truchement de ses ascendants.

Ainsi, la mort n'est pas considérée comme une fin en soi, puisqu'elle permet à un homme de retourner au temps primordial, où il sera accueilli par ses ancêtres et d'où il pourra continuer à prendre part au monde des vivants.

Nulle part en Océanie la mort ne correspond à un anéantissement. Elle s'apparente plutôt à une qualité de vie différente.

Fig. 59: Homme de l'îlot Tomman (Sud-Ouest de Malakula) tenant un crâne d'ancêtre surmodelé (non daté).

Fig. 60: Homme assis au pied d'un tambour à fente sur lequel repose un *rambaramp* (non daté).

Le culte des morts est présent partout, car leur bienveillance comme leur malveillance déterminent le sort des vivants. De ce fait, la sacralité des êtres humains augmentent avec l'âge. La société traditionnelle tient de cette perspective une forme de gérontocratie où la vieillesse et le pouvoir sont assimilés.

Au Sud-Ouest de Malakula, ce culte des ancêtres se matérialise entre autres par la fabrication de mannequins funéraires à échelle humaine, les *rambaramp*[3], dont la tête est constituée du crâne du défunt surmodelé à son effigie.

Fig. 61: Crâne surmodelé.

[3] Voir les illustrations de *rambaramp* p. 80 et 102.

III. 1. 3. La notion d'espace et de territoire

C'est au travers de l'espace que l'homme peut appréhender les dimensions sacrées du monde.

Le territoire se définit par un réseau de lieux sacrés qui illustrent les aventures des héros fondateurs. Ces lieux sont réservés aux initiés et déclarés tabous (*tabu ples*).
Les routes empruntées par ces héros matérialisent les itinéraires d'alliance, c'est à dire le lien culturel qui réunit des communautés territoriales différentes et politiquement autonomes.

La Coutume et l'univers culturel n'ont de sens que dans la mesure où ils s'inscrivent dans ce contexte, qui se traduit par l'enracinement dans un territoire hérité de l'espace mythique. Chaque groupe local est dépositaire d'un épisode de ces mythes et ainsi culturellement complémentaire des groupes voisins, où ceux-ci se poursuivent.

L'espace comme la Coutume est l'expression de la mémoire collective.

Cette conception de l'espace se traduit sur le terrain par des territoires sans limites topographiques fixes. Seuls les lieux et les itinéraires sont des entités stables autour desquels s'organise la répartition territoriale.

La légitimité du droit foncier passe par le lien avec le lieu-fondateur, qui s'hérite de génération en génération suivant une filiation patrilinéaire ou matrilinéaire.
La redistribution des terres s'opère néanmoins selon des règles souples où interviennent les relations d'alliance.

La propriété prend ici un sens très différent de ce que l'on entend en Occident et s'apparente plutôt à un partage de la terre, s'effectuant dans le cadre d'un consensus communautaire.

L'enracinement dans un lieu est un lien très fort et les hommes, au-delà de ce qui est nécessaire à leur subsistance, y puisent leur force et leur identité.

J. Bonnemaison rapporte que "chez lui, le "*man ples*", terme bislama qui signifie "l'homme du lieu", est le maître de son destin, le maître de tout ce qui peut survenir"[4]. Il précise que si les routes font les lieux, se sont les lieux qui font les hommes.

De cette conception de l'espace découle une répartition territoriale où cohabitent des clans locaux et autonomes, qui entretiennent des échanges sous une forme très réglementée.

[4] J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.169.

III. 2. L'organisation traditionnelle

III. 2. 1. Système d'échange des biens et des savoirs

Au sein d'une même île et particulièrement dans les plus vastes, l'attachement aux lieux se traduit par une différenciation très nette entre les populations du rivage, *man sol wora*, et celles dites de brousse, *manbus*.

Il semble que face à l'exiguïté de l'environnement, les insulaires ont cherché à se différencier au maximum les uns des autres.

En fonction des ressources et des horizons de son territoire, chacun a développé une spécialisation, qu'il s'agisse de biens rituels ou de consommation. Les différences, loin de générer une rupture, ont engendré la complémentarité des groupes locaux.

Un système de réseaux d'échange s'est ainsi développé de proche en proche, à l'image du chaînage linguistique, s'étendant au sein d'une île et suivant le même principe entre les îles.

Ce trafic était particulièrement dense dans la partie Centre-Nord de l'archipel.

Pour les biens rituels, ce système complexe était fondé sur un **"Droit de Reproduction Coutumier"**, toujours en vigueur aujourd'hui[5], qui concernait différents aspects de la vie culturelle, pouvant être vendus, puis revendus, alimentant ainsi la recherche de prestige et d'ostentation des individus et des groupes.

La volonté d'innovation dans le domaine culturel et rituel est un vecteur important de l'intensité des échanges.

Des séries de rituels, un rituel particulier ou un aspect de ce rituel, pouvaient être acquis, reproduits à l'identique ou insérés dans une forme antérieure.[6]

Ce droit de propriété comprenait des objets, des matériaux ou techniques de fabrication, des chants, des danses, des formes de décorations corporelles, ou même des mythes et des idées.

A chaque objet ou type de rituel correspondait une île ou une région dont c'était la spécialité et qui devenait le centre de son échange.

---

[5] "Droit de Reproduction Coutumier": Droit coutumier des individus de contrôler l'utilisation et la diffusion de l'information qu'ils ont fournie. Il est question de Droit de Reproduction Coutumier dès lors que les informateurs sont soit propriétaires, soit les gardiens d'un savoir spécialisé (et en général tabou) et de sa transmission. Ce savoir peut comporter des noms, des figures ou des formes, des traditions orales, des pratiques et des techniques. Définition issue de la Réglementation de la Recherche Culturelle au Vanuatu, site Internet du Centre Culturel du Vanuatu, op. cit., p.191.

[6] Des cochons à dents, des colliers de coquillages ou des nattes étaient utilisés comme monnaies d'échange.

Les matières colorantes par exemple et principalement celles d'origine minérale, provenaient de divers endroits, chacun possédant des droits spécifiques sur certaines couleurs[7].

Ces droits s'appliquaient également à des connaissances sacrées concernant certains rituels "tabous"[8] par nature. Le non-respect de ces droits pouvait et peut encore aujourd'hui, donner lieu à des amendes ou à des sanctions par magie ou sorcellerie, aboutissant au pire à la mort du contrevenant.

La bonne exécution des rituels et leurs variations étaient soumises dans ce système très réglementé, à un contrôle par une sorte de "police", nommée *nitupat* dans la région de Mewun[9].

Ce cas n'est pas isolé en Mélanésie, car on retrouve un système d'achat et de vente d'éléments cérémoniels similaire dans la région du Sépik en Nouvelle-Guinée[10].

L'envergure et la complexité des échanges, tant économiques que culturels, entre les différentes communautés, laisse entrevoir la diversité des représentations possibles et les difficultés qui peuvent apparaître pour identifier la provenance précise des objets dans la région Centre-Nord de l'archipel.

III. 2. 2. Les formes traditionnelles du pouvoir

Un des points communs aux îles mélanésiennes est l'absence de structure verticale du pouvoir, sous forme d'institutions politiques ou religieuses hégémoniques.

L'autorité est exercée par des "grands hommes", qui se stimulent et se contrôlent réciproquement, suivant un système complexe de compétition pour le prestige et la participation à la vie communautaire.

Sur le plan de l'organisation sociale, les schémas diffèrent depuis les sociétés de grade des îles du Nord (de type matrilinéaire), et du Centre-Nord (à inflexion patrilinéaire), jusqu'aux systèmes de chefferies à titres, à la fois héréditaires et électifs, présents dans les îles du Centre et du Sud, pour certains hérités de l'influence polynésienne (fig. 62).

---

[7] La couleur verte, nommée *ye*, que l'on trouve souvent sur les sculptures de grade en fougères de Malakula ou d'Ambrym, est un pigment minéral obtenu par échange avec l'île de Pentecôte, de même que le pigment bleu, dit *ling*. Le rouge dit *weyang* est importé de l'île d'Epi contre des cochons.
J. Guiart, op. cit., 1965, p.18.

[8] "Tabou": Un sujet dont l'accès est restreint à tous les niveaux. De tels sujets peuvent inclure des lieux, des noms, des savoirs, des traditions orales, des pratiques et des techniques. Définition issue de la Réglementation de Recherche Culturelle au Vanuatu, site Internet du Centre Culturel du Vanuatu, op. cit., p.191.

[9] K. Huffman, *Echanges, liens culturels et droits d'auteur: leur importance dans les arts du Vanuatu*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de Cendre et de corail*, 1996, p.199.

[10] J. Guiart, *Océanie*, 1963, p.112.

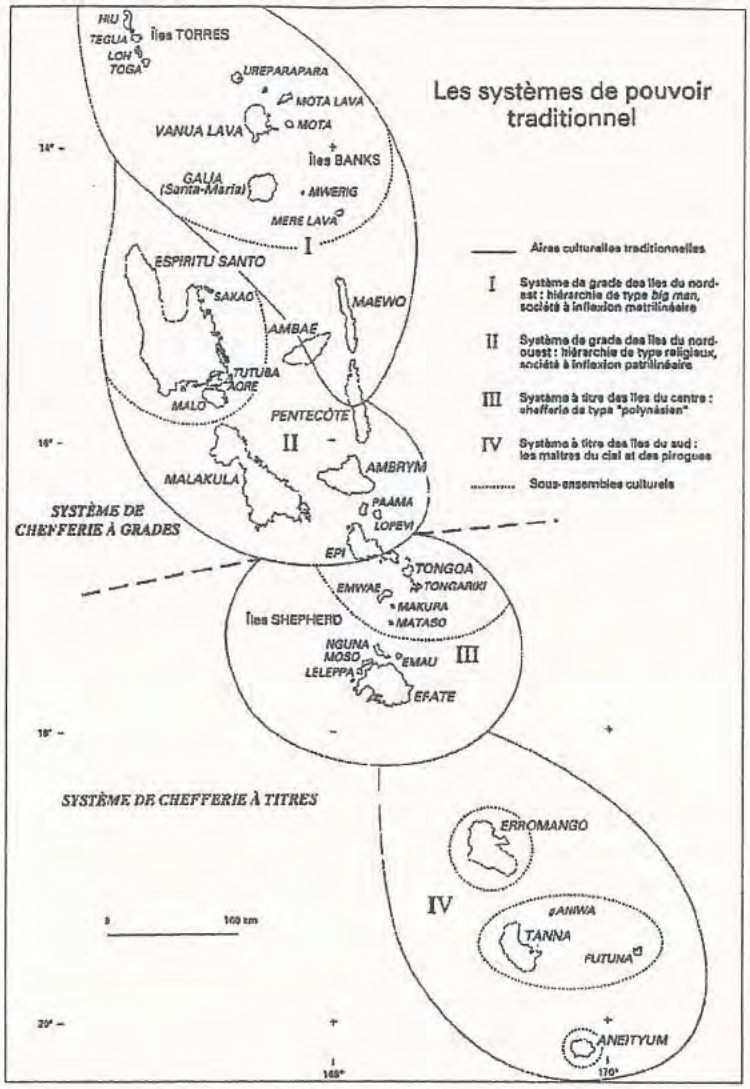


Fig. 62: Distinction des aires culturelles en rapport avec les systèmes de pouvoir traditionnel.

Dans les îles du Nord et Centre-Nord, l'autorité est fondée sur une hiérarchie de grades, où l'accession au pouvoir passe par une compétition d'ordre politico-économique.

Chaque accession à un nouveau grade est sanctionnée par un paiement en cochons auprès de ceux qui en sont déjà membres et donne droit au port de certains insignes et parures rituels.

L'élevage des cochons, qui sont l'objet de nombreuses transactions, notamment lors des prises de grades, est à la base de la richesse économique des hommes[11].

Fig. 63: Cochon à dents recourbées.

[11] La valeur des cochons est estimée selon le type d'animal, essentiellement les verrats (les cochons hermaphrodites étaient très prisés à Malakula et à Ambrym) et la croissance de leurs dents. Après l'ablation des canines supérieures, les canines inférieures se développent en anneau; à chaque stade de croissance correspondent un nom particulier et une valeur croissante.

Ce système est ouvert à tous les membres masculins du corps social[12].

Si tous les hommes participent en passant les grades les plus bas, le nombre de ceux qui accèdent aux plus élevés est limité. Les hauts gradés sont des "grands hommes", qui grâce à leur richesse et leur charisme se sont illustrés par leur capacité à s'élever dans la société.

L'acquisition d'un grade est en fait la sanction politique d'une réussite opérée sur le plan social ou économique.

Dans les îles du Nord, les hiérarchies de grades s'apparentent réellement à une compétition de type économique. La complexité des rituels semble relever davantage de la volonté d'un prestige personnel que d'un caractère sacré.

A **Malakula**, où la société de grades "publique" est nommée ***Nimangki***, les rituels d'accession sont plus complexes et reflètent un réel souci d'ostentation. Le caractère religieux est plus marqué, notamment dans le Sud de l'île où les hauts gradés sont investis d'une puissance qui les élèvent vers le sacré; ils sont finalement plus proches du monde des ancêtres que de celui des vivants.

D'une manière générale, les systèmes socio-politiques et religieux sont intimement liés.

Le nombre de grades et les rituels afférents diffèrent selon les îles et les aires culturelles. Chaque système local peut néanmoins se décomposer en trois niveaux.

En bas de la hiérarchie se trouvent les hommes du commun, qui sont tous amenés à participer pour avoir une existence sociale, dans la mesure où ils sont impliqués dans les relations de dettes ou de prêts contractés par les membres de leur lignée.

Les rites de passage de ces premiers grades restent dans un cadre limité à un groupe local.

Pour l'accession aux grades intermédiaires, chaque candidat doit s'assurer à la fois du soutien d'un haut gradé et de l'aide de toute sa lignée et d'autres alliés, car les rites de passage, de plus en plus complexes, demandent d'importants moyens.

Une prise de grade de ce type rassemble souvent plusieurs groupes locaux et concerne l'ensemble des réseaux de pouvoir à l'échelle d'une région. Les hommes qui atteignent ce stade de la hiérarchie, font figure de "chefs" locaux et sont tenus de construire leur propre *nakamal* et *nassara*[13], car ils sont chez eux les garants de la Coutume.

En dernier lieu, la compétition est restreinte à un petit nombre d'individus. Les rituels sont très coûteux et les préparatifs, qui peuvent s'étaler sur plusieurs années, nécessitent la participation des communautés de plusieurs régions, d'une île entière ou parfois d'un groupe d'îles.

---

[12] A l'exception des sociétés *Big Nambas*, au Nord-Ouest de Malakula, où l'accès au pouvoir est restreint aux hommes appartenant à un lignage de chefs.

[13] *Nakamal* est un terme vernaculaire passé dans le vocabulaire bislama. Il désigne la maison des hommes qui est divisée en compartiments correspondant aux nombres de grades représentés par la population masculine de la communauté. Dans chaque section se trouve un feu sacré où les hommes d'un même grade se retrouvent et prennent leur repas. Pratiquement chaque groupe local a son *nakamal*. L'accès à celui-ci est interdit aux femmes et aux garçons non encore circoncis. Le *nassara* est la place de danse sacrée où se déroulent les cérémonies rituelles.

L'accession à ces grades s'appuie sur un véritable consensus social, où l'émergence d'un leader est publiquement reconnue. Les hauts gradés sont considérés comme les "pères de la Coutume". Leur statut les place résolument au-dessus du commun.

Au-delà du contrôle qu'ils exercent sur les relations d'échanges, notamment à l'occasion des prises de grades, ces hommes ont le pouvoir de régénérer la Coutume en décidant d'adopter de nouveaux rituels ou de nouvelles formes de représentation, que ceux-ci soient de leur invention ou empruntés à d'autres aires culturelles.

De ce fait, les sociétés de grades sont toujours en transformation et les systèmes locaux prennent des formes très variées.[14]

Fig. 64: Homme de haut rang avec ses insignes rituels. Côte Sud de Santo, 1890.

En marge des sociétés de grades séculières, existent des sociétés plus secrètes, dont les cérémonies se déroulent principalement sur des places sacrées situées hors du village. Celles-ci représentent un autre type d'organisation sociale où se jouent les relations de pouvoir et de prestige.

La société ***Nalawan***, d'où est issu le masque qui nous intéresse, est la plus importante d'entre elles au **Sud-Ouest de Malakula**.

Pour évoquer le rapport entre les sociétés *Nalawan* et *Nimangki*, Amanratus, l'informateur local de B. Deacon, déclare qu'elles sont "comme deux cochons côte à côte"[15]. Les hommes sont d'ailleurs souvent membres des deux sociétés.

L'initiation à ces sociétés induit l'apprentissage de nombreuses connaissances rituelles: chants, danses, techniques de fabrication des objets utilisés lors des cérémonies, dont les masques et coiffes dans le cas du *Nalawan*.

Le caractère sacré conféré aux sociétés secrètes s'explique par le rapport étroit qu'elles entretiennent avec les rituels funéraires et le culte des ancêtres. Le type et le déroulement des cérémonies funéraires sont en effet déterminés par les grades *Nalawan* acquis par le défunt, l'appartenance au *Nimangki* intervenant dans une moindre mesure.

---

[14] Le fait que certains groupes isolés de l'intérieur des terres ne connaissaient pas (ou sous une forme rudimentaire) ce système classificatoire des grades au début du siècle, semble indiquer qu'il était encore à cette époque dans une phase d'expansion. Quant au fonctionnement social antérieur, les insulaires évoquent un temps où régnaient la peur et la guerre, les "chefs" étant les guerriers les plus redoutés et les sorciers les plus puissants. Partout où l'on rencontre les sociétés de grades, les ni-Vanuatu reconnaissent ce système comme un outil civilisateur, créateur de paix et d'échange.

[15] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, p.384.

On retrouve la société *Nalawan*, sous des appellations différentes, dans les autres régions de Malakula et sur l'île d'Ambrym.

Une organisation du même type existe aux îles Banks (société *Tamate*) en parallèle de la société séculière *Sukwe*.

Il semble que de telles sociétés secrètes se soient développées partout où la société séculière de grades s'était répandue.

III. 3. La Coutume au Sud-Ouest de Malakula

III. 3. 1. La répartition territoriale au Sud-Ouest de Malakula

Au début du siècle, Malakula se divisait en plusieurs régions formant des unités politiques distinctes, ayant chacune un dialecte, une culture et une vie économique et sociale propre.[16]

La partie Sud-Ouest se découpe en plusieurs régions entre lesquelles existaient des relations importantes[17]. **Mewun**, territoire des populations parlant le ***ninde***, s'étendait depuis South West Bay jusqu'à Hook Point, au nord de **Seniang**. L'antagonisme qui semblait traditionnellement ancré entre ces deux régions, s'exprimait régulièrement par des affrontements sur la bande de terre inhabitée de South West Bay. Il faut noter cependant que la guerre en Mélanésie est une forme de relation, qui s'apparente davantage à une compétition qu'à une volonté de conquête et/ou de soumission d'un groupe adverse. Avant l'arrivée des européens il s'agissait d'une activité courante.

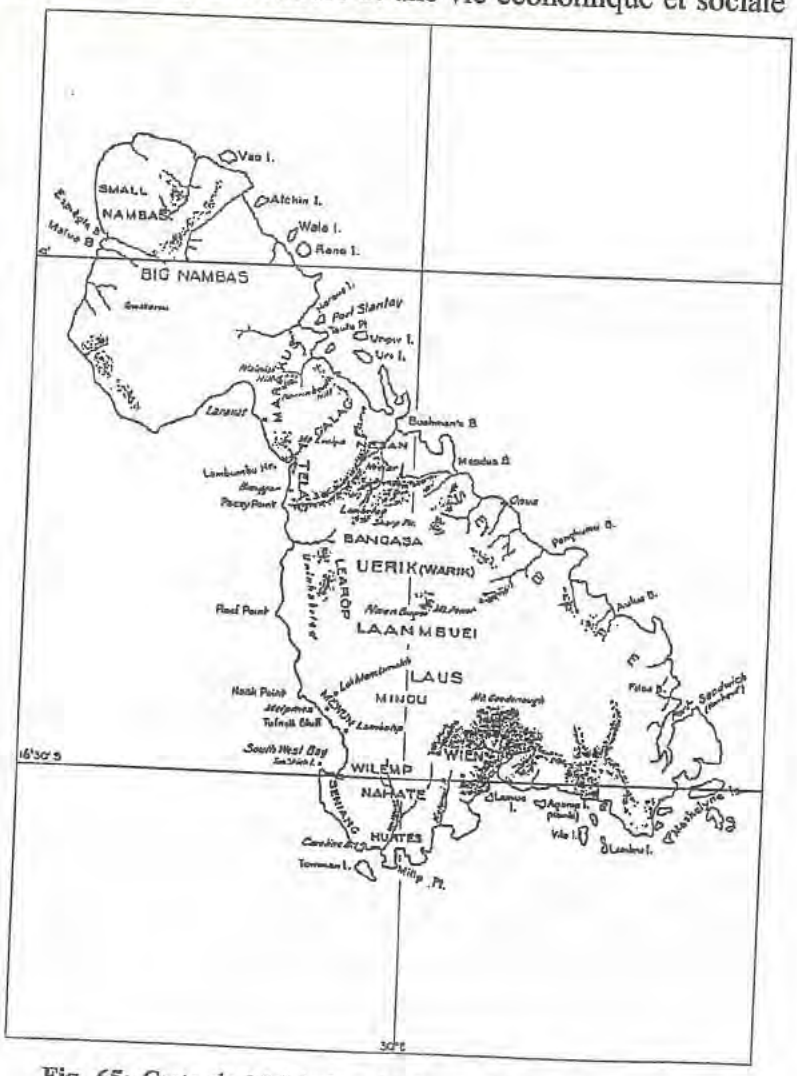


Fig. 65: Carte de Malakula utilisée par B. Deacon au début du XXe siècle.

[16] Hormis les "Big Nambas" du Nord de l'île, les régions intérieures de l'île étaient peu connues à cette époque.
[17] Les districts du Sud-Ouest de Malakula sont du nord au sud: Laus, Mindu, Mewun, Seniang, Wilemp, Nahate, Hurtes, puis Wien plus à l'est.

L'organisation sociale des régions côtières du Sud-Ouest était fondée sur la division de la population en clans patrilinéaires et exogames.

Chaque communauté était répartie sur son territoire en villages dispersés.

Chacun de ces villages était divisé suivant deux entités distinctes: l'***igah*** apparenté au monde féminin et l'***ileo*** lié au monde masculin et à caractère plus sacré[18]. D'un côté du village se trouvaient les maisons d'habitation, occupées par les femmes et les enfants. Derrière une barrière végétale, nommée ***naai seve***, s'étendait la place de danse (***nassara***), puis le ***nakamal*** où se déroulait la vie communautaire masculine.

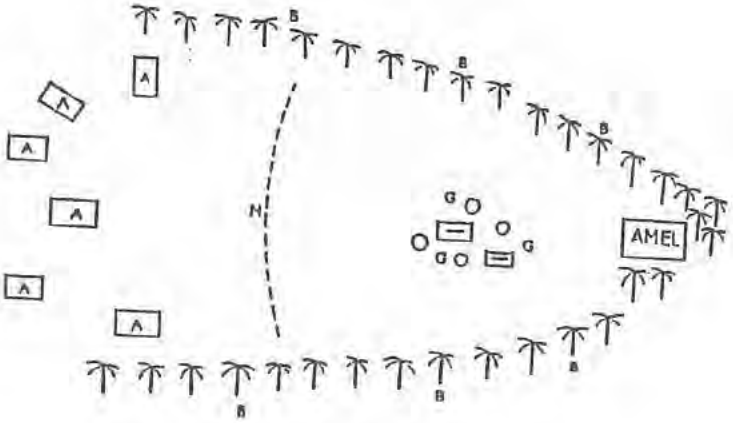


Fig. 66: Plan d'un village de Seniang tiré de l'ouvrage de B. Deacon[19].

Depuis le *naai seve* jusqu'au *nakamal*, le sol devient de plus en plus *ileo*, jusqu'à la parcelle de bush dense située derrière le *nakamal*, le ***nimbimb lemwenei***, lieu le plus sacré où étaient laissés jusqu'à décomposition, les objets rituels qui n'étaient pas conservés.

Avant l'arrivée des européens, Seniang comptait environ quarante clans et Mewun une vingtaine.

Chaque clan pouvait occuper jusqu'à dix villages, parmi lesquels se distinguait un village "parent" ou fondateur, qui était le centre social et cérémoniel du clan. Les autres villages résultaient de l'accroissement de la population et bénéficiaient d'un certain degré d'autonomie.

Lors de cérémonies importantes, comme les rites de fertilité, tous les membres d'un même clan se retrouvaient au ***nembrmbrkon***, site sacré du village fondateur, où se trouvaient le magicien et le chef spirituel du clan.

En dépit des rivalités entre les deux districts précédemment cités, il existait une forme d'association entre leurs villages respectifs. Chaque village de Seniang était lié à un village de Mewun par un ***nahal temes*** (fig. 67).

[18] Le terme *ileo* se rapproche de la notion de pouvoir ou de puissance attribuée aux objets issus des sociétés masculines et par extension aux hommes qui font partie de ces sociétés. Plus un homme est gradé, plus il est *ileo*.
[19] Ce type de plan, décrit par B. Deacon pour les villages de Seniang était similaire pour les villages de Mewun.

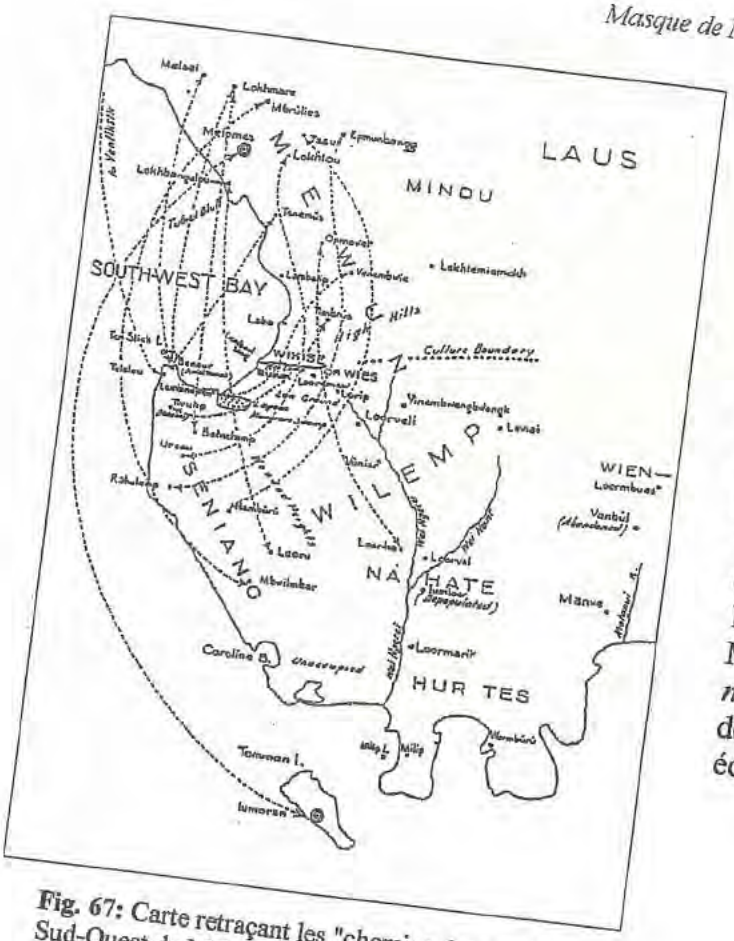


Fig. 67: Carte retraçant les "chemins des esprits" au Sud-Ouest de Malakula, tirée de l'ouvrage de B. Deacon.

D'après B. Deacon, ces "chemins des esprits" retracent les itinéraires des héros ***Ambat*** et ***Kabat***, qui auraient fondé un village à Seniang puis un second à Mewun. Il précise que Iumoran, village fondateur du Sud-Ouest et demeure des *Ambat* est ainsi lié à Melpmes, village fondateur de Mewun et demeure des *Kabat*. Les *nahal temes* servaient de support à des échanges culturels et économiques préférentiels.

La répartition des populations décrite par B. Deacon a été fortement bouleversée par d'importantes migrations tout au long du XXe siècle. Le flux migratoire principal s'est effectué vers les régions côtières où se trouvaient les missions, les plantations et les comptoirs commerciaux.

Après la seconde guerre mondiale, la place sacrée ***Op'momba*** située à l'intérieur des terres (où le masque a été utilisé en 1990 lors de rituels *Nalawan*), ne comptait plus que 28 individus. Ceux-ci sont par la suite descendus sur la côte pour s'installer dans le village de Lawa.

D'après C. Kaufmann, cette communauté rassemblerait maintenant au moins 400 individus[20].

Lawa regroupe aujourd'hui des hommes issus de plus d'une trentaine de places de danse sacrées autrefois autonomes, qui se trouvent dans les montagnes derrière le village. Chaque rituel de "Lawa", vient en fait de l'une de ces places qui ont subsisté ou ont été réhabilitées[21].

[20] Information communiquée par C. Kaufmann.
[21] Information communiquée par K. Huffman.

La place *Op'momba* n'a connu aucun rituel *Nalawan* après 1931. Lorsque la vie rituelle des insulaires a repris dans les années 1975/80, les initiés issus de ces différentes places de danse se sont rassemblés, pour célébrer à nouveau des cérémonies *Nalawan*.

Les cartels d'identification apposés sur les objets conservés au musée de Bâle, nous apprennent ainsi qu'au moins sept objets de l'ensemble de Lawa présenté lors du festival de Santo, ne sont pas issus de la place *Op'momba* mais d'autres places sacrées voisines (*Venelou*, *Lornis*, *Venenbo*, *Louanoinooi*[22]).

Cette situation, ne se comprend dans les circonstances actuelles qu'en regard des transformations subies par la société traditionnelle depuis l'arrivée des blancs.

Le regroupement, en quelque sorte "artificiel", d'initiés issus de communautés autrefois autonomes (bien que tous affiliés à la société *Nalawan*), implique un contexte parfois conflictuel entre les différents groupes. Cette confusion s'illustre notamment par le fait que le *nakamal*, centre névralgique de l'organisation traditionnelle des institutions masculines, n'a pas encore été reconstruit physiquement.

Bien que le contexte et le mode de vie actuel diffèrent, les données principales sur l'orientation du monde traditionnel et des sociétés masculines ont cependant perduré.

III. 3. 2. Les sociétés masculines

III. 3.2.1. Le *Nimangki* [23]

A Seniang, la tradition veut que la société séculière *Nimangki* ait été instituée par l'ogresse *Nevinbumbaau*[24], qui aurait la première allumé un feu sacré.

D'après J. Layard, qui a séjourné à South West Bay en 1915, l'origine du *Nimangki* serait due à un autre personnage mythique, *Atamis Malau*, qui aurait initié deux garçons du village de Nemep en leur faisant passer successivement les différents grades[25].

Fig. 68: Figure féminine *Nevinbumbaau*. Sud de Malakula. La figure a été posée dans un fauteuil par Picasso. (H: 114 cm. Musée Picasso, Paris).

[22] L'orthographe de ces noms de places sacrées n'est pas certaine.
[23] On rencontre également le terme *Mangki*, le ni étant un article démonstratif.
[24] *Nevinbumbaau* est un personnage mythique également lié aux sociétés *Nalawan* et *Nevinbür*.
[25] J. Layard, *Degree-taking rites in South West Bay, Malekula*, 1928, p.175. Layard précise que toute la population de ce village avait disparue lorsqu'il était présent dans cette région.

A propos de Mewun, J.M. Charpentier note dans son étude linguistique réalisée en 1982, qu'il n'existe pas de mot se référant à ce type de sociétés de grades dans le vocabulaire ninde[26].

Pourtant, Deacon précise que la population de cette région aurait acquis le *Nimangki* auprès des habitants de Seniang quelque temps avant son séjour en 1926[27].

Le *Nimangki* de Seniang comprend 32 grades que Deacon divise en deux classes: le "haut" et le "bas" *Nimangki*. Chaque grade porte un nom et correspond à un titre porté par les hommes qui en sont membres[28].

La distinction entre les grades est surtout marquée par les différentes effigies qui sont érigées lors des cérémonies d'accession à un grade et par les ornements particuliers qui sont attribués à ses membres.

Ces insignes prennent des formes variées:

- Des peintures corporelles, dont les motifs sont parfois repris pour la décoration des objets cérémoniels. Le noir est généralement associé aux grades inférieurs, puis vient le rouge et enfin le blanc réservé aux plus hauts grades. Le jaune, le vert et un noir bleuté sont également utilisés.
- Une variété spéciale de croton[29] (ils jouent un rôle important dans ces rituels et portent le nom générique de *naai lambu*, "l'arbre sacré").
- Des ornements personnels: plumes de faucon ou éléments végétaux.
- Un étui pénien (*namba*) tissé par les femmes et dont les motifs diffèrent suivant le grade (fig.69).

Fig. 69: La forme des étuis péniens diffère suivant les communautés. Ici, un homme du groupe des Big Nambas, au Nord de Malakula (1970).

[26] J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.142.
[27] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, p.13.
[28] Voir en annexe la liste des grades du *Nimangki* de Seniang décrits par Deacon, p.213.
NB: Le présent utilisé dans le texte relate l'organisation des sociétés traditionnelles, telle qu'elle a été décrite au début du XXe siècle.
[29] Les nombreuses espèces de crotons font partie de la famille des euphorbiacées, plantes à fruits qui se développent dans les régions chaudes, dont les formes les plus connues sont le ricin, le manioc ou encore l'hévéa.

D'autres parures rituelles ne sont attribuées qu'à partir d'un certain grade:

Fig. 70: Brassard d'homme important, avec des perles d'origine européenne, acheté par J. Guiart en 1963. Sud-ouest de Malakula.

- Un brassard en perles de coquillages et de noix de coco ou d'origine européenne, fixées sur une armature de ficelle tressée, dont les motifs diffèrent pour chaque grade (fig. 70, 71, 72).

Fig. 71: Brassards de grade, avec des perles d'origine européenne, collectés par Speiser entre 1910 et 1912.
A gauche, sud-ouest de Santo.
A droite, Gaua, îles Banks.

Fig. 72: Brassards d'homme décorés de perles en coquillages provenant de colliers monnaies.
A gauche, Ambrym.
A droite, Malakula.

- Un bracelet en dent de cochon recourbée, dont la croissance est précisément déterminée.

- Un bandeau réalisé à l'aide d'une plante nommée *naai lislis*, porté sur la tête. A partir du 17e grade, il est confectionné à partir d'une autre plante et porté à la ceinture. Aux grades supérieurs il sert à maintenir sur la tête une coiffe entièrement confectionnée en toile d'araignée qui est, avec l'ornement nasal en dent de porc, caractéristique des plus hauts grades.

- Une jarretière nommée *neliwis*, qui contrairement aux autres insignes pouvant être acquis à plusieurs occasions, correspond uniquement au 15e grade.

Il est à noter que le 14e grade du *Nimangki* est nommé *Mbalmbal*, terme par ailleurs utilisé pour désigner l'ensemble des masques liés au *Nalawan* (*temes mbalmbal*).

B. Deacon ne relève pas cette similitude, mais décrit l'utilisation d'un objet particulier inclus dans la structure érigée pour ce grade. Cet objet (*navunavu*), est constitué de cerceaux, maintenus dans un segment de bambou fendu en longueur dont les extrémités sont ficelées. De même, l'armature des masques *Nalawan* de forme conique est constituée d'un bambou fendu. Reste à savoir si cette similitude technique a une signification particulière.

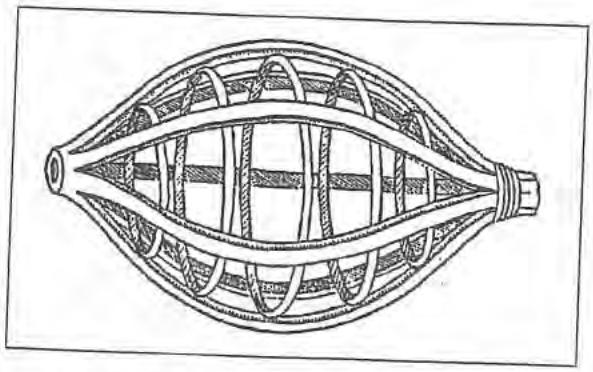


Fig.73: Un *navunavu*, objet rituel appartenant au grade *Mbalmbal* du *Nimangki*, d'après un dessin de B. Deacon.

Contrairement à la société séculière des îles Banks (le *Sukwe*), il n'y aurait pas de masques réalisés pour le *Nimangki*, car ceux-ci seraient d'après B. Deacon caractéristiques du *Nalawan*.

A l'inverse, K. Huffman rapporte que des masques de type surmodelés sont associés aux deux sociétés et même à d'autres rites du Sud-Ouest de Malakula[30]. Il est possible que ceux-ci aient été empruntés aux rites *Nalawan* pour être intégrés ensuite à d'autres formes de rituels.

III. 3. 2. 2. Le *Nalawan*: contexte de production de l'ensemble de Lawa

L'origine mythique du *Nalawan* est mal connue. Il semble que le *temes* du village de Looremew, situé dans le nord de Seniang, aurait célébré le premier *Nalawan* lorsque ce lieu était inhabité.

Cette société s'établit également selon une hiérarchie de grades et présente des éléments similaires au *Nimangki*:

- Un nom propre à chaque grade et un titre commun assigné aux membres d'un même grade.
- L'échange de cochons en rapport avec le prix de l'adhésion, l'achat du titre et des différents insignes et parures rituelles associés au grade convoité.
- Certains des plus hauts grades du *Nalawan* portent un nom identique à ceux du *Nimangki* et dans ce cas, les insignes cérémoniels sont semblables (à l'exception des sculptures de grades, nommées *temes*, propres au *Nimangki*).

[30] K. Huffman, *Le Vanuatu*, dans *Arts des mers du Sud*, 1998, p.295.

Le *Nalawan* se distingue principalement par l'utilisation de deux types d'objet.

Le ***temes naainggol***, instrument de musique formé par un cylindre de bois (de 60 à 180 cm de longueur) dans lequel le joueur souffle à l'aide d'un tube en roseau pour produire une résonance (fig. 74). Généralement, cet instrument est accompagné par un rythme de tambour et des chants.

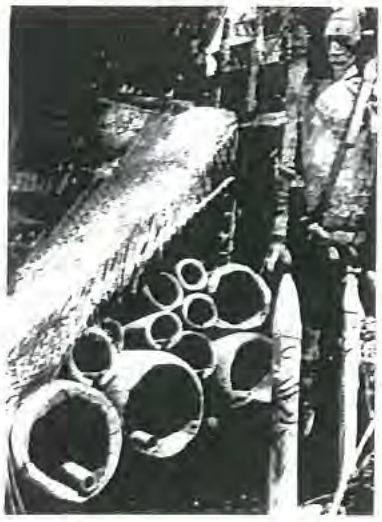


Fig. 74: Batterie de *temes naainggol*. Ilot Tomman, Sud Malakula.

Fig. 75: Masque du *Nalawan*. Mendu, Sud Malakula.

Chaque grade est également caractérisé par une coiffe ou un masque particulier, appelés collectivement ***temes mbalmbal***, qui sont portés durant une partie des rituels.

A propos des masques B. Deacon écrit: "Mes informateurs disent que tous les masques appartiennent au *Nalawan* (...). Il est toujours possible cependant que certains masques particulièrement sacrés appartiennent au *Nevinbür*, mais ils ont peur de m'en parler"[31].

B. Deacon précise que ces deux types d'objet sont très sacrés et tabous pour les femmes, car ils sont la demeure temporaire des esprits.

De l'avis de F. Speiser, qui a séjourné au Vanuatu de 1910 à 1912, et qui reprend les écrits de R. H. Codrington à propos des sociétés secrètes, le fait que les membres trompent consciemment les non-initiés sur le contact qu'ils sont supposés entretenir avec les esprits des ancêtres, induit que ces sociétés ne comportent aucune forme spéciale de culte ou de croyances[32].

---

[31] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, p.386. Le *Nevinbür* est une autre société masculine de Malakula (voir au chapitre suivant). NB: sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur.
Dans les inventaires muséographiques consultés, aucun masque surmodelé n'est cependant décrit comme appartenant à la société *Nevinbür*.

[32] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.337.

Néanmoins, les témoignages des natifs indiquent qu'à chaque avancée dans le *Nalawan*, un homme acquiert plus de sacralité en devenant de plus en plus *ileo*. Le haut gradé, plus qu'un "grand homme" est un "ancêtre vivant" et chaque prise de grade est considérée comme une étape vers le monde surnaturel des morts.

Le *Nalawan* de Seniang comporte 23 grades[33] pour lesquels les rituels d'accession se déroulent suivant un schéma similaire.

La première partie consiste à fabriquer les différents objets cérémoniels nécessaires et pour le postulant à s'acquitter du paiement pour chacun d'eux auprès de son introducteur, membre du grade qu'il souhaite acquérir.

B. Deacon ne dit pas à qui revient le soin de fabriquer ces objets, ni si le candidat y participe, mais il précise que ceux qui en ont la charge ne doivent pas avoir de rapports sexuels ou de contact avec les femmes tant que ce travail n'est pas achevé[34].

Selon A. Nicolas, "suivant les villages et le type de cérémonies, les masques sont réalisés soit par les danseurs eux-mêmes, soit par une seule personne"[35].

C. Kaufmann précise cependant que les artistes mélanésiens travaillent rarement seuls[36].

B. Deacon décrit comme suit le déroulement des cérémonies proprement dites, qui sont selon lui fondamentalement similaires pour tous les grades à partir du quatrième, nommé *naainggol*:

> "Le matin, quand les invités arrivent, le *nimbumbal*, la danse caractéristique du *Nalawan*, commence et se poursuit jusqu'en début d'après-midi. Quand elle se termine, chaque introducteur offre à son candidat une noix de coco qui symbolise le cochon qu'il va lui donner. Ceci est suivi par le don du cochon. Après cela, le candidat est investi rituellement avec un bracelet en dent de cochon (pour les grades élevés avec un bracelet en écaille de tortue en plus). La soirée se termine avec une autre danse (...) après quoi un rite très sacré appelé *mbwirmbwir* se déroule, dont le thème principal est la musique des *temes naainggol*. Le jour suivant, tous les hommes revêtent leur masque et leurs décorations *Nalawan* et effectuent la cérémonie de la "lapidation" ou du "tir" sur la structure *Nalawan* qui a été érigée sur la place de danse. Ensuite le candidat achète auprès de son introducteur une plume de faucon *nambal*, (...) et finalement deux hommes membres du rituel qui est célébré, cassent une conque sur la tête d'un cochon et le tue à l'aide d'une lance. Le candidat reçoit alors son nouveau titre qui le déclare membre du grade et les esprits, qui sont censés avoir été présents tout le long, sont congédiés par la cérémonie *litamate*"[37].

---

[33] Voir en annexe la liste des grades *Nalawan* et des masques correspondant tels qu'ils sont décrits par B. Deacon, p.213.

[34] Il faut noter que dans la conception ni-Vanuatu, l'auteur de l'œuvre n'est pas nécessairement la personne physique qui l'a crée, puisque certaines personnes se déclarent auteur d'œuvres qu'elles n'ont pas réalisées mais sur lesquelles elles possèdent les droits de reproduction exclusifs.
P. Pataud-Celerier, *Au pays des tambours qui tiennent encore debout*, 1997, p.62.

[35] A. Nicolas, op. cit., 1993, p.70.

[36] C. Kaufmann, op. cit., 1993, p.252.

[37] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, p.393.

Le *Nalawan* comprend deux grades exceptionnels, dont le *Nalawan mbrülendew* ("bloquer fermement"), acquis par un homme qui décide ou qui ne peut plus se permettre de monter davantage dans la hiérarchie, ce qui clos sa "carrière". Si un membre du *Nalawan* décède soudainement, cette cérémonie est généralement organisée par son fils ou ses proches parents. Son *rambaramp* (mannequin funéraire) est alors sorti sur la place de danse afin que le défunt puisse, par son intermédiaire, assister aux cérémonies.

Le *Nalawan Vinbamp* est particulier car il exige de la part du candidat une réclusion dans le *nakamal* durant un an, pendant lequel il devra observer certains tabous, particulièrement sur la nourriture.

Ces informations ont été recueillies par B. Deacon dans les régions de Seniang et Wilemp, mais l'institution a une distribution plus large à Malakula et jusqu'à l'île d'Ambrym, où elle donne partout lieu à la fabrication d'objets rituels.

Son existence est attestée à Mewun, où les habitants auraient adopté certains grades de Seniang et de la côte Sud quelques années avant le passage de B. Deacon.

Avant cela, il semble qu'il n'y avait que deux grades: *Nalawan Awas*, qui tire son nom d'une variété de crotons et *Nalawan Nei Tilöh* (nom générique des crotons), aussi appelé *Nalawan Ambar* ("aveugle"). Il est dit que ce grade est ainsi nommé car tous ceux qui n'en sont pas membres sont strictement exclus de ces célébrations.

A ces deux, ont été ajoutés cinq autres grades adoptés des régions voisines, mais dont les noms diffèrent, sans doute en raison des dialectes propres à chaque communauté. Les *temes naainggol* sont ici inconnus, mais le son des rhombes[38] appelés *nengongokh ndel* est un son secret appartenant au *Nalawan Ambar*.

Dans la partie Sud de Malakula, depuis South West Bay jusqu'à Port Sandwich à l'est, il semble que la société *Nalawan* se retrouve partout sous une forme pratiquement inchangée.

Au Nord, chez les "Big Nambas" et sur la côte Est de l'île, où elle prend respectivement le nom de *Naluen* et *Ruan*, la célébration des rituels est associée au déplacement du crâne d'un défunt vers l'ossuaire de son clan.

A Ambrym, un groupe de cérémonies nommées *Luan* est similaire au *Ruan* et aurait été acquis auprès des communautés de l'Est de Malakula. Ceci est confirmé par l'utilisation pour la plupart des rituels *Luan*[39] d'un instrument de musique identique aux *temes naainggol*, connu ici sous le nom de *tem'ar ne luan*. Cet instrument importé de Malakula est comme là-bas caché et très sacré[40].

---

[38] Le rhombe est un instrument de musique constitué d'une planchette en os, en bois ou en ivoire, attachée à une cordelette et que le joueur fait tournoyer au-dessus de sa tête.

[39] J. Guiart précise cependant que les divers rituels *Luan* ne correspondent pas à une hiérarchie comme le *Nalawan*.

[40] J. Guiart, *Sociétés, rituels et mythes du Nord Ambrym*, 1951, p.58.

L'aire de répartition des masques corrobore ces similitudes.

A Port Sandwich (Sud-Est de Malakula), les noms de certains masques (*Rupi*, *Pato* et *Gulong*) correspondent à ceux de masques d'Ambrym (*Rom*, *Pato* et *Gulong*).

Il apparaît que la fabrication et le port de masques sont rattachés au même type d'association masculine, qui s'est propagé sans doute depuis Malakula, sous des formes et des appellations variables.

Les sociétés de ce type sont incontestablement liées au monde de l'au-delà. Les grades acquis du vivant d'un individu et les connaissances nécessairement accumulées pour s'élever graduellement dans la hiérarchie, sont déterminants pour garantir le bon cheminement de l'âme après la mort.

D'une manière générale, les masques constituent, dans le cadre des cérémonies et suivant leurs caractéristiques propres, le symbole de l'appartenance à une société donnée et l'insigne du grade atteint par celui qui le porte.

III. 3. 2. 3. Autres sociétés donnant lieu à la création d'objets surmodelés: le *Nevinbür* et le *Nimbe'ei*

le *Nevinbür*

Les célébrations de la société *Nevinbür* donnent lieu à la création d'un autre type d'objets surmodelés, les *temes nevinbür*, destinés comme les masques et les coiffes à être vus en mouvement

Ces objets sont constitués d'une tête modelée parfois agrémentée de bras, fixée sur un morceau de bois ou de bambou. Ils sont souvent baptisés "bâtons de danse" dans les inventaires muséographiques, mais de part leur fonction il est plus approprié de parler de marionnettes.

Fig. 76: Figure *temes nevinbür*. Sud Malakula.

Le *Nevinbür* est lié à une mythologie complexe dont les figures centrales sont *Mansip*, ses deux femmes *Lieur* et *Lisivu*, sa belle-mère *Nevinbumbaau* et ses innombrables enfants et petits-enfants.

Les effigies de *Mansip* et de ses deux épouses sont de taille humaine et représentées en position assise. Elles sont réalisées suivant le même procédé que les *rambaramp*[41]. La tête de la figure de *Mansip* est réalisée à l'aide du crâne, surmodelé et peint, d'un ancien membre de cette société.

Toutes ces figures sont nommées *temes nevinbür*, l'utilisation du terme *temes* indiquant d'après B. Deacon que ces personnages aient été un jour des êtres mortels.

Fig. 77 et 78: Figures *temes nevinbür*. Sud Malakula.

L'organisation de cette société est différente de celle des deux précédemment citées. Il semble que le seul point commun soit le paiement en cochons pour s'acquitter de l'adhésion.[42]

Les rituels prennent la forme de représentations "théâtrales" dramatiques où sont mises en scène les effigies représentant ces personnages mythiques. Ils sont apparemment célébrés à l'occasion de l'initiation d'un nouveau membre, en présence d'un public où les femmes et les enfants sont présents.

Les rites du *Nevinbür* se déroulent en plusieurs phases, derrière une barrière végétale placée devant le *nakamal*. Les trois grandes figures de *Mansip* et de ses deux femmes sont installées assises devant cette barrière.

Au premier jour, quatre hommes cachés par la barrière dansent en tenant au-dessus de leur tête des *temes nevinbür*, qui sont les incarnations de certains fils de *Mansip*. Un vieillard vient alors écraser ces têtes à l'aide d'un assommoir à cochons. La mort des anciennes figures, censées être pourries, précède leur renaissance.

La seconde partie des rituels a lieu après un laps de temps assez long, nécessaire à la confection d'autres *temes nevinbür* représentant les petits-fils de *Mansip*. Ceux-ci "dansent" au-dessus de la barrière végétale de la même façon que les précédentes. Un vieil homme intervient, muni d'une lance pour quereller *Mansip*, après quoi il le transperce de son arme, réservant le même sort à ses femmes. Une infusion végétale rouge est discrètement versée pour figurer le sang des victimes. Par la suite, l'enclos et les trois figures sont incendiés.[43]

---

[41] Voir le mode de fabrication des *rambaramp* p.102.

[42] Il est notable qu'ici le candidat doit entre autres présenter une truie, chose impensable dans le cas des deux sociétés précédentes citées où seuls comptent les verrats (ou les hermaphrodites).

[43] Les marionnettes *temes nevinbür* représentant les petits-fils de *Mansip* sont ensuite achetées par les initiés et conservées dans le *nakamal*. A la mort du possesseur, leurs visages sont retirés du support pour être intégrés sur son *rambaramp*.

Cette mise à mort d'effigies en matières végétales surmodelées serait un écho du rite *litamate* destiné à apaiser les morts et à les faire partir de la place de danse[44].

Cette idée se retrouve matérialisée sous des formes diverses dans de nombreuses îles mélanésiennes car, du fait de la proximité des ancêtres, "il est recommandé d'écarter complètement, après un délai convenable, les âmes mortes du royaume des vivants"[45].

le *Nimbe'ei*

J. Guiart évoque également au Sud-Ouest de Malakula des rites nommés *Nimbe'ei*, auxquels appartient l'effigie surmodelée de *Temes Sumpsump*, personnage mythique également représenté accroupi.

A Malakula, le thème de la "figure accroupie" serait liée aux représentations de héros fondateurs, ou selon J. Layard à celle de l'esprit gardien des morts.

C. Kaufmann indique "qu'au Sud-Ouest de Malakula, on croit que le corps des ancêtres, dit avoir été inhumé en position accroupie, est parfaitement conservé"[46].

Le *Temes Sumpsump* est entouré de représentations d'animaux (chiens, poissons, oiseaux).

En dehors de ces figures, d'autres représentations animales (oiseaux, lézards,...) surmodelées sur une base végétale et destinées à être suspendues aux chevrons intérieurs du *nakamal* à Malakula, sont mentionnées par certains auteurs[47].

Fig. 79: Figure surmodelée qui serait une représentation de *Temes Sumpsump*.

Fig. 80: Oiseau surmodelé.

Les rites *Nimbe'ei*, qui ne sont pas décrits, sont associés à des petits masques plaqués sur de la toile d'araignée, dont le support souple et conique peut recouvrir le visage ou être porté comme une coiffe[48].

[44] J. Guiart, op. cit., 1965, p.24.
[45] C. Kaufmann, op. cit., 1993, p.277.
[46] C. Kaufmann, op. cit., 1993, p.226.
[47] P. Peltier, op. cit., 1978/79, p.34 et J.P. Meyer, *Art océanien*, 1995. p.426.
[48] J. Guiart, op. cit., 1965, p.24.

Etudes technique et iconographique du masque de Lawa et des productions plastiques affiliées

Au Vanuatu et plus largement en Mélanésie, les formes de l'expression plastique traditionnelle ont une place déterminée par la Coutume. Chaque œuvre, qu'elle soit permanente et durable ou volontairement éphémère, constitue un signe ou un ensemble de signes qui relèvent d'une couche de signification profonde et renvoient souvent à un langage symbolique et secret uniquement compréhensible par les initiés.

De ce fait, il est vain de tenter d'appréhender ces objets suivant le champ sémantique relatif aux formes d'expression artistique occidentales.

L'étude d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres est assez complexe dans le cas du Vanuatu, car la tradition loin d'être exclusivement conservatrice et stable, est au contraire dynamique dans toutes ses formes (création plastique, tradition orale, ...).

Cette dynamique est à la fois effective dans le temps et dans l'espace, suivant un principe qui est "de casser la règle et de s'en trouver bien, en se référant à une "règle" plus profonde, qui est la capacité à recréer"[1].

S'il est possible de dégager des caractéristiques d'ordre général sur le plan représentatif et stylistique, il est souvent difficile de lier ces considérations aux signes et aux idées auxquelles elles se rapportent.

Ces caractéristiques associées à l'étude des matériaux utilisés et leur mise en œuvre, qui dépassent ici le cadre purement technique de la fabrication des objets, permettent néanmoins une première approche.

IV. 1. Les caractéristiques des masques

IV. 1. 1. Contextes de production

F. Speiser distingue les masques suivant deux types : d'une part les masques de danse qui servent de "parure" et d'autre part, les masques des sociétés secrètes qu'il nomme "masques terreur".

Dans cette dernière catégorie il inclut tous ceux (y compris les costumes en feuilles) qui sont censés permettre au porteur d'apparaître comme un esprit. D'après lui, cette idée a du être un jour à la base de tous les masques créés, mais a été perdue dans le cas des masques qui couvrent seulement le visage, laissant le corps et par là l'identité du porteur reconnaissables. Le "masque esprit" aurait ainsi donné naissance au masque de l'acteur[2].

---

[1] P. Crowe, *La musique au Vanuatu*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.149. cette citation qui concerne la musique dans le texte initial, s'applique à toutes les formes artistiques de l'archipel.
[2] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.338.

En ce qui concerne les masques surmodelés, ils sont tous conçus dans le cac des sociétés masculines, plus ou moins secrète suivant les cas. Leur forme, leur for leur signification sont déterminées suivant l'occasion pour laquelle ils sont créés et le cérémonie correspondante.

La plupart du temps, les masques portent le nom du rituel auquel ils appartienne

Les sociétés secrètes sont présentes dans la plupart des îles de la moitié No l'archipel : les îles Banks et Torrès, Malakula, Ambrym, Pentecôte, Ambae, M probablement aussi sur Epi et peut-être sur Efate.

D'après Speiser, l'existence de masques ou de statues ne peut pas être acceptée co preuve de la présence de ces sociétés, car dans certaines îles où existent ce d'organisations masculines, cette caractéristique est absente (Maevo et Ambae par exemple

Cependant, des études plus récentes ont montré à l'inverse qu'il existe des masques ces deux îles[4].

Suivant les cas, les masques sont montrés en public ou seulement à l'intérieur l'enceinte cultuelle. Quelle que soit la société à l'origine de leur création, la révélation de le véritable nature est un privilège réservé aux initiés.

La fiche descriptive d'un masque de Lawa conservé au M.N.C. (n° inv.: D.93.4), relate que dans la région de South West Bay, il est dit que les objets de danse seraient originaires (nés ?) des femmes, et qu'ils auraient ensuite été cédés aux hommes, qui en ont maintenant la charge (fig.81) [5]. Il n'est pas précisé s'il s'agit là de l'origine mythique ou matérielle et technique de ces objets.

Cette information ne figure nulle part dans les ouvrages publiés sur le sujet. Sans remettre en cause sa véracité, il faut noter que celle-ci est surprenante, car ces objets et surtout les masques, sont aujourd'hui absolument tabous pour les femmes[6].

Fig. 81: Masque Nalawan créé à la fin des années 1980 et utilisé lors de cérémonies funéraires. Sud-ouest de Malakula. Conservé au M.N.C. n° inv.: D.93.4.

[3] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.338.
[4] K. Huffman, op. cit., 1996, pp.19-25.
[5] Voir la fiche descriptive en annexe p.217. Information communiquée par M. Tissandier, Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie. © CCT/ADCK (cet objet, en dépôt au MNC, appartient à l'Agence de Développement de la Culture Kanaque).
[6] Voir le paragraphe sur le statut des objets issus de la Coutume p.129.

Etudes technique et iconographique du masque de Lawa et des productions plastiques affiliées

Au Vanuatu et plus largement en Mélanésie, les formes de l'expression plastique traditionnelle ont une place déterminée par la Coutume. Chaque œuvre, qu'elle soit permanente et durable ou volontairement éphémère, constitue un signe ou un ensemble de signes qui relèvent d'une couche de signification profonde et renvoient souvent à un langage symbolique et secret uniquement compréhensible par les initiés.

De ce fait, il est vain de tenter d'appréhender ces objets suivant le champ sémantique relatif aux formes d'expression artistique occidentales.

L'étude d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres est assez complexe dans le cas du Vanuatu, car la tradition loin d'être exclusivement conservatrice et stable, est au contraire dynamique dans toutes ses formes (création plastique, tradition orale, ...).

Cette dynamique est à la fois effective dans le temps et dans l'espace, suivant un principe qui est "de casser la règle et de s'en trouver bien, en se référant à une "règle" plus profonde, qui est la capacité à recréer"[1].

S'il est possible de dégager des caractéristiques d'ordre général sur le plan représentatif et stylistique, il est souvent difficile de lier ces considérations aux signes et aux idées auxquelles elles se rapportent.

Ces caractéristiques associées à l'étude des matériaux utilisés et leur mise en œuvre, qui dépassent ici le cadre purement technique de la fabrication des objets, permettent néanmoins une première approche.

IV. 1. Les caractéristiques des masques

IV. 1. 1. Contextes de production

F. Speiser distingue les masques suivant deux types : d'une part les masques de danse qui servent de "parure" et d'autre part, les masques des sociétés secrètes qu'il nomme "masques terreur".

Dans cette dernière catégorie il inclut tous ceux (y compris les costumes en feuilles) qui sont censés permettre au porteur d'apparaître comme un esprit. D'après lui, cette idée a du être un jour à la base de tous les masques créés, mais a été perdue dans le cas des masques qui couvrent seulement le visage, laissant le corps et par là l'identité du porteur reconnaissables. Le "masque esprit" aurait ainsi donné naissance au masque de l'acteur[2].

---

[1] P. Crowe, *La musique au Vanuatu*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.149. cette citation qui concerne la musique dans le texte initial, s'applique à toutes les formes artistiques de l'archipel.
[2] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.338.

En ce qui concerne les masques surmodelés, ils sont tous conçus dans le cadre d'une des sociétés masculines, plus ou moins secrète suivant les cas. Leur forme, leur fonction et leur signification sont déterminées suivant l'occasion pour laquelle ils sont créés et le type de cérémonie correspondante.

La plupart du temps, les masques portent le nom du rituel auquel ils appartiennent.

Les sociétés secrètes sont présentes dans la plupart des îles de la moitié Nord de l'archipel : les îles Banks et Torrès, Malakula, Ambrym, Pentecôte, Ambae, Maevo, probablement aussi sur Epi et peut-être sur Efate.

D'après Speiser, l'existence de masques ou de statues ne peut pas être acceptée comme preuve de la présence de ces sociétés, car dans certaines îles où existent ce type d'organisations masculines, cette caractéristique est absente (Maevo et Ambae par exemple)[3].

Cependant, des études plus récentes ont montré à l'inverse qu'il existe des masques sur ces deux îles[4].

Suivant les cas, les masques sont montrés en public ou seulement à l'intérieur de l'enceinte cultuelle. Quelle que soit la société à l'origine de leur création, la révélation de leur véritable nature est un privilège réservé aux initiés.

La fiche descriptive d'un masque de Lawa conservé au M.N.C. (n° inv.: D.93.4), relate que dans la région de South West Bay, il est dit que les objets de danse seraient originaires (nés ?) des femmes, et qu'ils auraient ensuite été cédés aux hommes, qui en ont maintenant la charge (fig.81) [5]. Il n'est pas précisé s'il s'agit là de l'origine mythique ou matérielle et technique de ces objets.

Cette information ne figure nulle part dans les ouvrages publiés sur le sujet. Sans remettre en cause sa véracité, il faut noter que celle-ci est surprenante, car ces objets et surtout les masques, sont aujourd'hui absolument tabous pour les femmes[6].

Fig. 81: Masque Nalawan créé à la fin des années 1980 et utilisé lors de cérémonies funéraires. Sud-ouest de Malakula. Conservé au M.N.C. n° inv.: D.93.4.

[3] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.338.
[4] K. Huffman, op. cit., 1996, pp.19-25.
[5] Voir la fiche descriptive en annexe p.217. Information communiquée par M. Tissandier, Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie. © CCT/ADCK (cet objet, en dépôt au MNC, appartient à l'Agence de Développement de la Culture Kanaque).
[6] Voir le paragraphe sur le statut des objets issus de la Coutume p.129.

Selon leur provenance géographique et le type de cérémonies ou rituels pour lequel ils sont produits, les masques et les coiffes présentent des formes très variables. La formes des rituels et des objets qui leur sont associés évoluent dans le temps et l'espace dans le cadre du copyright traditionnel précédemment évoqué.

Si chaque groupe local est seul propriétaire de son patrimoine coutumier et veille à ce que personne ne le reproduise à son insu, les symboles rituels et les formes plastiques circulent de manière complexe et souvent dissociée, ce qui aboutit à un foisonnement culturel multiforme.

Le problème se pose de savoir si des formes comparables, issues de contextes différents, renvoient à la même signification iconographique et symbolique, ou si l'emprunt de formes peut s'expliquer indépendamment du contenu spécifique.

Il semble que les masques, qu'ils soient issus des cérémonies ***Rom*** d'Ambrym, du ***Nalawan*** de Malakula ou des ***Tamate*** des îles Banks (3 sociétés à caractère sacré existant en marge d'une société séculière), sont censés être la représentation d'ancêtres.

Cependant, il est difficile de connaître précisément quelle acception recouvre le terme d'ancêtres dans chacun des cas, car il peut aussi bien définir les héros mythiques, l'ensemble indifférencié des morts ou des défunts identifiés.

De plus, le monde ancestral peut prendre une apparence différente suivant l'endroit et les orientations prépondérantes de la société locale.

Dans le cas de la société ***Tamate*** par exemple, le terme *tamate* (litt. : *ta*: appartenir à, *mate* : la mort) désigne les "morts-ancêtres" (les esprits de ceux qui furent autrefois des hommes), mais également les masques et les danseurs qui les portent et par extension les associations cérémonielles que forment les hommes initiés.

Ici, les masques sont nommés d'après l'un ou l'autre des éléments plastiques qui les constituent ou selon leur symbolique propre.

L'efficacité symbolique de ces masques est l'élément déterminant, car ceux-ci sont censés représentés, tout au moins aux yeux des femmes et des non-initiés, le retour des ancêtres. Leur pouvoir ou *mana*, découle de cette incarnation.

Ceci explique l'importance du secret qui entoure leur fabrication, confiée à des spécialistes rétribués qui œuvrent à l'abri du regard des non-initiés, et leur destruction au terme de la cérémonie.

Fig. 82: Masques *Tamate*. Sortie d'initiés lors d'une cérémonie d'exorcisme à la suite de maladies suspectes. Ngota, île de Maevo, 1970.

A Ambrym, les masques ***Rom*** sont utilisés dans le cadre de rituels destinés à écarter les âmes des morts du monde des vivants, intention que l'on retrouve lors des rites *Nevinbür* au Sud de Malakula.

Dans le cas du ***Nalawan***, les ***temes mbalmbalm*** peuvent évoquer, suivant leur lieu de provenance, des personnages mythiques locaux ou la divinité du lieu sacré d'un clan par exemple.

J. Guiart précise que le terme générique *temes balbal*[7] recouvre dans toute la région du Sud-Ouest de Malakula, "l'image du mort assassiné, sans sépulture, perpétuel errant qui cherche à se venger de son sort sur les humains. Sa puissance maléfique en fait un personnage mythique quotidiennement redouté et sa représentation le symbole d'une élévation du propriétaire au-dessus du commun"[8].

Il est d'ailleurs admis que les porteurs de certains types de masque ne sont pas – ou plus – des êtres humains, car ils sont – ou deviennent – des esprits. D'autres masques utilisés durant les phases non dansées de rituels funéraires sont même "dangereux" à porter[9].

D'un point de vue purement technique et formel, des types très différents de masques et de coiffes se distinguent et dominent la production plastique de certaines régions. Les frontières de ces zones sont cependant imprécises et dépassent souvent le cadre strict des îles au sein de la partie Nord / Centre-Nord de l'archipel, où est concentré ce type de production.

IV. 1. 2. Caractéristiques techniques des masques et autres objets surmodelés au Sud-Ouest de Malakula

IV. 1. 2. 1. Description technique et matériaux du masque de Lawa

Sur les masques récents, des matériaux synthétiques sont parfois utilisés, comme la peinture acrylique par exemple. Dans le cas présent, le masque est entièrement constitué de matériaux naturels[10], suivant les techniques et les principes fondés sur la représentation visuelle traditionnelle.

En parallèle de l'énumération des matériaux, il s'agit ici de considérer leur dimension symbolique éventuelle, qui peut aussi se manifester au travers de leur utilisation dans d'autres domaines d'activité.

---

[7] L'orthographe utilisée par J. Guiart diffère de celle employée par B. Deacon mais renvoie au même terme, qui désigne l'ensemble des masques du *Nalawan*.
[8] J. Guiart, op. cit., 1965, p.23.
[9] K. Huffman, op. cit., 1996, p.25.
[10] A l'exception peut-être d'une peinture de couleur brune appliquée à l'intérieur des segments de bois formant les angles, qui a l'aspect d'une laque, mais dont la nature n'est pas déterminée.

Deux sections de **bambou** fixées au deux tiers supérieur du masque à l'intérieur de l'armature en **roseaux,** viennent se poser sur les épaules du danseur et lui permettent de le porter. Ces éléments sont liés à l'aide de **fibres végétales** de couleurs brunes.

Le bambou et le roseau sont très utilisés sur l'archipel pour la construction des édifices familiaux ou communautaires, ou encore du *naai seve*.

Le bambou est utilisé pour la fabrication de peignes incisés, notamment chez les *Big Nambas* où ils sont comme certaines fleurs des insignes de grades.

De nombreux instruments de musique en bambou étaient autrefois présents presque partout dans l'archipel (des flûtes qui recevaient souvent un décor gravé, des petites flûtes de pan ou des tambours à fente de taille moyenne ou portatifs).

Fig. 83: Flûtes en bambou décorées. Pentecôte et Ambrym.

Une couche de mousse végétale est appliquée sur toute la surface. Sur chaque face, un visage est modelé à l'aide d'un **enduit végétal**, dans lequel des **dents de cochons** recourbées sont insérées.

On peut d'ores et déjà noter que l'utilisation de ce type d'enduit végétal est l'élément principal qui rattache ces masques aux productions plastiques propres au Sud / Sud-Ouest de Malakula (crâne surmodelé, *rambaramp*, *temes nevinbür*)[11].

La taille des dents recourbées, qui peut atteindre deux tours complets, induit la valeur des porcs. Pour une taille équivalente, le prix d'un cochon vivant est à peine plus élevé que le prix de la mâchoire seule. Les cochons sont un des supports essentiels du système traditionnel et sans eux, il est probable que la Coutume du pays ne survivrait pas.

Fig. 84: Cochon à dents recourbées.

[11] Voir le chapitre suivant sur la spécificité des objets surmodelés.

Si les effigies de cochons sont rares (quelques plats cérémoniels ont cette forme), les représentations de maxillaires et de dents recourbées sont fréquentes, surtout si l'on inclut les éléments graphiques qui s'y réfèrent.

De véritables mâchoires et plus souvent des dents sont intégrées dans les œuvres sous forme d'alignement, dans la main et/ou sur les bras et poignets des *rambaramp*, sur les masques ou encore sur les crânes surmodelés.

Fig. 85: Plat en tuf volcanique représentant un cochon, utilisé pour la préparation du *kava*. Aoba.

Fig. 86: Bol à *kava* en forme de cochon. Vao.

Fig. 87: *Rambaramp* dont les bras sont ornés de dents de cochon.

Les hommes de grade portent souvent aux poignets ou suspendues à leur cou, une ou plusieurs de ces dents.

Ces éléments renvoient au statut social de l'individu (celui qui les porte, le commanditaire d'une œuvre ou celui qui est représenté par elle dans le cas des *rambaramp*) et affichent le nombre de cochons présentés ou tués lors des cérémonies de prise de grade correspondantes à celui-ci.

Fig. 88: Hommes de grade portant des dents de cochons.

On retrouve comme sur les autres objets de la collection de Lawa[12] un **décor peint** qui comprend quatre couleurs obtenues à l'aide de pigments naturels : ocre rouge, ocre jaune, blanc et noir[13].

Les objets, qu'ils soient sculptés ou surmodelés, reçoivent toujours un décor peint.

Il est notable qu'à l'exception des panneaux d'écorce peints qui ornent les façades des habitations des hommes de haut rang des îles Banks, la peinture est toujours appliquée sur des supports à trois dimensions.

Les objets ne peuvent être montrés qu'après avoir été peints.

La peinture est liée à la nature et à la signification de l'objet et n'est en aucun cas limitée à une fonction esthétique.

Fig. 90: Panneau peint collecté par F. Speiser en 1912. Gaua, îles Banks.

Fig. 89: Maison cérémonielle pour rituel de grade. Gaua, îles Banks. Photo F. Speiser, 1912.

Les **ornements en plumes blanches** sont répartis en plusieurs éléments.

Les plumes constituent un élément ornemental très courant sur les masques. Malheureusement, à cause de leur fragilité et les attaques fréquentes d'insectes kératinophages, celles-ci sont souvent lacunaires ou absentes sur les objets de musée.

Fig. 91: Détail d'ornement en plumes au sommet d'un des masques acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo. n° inv. 991.003.044.

[12] A l'exception du masque CK. 10 du musée de Bâle.
[13] Voir en annexe les pigments traditionnellement utilisés au Vanuatu, p.219.

Fig. 92: Détail d'un masque acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo Melip. n° inv. 991003.003.

Fig. 93: Détail du masque pyramidal du Museum der Kulturen. n° inv. CK.13.

La faune du Vanuatu est très riche en oiseaux, parmi lesquels plusieurs espèces de pigeons, deux genres de faucon, de nombreuses espèces de perruches, perroquets et autres oiseaux colorés.

D'après B. Deacon, les seuls oiseaux sauvages qui semblent être traditionnellement importants aux yeux des insulaires, sont deux espèces de pigeons et un faucon noir, nommé *nambal* au Sud-Ouest de Malakula et dont les plumes sont portées par les hommes de hauts rangs.

La valeur des volailles domestiquées, connues avant l'arrivée des européens, ne réside pas principalement dans le fait qu'elles constituent une source de nourriture mais plutôt dans leur plumage, utilisé comme parure personnelle ou comme élément ornemental sur les objets.

La base du masque était ornée à l'origine d'une **jupe en fibres végétales**, qui sont communément appelées fibres de bourao. Ce type de fibres est également employé comme élément ornemental dans d'autres îles mélanésiennes.

Fig. 94: Détail des fibres de bourao ornant la base d'un masque de Lawa Conservé au Museum der Kulturen. n° inv. CK.

Fig. 95: Détail des fibres végétales ornant la base d'un masque de Lawa conservé au Museum der Kulturen. n° inv. CK.8.

De nombreux autres types de fibres végétales sont utilisés pour la réalisation des masques, dans un but ornemental ou pratique (fig. 96 à 99).

Fig. 96: Détail d'un masque de Lawa conservé au Museum der Kulturen.
n° inv. CK.10.

Fig. 97: Détail d'un masque acquis par Le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo.
n° inv. 991.003.044.

Fig. 98: Détail d'un masque acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo.
n° inv. 991.003.003.

Fig. 99: Détail d'un poteau sculpté de l'ensemble de Lawa. Les "pics" sont réalisés à l'aide de feuilles pliées.
Museum der Kulturen.
n° inv. CK.1.

Fig. 100: Objets emballés pour le transport.

Fig. 101: Idem

Des feuilles et fibres végétales servent également à emballer les objets lors de leur transport, tel que le montre les deux clichés pris par l'équipe du M.A.A.O.A. lors du festival de Santo (fig. 100 et 101).

De toutes ces caractéristiques, seul l'emploi de **mousse végétale** en couche intermédiaire constitue un trait distinctif des deux grands masques pyramidaux de Lawa, en comparaison avec les autres masques *Nalawan* aujourd'hui conservés dans les musées.

L'utilisation de toile d'araignée est plus commune pour cette fonction (fig. 102), mais les mousses et les lichens font également partie des matériaux rituels à Malakula.

A en croire K. Huffman, certains masques du Nord-Est de l'île en sont complètement couverts et lors de certains rituels, les participants sont eux-mêmes recouverts de diverses espèces de ces végétaux.

Fig. 102: Masque de Malakula dont la couche intermédiaire est en toile d'araignée.

Fig. 103: Masque en toile d'araignée. Malakula. H = 83 cm

Fig. 104: Masques constitués de mousse végétale, présentés lors du festival de Santo.

En Nouvelle-Guinée, des coiffes sont également réalisées à l'aide de mousse végétale dans laquelle sont fixées des plumes. Sur cette île, on signale l'utilisation de mousses végétales pour remplir la cavité de crânes trophées[14].

La signification symbolique de ce type de plantes n'est pas connue précisément.

De nombreuses espèces végétales servent à des fins cérémonielles et sont très signifiantes dans la vie sociale et rituelle des insulaires, comme celles utilisées en ornement corporel, qui sont des insignes de grade (crotons, cordylines et palmiers cycas dans le cas du *Nimangki*, les deux dernières étant également associées à la mort[15]).

D'autres ont une fonction magique ou religieuse, ou peuvent être l'objet de tabous particuliers.

[14] Information communiquée par W.A. Van Horn et L.E. Meldrum (Musée d'Anchorage, Alaska).
[15] K. Huffman, op. cit., 1996, p.44.

La végétation a traditionnellement plusieurs usages et fonctions au Vanuatu, en dehors des utilisations d'ordre pratique où elle sert pour la construction, l'alimentation, la médecine et comme combustible.

Elle permet de gérer le temps en rythmant par son développement les différentes étapes du cycle agraire, sert à délimiter la propriété foncière (bourao, orties canaques) et indique la signalisation de l'espace (un passage interdit peut se traduire par la présence d'une certaine feuille sur un chemin)[16]. Tous ces éléments indiquent l'existence d'un langage symbolique fort complexe qui reste encore à découvrir.

L'enduit de surmodelage utilisé pour la confection des visages, s'inscrit dans ce contexte symbolique. A l'image de l'ensemble des éléments qui relèvent du cadre cérémoniel des sociétés masculines, son utilisation est strictement réglementée suivant les principes du copyright traditionnel. La fabrication de cet enduit est essentiellement connue par les données consignées dans les écrits ethnographiques.

IV. 1. 2. 2. La spécificité des objets surmodelés

Le modelage est présent au-delà des frontières du Vanuatu.

On rencontre notamment des crânes surmodelés ou des masques réalisés à l'aide d'argile en Nouvelle-Guinée et en Nouvelle-Bretagne (sur cette dernière l'utilisation de pâte végétale est parfois mentionnée).

Fig. 105: Masques en argile.
Hautes terres de Nouvelle-Guinée.

Au Vanuatu, les œuvres créées entièrement ou le plus souvent partiellement grâce à la technique du surmodelage en pâte végétale, constituent la réelle spécificité de la création plastique du Sud / Sud-Ouest de Malakula, région reconnue comme lieu d'origine de cette technique.

Celle-ci aurait été récemment diffusée vers l'île d'Ambrym, par l'intermédiaire de la côte Est de Malakula.

Selon J. Guiart, aucune œuvre surmodelée actuellement conservée ne peut être attribuée avec certitude à l'île d'Ambrym. Ceci est sans doute lié à la réglementation très stricte concernant la diffusion des techniques de fabrication. Du fait de la distance et des multiples commissions soutirées en chemin, cette technique était achetée au plus haut cours sur Ambrym et dès lors jalousement gardée, les pièces confectionnées étant chaque fois détruites.

A l'inverse, la production du Sud de Malakula est bien représentée dans les collections muséales.

[16] A. Walter, C. Sam, *Rapport préliminaire sur l'exploitation traditionnelle des arbres fruitiers à Vanuatu*, 1990, p.7.

J. Guiart note l'existence sur l'île d'Ambrym d'un autre type d'enduit d'aspect pulvérulent. "Celui-ci révèle au microscope une composition d'une homogénéité absolue, sans aucun élément végétal. Il ne s'agit pas d'argile, mais d'un sable de quartz extrêmement pur"[17].

Il faudrait supposer l'ajout d'un liant comme le jus d'un fruit, pour former une masse plastique suffisamment solide et adhérente. Néanmoins, cet enduit est d'une qualité matérielle moindre que celui de Malakula.

Les ethnologues ont longtemps cru que les objets de Malakula étaient recouverts d'argile. Pourtant dès 1882, Flower conclut après avoir étudié un échantillon, qu'il s'agit d'un mélange végétal :

> "Le visage [d'un *rambaramp*] est recouvert d'une couche épaisse dont la composition a une apparence proche de l'argile (...), mais qui après un examen plus précis se révèle être formé de courtes fibres végétales brun foncé, probablement pilées et rendues adhérentes par un mélange de quelques substances collantes ou peut-être un peu d'argile. Une fois sèche, elle s'effrite facilement, ressemblant à une tourbe fine. Mouillée, elle se délite, mais est insoluble dans l'eau. Elle brûle lentement, sans flamme ou exsudation résineuse, laissant un résidu important de cendres grises"[18].

Cependant, l'erreur sera reprise par de nombreux auteurs. Pour certains le surmodelage est uniquement réalisé en terre (Imhaus, 1890 ; Sommerville, 1894), pour d'autres il s'agit d'un compost (Hamilyn-Harris, 1915 ; Lewis, 1932 ; Aubert de la Rüe, 1945).

F. Speiser donne quelques précisions dans un paragraphe sur le modelage :

> "Le modelage à l'argile seule est inconnu. (...) Pour modeler un visage sur les crânes, l'argile est pétrie avec un jus caoutchouteux et des fibres de noix de coco ou d'autres fibres végétales. Ce composé résistant a l'avantage de peu se rétracter et de bien adhérer sur les os du crâne"[19].

Seul B. Deacon indique les éléments qui entrent dans la composition de cette pâte végétale : râpure de liane, moelle de fougère, lait de noix de coco, jus de fruit à pain (*Artocarpus* ou "arbre à pain" dont le fruit très mûr est broyé et se liquéfie). Il précise, à propos des *rambaramp* dans un chapitre consacré aux rites funéraires, la confection de l'enduit :

> "...cette armature est ensuite couverte d'un enduit à base de plante grimpante *nembrül*. Cette plante est extrêmement sacrée et aucune femme ne doit prononcer son nom : elle est utilisée pour fabriquer la plupart des masques *Nalawan* et *Nevinbür*. On prend une longueur de cette liane dont on gratte la plus grande partie de l'écorce et une fronde de fougère (*naai-ira*) dépouillée de ses folioles dont la nervure centrale est ouverte sur toute la longueur. On frotte l'extrémité du *nembrül* transversalement contre la fronde : une sorte de sciure de bois de *nembrül* et de moelle de fougère tombe sur une feuille de taro sauvage (*nahalag*) utilisée comme réceptacle. Dès qu'on dispose d'une quantité

[17] J. Guiart, op. cit., 1949, p.8.
[18] P. Peltier, op. cit., 1978/79, p.142.
[19] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.392.

suffisante de ce mélange on l'étend de lait de coco et on y ajoute de la pâte de fruit à pain"[20].

La plante nommée *nembrül* n'est pas identifiée et connue seulement sous son nom vernaculaire. Son emploi est confirmé par les recherches menées par J. Layard[21].

B. Deacon et J. Guiart s'accordent pour dire que son utilisation est très réglementée et couverte par un secret jalousement gardé.

L'examen réalisé par J. Guiart sur des pièces conservées au Musée de l'Homme (*rambaramp* et *temes nevinbür*) confirme la description d'un composé uniquement végétal.

L'examen sous microscope d'un échantillon prélevé sur le grand masque de Lawa amène à la même conclusion.

Il semble que le même type d'enduit soit commun à toutes les régions du Sud de Malakula, avec quelques variantes locales possibles.

D'après P. Peltier, la confusion sur le matériau de base pourrait avoir pour origine "l'aspect ocre brun proche de l'argile, dû à une couche de pigments passée sur toute la surface du surmodelage, (...) technique qui se retrouve sur les pièces les plus anciennes"[22]. Dans d'autres cas, cette couche pigmentée passée au blanc de chaux prend une teinte grise, elle aussi d'un aspect proche d'une argile.

P. Peltier est le seul auteur à évoquer la couleur de cet enduit, mais le cas du grand masque pyramidal laisse penser que celle-ci n'est pas systématiquement due à une couche pigmentée[23].

Les aspects techniques du masque étudié ici correspondent bien à la tradition plastique du Sud-Ouest de Malakula.

Par contre, la forme pyramidale semble être à première vue un élément novateur. Les anciens masques *Nalawan* ont le plus souvent une base circulaire qui s'élève en forme conique ou demi-sphérique, surmontée ou non d'une figure humaine modelée.

[20] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, pp.444-445. Traduction de J. Guiart, op. cit., 1965, p.21.
[21] J. Layard, op. cit., 1928, p.207.
[22] P. Peltier, op. cit., 1978/79, p.143.
[23] Voir le chapitre sur l'enduit de surmodelage dans l'étude matérielle et technique, vol. II.

IV. 1. 3. Etude comparée des différents types de masques

Quelle que soit sa forme et qu'il dissimule ou non l'identité du porteur, l'effet du masque réside dans son potentiel de mobilité, caractère que l'on retrouve pour d'autres types d'objets (marionnettes *temes nevinbür* par exemple), mais qui l'emporte ici sur tous les critères.

Fig. 106 et 107: Vues de la danse de Lawa lors du festival de Santo.

Les masques sont conçus pour évoluer sur une large place de danse, leur visage dominant les spectateurs et produisant ainsi une forte impression sur l'assistance.

Les riches ornements composés de plumes, de fibres végétales, de feuilles ou encore de fleurs dont certains sont parés, associés à des motifs peints de couleur vives, renforcent le caractère expressif de ces objets.

On ne peut vraiment apprécier ces masques sans les danses rituelles, la musique et les chants qui constituent selon les termes de K. Huffman "tous les aspects d'une expérience souvent empreinte de spiritualité"[24].

IV. 1. 3. 1. Masques issus des sociétés traditionnelles

Les masques *tamate* des **îles Banks** présentent des formes très diverses, chaque société utilisant de nombreuses variantes.

Les **îles Torrès** voisines, moins vastes et moins peuplées, comptaient encore une centaine de sociétés secrètes avant l'évangélisation, chacune créant des ensembles de coiffes généralement plus petites et plus fragiles que celle des Banks.

Les coiffes cérémonielles des îles Banks sont façonnées autour d'une structure végétale (bambou éclaté, racines de pandanus, lianes séchées), recouverte du "tissu" enveloppant les troncs de cocotiers, ou de feuilles (hibiscus, arbre à pain, ...). La couche picturale est constituée d'une laque à base de sève de *patau* ou de *ngai* (*Canarium sp.* – type de résine élémi), mêlée à divers pigments végétaux ou minéraux.

[24] K. Huffman, op. cit., 1996, p.24.

Fig. 108: Masque des îles Torrès présenté au festival de Santo.

Une figure symbolisant un *tamate* est souvent représentée au sommet de ces masques, sous une forme figurative ou largement schématisée et ornée de motifs décoratifs qui renvoient au groupe auquel appartient le masque. La symbolique de ces figures peut-être d'ordre anthropomorphique, cosmographique (entités naturelles telles que les astres, les rayons solaires, la pluie ou l'océan, ...) ou zoomorphique (oiseaux, poissons, ...).

A chaque masque correspond également un symbole végétal, souvent matérialisé par l'une des nombreuses variétés de crotons ou d'hibiscus, ou encore de feuilles et de fleurs d'autres espèces. En fonction des cérémonies célébrées, les porteurs de tels masques sont parfois couverts d'un costume en feuilles ou en fibres (fig. 82) [25].

Fig. 109: Masque coiffe *Tamate*. Iles Banks.

Il existe peu d'informations détaillées au sujet des masques produits sur les îles de Maevo et d'Aoba.

A **Maevo,** Codrington note à la fin du XIXe siècle, l'existence de masques *quatu* façonnés dans un tronc de fougère arborescente évidé, blanchi à l'aide de racines râpées de caladium (aracée), puis peint. Ces masques massifs couvrent tout le torse du porteur.

D'après cette description, ces masques sont similaires aux masques *temes malau* ou "esprit de l'oiseau mégapode" que l'on rencontre au Sud de Malakula.

Fig. 110 et 111: Masques *temes malau*. Fougère arborescente surmodelée. Malakula.

[25] B. Vienne, *Visages masqués du pays des morts*, dans *Vanuatu, Océanie: Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, pp.240-243.

K. Huffman rapporte que des coiffures légères y sont créées (encore de nos jours) en association avec les sociétés masculines *N'kwat*.

D'autres danseurs de Maevo portent sur des costumes en feuilles, des masques en forme de disque présentant des figures sculptées ou encore des masques coniques, forme "classique" que l'on retrouve principalement à Malakula.

F. Speiser ne connaît aucun masque provenant de l'île d'**Aoba** (ni de sculptures), mais il évoque ceux décrits par Codrington, également nommés *quatu*, qui n'ont rien à voir avec les précédents du même nom.

Il s'agit de masques en forme de tête de requin, qui rappellent les masques de Malakula réalisés en fibres et tissus végétaux représentant cet animal.

D'après Speiser, ce modèle serait étranger à la culture d'Aoba et aurait été importé des îles Banks.

Fig. 112: Masque d'Aoba acquis par le Dr Jollet en 1894. H = 100 cm

Fig. 113: Masque de Malakula en forme de requin (ou de cochon), acquis par F. Speiser en 1912. H = 25cm

Le requin serait au Vanuatu, comme le crocodile dans les îles Salomon et en Papouasie Nouvelle-Guinée, l'image métaphorique du lien entre le monde sous-marin et par extension du monde ancestral souterrain, avec celui de la vie terrestre[26].

En Mélanésie, le monde sous-marin est souvent assimilé au monde des morts, comme c'est le cas en Nouvelle-Calédonie par exemple.

[26] K. Huffman, op. cit., 1996, p.44.

Les masques faciaux en bois dur que l'on trouve au Sud de **Pentecôte**, au Nord-Est de **Malakula** et au Nord d'**Ambrym** (où ils ne semblent plus être utilisés) sont plus sobres si l'on considère leur taille et l'absence d'un décor peint coloré.

Leur caractéristique tient au fait qu'ils représentent des visages humains aux faciès caricaturaux qui inspirent plus le rire que la déférence.

Fig. 114: Masque facial en bois dur. Sud de Pentecôte.

Ces masques, connus sous le terme général *narut* à **Vao**, étaient utilisés dans cet îlot et les îlots voisins lors de séances de mimes tragi-comiques ponctuant les rituels prolongés de prise de grade.

Fig. 115: Masque proche du type *narut* (il s'en distingue par sa forme convexe alors que les masques *narut* sont en principe à dos plat). Nord Malakula ou Vao.

Au sud de Pentecôte, ce type de masque nommés *juban* ou *chubwan*, jouaient un rôle important lors de certains rituels concernant les liens entre les hommes et les tubercules d'ignames [27].

Fig. 116: Masque facial en bois dur. Acquis par F. Speiser en 1912. Sud de Pentecôte.

Fig. 117: Masque de type *juban* ou *chubwan*. Sud de Pentecôte.

[27] K. Huffman, op. cit., 1996, pp. 23-24, et J. P. Meyer, op. cit., 1997, p.7.

Les masques *tamake* du Nord d'**Ambrym**, qui sont également des masques faciaux, sont réalisés en bois d'arbre à pain et recouvert de motifs géométriques colorés.

Une chevelure en fibres de tronc de bananier est fixée autour du masque et permet au porteur de le maintenir sur sa tête.

D'après J. Guiart, ces masques n'ont qu'une fonction ludique. Le porteur s'amuse à faire peur aux enfants avec la complicité des femmes qui jouent, vis à vis des victimes, la comédie de la peur[28].

Fig. 118: Masque *tamake*. Ambrym.

La forme la plus caractéristique d'**Ambrym** est celle des masques *rom*.

Ceux-ci sont l'adaptation dans l'espace du motif du visage humain inscrit dans un losange, motif que l'on retrouve sur de nombreux objets (tambours à fente, objet utilitaires sculptés, ...).

F. Speiser décrit ces masques comme des "masks with pyramidal head-pieces", c'est à dire des masques dont la partie supérieure est pyramidale[29].

Cette forme, typique d'Ambrym, mais dont on retrouve des variantes sur toute la côte Est de Malakula, Paama, Epi et jusque dans le groupe des Sheperds, présente une face avant constituée en partie haute de deux triangles joints par un côté, qui forment ce qui pourrait être les deux faces d'une pyramide.

Les lignes générales de ces masques évoquent plutôt un losange découpé en trois parties suivant des plans distincts. L'inégalité des côtés opposés varie d'ailleurs beaucoup suivant les cas, de même que l'angle qu'ils décrivent par leur intersection (fig. 119 à 122).

Fig. 119: Masque *rom*, acquis par J. Guiart en 1949. Nord d'Ambrym.

[28] J. Guiart, op. cit., 1965, p.38.

[29] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.340. Voir en annexe le tableau récapitulatif des productions et des pratiques culturelles dans les îles du Vanuatu issu du même ouvrage p.175.

Ce type de masque est généralement composé d'étoffe de cocotier tendue sur un bâti en baguettes de bois léger.

L'ensemble est recouvert d'enduit végétal avec lequel sont modelés les traits du visage représenté.

Une barre transversale fixée à l'intérieur du masque permet de le tenir entre les dents.

Les fibres de tronc de bananier représentant la chevelure, une fois nouées derrière la nuque l'empêchent de basculer en avant.

Fig. 120: Masque *rom* Nord d'Ambrym

Fig. 121: Masque *rom* Acquis par F. Speiser entre 1910 et 1912. Ambrym.

Les masques *rom* sont souvent portés sur un manteau *rablar*, longs rubans de feuilles de bananier, tombant presque jusqu'au sol. Un des bras du porteur est inséré dans un manchon de vannerie *weran rom*, agrémenté à son extrémité de sonnailles, qui résonnent à chaque mouvement.

L'insertion d'une feuille urticante au fond du masque semble être la seule épreuve réservée à l'intention de celui qui a acheté le privilège de le porter[30].

Fig. 122: Masque *rom* de forme légèrement atypique. Ambrym.

Sur la côte et les îlots du Nord-Est de **Malakula**, existent de nombreux styles de grands masques en fibres végétales ornés de plumes, où le visage humain est parfois associé à une figure animale (fig. 123).

Ceux-ci sont nommés <u>*botmolmoli*</u> ("têtes rondes") sur **Atchin** et sont utilisés lors de danses *unamen* qui closent les cycles rituels de prise de grades[31].

Fig. 123: Masque avec une figure d'oiseau. Est de Malakula.

[30] J. Guiart, op. cit., 1965, p.34.
[31] K. Huffman, op. cit., 1996, p. 21.

Un type rare provenant de l'Est / Sud-Est de Malakula est constitué d'un visage modelé en pâte végétale d'où rayonnent de longues tiges, fixé sur une étoffe de toile d'araignée qui recouvre le torse du porteur (fig. 124).

Ceux-ci étaient soigneusement conservés car ils servaient pour certains événements tabous.

Fig. 124: Masque collecté par F. Speiser dans l'Est-Sud-Est de Malakula.

Fig. 125: Masque *tem'ar ne are*. Gouache sur papier de E. Mérite (1867-1941).

Ce modèle serait à l'origine des masques dits *tem'ar ne are*, utilisés dans le cadre des rituels *Luan* d'**Ambrym** pour recouvrir la tête d'une effigie construite sur le modèle des *rambaramp* de Malakula (avec les bras et les jambes écartés du corps).

Ils peuvent être également portés par certains initiés de cette société, auxquels ils permettent pendant quelques jours une conduite exceptionnelle, visant davantage à étonner qu'à terrifier le reste de la population.

On retrouve sur ces masques une base importante en toile d'araignée susceptible de cacher entièrement le corps du porteur.

Ce matériau est très souvent utilisé sur les nombreuses variantes de masques *temes mbalmbal* du ***Nalawan*** de **Malakula**, où il sert de couche intermédiaire entre la structure légère généralement en bambou éclaté et l'enduit végétal qui forme le ou les visages.

Ce mode de fabrication correspond aux coiffes de forme conique, agrémentées ou non d'appendices latéraux ornés au sommet de plumes et de fibres végétales (fig. 126).

Fig. 126: Coiffe cérémonielle qui serait d'après J. Guiart associée au *nalawan nisamp*[32]. Sud Malakula.

[32] Cette forme est la représentation en coiffure des poteaux de fougère surmodelé dits *nitevis*, qui laissés près du *nakamal*, constituent un symbole d'accession à un *nalawan*. Ces *nitevis* portent également deux projections latérales terminées par des fibres libres.
J. Guiart, op. cit., 1965, p.94.

Fig. 127: Coiffe de type *temes napal*. présentée lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris.
Sud Malakula.

Les coiffures rondes de type *temes napal* ou "esprit à tête chauve", qui servent lors de nombreux cycles rituels *nalawan* ou autres, sont surmodelées sur une base en fougère arborescente[33].

Ces coiffes sont quelquefois conservées dans la maison des hommes et repeintes en cas de nouvelle utilisation.

Fig. 129: Coiffe de type *temes napal* collecté par F. Speiser entre 1910 et 1912.
Sud Malakula.

Fig. 128: Coiffe de type *temes napal*.
Acquis par le M.N.A.A.O. en 1931.
Sud Malakula.

[33] K. Huffman, op. cit., 1996, p. 21.

Les deux techniques (base en fougère arborescente et structure en matériaux légers surmodelées) sont parfois mêlées dans le cas des coiffes rondes surmontées d'un personnage complet ou d'un visage auquel sont fixés des bras.

Ces figures humaines sont liées aux divers personnages mythiques intervenant dans le processus de création au Sud-Ouest de l'île (*Temes Malau*, *Nevinbumbaau* ou encore les frères *Ambat*) (fig. 131 et 132).

Fig. 130: Coiffe cérémonielle qui pourrait être selon J. Guiart symbole d'acquisition du *nalawan ambar leo*.
Acquis par le M.N.A.A.O. en 1931.
Sud Malakula

Fig. 132: Coiffe cérémonielle représentant *Nevinbumbaau* et son fils *Sasndaliep*.
Présentée lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris.
Sud Malakula.

Fig. 131: Coiffe cérémonielle représentant *Nevinbumbaau* et son fils *Sasndaliep*.
Don de la mission presbytérienne de South West Bay au M.N.A.A.O.A. en 1951.
South West Bay, Malakula.

D'après l'étude réalisée par B. Deacon, il apparaît que chaque forme de masque est plutôt rattachée à une fonction rituelle concrète, qu'à un grade particulier du *Nalawan*.

Parmi les masques récents du **Sud de Malakula** et notamment ceux acquis par le M.A.A.O.A. auprès des chefs coutumiers des villages de Lawa, Melken, Pangkir, Lembenwen, Melip, Wintua et de l'îlot Tomman, la forme conique est omniprésente, avec quelques variantes cependant (appendices latéraux par exemple) en fonction du lieu d'origine de ces objets.

Le point commun à tous ces masques réside dans leurs qualités techniques, matériaux et mode de fabrication (structure végétale, surmodelage, ornements en plumes), et en la présence de dents de cochons ornant les visages.

Des disparités stylistiques apparaissent au niveau des visages (forme des yeux, du nez, dessin de la bouche, ...) et des motifs représentés par les couches colorées, où dominent le noir, le blanc et l'ocre rouge.

Fig. 133: Masques du sud de Malakula acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo en 1991. (vue dans les réserves du musée).

Fig. 134 et 135: Masques enregistrés sous la dénomination Lawa 3 au M.A.A.O.A.
Masque à gauche, n° inv. 991.003.106.
Masque à droite, n° inv. 991.003.104.

Dans les réserves du M.A.A.O.A. sous la dénomination **Lawa**, se détache un groupe d'objets qui se différencie nettement du point de vue stylistique de la collection du même nom qui comprend les masques pyramidaux.

Il compte des masques coniques, deux coiffes rondes et un masque facial, et recouvre donc les trois modes de fabrication : structure végétale légère, base en fougère arborescente et bois dur, tous associés au surmodelage (fig. 134 et 135).

La réunion des trois techniques distinctes pour la base matérielle des masques apparaît semble-t-il rarement dans un même groupe cérémoniel. L'identité de la société productrice qui pourrait peut-être aider à dégager les raisons de cette particularité n'est pas mentionnée.

Dans les collections ni-Vanuatu du Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie se trouvent quelques objets issus de **South West Bay**, acquis après l'indépendance de l'archipel.

Du village de **Lawa**[34] provient un grand masque de forme conique (n° inv. : D.93.4) surmonté de quatre protubérances nommées *nebaranen* ("cornes") qui fut utilisé lors de cérémonies funéraires ***Nalawan***, à la fin des années 1980 ou au début des années 1990 (l'acquisition par le musée eut lieu en 1991)[35].

Ce masque, précédemment cité à propos de l'origine féminine de ce type d'objets, est inhabituel en ce qu'il présente un caractère féminin matérialisé par les seins qui sont représentés au milieu de sa hauteur. A l'inverse, les six visages qu'il présente renvoient à l'image d'esprits masculins (fig. 83, p.78) [36].

Cet exemple illustre la complexité du langage symbolique révélé par les formes et les éléments représentatifs des masques *Nalawan*.

Suivant l'ensemble des exemples précédemment cités, on peut noter que chaque type de masques impose, ou au contraire autorise, un comportement bien spécifique.

Ceci est induit non seulement par la société d'où provient le masque, mais également par l'occasion particulière pour laquelle il est créé et utilisé (rites de fertilité, rituels funéraires, rites d'accession à un grade, ...) et enfin par sa symbolique propre.

Ainsi, toutes les formes de masques n'appellent pas la même gravité, et au sein d'un même ensemble, tous les masques n'ont pas la même portée symbolique et rituelle.

La diversité est telle dans la moitié Nord de l'archipel, que la gamme s'étend des masques à vocation essentiellement ludique, jusqu'à ceux qui sont investis d'un pouvoir susceptible de transformer la personnalité du porteur.

Il est difficile de situer dans ce contexte, la réelle portée du grand masque pyramidal de Lawa.

Certains éléments, tels que le secret qui entoure les techniques de fabrication mises en œuvre ou le fait qu'il ait été utilisé lors de cérémonies funéraires à Malakula, semblent attester sa grande dimension spirituelle.

A l'inverse, sa présentation en public lors du festival de Santo, puis sa vente à une institution muséale étrangère, pourrait révéler une certaine forme de désacralisation.

---

[34] Sur le document du musée, le nom du village est orthographié Lowa, mais il semble qu'il s'agit bien du même lieu, pour lequel on rencontre également la dénomination Laua.

[35] Il est précisé que la production de cet objet a cessé en 1895 lors de l'arrivée des missionnaires, l'exemplaire présenté ici serait le second réalisé depuis (le premier a été fabriqué en 1986).

[36] Voir la fiche descriptive du masque en annexe p.217, inventaire du MNC, © CCT/ADCK.
Les motifs peints sur ce masque renvoient à un tabou particulier, car ils représentent le *nanambo marow* ou "bambou sacré", utilisé pour bloquer l'accès au *nakamal*, interdit aux femmes lorsque certaines danses y sont exécutées.

IV. 1. 3. 2. La forme pyramidale

L'ouvrage de F. Speiser est la seule source écrite qui évoque l'existence d'une forme pyramidale pour les masques, mais il s'agit comme nous l'avons vu, de la forme spécifique des masques *rom* qui n'est pas comparable à celle du masque de Lawa.

En dehors des masques conservés aux musées de Marseille et de Bâle, cette forme apparaît, sous un aspect modifié, sur certains objets récemment acquis par le Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie.

Ces collections comprennent **deux coiffes de Lawa** destinées à un rituel funéraire, qui dateraient du début des années 1980 (acquisition par le musée entre 1983 et 1985).

Ces coiffes en bois sculpté et surmodelé présentent une forme pyramidale à la base qui s'allonge en "cornes" au sommet et sur deux côtés (chacune des "cornes" latérales est ornée d'un petit oiseau surmodelé), mais la forme générale est bien distincte du modèle pyramidal (fig. 136 et 137).

Fig. 136: Coiffe de Lawa. M.N.C. n° inv. 86.6.61.

Fig. 137: Idem. M.N.C. 86.6.62.

Une autre coiffe de Malakula à base conique (dont la provenance exacte est inconnue), est plus proche de la forme pyramidale en raison de quatre arêtes surmodelées (fig. 138).

Celles-ci forment des pics identiques à ceux que l'on trouve sur deux objets de Lawa conservés au musée de Bâle (une coiffe : CK.8 et un poteau sculpté : CK.1), où ils sont formés par des feuilles pliées (détail fig. 99 p.85).

Sur cette coiffe sans visage, on retrouve un décor peint assez semblable à celui des objets de la collection de Lawa, ainsi qu'une base ornée de mousse ou de lichen.

Il est important de noter que les masques qui évoquent le plus la forme pyramidale (base conique avec arêtes surmodelées, exemple ci-contre ou masques de South West Bay du British Museum: fig. 43 à 48, p.38) sont des créations récentes (après 1980).

Fig. 138: Coiffe conique dont la forme générale rappelle la forme pyramidale. M.N.C. n° inv. 92.1.6.

Aucun masque pyramidal n'est reproduit, que ce soit dans les écrits ethnographiques ou les ouvrages d'art et les seuls exemplaires connus dans les collections muséales sont les trois masques de Lawa décrits dans le 1er chapitre[37].

Cette rareté s'expliquerait par le fait que cette forme spécifique est récente. Elle daterait selon A. J.P. Meyer des années 1970/1980[38].

Son apparition en ce qui concerne les masques, correspond à l'époque où les rituels *Nalawan* ont été repris dans le Sud-Ouest de Malakula.

D'après C. Kaufmann, aucune cérémonie de ce type n'a été célébrée sur la place sacrée *Op'momba* après 1931. Les habitants de Lawa ont été les premiers dans cette région à les exécuter de nouveau à partir de 1975 environ et à recréer ainsi des objets rituels.

La forme pyramidale proprement dite semble avoir existé précédemment dans le cadre cérémoniel du *Nalawan*, mais pour une fonction différente.

Elle est associée à un pigeon local nommé *napmaxa* et représente symboliquement son nid. Le masque pyramidal conservé à Bâle (issu de la place *Op'momba*) porte d'ailleurs le nom de *nalawan napmaxa*.

Cette affiliation s'applique vraisemblablement dans le cas des deux masques pyramidaux du musée de Marseille, mais elle n'est pas certifiée, car le nom précis de chacun d'eux n'est pas connu.

Avant l'évangélisation de cette région et l'arrêt des rituels, des éléments pyramidaux étaient utilisés pour recouvrir les feux sacrés entretenus dans le *nakamal*.

Les hommes de la place sacrée *Op'momba* et peut-être d'autres places sacrées autour de Lawa[39], auraient donc repris cette forme traditionnelle pour l'insérer dans les danses cérémonielles *Nalawan* sous forme de masques.

Il n'est pas possible d'affirmer que celle-ci n'a pas existé antérieurement pour la création de masques, mais si tel est le cas il n'en reste aucunes traces, que celles-ci aient été détruites intentionnellement ou par l'action du temps.

---

[37] Une coiffe et le grand masque du M.A.A.O.A. et celui du Museum der Kulturen, légèrement plus petit que le précédent.

[38] Information communiquée par A. J.P. Meyer.

[39] Il est probable que les deux masques pyramidaux du musée de Marseille sont originaires de la même place de danse, mais ceci n'est pas mentionné sur l'inventaire.

IV. 2. Etude iconographique comparée

Si l'on considère l'ensemble de la production artistique, il apparaît qu'un grand nombre, sinon la majorité des éléments figuratifs, si abondants dans la moitié Nord de l'archipel, est en relation avec la figure humaine.

Ce constat est encore plus frappant dans le cas des productions liées à l'activité des sociétés masculines traditionnelles.

Ceci n'implique pas que les œuvres fassent nécessairement allusion à l'image d'êtres humains. La figure humaine, suivant le type d'objet où elle est représentée, renvoie à différentes références sémantiques, souvent en rapport avec la communauté des ancêtres.

IV. 2. 1. La figure humaine en pied

La figure humaine en pied est essentiellement représentée par les *rambaramp* et les effigies de grades. On rencontre parfois des figures féminines (aux îles Banks par exemple), mais les figures masculines sont majoritairement représentées.

IV. 2. 1. 1. Les *rambaramp*

Les *rambaramp* sont une production exclusive du Sud et plus particulièrement de Sud-Ouest de Malakula.

Selon A. J. P. Meyer, ces effigies support de crânes, révèlent des liens anciens avec les cultures de Nouvelle-Guinée, notamment celles du Bas et Moyen Sépik où des figures similaires sont sculptées[40]. La création de ces effigies est un gage de considération pour le défunt, dont s'acquittent les vivants afin de s'assurer de sa bienveillance à leur égard.

L'origine des *rambaramp* serait due à l'activité des frères *Ambat*.

Lorsque les cinq frères vivaient sur l'îlot Tomman, l'un d'eux mourut. L'aîné, *Ambat*, le fit revenir à la vie, mais *Awirara*, frère cadet au rôle toujours malfaisant ne souhaitait pas cette résurrection. *Ambat* le fit donc mourir à nouveau et conçu un *rambaramp*. Ainsi, *Awirara* fut réjouit de voir l'effigie muette[41].

La création d'un *rambaramp* est réservée aux défunts de hauts rangs dans les sociétés de grade. Pour un homme de grade inférieur, le crâne surmodelé est placé sur un poteau de bois.

Fig. 139: Crâne surmodelé sur un poteau en bois. Malakula. 1e moitié du XXe siècle.

[40] A. J.P. Meyer, op. cit., 1995, p.412.
[41] B. Deacon, op. cit., 1934, éd. de 1970, p.547.

A l'issue des cérémonies funéraires, le *rambaramp* est placé dans le *nakamal* où il ne fait l'objet d'aucun soin particulier. Après la décomposition du mannequin, au terme d'une trentaine d'années, seul le crâne est conservé.

Ces effigies présentent une unité et une continuité quasi invariables sur le plan technique et sont toujours d'une frontalité statique.

L'étude comparative menée par G. Fisher montre que de la fin du XIXe siècle jusqu'au dernier quart du XXe siècle, la forme générale et la technique de fabrication n'ont pas varié de façon radicale (fig. 141 et 142) [42].

Le crâne, emplit de fragments de feuilles ou d'écorce, est surmodelé de façon à réaliser un portrait du défunt.

Toutes les parties du corps sont réalisées à partir d'éléments végétaux (fougère arborescente pour le tronc, bois ou bambou pour les membres), puis recouverts d'enduit végétal. La chevelure du défunt, soigneusement conservée et fixée sur le crâne est parfois recouverte d'une coiffe en toile d'araignée, symbole de haut rang.

Des coquillages ou des brins de paille enroulés en spirale sont quelquefois insérés sur les yeux pour donner vie au regard.

Fig. 140: Crâne surmodelé. Malakula. XIXe siècle.

Fig. 141: *Rambaramp*. Malakula. Avant 1931.

Fig. 142: Idem. Malakula. 2nd moitié du XXe siècle.

Les décors peints et les ornements présents sur le *rambaramp*, insignes du défunt, indiquent les rangs qu'il a acquis dans le *Nimangki* et le *Nalawan* : bracelets en écaille de tortue ou en vannerie de perles, jarretière, dents de porc sur les bras, conque ou mâchoire inférieure de porc dans les mains, ...

Les figures *temes nevinbür* surmodelées sur les genoux et les épaules, témoignent de l'appartenance du défunt à cette société. Tous ces éléments sont très importants, puisque la position acquise durant la vie détermine la place réservée au défunt au pays des morts.

[42] G. Fisher, op. cit., 1998/99, p.73.

IV. 2. 1. 2. Les figures humaines sculptées et/ou surmodelées

En dehors des tambours à fente utilisés dans le cadre de cérémonies rituelles ou publiques qui peuvent atteindre jusqu'à six mètres de hauteur, les grandes sculptures figuratives sont rares.

Les effigies de grade appelées *temes* (esprit), ont le pouvoir de protéger les membres du grade auquel elles sont associées.

Il est dit que chaque *temes* abrite les esprits des défunts ayant précédemment acquis ce grade, ainsi que celui qui en est le fondateur. Leur pouvoir est lié à la présence de cet esprit tutélaire.

Par l'intermédiaire de son effigie, l'esprit sollicité pour la cérémonie est considéré comme un véritable protagoniste des rituels.

Ces représentations humaines sont plus ou moins statiques suivant le matériau de base utilisé, qui diffère en fonction de l'importance du grade à acquérir : en pierre (toujours associée aux plus hauts grades), en bois ou le plus souvent en fougère arborescente.

La forme des troncs induit des figures un peu figées, représentées avec les membres collés au corps, les bras parfois repliés vers le haut et les jambes droites ou jointes par les genoux (fig. 143 et 144).

La fougère arborescente, formée d'un entrelacement de fibres dures, est plus facile à travailler que le bois, mais ne permet pas d'exécuter des traits nets et nécessite une enduction (en pâte végétale) avant l'application d'un décor peint (fig. 145 à 147).

Fig. 143: Sculpture de grade. Bois peint. Malakula. XIXe siècle. H = 191 cm.

Fig. 144: Idem. Bois peint. Est Malakula.

Ces figures, véritablement sculptées ou gravées en profondeur, présentent parfois plusieurs corps ou visages, dont le nombre symbolise la puissance et la richesse nécessaires à leur acquisition. La multiplicité des images renvoie à une valeur sociale importante.

Après les cérémonies de prise de grades, elles sont le plus souvent placées au bord de l'aire de danse ou devant la case de l'intéressé, auquel elles servent d'emblème. D'ordinaire elles sont laissées à pourrir, mais peuvent être incendiées dans certains cas.

Fig. 145: Sculpture de grade en fougère.
Achetée par J. Guiart en 1963.
Nord d'Ambrym.

Fig. 146: Idem.
Nord d'Ambrym.
H = 243 cm.

Fig. 147:
Sculpture de grade en fougère (détail).
Acquise en 1890.
Malakula.
H totale = 270 cm

Les représentations des protagonistes des récits mythiques ou d'autres figures, dont le mode de fabrication s'apparente plutôt à celui des *rambaramp*, constituent des figures plus dynamiques.

L'utilisation de matériaux plus souples permet de créer des personnages plus animés, dont les membres sont nettement détachés du corps.

Fig. 148: Figurine pour les cérémonies *luan*.
Ambrym.

Fig. 149: Chapeau de danse doté d'un personnage dans une pose de supplication.
Malakula. XIXe ou XXe siècle.
H = 83 cm.

IV. 2. 2. La représentation du visage

Le visage est un motif récurent qui domine la représentation figurative sur les objets, que ceux-ci soient magiques, rituels ou usuels.

IV. 2. 2. 1. Cas particulier des pierres magiques

En marge des sociétés masculines, le visage humain est représenté dans l'art magique, sur des pierres sculptées dans un fragment de tuf volcanique, dense et facile à façonner.

Elles forment une part importante du travail sur la pierre, car ce matériau est peu utilisé en sculpture.

La magie de ces pierres opère dans différents domaines, spécifiques à chacune d'elle, qui sont d'ordre public ou privé.

Dans le premier cas, elle est appliquée au bénéfice de tous les membres d'un même clan et est utilisée pour assurer la fertilité et la santé des individus, l'abondance des plantes nourricières ou pour influer sur le climat. Elle peut à l'inverse se révéler maléfique, lorsqu'elle est destinée à des ennemies.

Sur le plan privé, ces pierres sont principalement utilisées afin d'obtenir la richesse, qui passe par la réussite dans le commerce des cochons. Elles sont d'ailleurs toujours dites *müyü ne bu* ou "pierres à cochons" sur l'île d'Ambrym. Leur pouvoir s'applique également pour la magie amoureuse, ou encore pour assouvir une volonté de vengeance personnelle.

Fig. 150: Pierres magiques pour l'acquisition des cochons. Acquises par J. Guiart en 1963. Ambrym.

Fig. 151: Idem. Ambrym. XVIIIe ou XIXe siècle.

Fig. 152: Idem. Acquise par J. Guiart en 1963. Ambrym nord. 9 x 4.5 cm.

Les plus petites sont arrondies selon une forme ovoïde parfois assez grossière, qui est liée à un de leur mode d'utilisation.

Celui-ci consiste à gratter la surface préalablement enduite d'ocre, le propriétaire se frottant ensuite la poitrine avec la poudre obtenue.

Les plus grandes pierres, comme celle d'Ambrym illustrée ici[43], sont fixées sur un poteau, le visage tourné vers le lieu où doit opérer la magie. Elles présentent un profil exécuté très finement, qui reprend dans le cas présent le style caractéristique dans cette région des têtes de tambours en forme de croissant.

Fig. 153: Pierre magique.
Nord d'Ambrym.
H = 35.5 cm, l = 15.8 cm.

D'après F. Speiser[44], des figures humaines complètes peuvent être représentées sur ces pierres, alors que J. Guiart note que seuls des visages sont gravés ou sculptés en bas-relief, en un ou plusieurs exemplaires.

Les arcades sourcilières sont généralement très marquées et le nez représenté de façon anormalement allongée au vue de la physionomie des mélanésiens. Les yeux ont une forme circulaire ou en goutte d'eau qui s'étire vers les tempes. Les oreilles sont très rarement représentées, comme c'est le cas pour la plupart des représentations de visages humains.

Ces pierres recevaient souvent un décor peint, généralement ocre rouge, renouvelé avant chaque utilisation pour réactualiser ou renforcer leur pouvoir.

Cette vertu de la couche colorée est peut-être à mettre en relation avec le décor peint des masques, qui est parfois repris lorsque ceux-ci sont réutilisés[45].

IV. 2. 2. 2. Les tambours dressés

La symbolique de ces "effigies sonores" est différemment interprétée suivant les auteurs[46], mais la version dominante considère qu'ils personnifient la communauté ancestrale.

Le ou les visages sculptés et rehaussés de peinture qui ornent ces œuvres monumentales, ne comportent souvent pas de bouche car c'est la fente du tambour qui en tient lieu, le son produit correspondant à la voix des ancêtres.

D'après J. Guiart, si la fente correspond bien à la bouche du personnage dont le visage est représenté, ce dernier est gratuit et sans nom ; on a donné une forme humaine au tambour "parce qu'il en sort une voix et que cela semblait logique"[47].

---

[43] Cette pièce magnifique fait actuellement partie de la collection du Vanuatu exposée au musée du Louvre.

[44] F. Speiser, op. cit., 1923, éd. de 1990, p.392.

[45] De même les peintures rupestres des aborigènes australiens, "censées avoir été peintes par les ancêtres mythiques, sont repeintes, afin de réactiver leur puissance créatrice".
M. Eliade, *Aspects du mythe*, 1963, p.61.

[46] Certains auteurs, comme C. Sachs, ont vu dans la position verticale des tambours un double symbole sexuel en leur attribuant une forme phallique et en considérant la fente comme la vulve du tambour.

Pourtant, dans un texte antérieur sur les effigies religieuses, il atteste l'interprétation précédente. Le rite *litamate* du *Nalawan*, effectué pour donner congé aux ancêtres présents lors des cérémonies, s'adresse au tambour en ces termes : "grand-père demeure ici"[48].

Ces tambours ne sont semble-t-il pas restreints au monde terrestre, puisque les vivants perçoivent parfois le battement de ceux qui existent dans le monde souterrain ou sous-marin des morts.

Les tambours à fente, présentent de nombreuses variantes stylistiques.

Sur l'île d'Ambrym, d'où ces instruments seraient originaires, la forme des visages représentés, qui s'inscrit dans une demi-lune, est très caractéristique. Le front haut surplombe d'énormes yeux ronds et un nez aux narines souvent très évasées.

Ces tambours ont une forme plus anthropomorphique que ceux de Malakula, généralement beaucoup plus abstrait.

Fig. 154: Tambours à fente exposés au M.N.A.A.O., Paris.
Nord d'Ambrym.

Dans les îlots du Nord-Est de Malakula, le visage des tambours s'inscrit dans un losange et présente un nez souvent très allongé sous des yeux circulaires ou en goutte d'eau.

Au Sud-Ouest de l'île, le sommet des tambours est généralement plat et les éléments du visage apparaissent dans une forme triangulaire. Ils sont représentés de façon schématique et tracés par un trait large et profond.

Fig. 155: Groupe de tambours.
Sud-ouest de Malakula.
Photo J; Guiart, 1950.

Fig. 156: Tambour.
Sud de Malakula.

[47] J. Guiart, op. cit., 1963, p.112.
[48] J. Guiart, *Les effigies religieuses des Nouvelles-Hébrides*, 1949, p.33.

Aujourd'hui, ces tambours ont toujours une importance considérable dans la vie des ni-Vanuatu et sont devenus, au même titre que les dents de cochons recourbées, un des symboles nationaux.

Fig. 157: Vue de tambours à fente lors du festival de Santo en 1991.

IV. 2. 2. 3. Figuration du visage sur les objets usuels ou cérémoniels

De nombreux objets utilitaires reçoivent un décor sculpté représentant un visage : les proues de pirogue, les armes (massues, lances, ...), les outils (herminettes), les couteaux ou les pilons à *lap-lap*[49].

Parmi ceux-ci, on retrouve aussi les objets utilisés lors de la célébration des rituels, tels que les assommoirs à cochons ou les plats cérémoniels dans lesquels les hommes servent le *kava*[50].

Ces objets sont réalisés en bois dur, dont la surface est polie avec une râpe en bois d'ortie, avant d'être patinée à la main à l'aide de suie et d'huile de noix de coco.

Sur ce type d'objets, la représentation des visages humains, parfois inscrits dans une forme triangulaire ou en losange, est le plus souvent très schématisée.

Elle apparaît dans certains cas dans un style très épuré, où seuls se dessinent les traits des arcades sourcilières, de l'arête du nez et de la bouche.

Fig. 158: Type rare de massue dite *bweten bal* ("tête d'aigle").
Achetée par le M.N.A.A.O. en 1949.
Ouest Ambrym.
H de la tête = 17.5 cm.

[49] Le *lap-lap* est un plat traditionnel du Vanuatu à base de morceaux de tubercules enveloppés dans des feuilles, puis cuits dans un four creusé dans le sol.
[50] Le *kava* est une boisson confectionnée à partir d'une décoction de racines broyées d'un poivrier local (*Peper methysticum*).

L'exemple le plus stylisé se trouve sur la face inférieure de certains plats cérémoniels, dont les pieds sculptés représentent les yeux du personnage. Il s'agit là d'un visage surréaliste comprenant quatre yeux, qui serait la représentation d'une figure d'ancêtre.

Fig. 159: Face inférieure d'un plat représentant une figure d'ancêtre. Acquis par P. Langlois en 1957. Ouest Ambrym. L = 84.7 cm.

Fig. 160: face inférieure d'un plat cérémoniel. Ambrym. L = 91.5 cm.

Dans certains lieux, se dégage un style de visage particulier reproduit sur des objets très différents, comme en témoignent ceux qui ornent les assommoirs à cochons de l'île d'Ambrym, proches de ceux des tambours de cette région.

Les éléments du visage sont inscrits dans une forme générale en croissant, le nez est allongé et renflé à la base, la bouche est absente ou simplement évoquée par une ligne. La différence réside dans le traitement des yeux qui prennent sur les assommoirs une forme en goutte d'eau, caractéristique semble-t-il plus rare sur les tambours.

Fig. 161: Assommoirs cérémoniels à cochons, acquis en 1949. Ouest Ambrym.

La forme des visages peut être aussi dictée par l'appartenance d'un objet à une société masculine donnée, comme l'illustrent les nombreuses figures créées dans le cadre du *Nevinbür* au Sud-Ouest de Malakula.

Ce type caractéristique, essentiellement incarné par les marionnettes *temes nevinbür*, se retrouve sur des coiffes et des plaques dorsales qui sont portés durant les danses. Le trait principal qui distingue ces visages surmodelés est la présence d'un nez rond et très proéminent. Les yeux sont aussi généralement ronds et quelquefois protubérants (exp.: fig. 78 p.73).

Les détails propres à chaque figure, ainsi que les couleurs et motifs décoratifs employés, doivent permettre d'identifier les personnages mythiques représentés.

Ces visages sont toujours ornés d'au moins deux dents de cochons, caractéristique quasi-invariable dans le cas des visages surmodelés, quel que soit l'objet qui les supporte.

Sur les masques et coiffes du *Nalawan*, la multiplicité des images et en particulier des visages, révèle l'importance du grade considéré (comme dans le cas des effigies de grade ou des tambours).

La plupart du temps, les masques comportent de un à quatre visages, mais une coiffe conservée au Musée de Nouvelle-Calédonie prouve que ce type d'objets peut en présenter jusqu'à six, ce qui semble exceptionnel.

Les caractéristiques de ces visages sont variables suivant les masques, mais présentent des similitudes marquées pour un même groupe et sont très souvent semblables sur un même objet.

Le masque pyramidal de Lawa présente quatre visages exécutés suivant le même schéma (fig. 162 à 165):

- Le front s'allonge en forme conique ornée d'une alternance de lignes noires et de lignes ponctuées de points blancs, que l'on pourrait assimiler à la représentation d'une coiffe.
- Les arcades sourcilières très marquées et soulignées de noir, surplombent des yeux en mandorle peints en blancs, sur lesquels apparaissent les iris et les cils tracés en noir.
- Le nez droit présente des narines larges et très évasées.
- La bouche est toujours représentée ouverte, avec des lèvres noires et ourlées, et laisse apparaître les dents peintes en blanc.
- On retrouve bien sûr les dents de cochons insérées dans la masse de l'enduit entre la commissure des lèvres et les pommettes.

La forme générale de ces visages évoque l'image d'un losange dont les angles seraient légèrement tronqués, mais cette similitude est plus ou moins notable suivant les faces.

Fig. 162: Un des visages du masque de Lawa.

Fig. 163: Idem.

Fig. 164: Idem.

Fig. 165: Idem.

Bien que tous détails énoncés soient invariables sur les quatre visages, il en résulte néanmoins des expressions distinctes.

La bouche largement ouverte et les sourcils froncés et proéminents par exemple, manifestent sur trois d'entre eux une expression hostile voire agressive, alors qu'à l'inverse le dernier (fig.164) reflète plutôt la physionomie d'un personnage effrayé ou surpris.

Bien sûr ces interprétations sont tout à fait subjectives et rien n'indique que ces dissemblances sont motivées par une réelle volonté du ou des auteur(s).

En dehors de quelques variantes concernant les yeux, parfois ronds et/ou sans iris représentés et le nez dont les narines sont plus ou moins évasées, les caractéristiques énoncées précédemment sont semblables pour les visages des autres objets de Lawa.

La bouche ouverte où apparaissent les dents est une constante dans cette collection (à l'exception cependant de la coiffe CK.3 du musée de Bâle).

La figuration des dents se retrouve sur des coiffes *Nalawan* plus anciennes.

Sur certaines, il s'agit de véritables dents humaines qui sont insérées dans la bouche du visage représenté (fig. 166 et 167). Une coiffe ronde acquise par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo en présente également une (fig. 33 p.31).

Cette caractéristique ne semble cependant pas être une généralité sur les masques *Nalawan*, car souvent la bouche est simplement indiquée par le renflement des lèvres.

Fig. 166: Masque doté de dents humaines.
Malakula.

Fig. 167: Idem.
South West Bay, Malakula.

Des exemplaires récents de ce type de masque présentent quelquefois des visages atypiques, telle que cette coiffe de Malakula conservée au M.N.C., stylistiquement très proche des objets de la collection *Nalawan* de Lawa, où les yeux sont inscrits dans le corps de deux oiseaux surmodelés en janus.

L'apparition de telles formes corrobore l'idée d'une créativité plastique toujours renouvelée.

Fig. 168: Coiffe surmodelée.
Malakula.
© M.N.C. n° inv. 99.5.1.

Il apparaît que les caractéristiques formelles des visages représentés sur les objets cérémoniels, ne sont pas liées à un type d'objet précisément, mais renvoient plutôt à un style local ou encore dénote de l'appartenance de l'objet à une des sociétés rituelles masculines.

Sur le plan symbolique, lorsque ces visages ne renvoient pas à l'image d'un des personnages mythiques identifiés dans une région donnée, il est difficile de se prononcer au de-là du fait que ces visages peuvent évoquer des figures d'ancêtres.

IV. 2. 3. Les motifs géométriques

Les représentations figuratives sont très souvent associées à des motifs géométriques, omniprésents sur les objets cérémoniels. Leur présence ne se résume pas à une fonction décorative, mais renvoie à la richesse symbolique des nombreux insignes de grade arborés par les initiés.

Parmi ces éléments, le losange (et les motifs qui en dérivent : triangle, chevron, ...) est le plus abondamment représenté.

Il apparaît comme forme générale de certains masques, dont les masques *rom* par exemple, et souligne les traits des visages auxquels il est très souvent associé[51].

Le motif dit *néna* ou *nana* qui représente un visage inscrit dans un losange, est une figure récurrente de l'ornementation dans la partie Nord et Centre-Nord de l'archipel.

Le losange renvoie d'une part à l'image d'un corps dont les bras et les jambes sont fléchis, les coudes reposant sur les genoux, et d'autre part à celle de deux mâchoires de porcs en vis à vis.

Fig. 169: Masque du Sud-Est de Malakula qui présente un visage inscrit dans une forme en losange.

La place prépondérante des porcs dans l'organisation de la vie sociale et rituelle des hommes et par là l'importance symbolique des éléments qui les représentent, expliquerait la profusion de ces formes géométriques sur les objets cérémoniels.

On note d'ailleurs que les motifs anguleux et les lignes brisées sont nettement plus fréquents que les lignes courbes et les volutes.

Alors que les dents de porcs sont partout présentes, le motif en spirale qui les caractérise est plus rarement représenté (on le retrouve le plus souvent sur les tambours à fente et il figure aujourd'hui sur le drapeau national du Vanuatu).

Fig. 170 et 171: Petit tambour à fente polychrome. Face et revers. Vao, Nord-Est Malakula.

[51] Certains motifs sont directement liés à un grade particulier qu'ils symbolisent. Sur l'île d'Ambrym par exemple, un losange sculpté sur un arbre représente le rang *lokbaro*, ou le rang *mal* lorsque trois points y sont ajoutés pour figurer des yeux et une bouche. Le grade *meleun gatlam* est lui visualisé par le dessin d'un chevron en dessous d'un losange.
M. Patterson, *La production artistique à Ambrym: contexte et évolution*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.266.

Les motifs géométriques sont d'autre part très représentatifs d'une forme d'expression artistique répandue dans toute la moitié Nord de l'archipel: les dessins sur sable nommés *sandroa* ou *sandroing* en bislama[52].

La technique de ces dessins consiste à tracer une grille sur le sol dans laquelle s'inscrit le motif représenté. Celui-ci doit être réalisé en un trait continu sans que le doigt de l'exécutant ne quitte le sol.

Ces dessins forment des figures symétriques parfois agrémentées d'éléments marginaux, où les courbes et les volutes sont fréquentes.

Fig. 172: Dessin sur le sable.

En fonction du contexte et des personnes présentes, ces dessins, toujours signifiants, peuvent recouvrir plusieurs niveaux de signification. Certains ne sont que des jeux d'enfants, évoquant des fables sur le monde animal ou des récits humoristiques, d'autres symbolisent divers éléments parmi lesquels des rythmes de tambour, des objets matériels tels que des masques, des caractéristiques topographiques ou des héros mythiques.

Les configurations les plus complexes s'apparentent à de véritables "écrits" rituels[53].

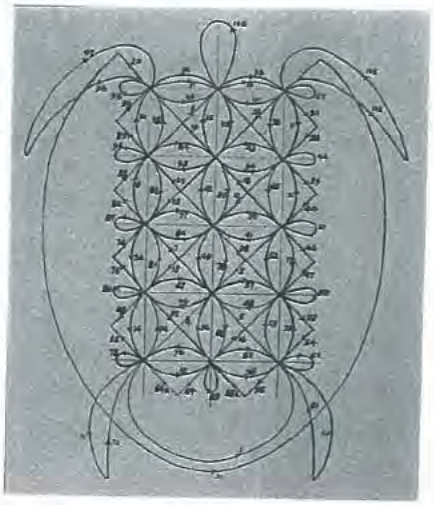


Fig. 173: Dessin sur sable d'une tortue de mer.

Fig. 174: Tortue *ahü*, dessin sur sable de J. Gédéon.

Chaque type ou modèle de dessin (il en existe plusieurs centaines) entre désormais dans le cadre du système de copyright traditionnel et peut être reproduit sur des objets cérémoniels.

[52] Les dessins de sable possèdent un nom particulier dans chaque langue vernaculaire. Ils sont nommés *nana* en langue ninde de l'aire Mewun. De même, chaque dessin spécifique porte un nom ou une série de noms suivant la façon dont il est réalisé ou utilisé.

[53] Sur l'île de Malakula, un dessin sacré se réfère au voyage de l'esprit des défunts vers *Embw*, le pays des morts. Les hommes doivent nécessairement apprendre ce tracé de type *nahal*, "le chemin", fait de six volutes inscrites autour de six rectangles, car il est dessiné sur la route qui mène au monde des morts par l'esprit féminin *temes savsap* qui en est le gardien. A l'approche d'un mort, *temes savsap* efface partiellement le tracé, qu'il devra être capable de compléter s'il veut éviter d'être dévoré par elle et ainsi d'être dans l'incapacité de rejoindre ses ancêtres. J. Guiart, op. cit., 1965, p.16.

Un dessin de type rare originaire d'Ambae, représente le nid d'un petit oiseau noir au bec rouge et crochu[54], sous la forme d'un losange tracé au centre d'une figure rectangulaire[55].

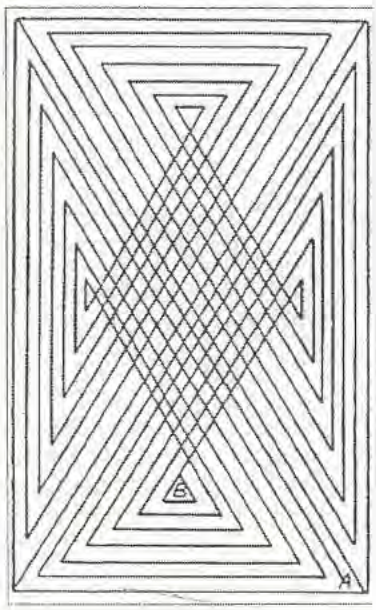


Fig. 175: Dessin sur sable d'un Myzomela Cardinalis, ou *rehed* en bislama.

S'il l'on ne peut mettre en relation directe les deux représentations d'un nid d'oiseau, que sont le losange d'un dessin de sable à Ambae et la forme pyramidale d'un masque à Lawa, il est cependant frappant que ces deux motifs géométriques, dont la forme ne correspond pas à première vue à l'image d'un nid, lui sont symboliquement associés.

Ce thème n'est pas évoqué dans la littérature à propos des autres îles de l'archipel et il est difficile de savoir si l'image d'un nid d'oiseau est reprise ailleurs, sous une forme géométrique, semblable ou non. De même il n'est pas possible de se prononcer quant à la signification symbolique sous-tendue par cette image.

Toutefois, il est notable que parmi toutes les civilisations, le mythe le plus fréquent concernant la création du monde décrit la source de l'univers comme un œuf (le thème de l'œuf cosmique primordial est présent sur l'île de Pâques, en Chine, au Tibet, dans la tradition taoïste[56],...).

D'autres encore évoquent l'intervention d'un oiseau dans la création de la terre (l'hirondelle est ainsi mentionnée dans certains récits des îles du Sud-Est asiatique par exemple).

Fig. 176: Homme-Oiseau. Ile de Pâques. Pierre peinte. H = 36cm.

En l'absence d'informations complémentaires et au vue des récits mythiques du Sud-Ouest de Malakula précédemment énoncés, il est cependant délicat de supposer que la forme pyramidale, comme image d'un nid, soit une réminiscence de ce thème de l'origine du monde.

---

[54] Cet oiseau est un *Myzomela Cardinalis* nommé *redhed* en bislama.

[55] K. Huffman, *Les dessins sur sable dans le nord du Vanuatu*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, p.257.

[56] M. Eliade, op. cit., 1963, p.36 et 109.

L'impact de l'histoire

L'histoire de l'archipel avant l'arrivée des européens est connue de façon imprécise. Cette période est seulement documentée par les recherches archéologiques et linguistiques, mises en parallèle avec les données concernant le peuplement de la région.

A l'inverse il existe de nombreux témoignages écrits des européens qui ont eu un contact, ponctuel ou prolongé, avec ces îles et leurs habitants. Pendant longtemps, et à de rares exceptions près, le point de vue de ces derniers n'a pas été pris en compte, alors qu'ils étaient pressés de toute part et contraints de changer de mode de vie ou de se tenir à l'écart pour tenter de le préserver.

Différents facteurs ont plus ou moins durement affecté l'ensemble de la population locale, aussi bien sur le plan démographique que sur les multiples aspects de la vie culturelle. Le fonctionnement traditionnel de la société a subi de grands bouleversements durant les deux derniers siècles, jusqu'à la dernière étape marquante : la proclamation de l'indépendance du pays en 1980. Cette fois, le bouleversement a été initié par les insulaires, qui n'ont cessé depuis de s'investir dans l'affirmation de leur identité propre.

L'étude de l'histoire, tant ancienne que moderne, amène à considérer le contexte culturel et la production artistique sous un autre angle, en même temps qu'elle les dote d'une dimension plus large, surtout en ce qui concerne les objets récemment créés dans le cadre des sociétés masculines traditionnelles.

V. 1. Le choc culturel

"Il faut regretter que les Européens ne puissent faire de voyages sans nuire aux nations qu'ils vont visiter."
Forster, Londres, 1778.[1]

V. 1. 1. La découverte de l'archipel - Premiers contacts

L'origine de l'exploration du Pacifique est liée à la recherche du continent de la "Terra Australis Incognita"[2], dont l'existence est supposée depuis l'antiquité.

Cette quête, associée à un réel souci d'évangéliser les populations païennes, conduit l'Espagnol Pedro Fernandez de Quiros dans les eaux de l'archipel en 1606. Persuadé qu'il a enfin localisé le continent austral, il nomme cette terre "Terra Australis del Espiritu Santo".

[1] J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.19. Forster, botaniste allemand, participa à l'expédition menée dans le Pacifique en 1774 par le capitaine James Cook.

[2] Cette masse terrestre devait logiquement assurer un contrepoids au continent Euro-Asiatique et maintenir ainsi l'équilibre du monde.

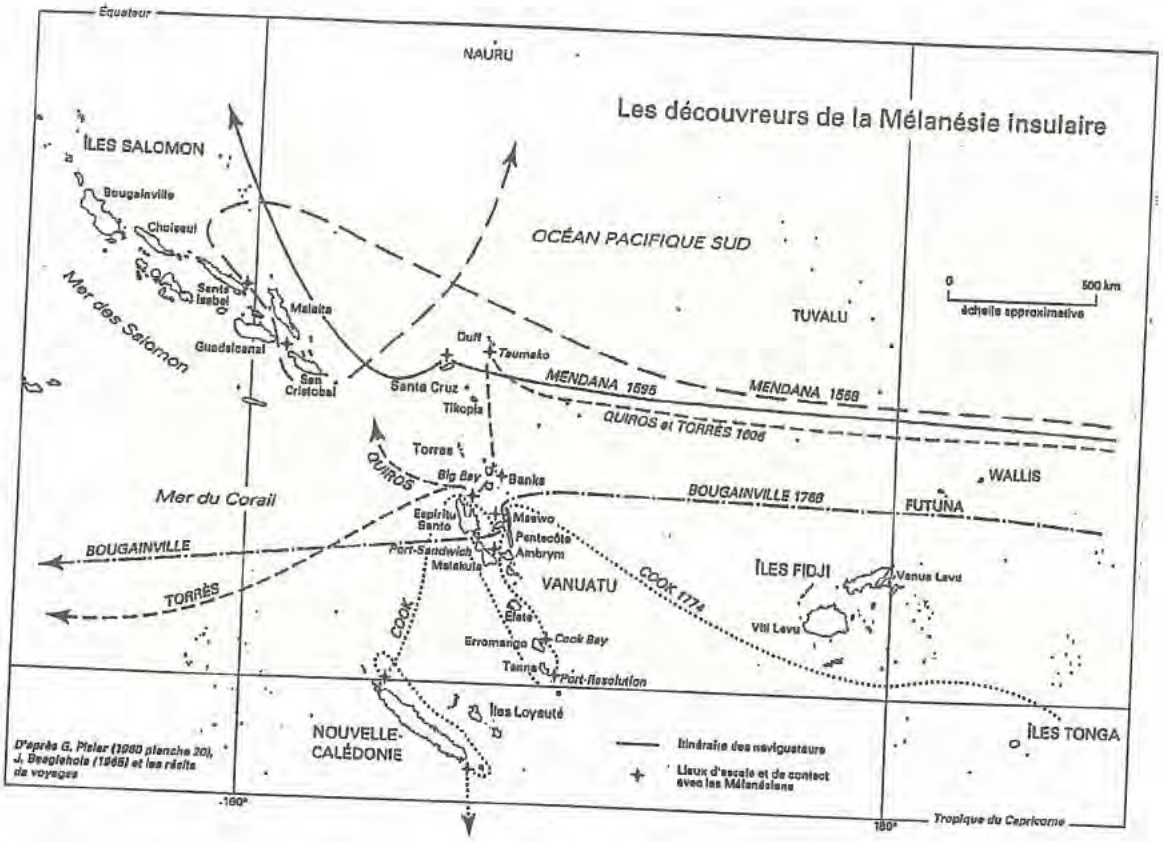


Fig. 177: Les découvreurs de la Mélanésie.

Il faut attendre le XVIIIe siècle pour que la vérité soit faite au sujet de ce continent mythique et que les contours de l'archipel se dessinent plus précisément.

Les Mers du Sud sont à cette époque le terrain de compétition des français et des anglais, dont l'esprit de conquête va de pair, au siècle des Lumières, avec la volonté d'accroître les connaissances scientifiques. En toile de fond, la théorie du "Bon Sauvage", qui selon Rousseau possède "le secret du bonheur et des vertus naturelles", supporte ces entreprises sur le plan philosophique.

Dans ce contexte, Louis-Antoine de Bougainville entreprend en 1768 une expédition qui le mène au Nord de l'archipel. Constatant qu'il ne s'agit nullement d'un continent, il nomme ces îles "l'Archipel des Grandes Cyclades". Bien que le contact avec les mélanésiens soit appréhendé d'une façon plus "humaine" que du temps des Espagnols, la rencontre n'est pas exempte d'affrontements.

Un contact plus prolongé s'établit entre les européens et les mélanésiens en 1774, lors du second voyage dans le Pacifique du capitaine James Cook, qui rebaptise l'archipel "New-Hebrides". Cette expédition, résolument scientifique, parcoure cette fois l'ensemble des eaux de l'archipel et s'arrête à trois reprises.

Sur l'île de Malakula, les anglais sont contraints par les insulaires de rester sur le rivage et l'essai de débarquement à Erromango reste infructueux.

Lors de la dernière escale sur l'île de Tanna, où ils séjournent près de deux semaines, des relations plus confiantes peuvent s'instaurer, après un premier contact toujours délicat. Les scientifiques peuvent explorer les terres plus librement, mais sous le contrôle des mélanésiens qui respectent ainsi les limites territoriales de leur groupe.

Ce séjour est l'occasion pour Cook et son équipage de découvrir l'hospitalité et la civilité des insulaires, en même temps qu'ils perdent leurs préjugés à l'égard des "sauvages". Pourtant, en tant qu'acteur de ce choc culturel, ils éprouvent la difficulté d'échanger véritablement et se sentent désarmés face à une structure sociale apparemment floue et non hiérarchisée.

Selon l'idée communément admise, les mélanésiens croient en voyant arriver les européens, qu'ils assistent au retour de leurs ancêtres. Codrington note à ce sujet:

> "Ils étaient pratiquement sûrs qu'ils (les navigateurs) sortaient de la mer, car aucun homme de ce monde ne pouvait avoir de tels vaisseaux. De même, ils étaient persuadés que ces voyageurs n'étaient pas des hommes: s'ils l'avaient été, ils auraient été noirs. Qui étaient-ils? Ils étaient des esprits et étant des esprits, ils ne pouvaient être que ceux des hommes qui avaient vécu dans ce monde"[3].

V. 1. 2. L'exploitation "sauvage" de l'archipel

Jusqu'au XIXe siècle, les "îles noires" restent à l'écart des préoccupations coloniales et évangéliques des européens. Seuls quelques baleiniers sillonnent les eaux de l'archipel, évitant d'y faire escale en raison de la réputation de cannibalisme de ses habitants.

L'intérêt commercial suscité par la découverte, en 1825, de deux produits propres à être vendus sur le marché chinois, la bêche de mer[4] et surtout le bois de santal, déclenche une colonisation sauvage qui commence par les îles du Sud. De nombreux européens organisent ces expéditions lucratives, grâce à l'exploitation de main-d'œuvre polynésienne.

Cette arrivée en force donne lieu à des heurts violents avec la population autochtone et bouleverse profondément la société traditionnelle. L'intensité du trafic est telle que la quasi-totalité de l'archipel est affectée en moins d'un demi-siècle et les sites rapidement appauvris.

Lorsque le trafic s'épuise, dès 1865, les mélanésiens, bien que très prudents vis à vis des européens, vont néanmoins vers une forme de dépendance alimentée par le "cargo[5]", qui facilite l'implantation européenne. Suite à cet épisode, les nombreuses stations de commerce implantées sur les côtes restent sur place et cherchent à convertir leurs activités.

---

[3] R. H. Codrington, 1891, p. 11. Traduction de J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.56.

[4] Autre nom du trépang, grosses holoturies comestibles des mers du Sud. Ce mot dérive du portugais "bicho del mar", lui-même à l'origine du nom du pidgin bichelamar ou *bislama*, qui se répand à cette époque en tant que lingua franca dans l'ensemble de l'archipel.

[5] Le cargo désigne les marchandises importées par les blancs (outils en fer, tabac, armes à feu,...).

La production de coprah ou le ravitaillement des navires baleiniers supplantent dans un premier temps le commerce du bois de santal. Rapidement s'instaure un autre type de trafic, le "blackbirding" ou "traite des oiseaux noirs", métaphore qui désigne l'exportation et l'exploitation de la main-d'œuvre mélanésienne sur les plantations de coton ou de canne à sucre, principalement en Australie. Ce trafic connaît son apogée dans les années 1880 et ne cesse qu'au début du XXe siècle, après son interdiction en 1904.

Le recrutement, en principe volontaire, passe souvent par des méthodes peu scrupuleuses, certains n'hésitant pas à enlever des hommes et des femmes, ce qui est aisé lorsque ceux-ci se déplacent en pirogue.

La mer devenant un espace dangereux, il n'est plus possible pour les insulaires d'entretenir les relations et les échanges entre les îles de l'archipel.

Fig. 178: Un bateau recruteur du blackbirding.

Les nombreuses pertes humaines subies par la population locale, sont une autre conséquence dramatique du "blackbirding". Les méthodes de recrutement parfois sanglantes et les mauvaises conditions de vie pendant le voyage, sont à l'origine d'une mortalité qui frappe 25% de la main-d'œuvre recrutée.

Sur l'archipel, la dépopulation s'accentue par l'extension des épidémies, causées par l'introduction de nouveaux virus et par la baisse de la natalité qui fait suite au départ des personnes en âge de procréer. Tout ceci aboutit à une catastrophe démographique sans précédent. On estime à 50% la perte de la population sur l'ensemble de l'archipel et même davantage pour les îles les plus touchées. La dépopulation entraîne dans de nombreuses îles la disparition de groupes entiers.

La répartition territoriale est complètement bouleversée. Les sites d'altitude sont abandonnés par leurs habitants souvent isolés, au profit des espaces littoraux en partie désertés, où les missions accueillent les survivants des groupes éteints. Celles-ci intègrent également dans leur rang les mélanésiens de retour sur leur terre, qui ne peuvent plus, bien souvent, réintégrer leur mode de vie traditionnel, leur clan ayant disparu.

C'est à l'issue de cette période de colonisation intense que la société mélanésienne est la plus affaiblie, le monde de la Coutume n'ayant pas résisté à ce rapport de force. On compte environ 40 000 habitants à la fin des années 1920 (chiffre le plus bas jamais enregistré), alors que l'estimation de leur nombre avant l'arrivée des blancs est de l'ordre de 600 000[6]. Le titre

[6] 170 000 individus sont recensés aujourd'hui. K. Huffman, *Le Vanuatu*, dans *Arts des mers du Sud*, ouvrage collectif sous la direction de D. Newton, p.285.

de l'ouvrage de B. Deacon, présent à Malakula en 1926, est à ce propos évocateur: "Malakula. A Vanishing people in the New Hebrides"[7].

D'après lui, les seuls villages qui subsistent à cette époque au Sud-Ouest de l'île se trouvent à Seniang.

Par l'intermédiaire des missionnaires, les mélanésiens peuvent adopter la religion des blancs et par là espérer intégrer cette nouvelle société. La conversion semble avoir été pour nombre d'entre eux la seule issue possible.

VI. 1. 3. Le rôle des missions

L'évangélisation des Nouvelles Hébrides représente l'autre face du contact avec le monde européen. Elle débute simultanément au commerce du bois de santal et apparaît presque complète un siècle plus tard, dès 1920.

Les églises chrétiennes, ou la "*Skul*"[8], proposent une vie nouvelle qui va à l'encontre de la "*Kastom*" et suscite des adhésions enthousiastes ou à l'inverse une opposition très marquée.

Seules les populations vivant à l'intérieur des terres, principalement sur Malakula, Santo, Tanna et Pentecôte, sont moins sollicitées et peuvent préserver la coutume. Les sociétés dites "secrètes", en raison de leur caractère religieux en rapport avec le culte des ancêtres, sont particulièrement traquées par les missionnaires.

L'archipel est partagé entre plusieurs missions véhiculant chacune une orientation théologique propre.

La "London Misssionary Society" est la première à aborder l'archipel.

Le radicalisme religieux de cette église presbytérienne, installée principalement dans les îles du Sud, interdit les formes religieuses traditionnelles et au-delà, toutes les manifestations culturelles ou sociales considérées comme l'œuvre de Satan.

Tous les aspects de la vie mélanésienne (les chants, les danses, les coiffures traditionnelles, toutes les formes de magie,...) sont supprimés dans cet élan puritain.

Fig. 179: John Paton (1824-1907). Missionnaire presbytérien arrivé aux Nouvelles-Hébrides en 1858. Il fut le personnage emblématique de cette mission.

[7] Malakula. Un peuple qui disparaît aux Nouvelles-Hébrides.

[8] Le terme bislama "*Skul*" dérivé du mot anglais "school", désignait les villages chrétiens où étaient formés les futurs "teachers" mélanésiens qui allaient ensuite répandre la parole missionnaire, et par extension tout ce qui concernait l'évangélisation.

L'église anglicane, ou "Melanesian church", s'intéresse plutôt aux îles du Nord et se propose de les évangéliser de manière indirecte en formant des "teachers" mélanésiens, qui doivent répandre cet enseignement.

Considérant que l'évangélisation ne nécessite pas d'annihiler la société traditionnelle, cette mission ne provoque pas une situation aussi dramatique que sa concurrente et attire de nombreux adeptes.

En 1881, alors que la christianisation semble acquise, les deux églises anglo-saxonnes se partage l'archipel.

La campagne d'achat de terrains menée à cette époque par les colons francophones de Nouvelle-Calédonie, est en partie motivée par la volonté de contrecarrer cette influence britannique.

L'arrivée de missionnaires français maristes, apparaît dès lors comme un acte politique et cette église est présentée comme la "*franis skul*": l'église des Français.

Les pères maristes se trouvent confrontés à un espace déjà largement occupé et s'installent dans les îles du Centre Nord (Ambrym, Malakula, Santo). N'ayant pas l'aisance matérielle de leurs concurrents britanniques et ne cherchant pas à intervenir dans les affaires locales, leur influence est limitée: à Malakula, on compte 32 convertis catholiques en 1920, après plus de trente ans de présence missionnaire.

Fig. 180: Jean Pionnier (1841-1929), missionnaire mariste qui a dirigé la première tentative d'implantation catholique aux Nouvelles-Hébrides.

D'autres églises marginales viennent s'ajouter à cette situation déjà complexe. L'église américaine, "The Seven Day adventist", arrivée dès 1917, connaît un succès notable, du en partie à sa doctrine millénariste et surtout à sa richesse matérielle, qui correspond bien à l'idée que les mélanésiens se font d'une "bonne religion".

Les églises arrivées plus tardivement comptent moins d'adeptes: l'église "Church of Christ", rapidement dirigée par des leaders mélanésiens qui développent des collectivités locales et enfin " The Assembly of God", église fortunée d'origine américaine, qui connaît aujourd'hui un grand succès dans les milieux urbains, à Port-Vila et Luganville.

Il apparaît que les populations ayant eu très tôt un contact avec les blancs ont répondu plus favorablement et même parfois avec enthousiasme à l'arrivée des missionnaires.

J. Bonnemaison note que "devenir chrétien, c'était suivre la route des blancs, opter pour leur alliance et devenir à terme leurs égaux en puissance"[9]. Pour les mélanésiens, il s'agit donc davantage d'un geste politique que d'un choix religieux.

La présence de plusieurs églises concurrentes est un facteur déterminant pour bon nombre de conversions, car cette pluralité permet de reconstruire un nouveau réseau d'alliance.

Adopter une confession différente de celle de ses voisins ou ennemies, est une façon de retranscrire les divisions anciennes de l'espace traditionnel. A l'inverse, l'appartenance à une même église créée de nouveaux liens, intra et inter-îles, à l'image des relations d'échange préexistantes.

Pour beaucoup, les mélanésiens s'investissent donc d'eux-mêmes dans le développement des religions et peuvent en quelque sorte, reconstruire grâce à elles leurs sociétés démantelées par la colonisation sauvage du XIXe siècle.

Il en résulte que hormis quelques enclaves défendant les lois de la coutume, comme sur l'île de Tanna, la plupart des mélanésiens se convertissent.

Lors du recensement de 1967, le nombre de chrétiens représente 84% de la population autochtone.

V. 1. 4. Du condominium franco-britannique à l'indépendance

A la fin du XIXe siècle, l'annexion définitive de l'archipel, déjà de fait sous la tutelle des missionnaires, des colons et des "traders", n'est retardée que par la rivalité entre les deux puissances coloniales.

La situation locale, dans ce pays sans législation, dégénère rapidement vers l'anarchie. Les problèmes de propriété foncière attisent les querelles, parfois sanglantes, entre les colons et les mélanésiens et les colons entre eux.

En 1887, une Commission navale mixte est instituée pour assurer la sécurité des colons européens, mais celle-ci n'a aucune autorité pour démêler la situation.

Les deux puissances reprennent donc les négociations en 1904, pour aboutir deux ans plus tard, à l'officialisation du condominium qui dote l'archipel d'une organisation administrative et judiciaire conjointe. L'archipel échappe ainsi au partage territorial, mais les mélanésiens sont déclarés "sujets" et soumis à l'autorité commune.

L'instauration du condominium permet de retrouver une paix relative et ainsi l'extension de la colonisation. Les exploitations agricoles se développent, mais les colons se heurtent à l'opposition des mélanésiens, dont les intérêts sont pratiquement ignorés par les responsables du condominium.

Toute l'histoire du condominium est marquée par l'inertie découlant du principe d'accord préalable à toute action et, bien que personne ne considère dès le départ qu'il s'agit d'une solution, cette situation perdure jusqu'en 1980.

[9] J. Bonnemaison, op. cit., 1996, p.342.

Suivant leur position géographique et le contact qu'ils ont avec les européens, les mélanésiens réagissent différemment.

Quelques "*man bus*" restés à l'intérieur des îles et protégés par la végétation dense des forêts, continuent à vivre selon leurs propres lois sans contact avec les blancs, si ce n'est pour acquérir les marchandises que ceux-ci proposent.

A l'inverse les communautés des rivages choisissent l'acculturation volontaire, en imitant le modèle européen.

Ces deux attitudes, conservatrice ou moderniste, reflètent pourtant la même volonté de rester maître de leur espace: d'un côté en veillant à ce qu'aucune influence étrangère n'interfère dans leur organisation, de l'autre en adoptant le modèle des colons afin de devenir à terme leurs égaux et de pouvoir les contester.

En 1970, l'émergence d'un parti politique nationaliste mélanésien, le "Vanuaaku Pati"[10], ou V.A.P., bouleverse l'équilibre très relatif instauré par le condominium et ne tarde pas à revendiquer l'indépendance.

Dans ce contexte, les groupes minoritaires, s'inquiétant de cette volonté de centralisation unique, créent une alliance dite des "Partis Modérés" et optent pour un discours conservateur.

Face au V.A.P. allié à la "*Skul*" se dresse l'opposition de la "*Kastom*", resurgie d'un passé que l'on croyait révolu.

De cette crise naît la nation indépendante du Vanuatu, conduite dans un premier temps par le V.A.P., numériquement supérieur.

La Coutume, principale valeur fondatrice de l'identité mélanésienne, est revendiquée comme support de la nation, tant au niveau national, qu'international et posée en principe constitutionnel de l'Etat.

Aujourd'hui, l'ancienne opposition entre chrétiens et modernistes d'une part et païens de l'autre a disparue, de même que l'obsession du temps des administrations missionnaires et coloniales, au profit du sentiment de l'importance de la mémoire culturelle qui s'est largement répandu.

V. 2. Contexte actuel: unité et diversité

V. 2. 1. Le renouveau culturel: renaissance de la Coutume

Au temps du condominium, on considère que le temps de la "*Kastom*" est révolu, le mode de vie ancestral et l'organisation traditionnelle des mélanésiens ayant apparemment totalement disparu.

A l'approche de l'indépendance, ce monde sous-jacent, qui n'est une réalité que pour une faible minorité de la population insulaire, resurgit de façon étonnante sur le devant de la scène.

[10] Vanuaaku est un terme mélanésien du Nord qui signifie "notre pays".

A la fin du "règne blanc", semble correspondre la réémergence du pouvoir noir, symbolisé par la renaissance de la Coutume. Dans certains cas, celle-ci est même réinventée, après une rupture de plusieurs dizaines d'années.

Sachant que les formes traditionnelles de la vie sociale et rituelle ont été de tout temps en perpétuelle transformation, il est sans doute plus juste d'évoquer une continuité qu'une rupture, car au fond, l'essentiel de l'identité mélanésienne a subsisté.

Par contre, le sentiment d'une entité nationale n'est pas ancré dans l'histoire de l'archipel, constitué dès l'origine d'une mosaïque humaine répartie en clans distincts. L'émergence de cette entité au niveau politique s'est rapidement développée en termes sociologiques et idéologiques.

Malgré la pluralité des langues et des traditions, la Coutume est un vecteur essentiel d'unité depuis l'indépendance, ce qui se manifeste de façon très marquée au travers du renouveau culturel que connaît le Vanuatu.

Dans quelques régions isolées, les insulaires ont eu, même jusqu'à nos jours, peu de contact avec les missionnaires ou le gouvernement.

Au Sud de Malakula par exemple, les populations parlant le botgaté ne se sont converties au christianisme qu'à la fin des années 1980, tout en conservant leurs activités artistiques et leurs rites coutumiers, mêlés à ces pratiques chrétiennes.

Leurs voisins, qui parlent le nabwol, convertis dix ans plus tôt et déçus par la forme stricte et austère que le christianisme avait pris dans cette région, ont choisi de reprendre leur vie rituelle traditionnelle.

Bien que les ni-Vanuatu soient désormais majoritairement chrétiens, nombreux sont ceux qui continuent d'observer en parallèle leurs rites coutumiers, souvent ressuscités sous des formes novatrices après une phase de "sommeil".

Le premier festival des Arts du Vanuatu, célébré du 1er au 8 décembre 1979 à Port-Vila, a été un signe de ralliement à la veille de l'indépendance, tout en illustrant la diversité des formes d'expression culturelles coexistants dans le pays. Les danses coutumières représentaient la part la plus importante des festivités, à côté d'autres activités (magie, dessins géométriques sur le sable, tissage de nattes, sculpture,...).

Le but était de permettre aux insulaires de réaliser ce qu'ils avaient de semblable et/ou de particulier en confrontant leurs coutumes, dans un monde en pleine mutation[11].

Depuis l'indépendance, les festivals à l'échelle nationale ou locale se sont multipliés et la Coutume est aujourd'hui plus forte que jamais[12].

---

[11] Journal NABANGA, hebdomadaire néo-hébridais, n°137, 10 décembre 1979, cahier spécial de 8 pages.

[12] Le premier Festival des Arts du Pacifique auquel des gens de Malakula ont participé eut lieu aux Fidji en 1972. Les principaux festivals célébrés dans l'archipel sont les suivants: Pentecost Arts Festival - 1979, Malakula Arts Festival - 1985, Tomman Arts Festival - 1988, Woman's Cultural festival - 1990, Second National Arts Festival - Luganville - 1991, Mini Arts Festival – 1995, Third National Arts Festival – 1997.
K. Huffman, *Les collaborateurs du Centre Culturel de Port-Vila et leurs contributions à la constitution des collections audiovisuelles*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.301

Ces rencontres sont l'occasion de montrer la vivacité de l'activité culturelle, mais ne remplacent pas les célébrations coutumières qui continuent d'exister et tiennent une place prépondérante dans la vie quotidienne des ni-Vanuatu. Là se trouve l'élan véritable de la culture, où se joue toujours l'émulation entre les communautés.

Chaque événement est l'occasion d'exécuter des danses coutumières et de créer de nouveaux objets (masques, coiffes, statuettes, mats sculptés,...).
L'étonnante vitalité de l'art se manifeste partout.

Fig. 181: Photo d'une cérémonie rituelle effectuée à l'intérieur du Sud-Ouest de Malakula dans les années 1990.

"A Meltmes (Malakula), une place cérémonielle et son *nakamal* sont nettoyés et restaurés – il en résulte une inauguration avec une centaine d'œuvres; un petit aéroport s'ouvre à Ambrym – des objets sont refabriqués; le centenaire de la mission est fêté à Malakula – cela recommence; un nouveau Centre Culturel va être créé – il est prévu, un an avant, une série d'objets-sculptures qui seront dansés, câlinés dans les bras des hommes autour de la place face au public: comme une galerie d'art ambulante..."[13].

R. Boulay précise que l'art n'est jamais produit avec économie.

Dans les séries, "chaque objet fait valoir son voisin, chaque œuvre renvoie à l'ensemble. Il n'y a aucun argument qui justifie une sélection ou un choix: c'est tout ou rien. La cohérence de l'ensemble produit l'effet esthétique"[14].

Fig. 182: Danse réalisée lors de l'ouverture du centre culturel de Malakula.

[13] R. Boulay, *Lettre d'Ambrym, (Fantan, août 1995)* dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p.14.
[14] Idem, p.15.

Les œuvres réalisées aujourd'hui ne correspondent pas en tout point aux modèles anciens, comme l'illustre la forme pyramidale des masques de Lawa.

Elles sont les témoins d'une créativité active et toujours renouvelée, conformément au souci d'innovation caractéristique de l'activité rituelle et artistique dans le contexte traditionnel.

> "Sur les objets apparaissent les nouveautés du jour; aux îles Banks, ils dansent avec l'hélicoptère du navire de croisière Club Med II sur la tête, à Tanna une palette de danse est gravée des deux emblèmes des sociétés locales: le cochon et l'appareil photo!"[15].

Fig. 183: Masque *rom* d'Ambrym, 1992.

Il est difficile de juger de l'extérieur si les formes nouvelles sont l'expression de la démarche artistique d'un individu ou s'il s'agit d'une innovation approuvée par le groupe dans le système de signes révélant le contenu d'un message, qui renvoie au mode de communication entre groupes sociaux.

La part d'initiative personnelle accordée, voire souhaitée, dans tel ou tel domaine d'expression artistique varie selon les sociétés.

Les deux aspects peuvent se mêler dans le processus de création et d'autre part, la compétition entre les communautés rituelles peut elle-même susciter la nouveauté dans le seul but d'afficher une différence[16].

D'après C. Kaufmann, "un artiste qui réussit son entreprise est celui qui, tout en respectant le cadre des traditions tant pour le fond que pour la forme, découvre des formulations convaincantes qui assurent la liaison entre la nouveauté, le "jamais vu", et ce qui est reconnu comme la juste représentation bénéfique de la forme originelle"[17].

La production artistique dans le contexte présent, en affirmant une identité culturelle actualisée, relève également d'un renouvellement de l'implication sociale de l'art.

La Coutume recrée à la fois le lien social à l'échelle des communautés locales et exprime au-delà des frontières de l'archipel la réalité d'une identité spécifique, figure de l'emblème national.

---

[15] R. Boulay, Idem, 1996, p.15.
[16] C. Kaufmann, op. cit., 1993, p.315.
[17] C. Kaufmann, *Introduction à l'art de la Mélanésie*, dans *Masques d'Océanie*. Genève : Musée Barbier-Mueller, 1985, p.12.

V. 2. 2. Les vecteurs de l'action culturelle

La réglementation de la Coutume, rédigée dès 1983 par le Conseil des Chefs Coutumiers, stipule que celle-ci doit être effective et respectée dans les multiples aspects de la vie (reconstruction des *nakamal*, communication à l'aide des tambours, élevage des porcs,...)[18].

Les insulaires ont pris conscience de la nécessité de s'investir eux-mêmes dans l'étude de la Coutume, en accord avec la réappropriation de leur savoir et de leurs pratiques.

Ceci a motivé en 1985, à l'instigation du gouvernement du Vanuatu, l'institution d'un moratoire sur toutes les recherches basées sur le travail de terrain. Celui-ci, en freinant pour un temps les recherches menées par les étrangers sur le sol national, a permis aux insulaires d'établir une politique culturelle propre à servir leurs aspirations.

Au début des années 1990, face aux conceptions occidentales adoptées dans le cadre de l'évolution sociale et à la disparition de la dernière génération née dans la Coutume, la volonté de préserver et de développer celle-ci est devenue plus pressante.

Lors de la levée du moratoire, en 1994, une réglementation de la recherche a été mise en place afin d'encadrer tous les projets réalisés par des étrangers dans l'archipel et de promouvoir leur collaboration avec les "fieldworkers" locaux[19].

La collaboration s'avère bénéfique pour les deux parties, d'autant plus que la tâche est d'envergure, car il apparaît que 90% des traditions du Vanuatu n'ont jamais été étudiées[20].

Autour du Centre Culturel du Vanuatu (V.C.C.), basé dans la capitale et achevé dans sa forme actuelle en 1995[21], s'est créé un réseau de "fieldworkers" locaux, dont le travail consiste à répertorier la richesse et la diversité culturelle du pays, à la mettre en valeur et à assurer la conservation des multiples facettes de cette identité culturelle (traditions orales, rituels coutumiers, langues vernaculaires, artisanat...).

Fig. 184: Les fieldworkers réunis pour leur assemblée annuelle devant le nakamal du Conseil National des Chefs. Port-Vila, 1994.

---

[18] *Custom policy of the Malvatumauri National Council of Custom Chiefs of the Republic of Vanuatu*, dans *Culture, Kastom, Tradition. Developping Cultural Policy in Melanesia*, 1994, appendix 4, pp.229-247.

[19] Voir en annexe p.221.

[20] K. Huffman, communication à G. Fisher, op. cit., 1998/99, p.149.

[21] Le V.C.C. regroupe aujourd'hui le musée national, les archives de la documentation audio-visuelle, le projet culturel des femmes, le centre d'étude des sites historiques et culturels du Vanuatu et la bibliothèque nationale. Un second centre culturel a été inauguré en 1991 sur l'île de Malakula.

Le V.C.C. comptait en 1995, 55 hommes et 12 femmes, chacun vivant sur son territoire et documentant la vie culturelle et l'histoire de sa région d'origine.

La vidéo s'avère d'une grande utilité dans ce contexte, car certains rituels, qui n'avaient pas été célébrés depuis longtemps, ont été ressuscités afin d'être sauvegardés sous forme audio-visuelle. Elle permet aux détenteurs d'un rituel de vérifier que celui-ci est correctement exécuté et ne risque pas d'offenser l'esprit des ancêtres.

Par la constitution d'une base de données, elle est de plus, un média approprié pour être utilisée par les générations futures.

L'accès à cette documentation et le choix des sujets ainsi traités sont strictement réglementés en accord avec les principes du copyright traditionnel (rituels tabous ou interdits aux femmes par exemple).

V. 2. 3. Le statut des objets issus de la Coutume

La majorité des œuvres plastiques du Vanuatu est encore aujourd'hui créée dans le cadre des sociétés masculines traditionnelles. Des innovations sont apportées sur le plan technique (utilisation de peintures synthétiques par exemple), mais les œuvres récentes n'ont pas moins de portée spirituelle que les objets anciens.

L'important réside dans le fait que lors de la célébration des rituels, l'objet assure son rôle de médiateur entre les participants et les ancêtres de la communauté en question. S'ils sont destinés à être utilisés et vus par les vivants, ils sont surtout réalisés pour réjouir les esprits des morts.

Aujourd'hui, nombreux sont les rites et objets du *Nalawan* qui, depuis leur réapparition à la fin des années 1970, font à nouveau partie intégrante de la vie culturelle des hommes de Malakula.

Fig. 185: Masques créés à l'occasion de la réouverture d'un *nakamal*. Malakula.

Fig.: 186: Groupe des îles Banks lors du festival de Santo. Ces masques ont été détruits par le feu à l'issue de la danse, tel que le veut la Coutume.

Lors des festivals, pendant lesquels n'est montré que ce qui peut être vu par des gens extérieurs à la Coutume, les participants sont tenus d'observer les prescriptions coutumières, comme s'ils exécutaient les rituels chez eux.

De plus, ils doivent suivre les obligations nécessaires pour "ouvrir" les routes du voyage et pouvoir accéder à d'autres places de danse.

Avant que les objets de Lawa soient acheminés par bateau sur l'île de Santo, pour participer au Festival des Arts, des rituels ont dû être ainsi effectués afin d'assurer la bienveillance des esprits des ancêtres pour ce voyage[22].

Le titre de l'exposition sur l'art du Vanuatu, présentée en premier lieu au Centre Culturel de Port-Vila en 1996, "Spirit blong bubu i kam bak" (l'esprit des ancêtres revient)[23], prend ici tout son sens[24].

La fabrication des objets cérémoniels du Sud de Malakula issus du monde sacré et secret des hommes, dont les masques surmodelés sont les principaux représentants, fait partie des domaines réservés dans le cadre de la réglementation coutumière.

K. Huffman note que "la fabrication des masques est une activité sacrée, dont la connaissance est réservée aux hommes qui ont acquis le droit de les faire et de les utiliser. La connaissance de la façon dont les masques sont réalisés est strictement interdite aux femmes. En raison du caractère sacré de leur fabrication, les masques n'ont jamais été filmés et aucune information les concernant n'est disponible"[25].

"Les femmes, même étrangère et avec des intentions scientifiques, n'ont pas le droit de toucher ou de faire des investigations (analyser la pâte végétale par exemple) sur les *rambaramb* et sur tout autre objet relevant de la sphère masculine[26]". Toute contrevenante s'expose, au mieux, à payer une amende dans le cadre de la législation coutumière, ou plus radicalement à être victime d'un empoisonnement.

---

[22] Communication de M. K. Huffman, conservateur honoraire du Centre Culturel de Port-Vila.
[23] G. Fisher, rapport de stage, op; cit., non publié, 1998/1999, p.75.
[24] L'exposition a été présentée du 28 juin au 10 août 1996 au Centre Culturel de Port-Vila, du 3 sept. Au 30 oct. 1996 au Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie à Nouméa, du 15 mars au 10 août 1997 au Museum der Kulturen à Bâle, puis du 30 sept. 1997 au 2 fév. 1998 au M.N.A.A.O. à Paris.
[25] G. Fisher, op. cit., 1998/1999, p.148.
[26] Gaïa Fisher, op. cit., 1998/99, p.148.

M. Abong rapporte à ce sujet, l'expérience d'une aborigène australienne qui le vérifia à ses dépens. En venant à Lawa pour rencontrer le chef coutumier Alben Ruben, elle fut frappée d'une hémorragie interne après avoir touché un des masques. Les traitements dont elle bénéficia au dispensaire de Wintua se sont avérés inefficaces, et on dut faire appel au chef Alben lui-même, qui pratiqua des incantations afin que la jeune femme soit enfin guérie[27].

Sur le sol de l'archipel et notamment dans le Sud de Malakula, la magie est très puissante et tout ce qui a trait à la Coutume est traité avec beaucoup de sérieux. Certains éléments ne peuvent être le sujet d'une discussion qu'entre les gardiens des droits d'auteur coutumiers, car autrement il existe un risque de ne pas respecter les droits d'un tiers et de se trouver en infraction.

De ce fait, le contrôle de la diffusion des informations concernant les objets coutumiers est très strict, aussi bien dans l'archipel qu'à l'étranger, et les chefs coutumiers sont semble-t-il très soucieux à ce propos.

Le fait d'être une femme est d'autre part un obstacle majeur pour entreprendre des recherches à ce sujet. Certaines informations sont de toute façon inaccessibles à toute personne non-initiée.

[27] Communication de M. M. Abong, responsable du Centre d'Etude des Sites Historiques et Culturels du Vanuatu.

Conclusion

Au travers de leur dimension spirituelle et de leur implication dans le domaine le plus sacré de l'activité culturelle des hommes, les masques surmodelés du *Nalawan* dépassent largement le cadre de la conception occidentale, qui considère le plus souvent les productions plastiques comme le reflet d'une individualité créatrice.

Les formes, visages et motifs décoratifs représentés, constituent un véritable langage, dont le champ sémantique recouvre le monde des esprits et des ancêtres, et toutes les manifestations qui dépassent le cadre des activités humaines. Ce mode de communication, où même les matériaux et les techniques de fabrication sont signifiants, relève des secrets initiatiques et reste par conséquent peu accessible.

Comme le précise C. Kaufmann, "il n'y a pas de séparation radicale entre l'art sacré et l'art profane. Ce qui est plus déterminant est la différenciation des voies d'approche de l'art dans divers domaines de la vie: l'appartenance à des classes d'initiations et à des groupes d'âge, à des communautés de résidence cérémonielle comme aux clans et autres groupes généalogiques, et enfin, mais non à un moindre degré, le sexe de l'individu, déterminant sa relation avec l'art.[1]"

L'étude des sociétés traditionnelles et des mythes que celles-ci véhiculent, peut nous aider à appréhender les conceptions des membres initiés, sur lesquelles reposent les choix d'ordre esthétique et technique. Ces éléments de réponse, qui permettent dans le cas présent une approche plus riche de la nature du masque de Lawa, révèlent en parallèle les nombreuses zones d'ombre qui affectent notre compréhension de cet objet.

Il est de fait important de rester vigilant face aux multiples interprétations qui s'offrent à nous, au travers des informations disponibles. Les données écrites, majoritairement rédigées par des Occidentaux, se réfèrent à différents temps donnés de l'histoire des insulaires et les risques de confusion ou d'imprécision ne sont par conséquent pas négligeables.

L'investissement des ni-Vanuatu dans l'étude de leur patrimoine culturel sous toutes ses formes, les a amenés à établir une réglementation de la recherche. Si celle-ci limite l'accès aux informations, en accord avec les préceptes de la *Kastom*, elle favorise la collaboration entre les Mélanésiens et les Occidentaux et assure ainsi une vision plus juste de ce qui constitue cette tradition culturelle.

Cependant, la notion de respect des droits coutumiers est très importante pour les ni-Vanuatu et ceci est d'autant plus marquée au Sud-Ouest

[1] C. Kaufmann, op. cit., 1985, p.6.

de Malakula. Ainsi tous les aspects de cette culture ne sont pas accessibles à l'étude. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des masques surmodelés issus des sociétés masculines, qui font partie des domaines les plus réservés.

Cette étude de cas met donc en évidence notre impuissance à parvenir à une vraie compréhension d'une œuvre, issue d'une culture différente et au-delà, d'un domaine réservé de celle-ci.

Dans tous les cas, les connaissances livresques, nécessaires mais insuffisantes, permettent seulement de dessiner quelques pistes d'approche.

Pour l'appréciation d'une telle œuvre, cet état de fait n'est pas nécessairement réducteur. Je suis tentée ici de reprendre les écrits de Victor Segalen, qui déclare que "l'Exotisme n'est pas une adaptation ; n'est pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers"[2].

Par contre, le projet d'un traitement, nécessaire d'un point de vue matériel étant donné le mauvais état de conservation de ce masque, implique que les problèmes soulevés dans cette première partie soient approfondis.

[2] V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Livre de Poche, L.G.F., 1986, p.44.

2nde Partie

APPROCHE THEORIQUE ET CRITIQUE EN VUE D'UN TRAITEMENT DE CONSERVATION / RESTAURATION

Introduction

Suite à l'étude ethno-historique, il apparaît que la situation du masque de Lawa soulève quelques contradictions. Cet objet, hier masque cérémoniel, est aujourd'hui un objet de musée.

Un des points difficile à élucider est le statut des objets de la coutume et surtout des masques, ainsi que leur destination initiale (destruction ou réutilisation), qui vont semble-t-il à l'encontre de l'idée de vente à une institution étrangère.

De nombreux éléments attestent la forte dimension spirituelle de ce type de masque et l'on est en droit de se demander ce qu'il reste de cela dans un contexte muséal.

D'autre part, c'est au cours de mes investigations que j'ai pris conscience des problèmes déontologiques que soulevait le fait que je sois du sexe féminin, pour le traitement d'une part et pour l'accès aux informations d'autre part. Le traitement de cet objet m'a confronté à une situation particulière et m'a amené à réaliser ce travail dans une sorte d'illégitimité.

La situation de ce masque amène également à reconsidérer certains points tels que la propriété de tels objets et plus encore les politiques et les pratiques muséographiques, que ce soit sur le plan de l'acquisition, de l'exploitation ou de la conservation des collections ethnographiques en Occident et dans le reste du monde. Le type de musée dans lequel est conservé un objet est un facteur déterminant pour la perception que nous avons de cet objet.

Il apparaît évident que dans un tel contexte la pratique de la conservation / restauration ne peut se limiter à des considérations techniques concernant la pérennité matérielle des œuvres. De même les choix opérés sur ce plan ne se limitent pas à des questions pratiques ou esthétiques.

En marge des problèmes matériels que pose la conservation des œuvres "éphémères", la nature de ce masque soulève donc des problématiques d'ordre éthique qu'il est nécessaire de considérer.

Il faut s'efforcer de voir si parmi toutes ces données, certaines sont susceptibles d'avoir une incidence sur l'appréhension du traitement, de façon à orienter ce dernier le plus correctement possible.

La perception de l'art ethnographique en Occident

I. 1. Une histoire du goût

I. 1. 1. Premières lectures des arts extra-occidentaux

Depuis l'arrivée des premiers objets issus des cultures extra-occidentales, le regard porté sur ces créations a beaucoup évolué.

L'acquisition de spécimens en provenance des îles mélanésiennes et polynésiennes est surtout effective au XVIIIe siècle, à l'époque où le Pacifique est la terre d'exploration privilégiée des expéditions européennes. Intégrés au sein des cabinets de curiosité, les exemples les plus monstrueux de ces "fétiches de sauvages", sont présentés afin de témoigner de l'étrangeté et de l'inhumanité de ces coutumes.

La constitution des premières collections d'importance ne débute véritablement qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Elles sont alors conservées au sein des musées d'antiquités, où sont regroupés les objets "inclassables".

Fig. 187: *Le village canaque*. Exposition universelle, Paris, 1889. D'après un dessin de Louis Tinayre, publié dans le Monde illustré, 27 juin 1889.

Fig. 188: *L'Afrique mystérieuse* au Jardin d'Acclimatation en mai 1910.

En France, la fondation du Musée du Trocadéro, en 1878, fait suite à l'impulsion suscitée par les expositions universelles (Paris, 1855, 1878, puis 1889), où les objets collectés sont présentés au public "en situation".

Dans le cadre de ces reconstitutions factices, qui reflètent davantage la vision idéalisée d'un ailleurs étrange qu'une réalité locale, ces objets sont surtout perçus comme les témoins de la puissance coloniale de l'Occident.

A la fin du XIXe siècle, deux attitudes divergentes sont ancrées dans les mentalités occidentales à propos des peuples dits "primitifs". La vision idyllique, héritée des écrits du siècle précédent, tels ceux de Rousseau ou de Bernardin de St Pierre, considère ces peuples comme naturellement bons et s'oppose à une image plus sombre, qui dépeint leur nature violente et barbare.

A l'époque où se développent les programmes coloniaux, l'art primitif est l'affaire des ethnologues et les œuvres sont avant tout des objets d'étude. Ils sont les témoins de l'avancement des cultures et l'un des critères de base du classement de celles-ci sur l'échelle de l'évolution humaine.

Sur cette toile de fond, où domine la doctrine évolutionniste, différentes lectures de l'art primitif se font jour et divisent les spécialistes. Chacun d'entre eux, tente de déterminer l'origine de cet art et les lois qui président à son évolution. Malgré des conclusions distinctes, les théories développées, qui se basent sur l'aptitude à représenter fidèlement la nature, s'accordent pour considérer l'art primitif comme une "dégénérescence".

L'attitude généralement méprisante à l'égard des peuples "primitifs" persiste largement jusqu'au XXe siècle et leurs productions plastiques restent longtemps ignorées des historiens de l'art, qui ne peuvent les aborder selon leurs termes habituels.

I. 1. 1. Le regard des artistes modernes

Au début du XXe siècle, les ethnologues orientent leurs recherches sur l'aspect sociologique des cultures et délaissent leur aspect matériel. Pourtant parmi eux, quelques précurseurs défendent l'idée que l'impulsion vers l'expression esthétique est commune à toute l'humanité et insistent sur le fait que l'art extra-occidental ne peut être évalué et compris, qu'en rapport avec la culture qui lui est propre[1].

La véritable évolution du regard occidental, est amorcée par l'intérêt des artistes modernes, qui découvrent cette nouvelle forme d'expression plastique, non naturaliste. Leur approche, motivée par l'affinité de ces œuvres avec leurs recherches personnelles, est par conséquent sélective et très subjective.

Ainsi, les cubistes se penchent principalement sur les productions sculpturales d'Afrique, alors que l'art océanien et principalement les œuvres mélanésiennes, retiennent l'attention des surréalistes par leurs qualités essentiellement picturales. En ce sens, la découverte de l'art tribal a été une réalité, dans la mesure où elle répondait à des aspirations émergentes de l'activité artistique en Occident.

Fig. 189: L'atelier de Picasso dans la villa La Californie à Cannes, où l'on voit la figure *Nevinbumbaau* de Malakula. Vers 1955. (Voir l'illustration de cet objet fig.68 p.65).

[1] Les auteurs tels que E. T. Hamy, H. Balfour, E. Stephan, M. Verworn et E. Grosse plaident dans leurs écrits pour un point de vue moins européocentriste sur l'art primitif. Pour plus de détails voir l'ouvrage de Robert Golwater, op. cit., 1966, ed. de 1988, pp.21-63.

Fig. 190: "Carte surréaliste du monde". Publiée dans *Variétés*, 1929.

L'appréciation des artistes occidentaux se limite généralement à l'aspect formel des œuvres, caractéristique commune à l'attitude de nombreux critiques et collectionneurs. Ces derniers font l'éloge de ces productions, mais ne souhaitent pas aborder leur sens par une étude de leur contexte de production, de crainte que ces connaissances ne gênent l'appréciation de leurs qualités esthétiques.

La reconnaissance de ces qualités, est donc fondée, comme l'était l'évaluation des ethnologues au siècle précédent, sur des critères d'appréciation propres à la culture occidentale.

Néanmoins, la succession de ces lectures partielles au cours du XXe siècle, a ouvert la voie et permis une appréhension plus riche de ces œuvres. Comme le souligne Robert Goldwater, "le fait que l'artiste ait fait usage de l'art primitif est moins important que celui de nous l'avoir rendu accessible".[2]

I. 1. 3. Objet ethnographique / œuvre d'art

Si l'histoire de l'art n'a intégré l'art primitif qu'en rapport avec les courants artistiques du début du siècle, il faut de même attendre quelques décennies, avant que l'approche ethnologique ne prenne en compte les considérations esthétiques, jugées étrangères à cette discipline du fait de leur caractère non scientifique.

Suivant ces deux points de vue, traditionnellement en conflit, les objets collectés ont été classés suivant deux catégories distinctes: l'approche scientifique en a fait des artefacts culturels, alors que simultanément, le regard esthétique les a promus au rang d'œuvres d'art.

Quelle que soit l'optique retenue, les objets ont été intégrés dans un discours tout à fait étranger à leur nature première, qui s'inscrivait dans une logique d'appropriation. Le fait que la valeur marchande d'un objet, soit souvent évaluée en fonction de son appartenance passée à un marchand renommé ou à un artiste reconnu, illustre bien cette tendance.

L'ambivalence des collections d'art ethnographique, apparaît nettement au travers de cette double perception, qui reste très tranchée jusqu'au milieu du XXe siècle. Depuis lors, les deux approches, sans doute plus complémentaires que divergentes, se sont mutuellement influencées et la réflexion sur le sujet s'est orientée vers une approche pluridisciplinaire.

[2] R. Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, 1966, ed. de 1988, p.259.

Aujourd'hui encore, le contexte culturel qui sous-tend ces créations, n'est pas un élément décisif dans l'approche du public occidental. Il s'agit davantage de découvrir et d'apprécier des formes esthétiques différentes, à l'image de l'exotisme que Victor Segalen définit au début du XXe siècle comme une "esthétique du divers"[3], plutôt que d'appréhender un mode d'expression signifiant, qui de toute façon reste codé et souvent secret.

L'ambiguïté majeure de ces collections pourrait être ainsi résumée: l'enjeu serait de percevoir, voire de rendre perceptible cette dualité, sachant que l'identité culturelle des objets n'est une réalité que dans le cadre d'une société donnée et qu'à l'inverse, l'aspect esthétique n'est évalué qu'en rapport avec la conception occidentale de la beauté.

Le fait le plus regrettable, à la fois dans l'approche scientifique et esthétique, est qu'elles émanent principalement d'un point de vue unilatéral, trop rarement contrebalancé par l'avis de ceux qui sont à l'origine de ces créations. Il est évident que l'appréciation de ces derniers, et de ceux qui utilisent ou voient évoluer les objets dans leur contexte initial, diffère en tout point de celle d'un public, qui les perçoit dépouillés de tous liens avec leur milieu d'évolution naturel.

Il s'agit là du constat de base de la distinction entre l'objet signifiant et l'œuvre d'art. Il serait sans doute utile de revenir sur cette observation, qui est le fondement même de ce qui constitue "l'œuvre ethnographique".

Bien que le regard occidental soit aujourd'hui plus nuancé, les récentes parutions à ce sujet, laissent entendre que la définition du statut de ces œuvres est toujours un sujet de polémique, ou tout au moins qu'il reste un thème d'actualité[4].

I. 2. La contemporanéité de l'art ethnographique

I. 2. 1. La notion d'authenticité

Dans l'introduction du catalogue d'exposition sur "Le primitivisme dans l'art du 20e siècle" (M.O.M.A., 1984), William Rubin précise que cet ouvrage devrait contribuer à une révision de l'histoire de l'art moderne et attirer "l'attention de son large public sur quelques chefs-d'œuvre d'autres cultures, méconnus et pourtant d'une remarquable actualité"[5].

Au vue des œuvres présentées, on peut penser qu'il évoque en fait la réactualisation de pièces anciennes, dont les formes sont en effet novatrices, dans le sens où elles répondent aux solutions plastiques développées par les artistes d'avant garde.

Au-delà de cette acception, l'actualité de l'art ethnographique est une réalité au sens propre du terme, comme l'illustre l'objet de cette étude.

---

[3] V. Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, 1978, ed. de 1986.
[4] M. Degli et M. Mauzé, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, 2000 ; S. Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, 1989; ed. fr., 1995.
[5] W. Rubin (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, 1984; ed. fr. 1987, p.71.

Suite au retrait des puissances coloniales, de nombreuses populations indigènes ont renoué avec leurs traditions culturelles. La création de nouveaux objets en rapport avec ces pratiques en est la preuve matérielle.

Si ce n'est pas encore systématique, ces œuvres, qui sont les créations de nos contemporains, doivent nécessairement nous amener, à relativiser les critères d'appréciation hérités de nos prédécesseurs. Si notre regard a dénaturé l'art ethnographique, c'est bien lui qui doit nous permettre de le réhabiliter.

Comme cela a été précédemment évoqué, l'évaluation des œuvres ethnographiques a longtemps été l'expression de valeurs ajoutées, plutôt que de valeurs intrinsèques.

Parallèlement à l'intérêt croissant pour ces objets et son corollaire le développement du marché de l'art, l'appréciation de l'authenticité des œuvres s'est posée en des termes nouveaux. Très tôt semble-t-il, certains objets collectés étaient des "œuvres de remplacement", réalisées à la hâte pour un européen "afin d'éviter à la communauté de se défaire d'un objet sacré"[6].

Certains ethnologues ont montré depuis, que le contact entre les occidentaux et les indigènes, a parfois généré la création et l'interprétation d'objets, qui répondaient aux exigences de la situation, mais n'étaient fondées sur aucune tradition locale[7].

La question de l'authenticité de l'art ethnographique est un problème délicat, qui mériterait une étude à part entière.

D'après la définition énoncée par William Rubin, "un objet est authentique quand il a été créé par un artiste pour son peuple et utilisé à des fins traditionnelles. A contrario, seront inauthentiques les œuvres que les artistes (...) ont confectionnées pour les vendre à des personnes à l'extérieur"[8].

Sans doute faudrait-il également distinguer les œuvres créées pour un acheteur potentiel, de celles qui sont créées conformément au goût de cet acheteur.

D'autre part, il est intéressant de s'interroger aujourd'hui sur l'antinomie supposée entre les concepts "d'œuvre traditionnelle authentique" et de "création plastique actuelle".

I. 2. 2. Objet traditionnel / création actuelle

L'opinion dominante dans la mentalité occidentale, qui est celle de nombreux marchands d'art, refuse d'accorder aux œuvres actuelles, souvent considérées comme des créations hybrides, une valeur identique à celle des pièces anciennes.

---

[6] W. Rubin, op. cit., 1984; ed. fr. 1987, p.21.

[7] "Dans les années soixante, un Saramaka (société de Noirs Marrons du centre du Surinam) avait dressé (...) un stand où il sculptait des objets pour les vendre aux touristes de passage. Comme ceux-ci lui demandaient systématiquement la signification des pièces qu'ils achetaient, l'artiste expliquait à chaque fois que c'était des objets purement décoratifs. Constatant qu'ils restaient sur leur faim, et leur insistance conduisant parfois à des discussions échauffées, il finit par adopter la tactique suivante: il acheta le dictionnaire des motifs marrons de Munstlag (citadin du Surinam dont les interprétations sont parfois fantaisistes; ndla) alors même qu'il ne pouvait pas le lire, n'ayant jamais appris. Il se mit à utiliser les illustrations comme modèle pour ses sculptures, et se contentait de montrer le livre à ses clients qui voulaient avoir la signification des objets. Par cette technique de "self service", sa vie fut simplifiée, ses bénéfices montèrent en flèche, (...) et le mythe d'une iconographie omniprésente dans les arts des Marrons continuait imperturbablement."
S. Price, op. cit., 1989; ed. fr., 1995, p.177.

[8] W. Rubin, op. cit., 1984; ed. fr. 1987, note 41, p.76.

Certains artistes de communautés traditionnelles utilisent aujourd'hui des médiums modernes, telles que les peintures synthétiques, pour réaliser leurs œuvres. Celles-ci ne sont pas nécessairement destinées à être diffusées à l'extérieur.

D'autre part, l'utilisation de ces nouveaux matériaux n'implique pas qu'elles soient considérées, au sein de ces sociétés, différemment des œuvres plus anciennes. Cela indique simplement que ces matériaux, autrefois inconnus, sont aujourd'hui disponibles et permettent aux artistes d'élargir le champ de leur expression picturale, sans pour autant trahir une tradition plastique et culturelle séculaire.

L'évaluation de l'authenticité d'une œuvre ethnographique, sur la base de sa conformité avec d'autres pièces, identifiées et perçues comme les références d'un style donné, est un concept purement occidental, qui renvoie à la vision d'un art figé dans un passé intemporel.

La reconnaissance de traditions inventives et vivantes, est une étape indispensable pour une appréciation plus juste de l'art ethnographique.

A propos de l'art des natifs américains, Ralph Coe "conteste vivement l'idée reçue que l'art tribal soit en train de disparaître, et récuse les critères habituels qui permettent de juger de la pureté et de l'authenticité". James Clifford qui reprend ses propos, précise que "la prétention d'un objet à un statut traditionnel ne peut être fondée sur l'ancienneté"[9].

Fig. 191: Galerie spécialiste d'art inuit à Vancouver qui présente le travail d'artistes autochtones. Les musées nord-américains et certaines institutions publiques sont parmi les principaux acheteurs de pièces contemporaines.

Ce qui peut apparaître comme une dualité découlant d'une incompatibilité temporelle, est en fait lié au changement de contexte géographique et culturel, après lequel la mise en relation des points de vue de la culture d'origine et de la culture "d'adoption" est difficile à établir de façon équilibrée.

Sans doute peut-on conclure que les œuvres ethnographiques d'aujourd'hui qui parviennent en Occident, diffèrent véritablement des pièces plus anciennes, par la transformation du contexte d'acquisition.

Si les objets acquis autrefois étaient les témoins de la puissance et de la suprématie de l'Occident, ceux d'aujourd'hui symbolisent sans conteste la renaissance et la vitalité de ces autres cultures.

[9] J. Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, 1988; ed. fr., 1996, pp.246-247.

L'art coutumier au Vanuatu

II. 1. L'actualité de la Coutume

II. 1. 1. La valeur symbolique des objets liés aux sociétés traditionnelles

Il faut garder à l'esprit, que si la situation actuelle du Vanuatu ne peut se comprendre qu'à la lumière de l'histoire de la colonisation, de même la vie rituelle des sociétés masculines, et par conséquent le statut des œuvres créées dans ce contexte, ont évolué au cours du temps.

L'implication dans la vie culturelle traditionnelle, a été un fait marquant dans le cheminement des ni-Vanuatu vers l'établissement d'un Etat autonome. Le premier Festival des Arts du Vanuatu, célébré peu avant la déclaration d'indépendance, témoigne de cet attachement[1].

L'entité de l'archipel, telle qu'elle apparaît officiellement aujourd'hui, est plus une création issue de la colonisation, qu'une réalité héritée de l'histoire propre aux insulaires. Suivant leur conception traditionnelle, chaque île est constituée de communautés autonomes qui entretiennent des relations d'échange. Cette vision ne revendique en rien la conscience d'une identité nationale.

De ce fait, à l'aube de l'indépendance, les activités culturelles liées à la "kastom", propre à chacun et en même temps commune à tous sous des formes variables, a été un vecteur de ralliement important.

Les objets de la coutume créés de nos jours, manifestent l'aspiration des insulaires à réhabiliter des valeurs et un mode de vie traditionnels, où les activités qui relèvent de la vie sociale et religieuse sont intimement liées.

Pourtant, il serait erroné de considérer ces créations comme l'expression d'une attitude exclusivement passéiste, alors qu'elles reflètent la réaffirmation d'une identité, qui s'est de tout temps illustrée par un souci de renouvellement des formes relatives à la vie rituelle.

Le masque de Lawa, par sa constitution à la fois traditionnelle et novatrice, s'inscrit parfaitement au sein de cette conception du "renouveau dans la continuité".

Bien qu'il soit une création récente, il ne peut être considéré comme une expression de l'Art Contemporain du Vanuatu (ce dernier connaît par ailleurs un fort développement depuis les années soixante[2]).

Sa réalisation met en œuvre des techniques et des principes fondés sur la tradition en matière de représentation visuelle. Ce masque et les objets avec lesquels il a été présenté lors du festival de Santo, sont véritablement l'expression d'un art traditionnel très vivace.

---

[1] Journal *Nabanga*, hebdomadaire, n°137 du 10 décembre 1979, dossier spécial de 8 pages.

[2] Pour plus d'informations sur l'art contemporain au Vanuatu, voir le chapitre sur ce thème de Ralph Regenvanu, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, pp.322-329
Voir en annexe la rubrique sur l'art contemporain au Vanuatu du site Internet du Centre Culturel qui présente les interviews de 3 artistes: Ralph Regenvanu, Sero Kuautonga et Eric Natuoivi, p.205.

II. 1. 2. L'art traditionnel, un art d'initiés

Au-delà des mythes qui se rattachent à l'activité des héros fondateurs, c'est au travers de la sacralisation de leurs ancêtres que les ni-Vanuatu ont fondé leurs organisations sociale et religieuse et pour une large part développé leurs activités culturelles[3].

La première partie de cette étude, a clairement révélé le fait que les créations plastiques nées des sociétés traditionnelles, sont directement liées à cette conception du monde.

Lorsqu'ils sont utilisés au cours des cérémonies *Nalawan*, les masques sont semble-t-il personnifiés et assument un rôle de médiateur entre les participants et la communauté des ancêtres invoqués, ceci indépendamment de leur qualité d'exécution.

Ce pouvoir conféré aux masques a une incidence à la fois sur l'activité de celui ou ceux qui les créent et sur le comportement de ceux qui les porte durant les rites.

La réalisation de ces masques semble être en soi un "acte de foi", qui nécessite en plus de la connaissance des implications mythologiques et religieuses et la maîtrise des techniques de mise en œuvre que supposent ces figures, un investissement personnel et une participation active à la vie rituelle de la communauté.

Dans le cas des masques *Nalawan*, il est manifeste qu'au-delà de la valeur spirituelle qui leur est conférée par le biais du thème qu'ils représentent, leur matière constitutive elle-même est investie d'un pouvoir sacré au cours du processus de fabrication. Certains matériaux bruts, notamment des espèces végétales, ont une valeur sacrée intrinsèque, dont le pouvoir perdure au sein de l'œuvre créée et dont la manipulation implique l'acquisition de connaissances particulières.

Le type de matériaux utilisés, tout comme le secret qui entoure leur mise en œuvre, attestent le fait que les choix d'ordre matériel et technique sont tout à fait signifiants aux yeux des membres de cette société.

Ces prescriptions se rattachent également à l'utilisation de ces masques lors des célébrations, puis lorsqu'ils sont éventuellement repeints pour être réutilisés, après avoir été conservés un temps dans le *nakamal*.

La portée symbolique de cette intervention est un point à éclaircir, mais il semble qu'elle permet la réactualisation de la force spirituelle des masques. La matérialité de ces objets est donc chargée d'un potentiel spirituel, dès la collecte des matières premières, puis lors de leur transformation en vue de la réalisation des masques, jusqu'à l'utilisation de ceux-ci au cours des rituels, qui sont le point culminant d'un long processus créatif.

Dans ce contexte, les objets ne priment pas en tant que création unique et originale tel que l'on conçoit les œuvres d'art en Occident, car ils sont créés en nombre et c'est au sein de l'ensemble qu'ils trouvent une cohérence. L'essentiel est plutôt ce qui précède, ce qui amène à leur création, puis les accompagne jusqu'à la célébration des rituels.

On peut dès lors s'interroger sur ce qu'implique la présentation de tels objets au cours d'une manifestation publique, qui regroupe non seulement des membres extérieurs à la société *Nalawan*, mais également des étrangers à la Mélanésie. La vente de ces objets à des institutions muséales étrangères, est un point qui mérite une attention particulière.

---

[3] Voir le chapitre sur les fondements de la culture dans l'étude ethno-historique pp.53-56.

II. 2. La diffusion des œuvres et des informations

II.2. 1. Le devenir de l'objet

On pourrait penser que la présentation et l'utilisation des objets cérémoniels en public (femmes, non-initiés et personnes étrangères à l'archipel), impliquent que les tabous qui pèsent sur eux soient levés. Pourtant, certains éléments tendent à indiquer le contraire.

Les informations communiquées par M. Kirk Huffman[4], indiquent que ceci a été possible grâce à des rituels particuliers, assurant l'accord des ancêtres pour le déplacement des objets hors de leur territoire.

D'autres faits, tels que l'obligation pour les participants de se comporter comme s'ils exécutaient les rituels sur leur propre place de danse, ou la réticence à communiquer des informations sur les objets après les avoir cédés, attestent l'importance de leur caractère sacré.

Bien que le souci de conservation des objets n'existe pas dans la conception des sociétés traditionnelles (au sens où nous l'entendons en Occident), leur destination dans ce contexte n'est cependant pas fortuite, car elle est réglementée selon les préceptes de la Coutume. A cela, rien n'indique l'existence d'une dérogation possible.

En résumé, dans le cheminement du masque (en rapport avec les informations connues), seule la vente semble aller à l'encontre de sa valeur sacrée.

Alors que dans les mêmes circonstances, d'autres masques ont été détruits selon les lois de la Coutume[5], comment concevoir que l'ensemble de Lawa a été vendu, et à plus forte raison sans prescriptions particulières?

Doit-on y voir, comme le suggère un initié de Malakula, une négligence de la part des autorités coutumières, sachant que ceci va à l'encontre des valeurs traditionnelles ou plutôt, suivant l'avis d'un conservateur français, considérer ces objets comme des ambassadeurs?

On peut aisément comprendre, que la volonté de perpétuer une tradition culturelle vivante d'une part et le souci de préserver les secrets qui l'entourent d'autre part, constitue un véritable dilemme. Si les ni-Vanuatu se sont donnés les moyens de rassembler les informations et de contrôler leur diffusion sur leur territoire[6], ceci est nettement plus délicat hors de l'archipel.

Le fait de voir les objets coutumiers comme des ambassadeurs, pourrait effectivement intervenir en faveur de la vente à des institutions étrangères, mais ceci n'explique pas qu'ils soient en quelque sorte "lâchés dans la nature". Il est utile en ce sens, de voir comment les ni-Vanuatu perçoivent les objets conservés au sein d'un musée.

II. 2. 2. La perception du contexte muséal au Vanuatu

[4] M. Kirk Huffman, Conservateur honoraire du Centre Culturel de Port-Vila.

[5] Un ensemble de coiffes cérémonielles des îles Banks a été détruit par le feu à proximité de la place de danse, suite à sa présentation pendant le festival de Luganville.

[6] Voir dans l'étude ethno-historique, le chapitre sur les vecteurs de l'action culturelle p.128.

Aux yeux des ni-Vanuatu, la plupart des objets rituels sont incomplets sans leurs ornementations complexes, les peintures corporelles, la musique, les chants et les danses qui constituent des composantes essentielles des cérémonies. Ainsi, ils perdent leur sens rituel, dès lors qu'ils sont rattachés à un musée ou une galerie d'art.

Si la plupart des insulaires sont heureux que des objets anciens soient conservés au sein des musées (certains types ne sont plus fabriqués mais sont toujours présents dans les mémoires), ils restent perplexes quant à la raison d'être de ces collections, étant donné que ces objets ne peuvent être "utilisés" hors de l'archipel. Les masques par exemple, qui sont destinés à être vus en mouvement, ne sont vivants et n'ont de valeur que lorsqu'ils participent à une danse coutumière[7].

Pourtant, il serait faux de penser que suite à cette "amputation", qui les rend inopérants, ces objets sont déconsidérés et sans importance.

Kirk Huffman rapporte l'expérience d'une équipe d'un musée de Sydney en déplacement à Port-Vila pour effectuer un catalogue des collections du Centre Culturel. Or celle-ci était exclusivement composée de femmes[8]!

A l'issue d'une réunion, les chefs coutumiers ont donc décidé qu'un homme réputé dans tout le pays exécuterait des rituels pendant la fermeture du musée, afin de protéger les objets de la "pollution" féminine. De plus, avant que l'équipe ne pénètre dans les salles du musée, une "magie" les transformait momentanément en "hommes"[9].

Il s'agit là de l'exemple d'un musée local, mais il corrobore néanmoins le fait qu'aux yeux des ni-Vanuatu, les objets ne sont pas complètement dépossédés de leur dimension spirituelle suite à leur changement de contexte.

On peut dès lors s'interroger sur ce qu'il reste de toutes ces considérations dans le cadre d'un musée occidental et en quoi celles-ci affectent l'œuvre d'art qu'est devenu l'objet.

---

[7] K. Huffman, *Masques, coiffures et chapeaux rituels du Nord du Vanuatu*, dans *Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, 1996, p. 21, et communication de M. Marcelin Abong, responsable du Centre d'Etude des Sites Historiques et Culturels du Vanuatu, Centre Culturel de Port-Vila.

[8] Rappel de l'étude ethno-historique p.130 : "Les femmes, même étrangères et avec des intentions scientifiques, n'ont pas le droit de toucher ou de faire des investigations sur les objets relevant de la sphère masculine".

[9] G. Fisher, op. cit., 1998/1999, p.149.

L'objet signifiant au temps du musée

III. 1. L'œuvre ethnographique

III. 1. 1. Présentation et perception dans un contexte muséal

La distinction précédemment énoncée entre l'objet signifiant et l'œuvre d'art est déterminante dans le contexte muséal, car elle définit à la fois le choix du mode de présentation et le discours exprimé ou suggéré par celui-ci. Par là, elle induit en partie la perception et l'appréciation que nous avons des œuvres.

On ne peut nier que suite à son intégration dans un musée, un objet acquière un nouveau statut, qu'il ne possède pas dans sa conception initiale. Il est ainsi transformé par le fait de son exposition et l'effet du regard que l'on porte sur lui.

Certains auteurs s'interrogent avec raison sur le fait qu'"une perception visuelle peut se modifier alors même que l'objet, lui, est inchangé"[1]. On peut cependant se demander dans quelle mesure celui-ci est réellement inchangé, hors de son contexte "naturel".

Les personnes qui voient ces œuvres dans un musée, ont souvent le sentiment de se trouver face à un échantillonage relativement exhaustif de la culture matérielle d'un peuple, alors que cela est la plupart du temps une illusion.

A cela, s'ajoute le fait qu'une large part du processus créatif qui comprend ces œuvres, ne peut être présentée sous une forme matérielle.

Lorsqu'il écrit à propos de l'art Igbo (Nigéria) que "la valeur esthétique est plus un processus qu'un produit", C. Achebe illustre bien l'impuissance d'une exposition muséale à rendre compte, autrement que partiellement, de la créativité d'une culture, car de fait "le processus est mouvement alors que le produit est immobilité"[2].

D'autre part, les objets sont souvent présentés sous une forme incomplète. Certains éléments périssables par exemple, ne figurent pas sur les objets au moment de l'acquisition.

Ainsi en est-il des nombreuses sculptures Abelam de Papouasie Nouvelle-Guinée, qui sont initialement constituées de structures composites, où sont assemblées des figures en bois sculptées, des panneaux peints en feuilles et éclats de bambou, des éléments en fibres, associés à d'autres éléments décoratifs variés tels que des fruits, des feuilles,...

De ces ensembles, ne subsistent bien souvent dans les musées que les figures en bois sculptées, présentées indépendamment les unes des autres, qui sont par ailleurs les éléments conservés par les Abelam au terme des cérémonies, en vue d'une future utilisation.

---

[1] S. Price, op. cit., 1989, ed. fr., 1995, p.43.
[2] J. Clifford, op. cit., 1988, ed. fr., 1996, p.207.

Comme le précisent D. Losche et S. Walston, "ce choix ne signifie pas nécessairement qu'aux yeux des Abelam, elles soient plus importantes que les autres parties, mais cela indique seulement qu'elles sont moins périssables"[3].

Ce type d'observation met en évidence les contradictions qui peuvent apparaitrent, lorsque l'on considère l'intégrité des œuvres ethnographiques au sein des collections muséales.

III. 1. 2. La notion d'intégrité

Cette notion d'intégrité, qu'elle soit considérée sous un aspect matériel ou immatériel, doit donc être manipulée avec beaucoup de prudence.

Dans le cadre d'une exposition, un objet, tout en étant présenté sous une forme complète et cohérente, peut être intégré dans un discours qui lui est tout à fait étranger et lui confère par conséquent une valeur particulière sans rapport avec sa nature véritable.

La mise en parallèle de l'art ethnographique et de l'art moderne lors de l'exposition du MOMA précédemment citée, "Le primitivisme dans l'art du XXe siècle"[4], dénotait bien d'une telle démarche. Dans cette optique, la valeur des objets était mise en exergue au travers de leur affinité avec les créations des artistes modernes et n'impliquait pas la connaissance de leur contexte culturel.

De fait, l'approche esthétique suppose que la qualité d'œuvre d'art ou de chef-d'oeuvre est une valeur intrinsèque des objets, qui transcende leur nature première. Si cette approche peut être recevable dans le sens où elle découle directement de leur nouveau statut, on peut déplorer qu'elle soit trop rarement mise en relation avec leur entité originale[5].

Il faut reconnaître à l'inverse, le manque de pertinence et l'intérêt souvent limité des essais de mise en situation des objets, tels que les reproductions de "décors naturels" dans certains musées, même s'ils sont réalisés dans un souci didactique ou d'équité vis à vis de la culture d'origine.

Il est sans doute plus honnête, de laisser à la fois les œuvres s'exprimer d'elles-même et le public, averti ou non, s'adonner à une libre appréciation[6].

Les formes ont leur propre langage. Peut-être est-il donc plus juste de défendre l'idée que "la forme doit parler avant les ethnologues"[7].

Cependant, il faut retenir que l'intégrité d'une œuvre est une notion à relativiser en fonction de son contexte de présentation.

---

[3] D. Losche et S. Walston, *La conservation des collections ethnographiques: l'insuffisance de documentation*, 1982, p.36.

[4] W. Rubin, op. cit., 1987.

[5] La problématique entre l'appréciation esthétique d'une œuvre et sa destination initiale, se pose en des termes assez semblables pour de nombreuses œuvres occidentales. Le cas très simple d'un dessus de porte transposé sur châssis et présenté à hauteur d'homme comme une peinture de chevalet, peut amener à réfléchir sur la perception des œuvres, lorsqu'elles sont sorties de leur contexte.

[6] La possibilité de proposer au public intéressé les informations se rapportant à la nature première des objets reste ouverte. L'utilisation de médias, tels que les catalogues d'exposition, qui sont aujourd'hui de véritables ouvrages de référence, en est un exemple.

[7] Propos de Jean-Loup Pivin lors de l'émission télévisée Forum sur le thème "*Arts premiers ou arts primitifs*", diffusée le 27/04/01.

III. 2. La situation du masque de Lawa

III. 2. 1. Un objet à statut multiple

L'idée maîtresse qui guide cette étude, au travers de la recherche de l'identité du masque (dans son contexte initial et actuel), est de dégager les éléments de réflexion qui permettent d'orienter les choix du traitement.

Suite aux considérations précédentes, un tableau récapitulatif des différents états du masque permet d'avoir une vision plus synthétique de sa situation.

	VANUATU		**OCCIDENT**	
	Malakula	Festival de Luganville	M.A.A.O.A.	Histoire de l'art Marché de l'art
Temps	1990 Temps de la Coutume	1991 Actualité du Vanuatu	Depuis 1991 Temps du musée	Histoire du goût
Statuts	Objet rituel et signifiant	Objet rituel et signifiant Présentation de la Coutume	Œuvre d'art	Œuvre d'art
Valeurs dominantes	Valeur sacrée et identitaire	Valeur sacrée et identitaire / mémoire collective	Valeur esthétique (Ambassadeur)	Valeur esthétique Valeur marchande
Le regard	Initiés	Public mélanésien; Etrangers; Collecteurs	Public occidental; Conservateurs; Restaurateurs	Connaisseurs et amateurs; collectionneurs; marchands,...
Destination	Conservé en vue d'une réutilisation	"Normale": destruction ou conservation en vue d'un réemploi Effective: Vente	Conservation à long terme	Etude; Commerce

Tableau synthétique: constat des différentes situations du masque de Lawa[8]

[8] La rubrique "Histoire de l'art / Marché de l'art" est précisée dans la mesure où elle constitue l'arrière plan de la situation du masque.

Ce tableau met en lumière les différentes valeurs conférées à l'œuvre suivant son contexte de présentation, et le fait que sa dimension spirituelle n'est pas directement perceptible dans la situation actuelle.

On pourrait penser que cette distinction résulte exclusivement de l'intégration de l'objet au sein d'un musée. Hors, l'expérience de l'équipe australienne au Centre Culturel de Port-Vila, prouve que c'est le changement géo-culturel qui est déterminant.

Dans tous les cas un objet est transformé lorsqu'il entre dans un musée, car il devient mémoire, mais lorsqu'il quitte son "territoire" sa nature elle-même est altérée.

S'il est apparu qu'au Vanuatu, l'objet n'est qu'une partie d'un tout, en Occident il n'est plus qu'une partie de lui-même. Il est indéniable que l'entité première est sous-jacente et ne peut être définitivement écartée. Cependant, on est en droit de se demander ce que possède réellement le musée aujourd'hui.

L'établissement d'un parallèle avec la notion de propriété foncière au Vanuatu, peut être intéressant pour éclaircir cette idée et déterminer ce que représente ce concept pour les deux parties.

III. 2. 2. La notion de propriété et l'objet de la préservation

La première partie de cette étude a révélé le fait qu'au Vanuatu, la notion d'espace et de territoire est une des données majeures du fonctionnement de la vie traditionnelle et qu'elle entretient un lien étroit avec la notion d'identité individuelle et communautaire[9].

Suivant la conception mélanésienne, "la vente de la terre à un étranger, c'est-à-dire la perte totale des droits originels, est structurellement impossible dans le cadre de la société traditionnelle"[10].

Ainsi pendant la colonisation, de nombreux européens ont pensé acheter des terres, selon les normes de la propriété telles qu'on les conçoit en Occident, alors que seul l'usage de celles-ci leur était concédé par les Mélanésiens. Ceux-ci ne pouvaient dès lors comprendre qu'ils s'y comportent "en propriétaire".

S'ils reconnaissaient le travail d'un colon sur une terre qu'il occupait, les Mélanésiens considéraient que le sol restait leur bien. Ils ne pouvaient admettre par exemple, qu'un européen s'oppose à la libre circulation de ceux qui avaient traditionnellement des droits de traversée sur "sa propriété".

De ce fait, même quand les deux parties étaient de bonne foi, il ne pouvait en résulter que des malentendus[11].

L'acquisition de la collection de Lawa lors du Festival de Santo, ne peut être directement mise en relation avec ces faits, puisqu'il s'agit d'actes différents, qui prennent place dans des temps historiques distincts. Cependant, cet aparté éclaire d'un jour nouveau le statut du masque dans son contexte actuel.

---

[9] Voir le chapitre sur la notion d'espace et de territoire dans l'approche ethno-historique, p.56.

[10] J. Bonnemaison, op. cit., p.368.

[11] Il est intéressant de noter que cette conception de la propriété foncière, héritée de la tradition, a été adoptée lors de la constitution de l'Etat du Vanuatu et qu'elle est toujours effective aujourd'hui.

Suivant le point de vue des ni-Vanuatu, les objets cérémoniels conservés en Occident, profitent d'une seconde vie qui s'apparente à une vie végétative. Le musée serait alors en possession de "l'enveloppe corporelle" du masque, témoin physique de ce qu'il a été.

D'autre part, si l'on considère que la fraction immatérielle de ces objets est inaliénable suivant les règles de la Coutume, alors le musée n'est en fait que le dépositaire de ces objets.

Cette fraction, imperceptible pour un non-initié, constitue l'essence même de ces objets.

Dès lors, l'objet de la préservation n'est pas le même pour l'institution muséale, et pour les initiateurs des œuvres. D'un côté le musée se soucie de la conservation physique des objets, alors qu'au travers de leur immatérialité, c'est la sauvegarde de la culture qui est souveraine pour les ni-Vanuatu.

Les deux visions sont distinctes, mais sans doute peut-on voir un point de convergence, dans le fait que ces objets reflètent, dans les deux cas, la vivacité de cette culture.

Le musée a aujourd'hui la charge de conserver le masque. En regard des considérations précédentes, il faut s'efforcer de déterminer ce qu'il doit et/ou ce qu'il peut conserver réellement, et quelle peut être l'incidence d'un traitement de restauration sur un objet de ce type?

L'intervention se porte sur la matière de l'objet et pour toute œuvre d'art, celle-ci est indissociable de l'image et du sens qu'elle supporte.

Dans le cas d'un objet cultuel, la dimension spirituelle s'ajoute aux trois niveaux de perception matière / image / sens, inhérents à toute forme d'art. Il y a donc lieu de se demander ce que l'on traite véritablement ou plutôt comment une intervention sur la matière peut affecter la partie immatérielle de l'œuvre.

L'acte restaurateur et ses implications

IV. 1. La nature de l'objet

IV. 1. 1. L'importance des informations

Il est très difficile de connaître précisément les répercutions éventuelles d'un traitement, en dehors de son aspect technique, sur l'intégrité d'une œuvre issue d'une société différente. Il faut reconnaître "qu'avec la meilleure volonté du monde et l'approche la plus cohérente possible, un restaurateur ne peut intervenir de manière "neutre" sur le travail d'une autre personne, d'une autre culture et d'une autre ère géographique"[1].

Bien souvent, la méconnaissance du contexte de production peut aboutir à la réalisation d'un traitement qui va à l'encontre de la nature de l'objet. Si l'on peut admettre que la connaissance de celle-ci n'est pas nécessaire à l'appréciation du public, elle est indispensable lorsqu'un traitement est requis, car l'intervenant est amené à manipuler et à transformer un tant soit peu cet objet.

Du fait de sa participation à ce que sera l'image de l'objet donnée à voir, il importe que le restaurateur agisse en connaissance de cause. Cette responsabilité lui incombe à la fois vis à vis du ou des conservateurs et du public, et d'autant plus vis à vis des membres de la société à l'origine de cette œuvre.

Bien que cela ne soit en aucun cas une garantie absolue, un restaurateur se doit donc d'être vigilant et de prendre en compte tous les paramètres dont il peut avoir connaissance.

Cette démarche n'est bien sûr pas exclusive à la conservation des œuvres ethnographiques. Toutefois dans ce domaine, certains éléments de réflexion sont sous-tendus par un mode de pensée différent et il est par conséquent délicat d'en apprécier la portée réelle. Est-il réaliste en effet, de prétendre échapper aux schémas de pensée du milieu dans lequel on évolue et d'avoir l'aptitude d'adopter, ne serait-ce que momentanément, d'autres conceptions?

Dans tous les cas, ce qu'est un objet passe par ce qu'il a été. On peut donc envisager, en menant des recherches sur son contexte de production et sa destination originale, de réaliser un traitement qui permette de concilier le respect de son entité première et la réalisation des opérations techniques nécessaires à sa conservation matérielle[2].

En ce qui concerne l'art ethnographique, D. Losche et S. Walston expriment clairement le dilemme face auquel est confronté le restaurateur lorsqu'il "sait ce qui doit être fait, techniquement parlant, de façon à préserver l'aspect de ce qu'il reste de l'objet, mais qu'il n'a aucune idée de la façon dont ces traitements affecteront son intégrité".

---

[1] J. Beck et M; Daley, *Art et restauration. Enjeux, impostures et ravages*, 1998, p.172.

[2] On peut sans doute établir un parallèle avec les problématiques se rapportant à la conservation de l'art contemporain, où il est indispensable de se référer à l'intention créatrice de l'artiste lorsque l'on doit intervenir sur une œuvre. La réflexion sur la conservation des œuvres d'art conceptuel par exemple, est particulièrement éloquente à ce sujet puisqu'il importe de déterminer dans ce cas, ce qui de l'œuvre ou du concept est à conserver.

Elles précisent d'autre part que, "d'une manière générale, lorsqu'on cherche à déterminer la succession et la signification des événements qui entourent la fabrication et l'utilisation d'objets, on peut considérer que cette méthode d'exploitation est un procédé inadapté et dangereux"[3].

Pourtant, quels autres moyens s'offrent à nous si l'on souhaite agir en connaissance de cause, lorsque l'on a à intervenir sur un œuvre altérée, produite par une société dont on n'est pas issu?

IV. 1. 2. Un exemple concret

Certains cas illustrent bien le fait que l'on peut éviter d'aboutir à un contresens au terme d'un traitement, si la prise en compte des critères culturels relatifs à l'œuvre s'adjoint à celle des critères de conservation.

A l'occasion d'une campagne de rénovation engagée en 1994, le Musée d'Histoire Naturelle de Chicago a entrepris la réinstallation de sa collection du Pacifique. Les travaux envisagés comprenaient le traitement d'un *rambaramp*, figure d'ancêtre ni-Vanuatu[4].

Le constat d'état a établi que le *rambaramp*, après près de cent ans d'exposition sur un support impropre (deux tubes étaient insérés dans les bambous des jambes) et l'affaiblissement des matériaux constitutifs, présentait de nombreuses zones de fragilité. Il était donc nécessaire de supporter l'ensemble de la structure et la seule garantie à long terme aurait été de le présenter en position horizontale.

Suite à un entretien avec le directeur du Centre Culturel du Vanuatu, il est apparu aux restaurateurs que cette solution n'était pas recevable, car un *rambaramp* n'est pas considéré comme mort dans sa conception originale. D'autre part, ses yeux doivent être situés au-dessus de ceux des visiteurs, car aucune femme ne doit pouvoir le surplomber du regard.

Il a donc été décidé de réaliser un moulage complet du *rambaramp*, fixé sur une armature métallique, permettant de l'exposer en surélévation et selon un angle de 45° afin d'assurer sa préservation à long terme[5].

Même si les auteurs confessent qu'il leur était difficile de croire qu'aucun visiteur pourrait penser que cette figure n'est pas "morte", même dans une position verticale, le compromis adopté lors de ce traitement a permis de trouver une solution en adéquation avec ce qu'est réellement un *rambaramp*.

Cet exemple montre qu'il est possible et dans tous les cas souhaitable, d'adapter les impératifs d'ordre techniques conformément à la nature véritable de l'œuvre.

---

[3] D. Losche et S. Walston, op. cit., p.34.
[4] Voir le chapitre sur les *rambaramp* dans l'étude ethno-historique, p.101.
[5] C. Del Re et P. Countryman, *How would you mount a rambaramp?*, 1995, pp.10-20.

IV. 1. 3. L'approche des œuvres sacrées

L'incidence du caractère sacré d'une œuvre sur les orientations du traitement diffère en fonction des caractéristiques qui lui sont propres: le milieu dans lequel elle est conservée, son appartenance à une communauté religieuse passée ou toujours active, son utilisation éventuelle dans le cadre des activités liturgiques de cette communauté, ...

La qualité du traitement dépend de considérations qui dépassent le cadre purement matériel et technique de l'intervention. Dans certains cas, le souci du respect de l'œuvre peut amener à des choix et/ou à l'utilisation de moyens inhabituels.

En dehors de l'art décoratif qui a une vocation purement esthétique, la force ou le pouvoir sacré dévolu à une œuvre peut se manifester sous des formes très diverses.

Il est sans doute possible de conférer cette qualité à une large part de la création artistique, dans le sens où les recherches de l'artiste traduisent bien souvent une démarche mystique. Mystique, c'est à dire tel que le définit Elie Faure, "avide d'affronter un mystère qui n'est commun qu'à lui-même et à Dieu"[6].

Il importe de discerner ici, l'art en tant qu'expression de l'énergie spirituelle d'un individu ou d'une communauté. L'œuvre est alors le support matériel, la transcription palpable de l'élément sacré qu'elle véhicule.

Ceci s'apparente à un consensus où le créateur et le spectateur à qui l'œuvre est destinée, s'accordent pour attribuer à celle-ci une valeur spécifique en vertu de l'image, figurée ou non, qui est représentée.

Une telle œuvre peut nécessiter des manipulations ou des soins spéciaux, ou encore être présentée dans des circonstances particulières (œuvres mobiles visibles exclusivement durant les cérémonies liturgiques ou en procession par exemple). Ces instructions sont motivées non pas exclusivement par la constitution de l'œuvre elle-même, mais en premier lieu par les prescriptions qui se rattachent à l'image que celle-ci représente.

Cette définition qui s'entend pour l'art religieux tel qu'on le connaît en Occident, ne correspond pas en tout point ou paraît incomplète dans le cas de certains objets rituels issus d'autres sociétés.

Il est intéressant d'étudier, au travers de quelques études de cas, en quoi la portée spirituelle d'une œuvre peut influencer l'approche de son aspect matériel et inversement.

[6] E. Faure, *Histoire de l'art, L'esprit des formes*, 1927, ed. de 1991, p.280.

IV. 2. Les voies de la conciliation

IV. 2. 1. Œuvres d'art sacré conservées in situ

IV. 2. 1. 1. La nature des dégradations

Lorsque la pérennité d'une œuvre d'art religieux conservée in situ n'est plus assurée, il est impératif de considérer sa place physique dans les lieux, sa fonction et son utilisation éventuelle lors des activités cultuelles et tout ce qui constitue son statut particulier. Ceci ne peut être défini qu'en rapport avec la valeur spirituelle qui lui est conférée.

Dans le cas d'une œuvre peinte conservée dans une église occidentale, cette valeur est essentiellement liée à l'image qui est représentée. Si une telle œuvre présente des lacunes qui interfèrent avec les formes du motif figuré, une restauration esthétiquement poussée peut être envisagée.

Dans ce cas en effet, l'intégrité de la matière, en tant que support de l'image sainte, et la parfaite lisibilité de l'œuvre, sont des éléments essentiels à sa juste appréciation.

Un projet de conservation qui n'inclurait pas de traitement esthétique rendrait l'œuvre inacceptable pour les pratiques de dévotion. La réalisation d'une réintégration de type illusionniste, permet ainsi de restituer l'œuvre dans sa fonction narrative.

Il est des cas où les altérations constituent une valeur sacrée particulière pour l'œuvre qui les présentent, ou tout au moins participent d'une telle spécificité.

Je pense ici aux représentations d'images saintes qui présentent des dégradations, ou plutôt des usures, liées à l'expression d'une dévotion, telles que les statues qui sont caressées ou embrassées par les fidèles.

Les traces laissées par ces altérations d'un type très particulier, reflètent néanmoins la diversité des éléments qu'un restaurateur peut être amené à considérer. Si certaines dégradations sont sacrilèges, on pourrait dire que d'autres relèvent de la sacralité de l'œuvre.

IV. 2. 1. 2. La nature du contexte religieux

Les implications d'un traitement peuvent varier considérablement en fonction du contexte religieux. L'approche occidentale de la conservation du patrimoine et l'approche théologique originale sont quelquefois tout à fait divergentes, voire inconciliables.

Cette contradiction est parfaitement illustrée par l'expérience de restaurateurs allemands chargés de restaurer en 1984, deux temples bouddhistes au Ladakh (Nord de l'Inde), sur l'initiative d'une organisation internationale.

"Les fresques étaient endommagées et à peine lisibles en raison de la présence de dépôts de poussière et de suie. En conséquence, la qualité esthétique des peintures était sérieusement diminuée, à savoir: du point de vue occidental et muséologique de l'organisation à l'origine de ce projet.

L'appréciation de ces problèmes était tout autre aux yeux des personnes qui avaient créé ces fresques, toujours utilisées durant les cérémonies religieuses par la communauté locale. A leurs yeux, les images religieuses ne perdent pas leur sens ou leur valeur en se

dégradant, ceci en accord avec la vision bouddhiste où le cycle de la mort et de la renaissance est essentiel. Elles représentent à un niveau symbolique "une autre réalité" qui demeure toujours présente dans l'image, quelle que soit sa condition matérielle.

Ainsi, les fresques des temples du Ladakh ne sont jamais restaurées. Elles sont simplement laissées en l'état ou repeintes à neuf en accord avec les méthodes rituelles qui préservent leur valeur mystique.

Seuls certains prêtres et moines sont habilités à réaliser cette tâche, ce qu'ils font dans le strict respect des prescriptions rituelles des formes, couleurs, mises en œuvre, matériaux, techniques, prières, ... Certains matériaux par exemple, ne doivent pas être utilisés car ils sont impurs."[7]

Ignorer ces prescriptions et procéder à la restauration aurait engendré une sérieuse désacralisation des temples. Par respect envers le peuple du Ladakh et leur tradition religieuse toujours très vivante, les restaurateurs ont donc décidé de ne pas traiter ces fresques.

IV. 2. 2. La légitimité de la conservation / restauration

Cet exemple significatif, révèle de façon flagrante le problème de la légitimité de la conservation telle qu'on la conçoit en Occident.

Suite à la prise de conscience des multiples dégradations passées et à venir, qui affectent ou menacent l'ensemble des biens culturels, cette discipline a développé des normes éthiques et techniques dans le but de sauvegarder le patrimoine de l'humanité.

Si la légitimité de ces normes peut être sujette à caution dans certains cas, on doit néanmoins reconnaître la valeur de la déontologie qu'elles constituent. Il apparaît clairement que c'est dans l'application de ces normes qu'il faut être vigilant et par conséquent écarter tout systématisme.

L'actualité nous offre malheureusement une illustration dramatique de l'aboutissement d'une position extrême et contraire aux conceptions occidentales de la conservation du patrimoine.

La récente destruction des statues bouddhiques de Bamiyan en Afghanistan, témoigne de la gravité que peut revêtir le statut d'une œuvre d'art dans un contexte religieux[8]. Il s'agit là d'un cas spécifique où les convictions des autorités religieuses actuelles s'opposent à la préservation sur leur territoire des vestiges issus d'une civilisation passée. On ne peut que déplorer les conséquences de cette situation, qui révèlent l'ampleur de l'antagonisme entre différentes positions vis à vis de la préservation du patrimoine culturel.

Fig. 192: Vue d'un des Bouddhas géants à Bamiyan, avant leur destruction.

[7] A. Weersma, *Some théorical considerations on the handling and care of sacred objects in a museum context*, 1987, p.568.

[8] *Le Monde* du 13 mars 2001, pp.26-27 ; *le Journal des Arts*, n°123, du 16 au 29 mars 2001, pp.1 et 3 ; *Géo*, n°267, mai 2001, pp.19-31.

Il faut peut-être retenir de cet événement que l'on ne peut pas se permettre de traiter avec légèreté ce qui se rapporte à la dimension sacrée des œuvres et à fortiori lorsque celles-ci sont issues d'une organisation religieuse toujours active.

Les réalités profanes et sacrées entretiennent aujourd'hui des liens distendus en Occident, mais il faut garder à l'esprit qu'elles sont toujours très liées dans certaines communautés.

Le rôle spirituel des œuvres sacrées, toujours en usage au sein des lieux de culte pour lesquelles elles ont été créées, est sans cesse réactualisé par la vie de la communauté religieuse. Dans le contexte original, il est toujours possible de prendre connaissance des précautions ou des interdits particuliers, qu'impliquent la manipulation ou le traitement de certains objets, en consultant les personnes qui y officient.

Les instructions éventuelles s'imposent de fait, car on ne pourrait envisager d'opérer un traitement sans l'accord de ceux qui ont la charge d'entretenir ces objets, à la fois physiquement et spirituellement.

IV. 2. 3. Œuvres d'art sacré dans un contexte muséal

Le problème est plus délicat lorsqu'il s'agit d'intervenir sur un objet sacré, issue d'une culture religieuse vivante, conservé hors de son contexte "naturel".

Il faut par conséquent rechercher les possibilités permettant de concilier les conditions de conservation et de présentation requises par le nouveau lieu et le respect de l'entité originale de l'objet.

A nouveau, cette problématique n'est pas restreinte aux œuvres ethnographiques, puisque cette dualité se retrouve dans le cas d'objets cultuels occidentaux présentés dans un contexte muséal.

Néanmoins, elle apparaît dans ce cas sous une forme moins équivoque, car ces œuvres renvoient à des codes culturels communs immédiatement perceptibles. Même si l'appréciation de celles-ci est d'ordre esthétique, la dimension spirituelle sous-jacente est toujours présente aux yeux du public occidental.

On a déjà noté que le changement dû à l'intégration dans un musée, se cumule dans certains cas à une délocalisation géo-culturelle et que la mutation n'a alors pas la même incidence.

L'implication et les connaissances du public et des personnes qui ont la charge des collections (et par conséquent la perception des œuvres), sont différentes suivant que les hommes et les œuvres sont, ou non, issus d'une même société. Les méthodes d'intervention et les moyens disponibles pour assurer la conservation des œuvres, seront également différents.

Certains exemples de musées implantés au sein de la communauté dont les œuvres sont issues, montrent que les compétences requises dépassent parfois les normes définies par la déontologie de la restauration.

Si l'on suit les prescriptions coutumières, il est fréquent que seules les personnes initiées soient habilitées à toucher et traiter les objets rituels.

Ainsi, au Musée Provincial d'Alberta (Canada), certains conservateurs et restaurateurs sont initiés par les Indiens, de façon qu'ils puissent agir en respectant ces prescriptions, lorsque l'état de conservation d'un objet nécessite une intervention.

A. Weersma rapporte le cas de prêtres Iroquois qui visitent chaque année le Musée de l'Homme à Ottawa dans le but de "nourrir" certains masques[9].

Elle cite également l'exemple du Tropical Museum d'Amsterdam, qui en 1979, préparait une nouvelle exposition permanente dans le département Asie du Sud-Est. Dans une des salles, était prévue l'érection d'une structure imitant un temple pour accueillir un autel et plusieurs statues de Bouddha.

A la demande de la communauté bouddhiste, qui souhaitait que ces objets soient conservés dans une pièce consacrée, vingt moines Thaïs, d'un monastère implanté aux Pays-Bas, sont intervenus pour sanctifier les lieux par des prières et des chants.

Il est heureux de constater qu'un dialogue peut s'instaurer entre les musées et les communautés qui sont à l'origine des œuvres et que se dessinent, ponctuellement, des voies de conciliation possibles.

Il est des cas, où le respect des traditions d'une communauté interdit l'exposition des œuvres sacrés. Il en a été ainsi lors de l'exposition du M.O.M.A précédemment citée[10].

Suite à la sollicitation d'un prêt, d'une statue du dieu de la guerre Zuni[11] auprès d'un musée européen, "le M.O.M.A. a été informé par les autorités compétentes que le peuple Zuni considère toute exposition publique de ses dieux de la guerre comme un sacrilège"[12]. Par conséquent, un cartel spécifiait que le musée avait décidé de ne pas faire venir cette pièce.

Si ce cas relève également d'un problème politique lié aux revendications des communautés tribales, il a le mérite, comme le précise J. Clifford, "d'établir que les objets exposés peuvent en fait "appartenir" à un endroit autre qu'un musée d'art ou d'ethnographie"[13].

Fig. 193: Statuette représentant le Dieu de la guerre, Zuni, Arizona ou Nouveau-Mexique. H = 77.5cm.

Bien que ces exemples illustrent davantage des problématiques qui sont du ressort du conservateur, les préoccupations du restaurateur sont très proches de celles-ci.

Il apparaît que ce que l'on pourrait nommer "la conservation de l'entité spirituelle d'une œuvre", si elle n'est pas clairement perceptible dans le contexte muséal, ne doit pas pour autant être négligée.

---

[9] A. Weersma, op. cit., 1987, pp.567-570.
[10] "Le primitivisme dans l'art du XXe siècle" exposition présentée au MOMA, New-York, en 1984.
[11] Tribu amérindienne du Sud-Ouest des Etats-Unis, Nouveau Mexique.
[12] J. Clifford, op. cit., 1988, ed. fr., 1996, p.209.
[13] J. Clifford, op. cit., 1988, ed. fr., 1996, p.209.

Il faut bien sûr se méfier de ne pas systématiquement exagérer la nature secrète et sacrée des œuvres extra-occidentales. Cependant, dans les cas où cette qualité est indéniable, elle doit être nécessairement prise en compte, surtout lorsqu'un traitement de conservation / restauration est envisagé.

Au sein d'un musée, l'œuvre ne revendique pas d'elle-même cette qualité. Il est donc du devoir du restaurateur, épaulé et même devancé en cela par le conservateur, de mener les recherches permettant de cerner au mieux la véritable nature de l'œuvre.

Considérations sur la conservation du masque de Lawa

V. 1. Les conditions de la collecte

V. 1. 1. Le devoir d'anticipation

L'état de conservation du masque de Lawa, après seulement dix ans de présence dans les réserves, m'a amené à m'intéresser aux conditions de la collecte et aux possibilités offertes par le contexte actuel, en vue d'une conservation optimale des œuvres acquises.

Le manque d'informations à propos des collections ethnographiques anciennes, est toujours une réalité aujourd'hui.

Les travaux des anthropologues et des conservateurs ont permis d'approfondir nettement les connaissances sur les sociétés dont ces œuvres sont issues et d'affiner les méthodes d'identification et de classification.

Cependant, on comprend aisément qu'il est souvent difficile d'aller au-delà de la formulation d'hypothèses. Ces études concernent des spécimens, pour certains séculaires, extraits de leur milieu de façon parfois désastreuse et sans aucun souci de mise en relation de ces matériels avec leur contexte de production.

Même au cours du XXe siècle, il a rarement été établi de lien direct entre les approches esthétique et ethnographique et encore moins avec l'aspect matériel des œuvres.

Si l'on ne peut que déplorer les carences passées, il devient impérieux dans le cas d'objets acquis de nos jours, de prendre conscience de l'importance du suivi et du recoupement des informations, à la fois d'ordre ethnographique, technique, éthique,...

Il serait sans doute possible de postuler sur le fait que la vente consentie de ces œuvres aujourd'hui, équivaut à un accord tacite de la part des propriétaires originaux sur la libre exploitation des œuvres par le musée, dès lors que celui-ci en a fait l'acquisition.

En dehors du manque de respect que représenterait une telle attitude, ceci reviendrait à projeter sur eux un mode de pensée qui est propre aux occidentaux, comme l'a illustré l'exemple précédemment cité sur la notion de propriété foncière au Vanuatu.

A l'inverse, il est plutôt du devoir des personnes responsables de la conservation des œuvres extra-occidentales, de chercher à savoir dans quelle mesure les membres des sociétés à l'origine de ces créations ont connaissance des caractéristiques du nouveau contexte dans lequel elles sont intégrées et de s'informer sur les implications que cela peut générer vis à vis de leurs valeurs traditionnelles propres.

A l'heure où ces communautés, telles que de nombreuses îles du Pacifique, ont mis en place leurs propres musées et veillent à la conservation de leur patrimoine culturel, il n'est plus possible d'éluder ces questions.

A la différence d'autres modes d'acquisition (tels que les dons ou les legs) où un musée peut être amené à intégrer des objets déjà "délocalisés", les achats d'œuvres effectués directement dans le contexte d'origine, impliquent la prise en charge consciente de l'objet et de sa conservation par le musée d'accueil.

Il me semble que les circonstances actuelles, qui permettent la transaction par un contact direct entre les responsables des musées et les propriétaires légitimes des œuvres, doivent être considérées comme une réelle opportunité.

Il est dans ce cas possible de prendre connaissance des droits et des devoirs qui se rapportent aux œuvres, ceci devant naturellement prendre part à la démarche de conservation qui incombe dès lors au musée.

Il faut considérer que s'il n'y a pas nécessairement de passation de l'autorité sur l'objet (celui-ci, même hors contexte, peut rester affilié en priorité aux propriétaires d'origine), il doit y avoir passation des responsabilités et des moyens d'assumer celles-ci.

Ceci est sans conteste l'illustration de ce que peut être l'application de la conservation préventive dans une situation idéale, c'est à dire en amont de l'intégration des objets dans les collections muséales.

V.1. 2. L'intérêt de missions interdisciplinaires

Dans ces conditions, le bien fondé de missions interdisciplinaires, en vue de l'enrichissement des collections, se conçoit très bien en terme de confrontation des points de vue des diverses spécialités. L'objectif doit être de compléter, de façon la plus exhaustive possible, les connaissances se rapportant aux objets acquis.

L'équipe idéale devrait permettre d'allier sur le terrain les compétences d'un conservateur responsable des collections du musée acquéreur, d'un anthropologue familiarisé avec la (ou les) société(s) locale(s), d'un restaurateur ayant connaissance des collections du musée et des conditions de conservation dans celui-ci et enfin d'une personne chargée de l'enregistrement audiovisuel des données.

Dans bien des cas, au vu de la variété des espèces végétales qui entrent souvent dans la composition des œuvres et de la complexité de leur classification, il serait utile, comme le précise D. Losche et S. Waltson, d'associer à cette équipe les compétences d'un botaniste[1].

Sous réserve que les informations soient accessibles auprès des personnes concernées sur place, un groupe de recherche à perspectives multiples serait ainsi en mesure de rassembler les données utiles à la conservation des œuvres.

V. 1. 3. Le rôle du restaurateur

Le rôle d'un restaurateur au moment de l'acquisition sur le terrain est multiple et devrait consister à:

- établir un premier constat d'état;

- recueillir les informations sur la qualité des matériaux constitutifs et les différents traitements effectués en vue de leur mise en œuvre lors de la réalisation des objets;

- enregistrer les données se rapportant aux conditions environnementales sur place et à la qualité des matériaux dans ce milieu;

[1] D. Losche et S. Walston, op. cit., 1982, pp.34-36.

- si possible inventorier des échantillons "bruts" des matériaux mis en œuvre, en vue de la création d'une base de données sur leurs caractéristiques propres. Ceci permettrait de mieux cerner les phénomènes mis en cause lors de leur transformation préalable à la création des œuvres et de considérer les risques d'altérations à venir. D'autre part, cela pourrait permettre par la suite, d'établir une comparaison avec les matériaux semblables sur des objets plus anciens;

- s'informer à propos des éventuels interdits ou restrictions en ce qui concerne la manipulation des œuvres et / ou l'utilisation de certains matériaux sur celles-ci;

- caractériser les facteurs de dégradations et les conditions propices à leur développement dans le milieu d'origine (population d'insectes, micro-organismes, ...) et détecter leur présence éventuelle sur les œuvres;

- noter et illustrer, dans le cas de structures complexes, les modes d'assemblage des différents éléments et relever leur emplacement, lorsqu'il est préférable de dissocier certains d'entre eux en vue du transport (éléments ornementaux fragiles par exemple);

- assurer les conditions de transport optimum en fonction des moyens disponibles;

- enfin et surtout, déterminer les conditions de conservation requises par les œuvres (conditions climatiques et environnementales particulières, support approprié,...) et déterminer si le musée a les moyens de les assurer.

Cette liste d'opérations à effectuer n'est pas exhaustive et doit être adaptée au cas par cas en fonction des caractéristiques propres aux objets à acquérir. La volonté de coopération des personnes qui les ont créées ou qui en sont responsables, est bien sûr un facteur déterminant.

Dans la mesure où elles sont réalisables, elles doivent venir compléter les données consignées par les soins du conservateur, à propos d'éventuelles prescriptions particulières sur le mode de présentation, sur le type de public auquel ces œuvres peuvent être ou non présentées, sur les possibilités de diffusion des informations et d'une manière générale sur tout ce qui se rapporte au statut de l'objet dans son contexte de production.

Bien sûr toutes ces considérations sont faciles à mettre en place sur le papier et il peut en être autrement sur le terrain. Il est sans doute difficile de collecter des informations précises sur un objet lors d'une mission ponctuelle, et ce même en ayant des connaissances préalables de son contexte. La tâche est d'autant plus ardue lorsqu'il s'agit de l'acquisition d'une collection importante, comme ce fut le cas du M.A.A.O.A. lors du festival de Santo[2].

D'autres problèmes, telle que la nécessité de faire intervenir un traducteur afin de communiquer avec les personnes qui détiennent les informations, ne sont pas négligeables.

Dans la mesure du possible, il est néanmoins important de s'enquérir auprès de celles-ci de leur perception des œuvres et de ce qu'implique à leurs yeux l'intégration de ce patrimoine au sein des musées occidentaux.

[2] Voir en annexe la liste des objets acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo, p.173.

V. 2. Les orientations du traitement

V. 2. 1. L'approche

L'idéal dans le cadre de cette étude, aurait été d'aller sur place à Malakula, proposition aimablement formulée par M. M. Abong, afin d'approfondir ces recherches et de mettre à l'épreuve de l'expérience les considérations théoriques consignées dans ce mémoire. Ceci n'a malheureusement pas été réalisable en raison d'un manque de moyens et d'organisation.

Au moins a-t-il été possible d'informer les autorités traditionnelles locales, en la personne du chef coutumier de Lawa, Alben Ruben, de la réalisation du travail de restauration.

Celui-ci "s'est pris d'inquiétude"[3] en apprenant qu'une femme intervenait sur ce masque. Cela se comprend aisément car la magie est très puissante à cet endroit et tout ce qui concerne la coutume est traité avec beaucoup de sérieux.

Un séjour à Malakula aurait sans doute permis d'affiner la compréhension de ce que sont ces masques. L'intérêt majeur aurait été de s'enquérir auprès de leurs auteurs de ce qu'est réellement à leurs yeux un traitement de conservation / restauration approprié pour ce type d'œuvres.

La réponse à cette question est d'ailleurs illustrée par la politique de conservation développée au Musée National du Vanuatu. Lorsqu'un masque est endommagé, les responsables du musée font appel à un homme qui détient le droit coutumier d'intervenir sur cet objet et qui réalise l'opération suivant les techniques et avec les matériaux traditionnellement employés.

Même si ce type de traitement est peu orthodoxe en regard des principes développés par la conservation / restauration, il est sans doute le plus indiqué pour ces objets.

D'autre part, le fait d'être une femme reste un obstacle auquel aucune démarche ne peut apporter de changement. Le travail sur le masque était en cours lorsque j'ai pris connaissance des tabous qui pèsent sur ces objets. Afin de les respecter, ce qui n'était déjà plus le cas, il n'y avait pas vraiment de solution envisageable, si ce n'est d'interrompre cette étude.

Sachant que les sociétés masculines traditionnelles sont très réglementées et qu'il n'est pas aisé de collecter, surtout à distance, les informations se rapportant aux créations plastiques qu'elles génèrent, il est difficile de déterminer exactement ce qu'il est juste de faire sur ces œuvres.

Si l'on s'en tenait rigoureusement à cet état de fait, le respect de ce masque devrait se traduire par une non-intervention, comme seul moyen de satisfaire aux nombreux secrets et tabous imposés par la Coutume. Cependant, cette perspective va à l'encontre de la situation actuelle du masque, étant donné son état de conservation, et ne peut en aucun cas répondre aux obligations du musée.

D'autre part, au moment où les informations concernant ces tabous alimentaient ma réflexion sur le bien-fondé du traitement, "le mal était déjà fait".

---

[3] Selon les termes de Marcelin Abong, responsable du centre d'Etude des Sites Historiques et Culturels du Vanuatu, grâce à qui il a été possible de contacter le chef du *nassara* de Lawa.

Il faut remarquer à ce sujet que peu d'auteurs évoquent ces tabous, quel que soit l'angle d'approche de leurs écrits au sujet de ces œuvres. Pourtant, il est notable que ceux-ci concernent de nombreux objets créés par les membres des sociétés masculines traditionnelles du Vanuatu.

C'est véritablement lorsque j'ai contacté M. K. Huffman, puis M. M. Abong, qui est lui-même très investi dans tout ce qui concerne la Coutume, que j'ai pris conscience de l'importance que revêt, encore aujourd'hui, le statut de ces masques. Ceci a été ensuite confirmé par la lecture de l'étude anthropologique réalisée par Mlle G. Fisher à propos des *rambaramp*, révélant qu'elle-même avait été confrontée aux même problèmes.

Si une certaine forme de "désacralisation" des objets rituels est induite par leur intégration dans les musées, on ne peut néanmoins les considérer comme des œuvres "mortes", d'autant plus lorsqu'ils sont issus de sociétés traditionnelles toujours actives. Le cas présent illustre le fait que les informations imposant une approche spécifique, ne devraient pas être à découvrir, mais être plutôt une consigne qui suit l'objet.

Suite à ces considérations, insoupçonnées au début de ce projet, ce travail a été poursuivi, considérant en accord avec M. M. Abong qu'il était préférable qu'il aboutisse puisqu'il était déjà en cours.

C'est en ce sens que ce traitement a été réalisé de façon un peu illégitime, mais il a néanmoins eu l'avantage de mettre en lumière des problèmes qui sont peut-être trop rarement abordés dans le cadre de la conservation / restauration.

V. 2. 2. Les éléments de réflexion

Le premier souci, en parallèle des recherches de documentations sur ce masque et des investigations sur ses matériaux constitutifs, a été l'établissement d'un constat d'état détaillé.

Ce dernier a permis d'établir le relevé des altérations et de comprendre le processus de dégradation principalement mis en cause, à savoir l'affaiblissement des matériaux constituant sa structure, associé à l'action néfaste de son propre poids sur lui-même durant sa station prolongée sans soutien.

En l'état, ce processus ne pouvait que s'aggraver et il était donc nécessaire de l'enrayer. L'idée qui s'est imposée consiste en un traitement minimum sur le masque, associé à l'apport d'un support adapté afin de prévenir de futures altérations.

Le souci de transformer le masque au minimum et de le conserver au mieux dans son état actuel, tout en considérant la possibilité de sa présentation dans le musée, a été étayée par des considérations multiples visant à déterminer le niveau d'intervention le mieux approprié.

En premier lieu interviennent les <u>considérations d'ordre éthique</u> mises à jour et discutées précédemment.

Considérant principalement l'appartenance de ce masque à la sphère exclusivement masculine des sociétés traditionnelles de Malakula et la symbolique de la réfection d'un tel objet dans son contexte d'origine, il n'est pas envisageable de vouloir réaliser une restitution proche[4] de sa forme initiale.

[4] Dans le sens où une restitution de l'état original est utopique.

D'autre part, si l'on prend en compte les considérations d'ordre esthétique suivant les critères d'appréciation occidentaux[5], on doit convenir que le masque dans sa forme actuelle, conserve sa force d'expression en dépit des éléments manquants.

De plus, il serait vain de prétendre "compléter" ce masque sachant que l'aspect matériel seul n'y suffirait pas. Conformément à la vision des hommes de Malakula, la configuration intégrale comprend un ensemble cohérent d'objets auxquels sont associées toutes les formes immatérielles de la représentation (musique, chants, danses,...).

Ainsi, même pourvu des éléments actuellement manquants, le masque ne serait de toute façon présenté que sous une forme partielle.

Dans un souci didactique, il est toujours possible de rendre compte de cette dimension et de la porter à la connaissance du public par d'autres moyens, c'est à dire en exploitant la documentation audiovisuelle qui présente le masque dans son contexte original.

On peut ainsi envisager une restitution virtuelle et informative (pouvant comprendre un commentaire sur les choix de la restauration), par le biais de photos illustrant le catalogue d'exposition et / ou de vidéos, médias qui sont par ailleurs utilisés par les ni-Vanuatu dans le cadre du programme de préservation de leur patrimoine culturel.

Il faut songer que la possibilité de restitution matérielle des éléments manquants, en accord et en collaboration avec les ni-Vanuatu, reste ouverte[6].

D'un point de vue technique et à la lumière de toutes les considérations précédentes, il m'apparaît important d'une part, de limiter l'apport d'éléments étrangers sur le masque, tout en assurant sur le plan matériel les conditions nécessaires à sa préservation et d'autre part, de prendre soin d'employer des matériaux facilement discernables des matériaux originaux afin d'éviter tous risques de confusion.

La différenciation sans équivoque des différents matériaux est nécessaire, car nous avons finalement peu d'informations fiables sur le plan matériel et technique et il est donc important de laisser le champ ouvert à des investigations ultérieures.

En dernier lieu, il faut se soucier de la justesse du rapport écrit concernant les données matérielles et techniques sur les matériaux et la fabrication du masque, domaine soumis aux droits du copyright traditionnel.

K. Huffman précise que "le contrôle des droits sur le savoir traditionnel est une affaire sérieuse, qu'il faut appliquer méticuleusement au moment de la transmission à la mémoire écrite (et à la photographie)"[7].

Pourtant, l'importance du suivi des informations est une évidence en matière de conservation des œuvres. Il est donc important de rédiger un rapport le plus exhaustif possible, en exploitant les données accessibles aux non-initiés.

---

[5] On entend ici le fait qu'une œuvre d'art possède un pouvoir d'évocation intrinsèque qui transcende sa nature originale et par conséquent s'adresse à la sensibilité universelle ou du moins interculturelle.

[6] Cette démarche a déjà eu lieu comme le montre l'exemple suivant. La restauration d'un *umiaq* (embarcation eskimo) dont l'enveloppe en peau de phoque était très dégradée a ainsi été réalisée par des habitants du Groenland, spécialistes de ce type d'objets, qui sont venus travailler deux semaines au musée de l'Homme. Cette opération pendant laquelle les intervenants ont reproduit la technique traditionnelle de traitement des peaux a eu lieu en public dans les salles d'exposition.
T. Battesti, A. Corbelleto, *Conserver, c'est mettre le passé au présent et le présent au futur. Réflexion autour des collections du musée de l'Homme de Paris*, 1989, pp.17-18.

[7] K. Huffman, op. cit., 1996, p.49.

Conclusion

L'étude de ce masque a été l'occasion de découvrir tout un ensemble d'objet mais surtout d'approcher à travers eux, la vie culturelle très florissante des ni-Vanuatu et la symbolique complexe à laquelle elle renvoie.

L'approche du point de vue de la conservation / restauration soulève en parallèle des problématiques liées à des données d'ordre déontologique et même politique. Le parcours singulier des œuvres ethnographiques, d'hier ou d'aujourd'hui, nous renvoient en effet à une histoire commune qui passe par la colonisation. Alors que ce temps est révolu, la définition du statut de ces œuvres reste un problème qui n'est pas complètement élucidé.

Les thèmes abordés dans cette étude théorique nécessiteraient d'être approfondis, car de nombreuses questions restent en suspens. Néanmoins ils dénotent d'une démarche où la nature de l'œuvre doit être au centre de l'approche du restaurateur. Du fait du statut multiple de nombreuses œuvres ethnographiques, cette démarche est complexe et révèle à quel point il est difficile de cerner leur nature véritable.

Cependant, par leur présence dans les musées, ces œuvres méritent nos soins et il est donc important de s'entendre sur leur devenir. La collaboration entre les institutions muséales et les personnes qui créent ces œuvres, ou en sont les héritiers légitimes, est sans doute la voie la plus sûre pour parvenir à assurer leur conservation sans risque de les dénaturer.

ANNEXES

Annexe 1:

Musées français et étrangers abritant des collections océaniennes, contactés pour tenter de localiser d'autres masques, issue de Malakula ou plus largement du Vanuatu, qui présentent une forme pyramidale ou proche de celle du masque étudié ici.

Musées français abritant des collections océaniennes[1]

Musée des Beaux-Arts et de la dentelle. ALENCON
Cinq objets du Vanuatu, mais pas de masque.

Musée des Beaux-Arts. ANGOULEME
Pas de masque.

Musée Calvet. AVIGNON
Pas de masque.

Musée Municipal. BAR LE DUC
Peu d'objets du Vanuatu, pas de masque de type surmodelé.

Château Musée. BOULOGNE SUR MER
Pas de collection du Vanuatu

Musée d'Ethnographie de Bx II. BORDEAUX
Statue des îles Banks. Pas de masque.

Musée de la Caste. CANNES
Seul masque: un masque *rom* du Nord d'Ambrym.

Musée de Chartres. CHARTRES
Seul masque: un masque *rom* d'Ambrym.

Musée d'Histoire Naturelle, d'Ethnographie et d'Archéologie. CHERBOURG
Pas de réponse.

Musée d'Histoire Naturelle. COLMAR
Pas de masque du Vanuatu.

Musée des Beaux-Arts. DIJON
Pas d'objet du Vanuatu.

[1] Recensés dans P. Cabanne, Le guide des musées de France, ed. Bordas, 1990. Ne sont pas compris dans cette liste le M.N.A.A.O. et le Musée de l'Homme, Paris, ainsi que la M.A.A.O.A., Marseille.

Musée d'Histoire Naturelle. LA ROCHELLE
Un masque de type *rom*, Pentecôte.

Musée des Beaux-Arts. LIBOURNE
Collection du Vanuatu, mais pas de masque de Malakula.

Musée Guimet d'Histoire Naturelle. LYON
Pas de réponse.

Musée Dapper. PARIS
Pas de réponse.

Musée du Périgord. PERIGUEUX
Collection du Vanuatu, mais pas de masque de type surmodelé.

Musée Municipal. PITHIVIERS
Une coiffure à trois masquettes, Vanuatu (pas de localisation précise), collecté entre 1885 et 18888, ou 1890 et 1892, don au musée en 1922.
Une masquette, Malakula, collecte et date d'acquisition idem.[2]

Musée d'Art et d'Histoire. ROCHEFORT
Quatre objets du Vanuatu, mais pas de masque.

Musée Rignault. SAINT CIRQ LAPOPIE
Pas de réponse

Musée d'Art Moderne. TROYES
Pas de masque de type surmodelé.

Musée de Vendôme. VENDOME
Objets du Vanuatu, mais pas de masque.

Musées étrangers abritant des collections océaniennes

ALLEMAGNE

Völkerkundemuseum Dahlem. BERLIN
Collection du Vanuatu, pas de masque du même type.

Rautenstrauch-Joest Museum für Volkerkunde. COLOGNE
Collection du Vanuatu, masque surmodelés mais pas du même type.

Staatliches Museum für Völkerkunde. DRESDEN
Pas de réponse.

---

[2] Ces deux objets sont illustrés dans le texte p.35.

Völkerkundemuseum. LEIPZIG
Pas de masque du même type.

Linden Museum. STUTTGART
Pas de masque surmodelé.

AUSTRALIE

National Gallery of Australia. CANBERRA
Collection ancienne, pas de masque du même type.

Australian Museum. SYDNEY
Masques surmodelés, mais pas du même type.

GRANDE-BRETAGNE

University Museum of Archeology. CAMBRIDGE
Masques du Vanuatu en bois ou en tapa.

Peabody Museum of Archeology and Ethnology. CAMBRIDGE
Collection ancienne, pas de masque.

Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery. EXETER
Collection du Vanuatu, pas de masque.

Hunterian Museum and Art Gallery. GLASGOW
Pas de masque.

British Museum. LONDRES
Nombreux objets et masques du Vanuatu, dont trois masques surmodelés issus de South West Bay, Malakula, acquis en 1990.[3]

The Manchester Museum. MANCHESTER
Un masque de Malakula en toile d'araignée.

Pitt Rivers Museum. OXFORD
Musée fermé pour réaménagement au moment de l'envoi du courrier.

NOUVELLE-CALEDONIE

Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou. NOUMEA
Pas de collection d'art traditionnel.

Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie. NOUMEA
- Plusieurs objets du Sud de Malakula dont:
- Une coiffe de danse conique avec des arêtes surmodelées (illustrée p.99),

[3] Ces trois masques sont illustrés dans le texte p.36.

- Une coiffe surmodelé conique surmonté de deux oiseaux en janus sur lesquels sont représentés des yeux (illustrée p.112),
- Deux masques de rituel funéraire, fin des années 1980 (illustrés p.99)
- Un masque nommé "masam bon marow", fin des années 1980 ou début 1990 (illustré p.76).

PAYS-BAS

Rijksmuseum voor Volkerkunde / National Museum of Ethnology. LEIDEN
Pas de réponse.

SUISSE (hormis le Museum der Kulturen de Bâle)

Musée d'Ethnographie. GENEVE
Pas de réponse.

Musée d'Ethnographie. NEUCHÂTEL
Masque surmodelé de forme conique, Malakula (?), début du XXe siècle.

Ethnographic Museum of Zurich University. ZURICH
Pas de réponse.

U.S.A.

Museum of Anthropology / University of Michigan. ANN ARBOR
Pas de réponse

Bishop Museum. HAWAII
Pas de masque du même type.

Museum of Anthropology / University of Anthropology. LAWRENCE – KANSAS
Pas de masque.

Peabody Essex Museum. SALEM – MASSACHUSETTS
Deux masques de Malakula (Big Nambas), acquis en 1989.
Pas de masques du même type.

Museum of Primitiv Art. NEW-YORK
Pas de masque du même type

Brooklyn Museum of Art. NEW-YORK
Masques surmodelés de Malakula mais pas du même type.

Annexe 2:

Liste des objets acquis par le M.A.A.O.A.
lors du second festival des Arts du Vanuatu (1991)[1]

107 masks or head-dresses / masques ou coiffes
7 decorated pole / poteaux décorés
4 figurines / figurines
1 large circumcision figure / grande figure de circoncision
19 larges plaques / grandes plaques
19 spirit faces on sticks / tête d'esprits sur des batons (*temes nevinbür*)
9 bows / arcs
7 various / divers

173 objets au total

[1] Issue d'un courrier envoyé au Musée par le Centre Culturel de Port-Vila. Dossiers du M.A.A.O.A. aimablement communiqués par Mme Marie Aubert.

Annexe 3:

Tableau récapitulatif des productions et des pratiques culturelles dans les îles du Vanuatu d'après F. Speiser[1]

[1] F. Speiser, *Ethnology of Vanuatu. An early centery study*, 1923, ed. de 1990, pp.403-404.

DISTRIBUTION OF EVERYDAY ARTICLES AND PRACTICES

	Pygmies	Eastern Santo	Malekula	Southern Malekula	Ambrym	Southern Pentecost	Epi	Efate	Erromanga	Tanna	Northern Pentecost	Aoba	Maevo	Northwestern Santo	Banks Islands	Ureparapara	Torres Islands
Saddle-roofed house	x	x	x	x	x	x	x	–	–	(x)	x	x	x	x	x	x	–
Nose ornament	x	–	x	x	x	–	?	?	–	x	x	–	–	x	?	?	?
Simple curved bow	x	x	–	–	–	x	–	?	x	x	x	x	x	x	–	–	?
Anthropophagy	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	–	–	?
Adze with angled helve	x	x	x	x	x	x	x	x	?	–	x	x	x	x	x	x	?
T-shaped house	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Leaf garment for men	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–
Leaf garment for women	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	?	–	–	–	–
Scarification	x	(x)	(x)	–	x	–	–	x	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Ear ornament	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	x	x	?
Arrows without foreshaft	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Feathered arrows	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Javelin in one piece	x	–	–	–	–	–	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Panpipes	?	x	x	x	x	x	?	?	x	x	x	x	x	x	x	x	?
Shell trumpet	?	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Strings of shell beads	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	?	?	–	–	(x)	x	x	x	x	x	?
Horizontal drums	(x)	x	x	x	x	x	?	?	x	x	x	x	x	x	x	x	?
Burial in house	x	x	(x)	–	–	x	?	–	–	–	–	(x)	–	x	(x)	–	–
Pottery	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Kava	?	x	x	x	?	x	?	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Segregation of sexes	–	x	x	x	x	x	?	?	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Nambas	–	–	x	x	x	x	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Fringed skirt for women	–	–	x	x	x	x	?	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Circumcision	–	–	x	x	x	x	?	?	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Bark belt	–	–	x	x	x	x	x	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Bamboo comb	–	–	x	x	x	x	x	?	x	x	x	x	–	–	–	–	–
Four-knobbed club	–	–	x	x	x	x	x	?	–	?	–	–	–	–	–	–	–
Long flute	–	–	x	x	x	x	–	–	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Thrusting spear	–	–	x	x	x	x	?	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Bone spatulas	–	–	x	x	x	x	?	?	–	–	x	x	–	x	x	x	?
Wooden comb	–	x	x	x	–	–	?	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Arrow with binding	–	–	x	x	x	x	x	?	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Trochus armlet	–	–	x	x	x	x	?	?	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Upright drum	–	–	x	x	x	x	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Stone rings	–	–	x	x	x	x	x	?	–	–	x	x	x	–	x	x	?
Dolmen	–	–	x	x	x	–	x	?	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Spear-throwers	–	–	(x)	(x)	–	–	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Skull deformation	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Comb with human face	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Skull statues	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Skull masks	–	–	–	x	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	?	–	–
S-shaped bows	–	–	x	x	x	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Conical masks	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Pyramidal masks	–	–	x	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Dance staffs	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Dance axes	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Club with face	–	–	–	–	x	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Jew's harp	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Spider's-web material	–	–	–	(x)	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

	Pygmies	Eastern Santo	Malekula	Southern Malekula	Ambrym	Southern Pentecost	Epi	Efate	Erromanga	Tanna	Northern Pentecost	Aoba	Maevo	Northwestern Santo	Banks Islands	Ureparapara	Torres Islands
Wooden terror masks	–	–	–	–	x	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Head-rest	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Throwing-stone	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Niche grave	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Armlet of coconut shell	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Ovula as chief's ornament	–	–	–	–	–	–	–	–	(x)	x	–	–	–	–	–	–	–
Pierced ornamental stones	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Tapa	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	–	–	–	–	–	–	–
Pubic mats for men	–	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	(x)	–	–	–	–
Pubic mats for women	–	–	–	–	–	–	–	x	x	–	x	x	(x)	–	–	–	–
Irrigation	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	x	–	–	–
Transverse flute	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	–	–	–	–
Spear staff	–	–	–	–	(x)	–	–	–	–	–	x	x	x	–	x	x	–
Rayed club	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	x	–	(x)	–	–
Delicately dyed mats	–	–	–	–	–	–	?	x	–	–	x	x	x	–	x	x	–
Paddle club	–	–	(x)	–	–	x	–	–	–	x	x	–	x	–	x	–	–
Mat money	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	–	–	–	–
Tattooing	–	–	–	–	–	–	–	–	(x)	–	x	x	x	x	x	(x)	–
Wood-point comb	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(x)	–	x	(x)	–	x	(x)	–
Wooden eating-knife	–	–	(x)	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Stone base for house	–	–	(x)	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Men, naked	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	?	x	x	?
Pestle	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	?
Wooden dish with foot	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	x	x	x	?
Plaited wood-point comb	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	(x)	–	–	–	?
Asymmetrical bow	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	?
Sculptured house posts	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	–	–
Feather money	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	?
Sounding board	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–
Skin-headed drum	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–
Round eating-dish	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x	x	–
Hat mask	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	(x)	–
Barrel-vaulted house	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	x
Awl-shaped arrows	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x
Tooth excision	–	x	(x)	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–
Sickle-shaped club	?	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(x)	–	x	–	–	–
Nose coil	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Bamboo resonator	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Platform burial	–	x	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Phallic stones	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–
Mummification	–	–	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	(x)	–	–
Inserted axe head	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	–	–	–	–	–	–	–
Skull cult	–	–	x	x	x	x	?	?	–	–	–	–	–	–	x	x	x
Ancestor houses	–	–	x	x	(x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	x	?	?
Statues	–	–	x	x	x	x	x	–	–	–	–	–	–	–	x	x	?
Suque	?	x	x	x	x	x	x	?	–	–	x	x	x	x	x	x	?
Tusked boars	?	x	x	x	x	x	x	?	–	–	x	x	x	x	x	x	x

The crosses in brackets indicate that the item occurs only sporadically or has only recently been imported. Question marks are inserted where the occurrence of an item is probable but not supported by concrete evidence.

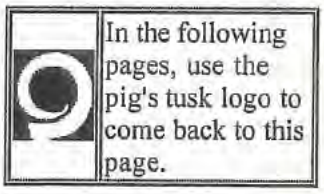
Annexe 4:

Site internet du Centre Culturel du Vanuatu:

- Page de garde: rubriques du site.
- Musée National du Vanuatu.
- Inventaire des Sites Culturels et Historiques du Vanuatu.
- Bibliothèque Nationale du vanuatu.
- Archives Nationales audiovisuelles.
- Réglementation de la recherche culturelle au Vanuatu.
- Art Contemporain au Vanuatu.

Vanuatu Cultural Centre

Welcome to the Vanuatu Cultural Centre's home page.


In the following pages, use the pig's tusk logo to come back to this page.

The VCC is an organisation that works to record and promote the diverse cultures of the Pacific archipelago of Vanuatu. The VCC runs an extensive network of **volunteer workers** around the country who record information and participate in projects run by the Centre.

New!

The VKS travelling art exhibition will be in New Zealand from December 9, 1999 and will be travelling to other locations from there.

The VCC is the umbrella body for the following institutions:
National Museum - **Vanuatu Cultural and Historical Site Survey** - **National Library** - **National Film and Sound Unit**

See: Latest VCC publications - **Read about Blackbirding** - **See how to build a canoe**

Voir: Des renseignements sur l'archéologie en Vanuatu
See: Information about recent archaeological work in Vanuatu

See: Vanuatu's cultural research policy
Voir: Les Règlements de la recherche culturelle a Vanuatu
Lukim: Agrimen Blong Risej long Vanuatu

See also: Information about Vanuatu languages

Vanuatu Cultural Centre, PO Box 184, Port Vila, Vanuatu. Phone: (678) 22129 **Fax:** (678) 26590

e-mail: vks@vanuatu.com.vu

Other links

Walking about: travel, trade, migration, and movement in Vanuatu.

A cross-disciplinary discussion on 13 -- 14 October 2000
Tourism in Vanuatu

European Society for Oceanists

General links to other pages on Vanuatu

And then:

More links to Vanuatu

National Library of Australia's Pacific pages

List of www museums

French page on Vanuatu (includes a Bislama-French word list)

Centre Culturel Tjibaou, New Caledonia

Archaeology World

hosts this site.

Date Last Modified: 212/01/2001

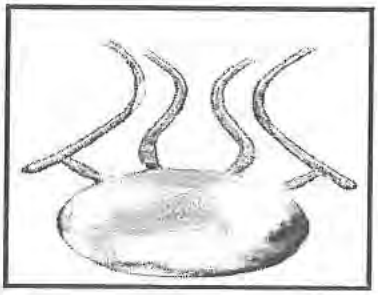
URL: http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/vks.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

The National Museum houses a collection of some 3,500 artefacts from all over the country. It displays some of these in Vanuatu's first purpose-built museum, opened in 1995 on the hill overlooking Port Vila.

With limited financial resources, the Museum does not have the ability to purchase new work, and relies mainly on donations. Nevertheless, the collection is an impressive reflection of the variety of cultures in Vanuatu, and the diversity of material produced around the islands.

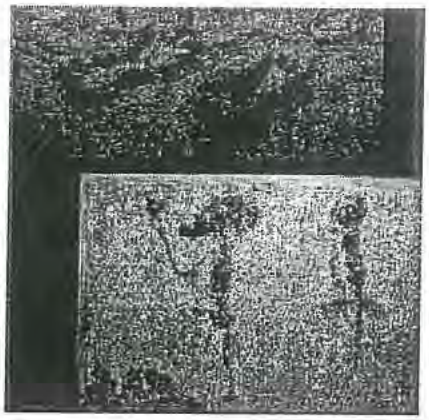
The museum encourages the revival of disappearing art and craft forms, as well as supporting artists working in new forms and media. An artist in residence at the Museum produces fine pottery, some in the style of the 'Wusi' pots from the island of Santo (like this one).



Archaeology World **hosts this site.**

Date Last Modified: 25-September-97 **URL:** http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/museum.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.



Vanuatu Cultural and Historic Sites Survey (VCHSS)

The VCHSS maintains the national inventory of important sites in Vanuatu.

The VCHSS has the following aims:

- build and maintain a database of sites of cultural, archaeological and historic significance in the country;
- conduct surveys to identify and document these sites;
- train the ni-Vanuatu staff in techniques of survey planning and execution, including in archaeological excavation;
- disseminate survey results, through both written and oral reports;
- assist the protection and conservation of important sites in the country.

The VCHSS organises and undertakes site surveys through the locally-based fieldworkers of the Cultural Centre. It is also responsible for performing site impact assessments for new development projects. The VCHSS works closely with landowners and environmental agencies, including the Department of Forestry and the Vanuatu Environment Unit.

Archaeology World **hosts this site.**

Date Last Modified: 25-September-97 **URL:** http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/vchss.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

National Library of Vanuatu

The National Library of Vanuatu is located in the main street of Port Vila. It has a collection of some 15,000 books, and runs a lending library as well as holding a research collection of material related to Vanuatu and regional matters.

The Library is housed in a building which was the country's first parliament house.

Archaeology World **hosts this site.**

Date Last Modified: 25-September-97 **URL:** http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/library.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

National Film and Sound Archive

The Vanuatu Cultural Centre has over 2,500 hours of audiotape, 2,300 hours of videotape, and fifty hours of film footage, together with 7,000 photographs.

These collections are a priceless storehouse of information about the country, both the everyday and the ritual life of today and the past.

The Cultural Centre is in need of funds to allow proper storage of the collection, and to establish safe copies of some of the unique material it houses.

Archaeology World **hosts this site.**

Date Last Modified: 25-September-97 **URL:** http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/fsa.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

REGLEMENTATION DE LA RECHERCHE CULTURELLE A VANUATU

1. Définitions

"Coutume" (Kastom) : structures politiques, religieuses et économiques traditionnelles, ainsi que les pratiques, les systèmes de connaissances et les objets qui leur sont associés.

"Communauté locale" : le(s) groupe(s) d'individu(s) qui fait (font) l'objet de la recherche et/ou qui vit (vivent) sur le territoire à l'intérieur duquel est menée la recherche.

"Vanuatuan" (Ni-Vanuatu) : citoyen de la République de Vanuatu ainsi que le définit la Constitution de la République de Vanuatu.

"Produits de la Recherche" : publications (rapports, thèses, livres, manuscrits, articles académiques, enregistrements sonores, films et vidéo, bases de données informatiques), notes de terrain, illustrations, photographies, film et vidéo, enregistrements sonores, collections d'objets artisanaux, échantillons.

"Recherche culturelle" : tout effort, par le biais d'une enquête critique et de l'étude d'un sujet, destiné à découvrir ou répertorier d'anciens ou de nouveaux faits et hypothèses sur un sujet culturel ; dans un second temps, toute étude éthnographique ou anthropologique, y compris l'accumulation de bases de données, les études sur le savoir traditionnel ou incorporant ce savoir, ainsi que les systèmes de classification (par exemple, les études sur les propriétés médicinales des plantes, les règles d'utilisation des espaces terrestres ou marins, les films documentaires, l'archéologie, les apports linguistiques ou ethno-historiques). Sont exclues de cette définition toutes les recherches menées par les citoyens vanuatuans, les agents gouvernementaux en service, de même que les recherches entreprises à la demande du Gouvernement de la République de Vanuatu.

"Tabou" : un sujet dont l'accès est restreint à tous les niveaux. De tels sujets peuvent inclure des lieux, des noms, un savoir, des traditions orales, des objets et des pratiques.

"Droit de Reproduction coutumier" : droit coutumier des individus de contrôler l'utilisation et la diffusion de l'information qu'ils ont fournie. Il est question de Droit de Reproduction coutumier dès lors que les informateurs sont soit les propriétaires, soit les gardiens d'un savoir spécialisé (et en général tabou) et de sa transmission. Ce savoir peut comporter des noms, des figures ou des formes, des traditions orales, des pratiques et des techniques.

2. Principes directifs

i) La coutume est l'expression de l'accomplissement du peuple de Vanuatu et englobe les nombreuses cultures différentes et distinctes de Vanuatu.

ii) La coutume appartient aux individus, aux familles, aux lignées et aux communautés de Vanuatu.

iii) Le peuple de Vanuatu reconnaît l'importance de connaître et de conserver sa coutume et son histoire.

iv) La connaissance est fondée sur la recherche au sens large qui est, avant la mise en relation et la critique de nouveaux faits et hypothèses, l'évaluation et l'interprétation de faits et hypothèses déjà existants. La recherche est inévitablement le produit des chercheurs et de leurs points de vue particuliers.

v) La connaissance et la diffusion de la coutume et de l'histoire de Vanuatu devront être dirigées d'abord, si le sujet touche une culture spécifique, vers le peuple de cette culture, ensuite vers les autres Vanuatuans et enfin, vers les étrangers.

vi) La recherche est, en pratique, une entreprise de coopération associant les chercheurs, les individus et les groupes d'informateurs, les communautés locales, les chefs, les gens qui ont une activité culturelle sur le terrain, les membres de l'administration culturelle, les gouvernements locaux et nationaux ; la recherche doit être entreprise comme telle.

3. Règlements

i) *Responsables de la recherche à Vanuatu*

Le Conseil Culturel National de Vanuatu est responsable de la recherche à Vanuatu selon le chapitre 186, 6(2)(e) des Lois de la République de Vanuatu. Au Conseil Culturel National est imparti le rôle de définir et de mettre à exécution les règles nationales de recherche (y compris celles esquissées dans ce document), de définir également les priorités nationales en matière de recherche, et de promouvoir, réguler et mettre en oeuvre les programmes de recherche. En considération de sa fonction régulatrice, le Conseil Culturel National déterminera l'opportunité de toute entreprise de recherche menée par un étranger sur le territoire national.

ii) *Approbation des projets de recherche*

1) *Evaluation* : toute proposition de recherche doit obtenir l'approbation du Conseil Culturel National de Vanuatu et de la communauté locale. Une explication du projet de recherche à la communauté locale et/ou au Centre Culturel est une condition préalable à l'approbation du projet par la communauté locale. D'autres autorités devront être consultées telles que le gouvernement local et le conseil des chefs de la région . En cas de conflit d'intérêts (par exemple, si la communauté locale souhaite recevoir le chercheur alors que le gouvernement local le désapprouve), c'est au Conseil Culturel National de déterminer le souhait qui prime. A cet effet, le Conseil Culturel National peut chercher conseil auprès du Ministre de la Culture, des chefs, des universitaires et des professionnels afin d'évaluer la proposition de recherche. Tout chercheur doit fournir les coordonnées d'un répondant, de statut professionnel, qui l'assiste dans son évaluation de la proposition.

2) *Cotisations / Garanties* : (En vue d'une autorisation, une cotisation de 25 000 vatu doit être versée par le chercheur avant que le projet de recherche soit soumis à l'approbation. Lorque la recherche nécessite plus d'une visite (ceci est clairement établi dans le Contrat de Recherche), une cotisation de 5 000 vatu doit être versée à chaque nouvelle visite. De plus il sera demandé aux chercheurs qui ne sont pas affiliés à une institution de recherche reconnue, de verser une caution de 40 000 vatu afin de s'assurer de leur respect des conditions de dépôt des produits de la recherche, comme le stipule la section 3(vi) de ce document. Cette caution peut être récupérée une fois que les dépôts ont été faits. En ce qui concerne les chercheurs affiliés: il leur est demandé de fournir une lettre de leur organisme, garantissant le dépôt des produits de la recherche, avant que le projet de recherche soit soumis à l'approbation. Tous les fonds versés par le chercheur seront utilisés par le Centre Culturel de Vanuatu pour couvrir tous les frais administratifs engagés lors de l'installation et de la mise en oeuvre du projet de recherche et pour financer les travaux généraux de gestion des ressources culturelles de Vanuatu, y commpris la recherche, la documentation et les projets de renouveau culturel. Au cas où le personnel du Centre Culturel se trouvait dans l'obligation de se déplacer vers le lieu de la recherche, afin de faciliter la mise en oeuvre des recherches, (soit avant, soit pendant, soit après la période de recherches), le chercheur devra alors donner, par écrit, son accord de remboursement de tous les frais occasionnés par un tel voyage ; cet accord sera enregistré dans la section 12 (Clauses/conditions supplémentaires) du Contrat de Recherche. Le Conseil Culturel National se réserve le droit d'exemption de n'importe laquelle de ces cotisations, ou même la totalité d'entre elles.

3) *Signature de l'approbation* : l'approbation du projet de recherche est notifiée par la signature du Contrat de Recherche [Appendice 1] par le(s) chercheur(s) et le Conseil Culturel National, puis par la signature d'un délégué de la communauté locale et du gouvernement national. Pour les entreprises de recherche qui associent plusieurs chercheurs, un contrat séparé peut être demandé pour chaque chercheur, établissant avec exactitude le rôle et les capacités de celui-ci, contrat qui peut contenir ses propres obligations. Si le chercheur a une nationalité étrangère, il sera.répertorié comme travaillant pour le Centre Culturel de Vanuatu, selon la Loi sur l'Immigration, en qualité de "personne détachée auprès du Gouvernement de Vanuatu" (Chap. 66, 9(b) de Lois de Vanuatu). Si le Centre Culturel National décidait d'interrompre l'entreprise de recherche (voir la section (X) de ce document), le Contrat de Recherche serait annulé et le Visa du Chercheur retiré.

iii) *Encouragement des Vanuatuans à la recherche*

En vue d'offrir aux Vanuatuans le maximum d'opportunités pour entreprendre des recherches, le Conseil Culturel National se doit de: (a) mettre en oeuvre des projets de recherche menés par des vanuatuans, y compris en collaboration avec des expatriés ; (b) s'assurer de l'engagement des vanuatuans dans tous les projets de recherche ; et (c) s'assurer qu'une proposition de recherche venant d'un étranger ne soit pas en compétition avec une recherche entreprise par un citoyen vanuatuan ; ce qui implique d'identifier les aspirations potentielles à la recherche des vanuatuans en cours de scolarité. Il est souhaitable que les recherches d'une communauté locale sur sa propre culture, de même que les recherches entreprises par des non-universitaires dans les communautés locales, soient encouragées. Le gouvernement national joue un rôle dans la promotion et la reconnaissance de la recherche entreprise par les Vanuatuans ; son rôle consiste également à soutenir et à faciliter leur travail.

iv) *Formation*

Afin que les écoliers, étudiants et autres membres d'une communauté indigène puissent faire profiter le pays et la communauté de leur travail, il faut: les impliquer le plus possible dans leur recherche ; garantir l'entière reconnaissance de leur collaboration ; garantir leur préparation à ce genre de travail. Dans certaines régions, la formation sera déterminée par le chercheur. Mais, en général, une telle formation concernera la recherche culturelle et les techniques de documentation. Elle aura également pour but de faciliter la poursuite de la recherche une fois que le chercheur étranger aura quitté le pays. Le Conseil Culturel National peut désigner les individus qui seront impliqués dans la recherche et/ou qui seront formés aux techniques de recherche.

v) *Profit pour la communauté locale*

Tout projet de recherche incluera une production culturelle à "profit et utilité immédiats" pour la communauté locale. Cette production sera définie à l'avance par le chercheur, la communauté locale et le Centre Culturel dans le cadre de l'accord initial, et le Centre Culturel devra assister le chercheur pour la diffusion de cette production. Il peut s'agir d'une brochure d'information sur la coutume, d'albums de photographies extraites des archives visuelles, de simples brochures éducatives à l'usage des écoles (la diffusion des productions à usage scolaire sera coordonnée par le Centre de Recherche et de Documentation Pédagogiques), de programmes pour la relance de techniques particulières dans la communauté, d'ateliers de formation en documentation culturelle, etc... Cette production doit être fournie dans un intervalle de 6 mois après la fin de période de recherche.

vi) *Dépôt des produits de la recherche*

Des copies de tous les produits non-artisanaux devront être déposées, sans frais supplémentaire, auprès du Centre Culturel [selon le chapitre 88 des Lois de Vanuatu] et, lorsque cela est possible, auprès de la communauté locale. Deux copies des films devront être déposées, l'une destinée à des projections publiques, l'autre destinée à être archivée. Dans le cas de films sur pellicule, une copie vidéo est également demandée.

Tout objet artisanal collecté devient la propriété du Centre Culturel, à moins que la propriété coutumière n'ait été établie comme le stipule l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction [Appendice 2]. Le transport de tout objet artisanal hors du pays est interdit comme le stipule le chapitre 39 des Lois de Vanuatu. Objets artisanaux et échantillons peuvent être sortis du pays en vue d'études et d'analyses à l'étranger dans les conditions énoncées dans le chapitre 39(7), et suivant les conditions de retour stipulées dans le Contrat de Recherche. L'Inventaire des Sites Culturels et Historiques de Vanuatu (VCHSS) doit être consulté à propos de la provision d'informations sur tout site répertorié d'intérêt culturel ou historique.

vii) *Accès aux produits de la recherche*

Le chercheur sera responsable de la traduction d'une publication dans une langue autre qu'une langue vernaculaire de Vanuatu ; ou de l'une des trois langues nationales de Vanuatu en une langue vernaculaire ; ou de l'une des trois langues nationales, dans celle qui de préférence est utilisée pour l'éducation dans la communauté locale. Il rendra également toutes les informations (sujettes aux restrictions stipulées par l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction) accessibles à la communauté locale, par le biais de cassettes audio ou de copies des informations obtenues, de préférence en langage vernaculaire. Il est enfin demandé aux chercheurs de soumettre un rapport intermédiaire d'au moins 2 000 mots, dans un intervalle de 6 mois après la fin de la période de recherche, offrant un résumé assez précis de leur travail. Celui-ci sera rédigé dans l'une des langues nationales et dans un niveau de langue accessible à tout un chacun.

viii) *Profits pour la nation*

Le fait qu'une personne qualifiée travaille au niveau de la communauté locale est une opportunité dont la nation peut tirer un bénéfice important. Le Conseil Culturel National, le Centre Culturel ou encore le gouvernement national ont dès lors la possibilité de requérir du chercheur certains services en sus de son travail de recherche. Par exemple, les chercheurs pourraient fournir une aide au gouvernement en l'informant sur des sujets de nature générale, parallèles à leur perspective de recherche, tels que les conditions de santé, ou la viabilité de certains projets de développement, etc... Ils pourraient également proposer des consultations gratuites et indépendantes aux organismes nationaux, ainsi qu'aux services éducatifs et au Centre de Recherche et de Documentation Pédagogiques. De la même façon, le Centre Culturel pourrait trouver intérêt à demander au chercheur d'entreprendre une enquête spécifique pour son compte, et conjointement au propre sujet du chercheur. En outre, une personne ainsi qualifiée pourrait, dans sa communauté d'accueil, initier des projets au nom du Centre Culturel, comme des bibliothèques, des centres éducatifs, des centres culturels, etc... Les chercheurs étrangers pourraient enfin offrir au Centre Culturel un accès aux matériaux concernant le Vanuatu entreposés à l'étranger. De même, ils pourraient faciliter la scolarité d'étudiants vanuatuans dans les institutions éducatives étrangères. Toute aide de cette sorte, attendue de la part du chercheur, sera stipulée dans le Contrat de Recherche.

ix) *L'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction*

L'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction [Appendice 2] a pour but de protéger les droits de reproduction coutumiers et de s'assurer du respect des méthodes indigènes de contrôle et de communication des savoirs et documents spécialisés. A chaque fois que des données informationnelles ou matérielles sont collectées par le chercheur, ce dernier et le fournisseur de ces données doivent compléter l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction qui établiera les conditions sous lesquelles ce matériau peut ou ne peut pas être exploité. L'objectif de cet Accord est, d'une part, d'informer les sujets et les informateurs concernés par la recherche sur leur propriété et leurs droits concernant l'information qu'ils ont communiquée ; d'autre part, d'établir contractuellement leurs droits, obligeant ainsi le chercheur à les respecter.

x) *Interruption du projet de recherche*

Le Conseil Culturel National peut révoquer son accord et interrompre une entreprise de recherche si le

chercheur ne se plie pas aux conditions établies dans le Contrat de Recherche. Si le projet de recherche est interrompu avant son achèvement, les copies de tous les produits de la recherche obtenus avant l'interruption doivent être déposées au Centre Culturel comme il est souligné dans la section 3(vi) de ce document. Dans le cas d'une interruption provoquée par la communauté locale, le Conseil Culturel National pourra reconsidérer la recherche dans le cadre d'une autre localité.

xi) *Rôle du Centre Culturel de Vanuatu*

Le Centre Culturel se doit de faciliter, coordonner et administrer tous les projets de recherche dans le pays, et de s'assurer du répondant des organismes gouvernementaux et non-gouvernementaux envers ces projets. Dans cette optique, le Centre Culturel devra:

1) Identifier des sujets et des lieux de recherche potentiels ; formuler des propositions de recherche et inviter des chercheurs étrangers et vanuatuans à entreprendre certains projets.

2) Faciliter et soutenir les entreprises de recherches menées par des Vanuatuans.

3) Identifier et faciliter les occasions, pour les communautés locales, de requérir l'assistance de chercheurs qualifiés dans leur recherche sur leur coutume et leur histoire.

4) Donner, aux parties intéressées, des conseils sur l'obtention d'un permis de recherche et sur les conditions de vie et de travail dans les régions de recherche potentielles.

5) Aider à la formulation d'une proposition de recherche impliquant une contribution des Vanuatuans ; et nommer les personnes devant y contribuer.

6) Fournir des conseils au Conseil Culturel National.

7) Faciliter et s'assurer de la connaissance du projet de recherche à l'intérieur de la communauté locale ; aider les membres de la communauté dans le choix de leur contribution.

8) Renseigner les membres de la communauté locale et les chercheurs sur leurs droits tels qu'ils sont établis dans le Contrat de Recherche et la Convention sur le Droit Coutumier de Reproduction.

9) Aider la communauté locale et le chercheur à déterminer la production "à profit et utilité immédiats" ; aider à la diffusion de cette production.

10) Informer le gouvernement local, le conseil des chefs local, et tout autre organisme intéressé, à propos de la recherche.

11) Contrôler l'entreprise de recherche afin de s'assurer du respect du Contrat de Recherche, et du retour d'information vers les organismes nationaux intéressés.

12) Assister le chercheur.

13) Recueillir et prendre soin des produits de recherche déposés.

14) Faciliter la fourniture des produits de la recherche aux écoles et assister le Centre de Recherche et de Documentation Pédagogiques dans leur préparation.

15) Publier cette Réglementation à Vanuatu et dans les institutions de recherche ou les universités étrangères.

xii) *Entreprises commerciales*

Lorque les produits de la recherche devront être commercialisés, un accord séparé entre le Conseil Culturel National et le chercheur sera signé, spécifiant les bases sur lesquelles les ventes seront réalisées, les bénéfices des ventes répartis. Les détails de cet accord seront consignés dans la section 12 du Contrat de Recherche. Le Conseil Culturel National sera responsable de la distribution des fonds obtenus aux individus, communautés et institutions de Vanuatu. Quand la recherche est entreprise dans un but commercial, il incombe au chercheur de renseigner les informateurs et les fournisseurs à ce sujet, et d'amener des parties à un accord (enregistré dans l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction) sur le montant des royalties à payer pour chaque donnée reçue. Des copies de tous les produits commerciaux de la recherche devront être déposées au Centre Culturel, comme il est spécifé dans la section 3(vi) de ce document.

Appendice 1 (Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu).

Contrat de Recherche

UN CONTRAT établi le Jour de , 199 .

ENTRE : LE CONSEIL CULTUREL NATIONAL, représentant le Gouvernement de la République de Vanuatu et la communauté locale, (désignés plus loin sous l'appellation "Le Conseil") d'une part.

ET :

de (institution)

(appelé plus loin "le Chercheur") d'autre part.

ALORS QUE :

(1) Le chercheur a posé sa candidature auprès du Conseil afin de faire une recherche dans la République de Vanuatu, et accepté les conditions fixées à son égard dans ce document et accepté de suivre les lignes de conduites décrites dans la Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu.

(2) Le Conseil a donné son accord pour entreprendre une telle recherche, et le Chercheur a accepté les obligations décrites dans ce document et dans la Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu.

ET DONC LES PARTIES ONT TROUVE UN ACCORD COMME SUIT :

(1) Par le présent acte, le Conseil autorise le chercheur à entreprendre un travail de recherche à Vanuatu au sujet de

avec la (les) communauté(s) de

sur l' (les) île(s) de

dans la capacité de (si plus d'un chercheur est impliqué)

pour une période maximale de (préciser si la recherche nécessite plus d'une visite)

(2) Le chercheur a versé une cotisation de 25 000 vatu afin de couvrir tous les coûts administratifs engagés dans la préparation et le lancement de l'entreprise de recherche ; ou bien, le Conseil a renoncé à cette cotisation.

(3) Les droits sur les produits de la recherche reviendront au chercheur qui sera autorisé à les reproduire pour des besoins éducatifs, académiques ou scientifiques, dans la mesure où les droits de reproduction coutumiers ne sont pas compromis et dans la mesure où la permission a été accordée par les détenteurs du droit de reproduction, par le biais de l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction. Les produits de la Recherche ne seront pas reproduits ou proposés à la vente ou encore utilisés dans un but commercial, à moins que ceci n'ait été spécifié dans la section 12 de ce contrat.

(4) Des copies de tous les produits non-artisanaux de la recherche devront être déposées, sans frais supplémentaire, auprès du Centre Culturel et, si cela est possible, auprès de la communauté locale. Deux copies des films et des vidéo devront être fournies, l'une destinée à des projections publiques, l'autre destinée à être archivée. Dans le cas de films, une copie vidéo est aussi demandée. Tout objet artisanal collecté devient la propriété du Centre Culturel, à moins que la propriété coutumière n'ait été établie comme le stipule l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction [Appendice 2]. Le transport de tout objet artisanal hors du pays est interdit, comme le stipule le chapitre 39 des Lois de Vanuatu. Objets artisanaux et échantillons peuvent être sortis du pays en vue d'études et d'analyses à l'étranger, selon les conditions énoncées dans le chapitre 39(7). Les conditions de retour des matériaux suivants sont:

(Préciser objets artisanaux/échantillons/autres matériaux et conditions de retour)

Le Chercheur a soit

(a) fourni une lettre de l'institution à laquelle il est affilié garantissant le respect des conditions suivantes par le Chercheur, soit

(b) déposé une caution de 40 000 vatu pour garantir son respect de ces conditions.

(5) Le chercheur sera responsable de la traduction d'une publication dans une langue autre qu'une langue vernaculaire de Vanuatu ; ou de l'une des trois langues nationales de Vanuatu en une langue vernaculaire ; ou de l'une des trois langues nationales, dans celle qui, de préférence, est utilisée pour l'éducation dans la communauté locale. Il rendra également toutes les informations sur les produits de la recherche (sujettes aux restrictions stipulées par l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction) accessibles à la communauté locale, par le biais de cassettes audio ou de copies des informations obtenues, de préférence en langage vernaculaire. Il est enfin demandé aux chercheurs de soumettre un rapport intermédiaire d'au moins 2 000 mots, dans un intervalle de 6 mois après la fin de la période de recherche, offrant un résumé assez précis de leur travail. Celui-ci sera rédigé dans l'une des langues nationales et dans un niveau de langue accessible à tout un chacun.

(6) Les écoliers, étudiants et membres de la communauté indigènes seront impliqués au maximum dans la recherche ; leur collaboration sera pleinement reconnue et ils seront formés de telle sorte qu'ils puissent apporter ensuite leur contribution au pays et à la communauté. Le Conseil désigne les personnes suivantes comme devant être impliquées dans la recherche et/ou formées, avec les compétences suivantes:

(7) Le chercheur fournira un produit "à profit et utilité immédiats" dans un intervalle de six mois après l'interruption de la recherche. Ce produit est:

(8) En sus de son travail de recherche, le chercheur entreprendra, en tant que service rendu à la nation de Vanuatu : (la section 3(viii) de la Réglementation de la Recherche Culturelle, suggère divers services au bénéfice de la nation)

(9) En entreprenant la recherche, le chercheur:

a) reconnaît le droit du peuple à être instruit, incluant le droit de ne pas être instruit ; le droit au secret, à l'anonymat et à la confidentialité ;

b) reconnaît le droit premier des informateurs et des fournisseurs de données et de matériaux à la connaissance et à l'usage de ces informations et de ces matériaux ; et au respect des droits coutumiers de reproduction, qui appartiennent pour toujours à la communauté locale.

c) assume la responsabilité de mettre les sujets de la recherche pleinement au courant de sa recherche et de leur implication à l'intérieur de celle-ci ;

d) respectera les valeurs et coutumes locales et mènera la recherche d'une manière conforme à celles-ci.

e) contribuera aux intérêts de la communauté de toutes les façons possibles et de manière à maximiser le profit obtenu par la communauté en coopérant à la recherche.

f) reconnaît ses obligations continuelles envers la communauté locale, même après la fin du travail de terrain, y compris en retournant les matériaux comme souhaité et en fournissant une aide et un intérêt continuels.

(10) A chaque fois qu'une donnée informatique ou matérielle est obtenue par le chercheur, un Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction sera complété par le chercheur et le fournisseur de la donnée, au sujet du matériau. Au chercheur incombe la responsabilité de renseigner de tels informateurs sur leur droits et obligations à la signature de la Convention sur le Droit Coutumier de Reproduction.

(11) La violation de n'importe quelle partie de ce Contrat par le chercheur, ou la décision de la communauté locale de ne plus être impliquée dans l'entreprise de recherche, entraîneront l'interruption du projet de recherche.

(12) (Clauses supplémentaires/conditions). (Cette section détaillera les entreprises commerciales, les frais supplémentaires engagés par le Centre Culturel, etc...)

Soussigné :

.....

Le Chercheur.

.....

Pour le Conseil Culturel National

Appendice 2 (Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu).

Agrimen blong givim raet long narafala man blong yusum samting we i gat kastom ona (owner, le propriétaire) blong hem (olsem ol storian, ol sing-sing, ol spesel stael blong droa o katem wud, ol save long saed blong mekem ol samting).

1 Nem blong samting ia we i gat kastom ona blong hem we bambae man o woman we i mekem stadi i save yusum

....

....

2 Nem blong **Ona** blong samting ia (man o nasara we i gat raet long hem)

....

....

Famli mo laen blong Ona

....

....

....

Vilej mo aelan blong Ona

....

....

3 Sipos i gat wan narafala man o woman o nasara we i gat wan difren kaen kastom raet bakegen long samting ia, talemaot nem blong olgeta, vilej blong olgeta, mo kaen raet we ol i gat long samting ia.

....

....

....

....

Ona we nem blong hem i kamaot antap hem i holem ful raet oltaem blong save mo yusum samting ia, mo hem i gat ful raet blong talem hu bakegen i save yusum samting ia.

4 Nem blong man o woman we i wantem gat raet blong yusum samting ia blong mekem stadi long hem

....

Man o woman ia we bambae hem i mekem stadi ol i singaotem hem se "Riseja".

Ples we Riseja i stap wok

....

....

....

5 Long Agrimen ia, Ona hem i givim raet blong Riseja blong hem i save yusum samting ia long saed blong wok blong hem long fasin olsem:

(1) Evri taem we Riseja i yusum toktok o samting ia long wan wei we narafala man bambae i harem o i lukluk, Riseja i mas talemaot se hem i karem samting ia long Ona blong hem mo talemaot nem blong Ona.

Sipos Ona i no wantem se ol i talemaot nem blong hem olsem ia, talemaot long ples ia:

....

(2) Samting ia we Ona i letem long Riseja i yusum:

- Hem i pablik nomo blong eni man o woman i save lukluk: Yes / No

- Hem i tabu blong woman i lukluk: Yes / No

- Hem i tabu blong man i lukluk: Yes / No

- Hem i tabu blong pikinini i lukluk: Yes / No

- Hem i tabu blong man blong difren Nasara i lukluk: Yes / No

- Hem i gat wan difren kaen tabu bakegen long hem olsem:

....

....

....

(3) Sipos i gat sam kaen spesel fasen we Riseja i mas mekem taem we hem i yusum samting ia, talemaot long ples ia:

....

....

....

6 Sipos Ona i wantem lukluk fastaem blong jekemap sipos Riseja i yusum samting ia long stret fasin blong hem evri taem we Riseja i yusum, talemaot long ples ia: Yes / No

7 Riseja i bin pem blong gat raet blong yusum samting ia ?: Yes / No

Sipos Riseja i bin pem, hamas hem i pem ?:

....vatu

8 Sipos Ona we nem blong hem i kamaot long ples ia hem i lus, hu nao bambae i kam olsem nufala Ona blong samting ia, we bambae i save talemaot se narafala man o woman i save yusum samting ia ?

Ol narafala toktok blong Agrimen ia:

9 Vanuatu Kaljoral Senta bambae i karem wan kopi blong samting ia we Resija i karem blong putumm long Tabu Tum blong hem long Vila. Kaljoral Senta bambae i holem taet mo lukaotem kastom raet blong Ona blong samting ia, mo bambae i yusum samting ia folem nomo ol stret fasin blong hem we ol i talemaot long Agrimen ia. Sipos Riseja i wantem yusum samting ia blong winim mane blong hem, bambae hamas bambae Riseja i mas pem.

10 Taem Riseja hem i saenem Agrimen ia hem i saen blong ples blong wok blong hem tu. Hemia i bin se ples blong wok blong Riseja i mas respektem raet blong Ona blong samting ia semak olsem Riseja.

12 Eni taem we Riseja hem i no save o hem i no klia gud long hao blong yusum samting ia, hem i mas stretem fastaem wetem Ona blong samting ia mo Kaljoral Senta bifo hem i yusum.

13 Sipos Riseja i yusum samting ia long wan dei we i no stret, bambae hem isave pem kompensesen i kam long Ona blong samting ia. Bambae Kaljoral Senta i lukluk wetem Ona blong talemaot hamas nao bambae Riseja i mas pem olsem kompensesen.

Saen:

.....

Riseja

.....

Ona

Appendice 3 (Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu)

REGLEMENTATION DE L'UTILISATION DES FIGURES TRADITIONNELLES A VANUATU

1. Définitions:

"Figures traditionnelles" : les figures et les représentations figuratives particulières et correspondantes au travers desquelles un savoir traditionnel peut se révéler. Le savoir traditionnel englobe n'importe quelle connaissance créée, acquise ou inspirée par la vie traditionnelle ; dans un but rituel, narratif, décoratif ou récréatif ; les techniques d'usage ayant été transmises de génération en génération, et considérées comme la propriété d'une personne ou d'un peuple particulier de Vanuatu.

Définies comme telles, les figures traditionnelles englobent tous les objets et les sites ; les noms, légendes, traditions et chansons, les récits oraux ; les danses, cérémonies, performances et pratiques rituelles ; les figures tracées ; les parties et les détails des compositions figuratives (dessins) ; et les savoirs spécialisés et les techniques utililisées pour mettre en oeuvre ce savoir (y compris ce qui sert à renouveler les pratiques d'usage et les systèmes de classification).

"Droit Coutumier de Reproduction" : droit coutumier des individus de contrôler l'utilisation et la diffusion de l'information qu'ils ont fournie. Il est question de Droit de Reproduction coutumier dès lors que les informateurs sont soit les propriétaires, soit les gardiens d'un savoir spécialisé (et en général tabou) et de sa transmission. Ce savoir peut comporter des noms, des figures ou des formes, des traditions orales, des pratiques et des techniques.

2. Réglements

i) Cette réglementation vise à protéger et faire respecter les droits coutumiers des propriétaires de figures traditionnelles, et à assurer que, dès lors que des figures traditionnelles sont utilisées, elles le sont en accord avec les principes du droit de reproduction coutumier. Ainsi, cette réglementation ne s'applique -t-elle pas à l'utilisation de figures narratives, décoratives, en accord avec les principes du droit de reproduction coutumier.

ii) Nul n'est censé reproduire des figures traditionnelles sans avoir obtenu au préalable l'approbation des titulaires du droit coutumier de reproduction. Lorsqu'une personne souhaite utiliser une figure traditionnelle, le Centre Culturel de Vanuatu doit être consulté pour l'approbation de la procédure grâce à laquelle cette personne peut obtenir le droit d'agir ainsi.

iii) Lorsque les titulaires du droit de reproduction coutumier sur une figure traditionnelle peuvent être identifiés, la personne utilisant la figure (le demandeur) obtiendra le droit d'utiliser cette figure en complétant l'Accord sur le Droit Coutumier de Reproduction (Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu, Appendice 2). Dans cet accord, le demandeur est appelé "Le Chercheur" ("Riseja").

iv) Le Centre Culturel de Vanuatu peut aider le demandeur à identifier le(s) détenteur(s) du droit coutumier de reproduction sur une figure traditionnelle, au cas où le(s) propriétaire(s) coutumier(s) de cette figure est (sont) inconnu(s) ; au cas également où le statut de propriété est ambigu. Quant aux figures sur lesquelles aucun droit coutumier de reproduction n'est détenté (figures publiques) ou pour lesquelles aucun titulaire ne peut être identifié (figures anciennes ou contestées), le Centre Culturel de Vanuatu en devient le détenteur du droit de reproduction coutumier. Ceci parce que le rôle du Centre Culturel est de préserver, protéger et promouvoir les savoirs traditionnels de toutes les cultures de Vanuatu ; et parce que les fonds reçus en paiement des droits de reproduction sont destinés au travail de documentation sur ce savoir, à faciliter sa transmission et, lorqu'il est opportun de le faire, à encourager sa remise en vigueur.

v) Quand le Centre Culturel de Vanuatu est titulaire du droit de reproduction coutumier :

a) Le Centre Culturel autorisera le demandeur à reproduire la figure, et un accord sera conclu, spécifiant comment la figure peut être utilisée, combien de fois la figure peut être reproduite et comment ces reproductions seront réparties. Cet Accord peut être révisé périodiquement.

b) Chaque fois qu'une figure traditionnelle sera reproduite, le demandeur paiera une royalty au Centre Culturel pour le droit d'utiliser et de reproduire cette figure. Cette procédure est généralement recommandée pour l'usage de toute figure traditionnelle.

vi) Chaque fois qu'une figure traditionnelle est reproduite par le demandeur, le droit du titulaire du Droit de Reproduction coutumier sur cette figure doit être reconnu.

Le Centre Culturel de Vanuatu peut modifier ou annuler n'importe laquelle des conditions énoncées plushaut. Le non-respect de l'une de ces conditions conduit au retrait du droit à l'utilisation de toute figure traditionnelle, et au paiement d'une compensation au bénéfice du titulaire du droit coutumier de reproduction, d'un montant déterminé par le Centre Culturel de Vanuatu en collaboration avec le titulaire du droit coutumier de reproduction.

Toute demande d'information ou candidature concernant l'utilisation des figures traditionnelles peut être adressée à :

Le Conservateur

Le Directeur du Centre Culturel de Vanuatu, B. P. 184, Port-Vila, Vanuatu

Tel : (678) 22129 **Fax :** (678) 26590 **e-mail:** kaljoralsenta@vanuatu.gov.vu

Appendice 4 (Réglementation de la Recherche Culturelle à Vanuatu)

RÉGLEMENTATION NATIONALE DES ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES À VANUATU

1. Toute activité cinématographique (y compris la vidéo) à Vanuatu est placée sous la juridiction du Service National du Film au Centre Culturel de Vanuatu. Ce service doit être informé de toute activité cinématographique dans le pays.

2. Les films réalisés par des équipes étrangères sur des **sujets culturels** (tournage d'intérêt ethnographique ou incluant plus particulièrement des scènes de la vie quotidienne) doivent être autorisés par le Service National du Film et sont soumis aux conditions suivantes:

a) Une demande formelle d'autorisation de filmer à Vanuatu doit être faite auprès du Centre Culturel de Vanuatu au moins huit semaines avant le tournage, demande qui concerne toutes sortes d'activités cinématographiques dans le pays.

b) Un droit d'un montant de 50 000 Vatu (programme de voyage) ou 100 000 Vatu (documentaire) doit êtreversé au Centre Culturel de Vanuatu avant le début du tournage. Ce prix peut être modifié ou renoncé à une demande.

c) Des copies de **tous** les documents filmés, y compris les parties non éditées (RUSH), ainsi que des produits finaux en qualité de diffusion SP-Betacam ou S-VHS doivent être déposées au Service National du Film du Centre Culturel de Vanuatu. Une caution pourra être réclamée pour garantir le respect de cette clause.

d) Un représentant du Centre Culturel de Vanuatu devra accompagner les équipes pendant toute la durée du tournage afin de garantir le respect des cultures concernées, mais aussi pour faciliter le travail sur le terrain.

Le Centre Culturel de Vanuatu se réserve le droit de modifier l'une ou l'autre de ces conditions. Tout manquement à l'une de ces règles pourra entrainer la confiscation de l'équipement et du matériel cinématographiques.

Toute demande ou information relative au tournage d'un film à Vanuatu doit être adressée à la personne suivante :

Le Directeur, Service National du Film et du Son, Centre Culturel de Vanuatu, B. P. 184, Port-Vila, Vanuatu :

Tel : (678) 22129 **Fax :** (678) 26590 **e-mail:** vks@vanuatu.pactok.net

Archaeology World **hosts this site.**

Date Last Modified: 28-October-97 **URL:** http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/contrf.htm

Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

New Traditions

Contemporary Art of Vanuatu

A travelling exhibition of the Vanuatu Cultural Centre

"The future is based on the past and our past is based on our culture. So, based on our cultural heritage and our cultural knowledge, we can enter the future"
Sero Kuautonga, March 1999

1 Curriculum links

- Art
- Social Studies
- Technology
- English

2 Interviews

- Ralph Regenvanu, artist
- Sero Kuautonga, artist
- Eric Natuoivi, artist
- Jean Tarisese, staff of VCC

3 Question sheets

4 Videos of Vanuatu

5 Links

New Zealand National Maritime Museum
The Science Centre and Manawatu Museum
Museums Aotearoa

6 Sponsors

Developed by Bev Joan - Porirua Museum of Art and Cultures, Wellington, New Zealand

Layout by Gayna Vetter- VSA volunteer, Vanuatu Cultural Centre, Port Vila, Vanuatu

Web version by Nick Thieberger - Department of Linguistics and Applied Linguistics, University of Melbourne,

Archaeology World

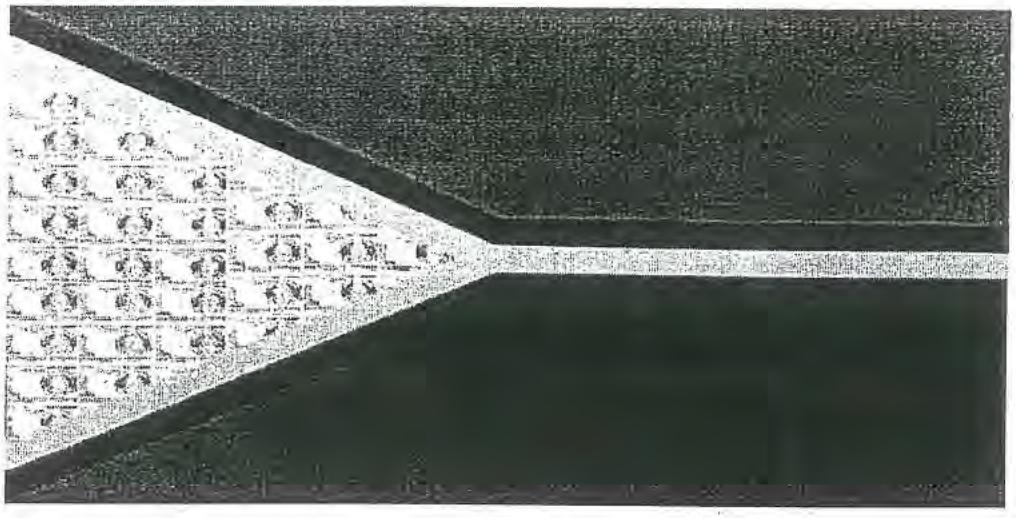
hosts this site.

Date Last Modified: 3/12/1999

URL: http://artalpha.anu.edu.au/web/arc/vks/vks.htm

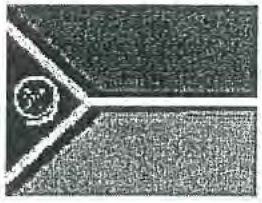
Feedback to Archaeology World:
peter.hiscock@anu.edu.au.

Ralph Regenvanu



I chose the theme **Development after Independence,** which is one of the ten themes that were identified for the artist. My painting is a reflection of the way that I perceive Vanuatu is moving away from the ideals that the people originally thought of at the time of Independence. What I perceive has happened after Independence is that for one reason or another, and it was probably inevitable, Vanuatu has moved in the direction of a cash economy and increased westernisation.

What I chose to do was basically a picture or image of the Vanuatu flag but I have changed the section where there is a pig's tusk surrounding crossed namele leaves. The namele leaves symbolise peace and the pig's tusks symbolise wealth, traditional wealth. Instead of that I've replaced that section with a blanket of photocopied 1000 Vatu notes.



It is a statement about the way the cash economy has superseded a lot of these national symbols, which were developed at the time of Independence in 1979-1980. I think that this will be readily apparent to ni-Vanuatu.

I chose to paint on plywood. I've used canvas and canvas board in the past but I wanted to do something quite big. My experience of canvas is that it's too flexible and moves when you stretch it and I wanted something very solid. I was also going to have to use a collage technique of sticking things onto whatever surface I was going to use and I thought that plywood would be easier.

Can you describe your use of symbols?

I always use symbols when I work; I think maybe a lot of artists here do. Basically the symbols are to do with the distinction between kastom and non-kastom. Kastom is taken to mean anything that has aspects of, or any aspect that represents the pre-European past, like the indigenous culture of Vanuatu. Kastom is obviously made to be a distinct thing from anything that is not kastom, which has aspects of the post European contact history of Vanuatu. For example money or cash, or even the church, christianity or things like their clothes and so on are not kastom.

In all the work I do I try to create images of Vanuatu, pictures that I'm interested in. All my work is

based around Vanuatu themes. I don't do anything that isn't. Always I want to represent the fact that this conflict exists in everything. Everything that happens in Vanuatu has the kastom and non-kastom side. So you have to find symbols for them and how they interact. That's a lot of my art, and all the other artists' work here in Vanuatu. All the contemporary artists have aspects of both in their drawings and their art.

For me, I use a motif of a face from a drum, a slit-gong. and also Black Power figures that they carve on my island. I'm very conscious about using things that I have a right to use. I don't use symbols from other islands that belong to other groups of people. But you'll find that many of the contemporary artists in Vanuatu today, and most of them have contributed to this exhibition, do use symbols from other islands which aren't really theirs. But they use them in the terms of a national idea of kastom. When they use it, for example, they use an image of a face from another island where they're not from, to represent kastom in a national context. Artists have got into trouble for doing that, and it's something they have got to be careful about. I totally avoid it at all costs.

I just try not to use anything at all, any traditional design that doesn't come from my area. So I stick to a certain range of options that I can use to represent kastom when I do any designs. At the same time there's a different range of options that I can use from the non-kastom side. Obviously a wider range because there aren't really these issues of copyright that I have to be sensitive about.

Can you describe your development as an artist?

Nowadays I do very little painting. . My whole reputation as an artist is based on works that I did five years ago. That was the last time I did any kind of art at all. This is an opportunity to do something again, and revive this idea that I may be an artist.

I have no formal art training. I did standard development studies, a Bachelor of Arts degree at the Australian University. My interest in art comes from primary and high school where I did art. I did it as an elective subject for my final two years of high school. While I was at university I continued to do a bit of art, because at that stage I still had some time. I did designs for different aspects of university life. I did a lot of commissions at that time, designing posters or doing artwork

I did my final years of high school in Australia. My parents chose to send me, and I agreed because the standard was better. So I started at Malipo College and then did all the other years of my high school in Australia. It was an all boy's school and I was there on my own so it was not really a good experience for me: it was the kind of people who went to that school, the rugby mentality. It was very exclusive and it really affected me.

After I left there and I went to university I made sure that I went somewhere as far, far away from there. I went to high school in Brisbane so I went to Canberra University. That was enjoyable for me. I did a Bachelor of Arts in Anthropology and Archaeology and Development Studies: not really art related at all

After coming out of university and starting my first year of work, I still didn't have too much of a high powered job so I was able to continue doing a series of pictures. These were drawings, ink on paper that I did to illustrate legends from oral histories from my island of Uripiv on Malekula. The idea was that in collaboration with a translator, working on my island to actually publish these traditions in vernacular with the ink on paper illustrations. They aren't finished because after eighteen months I got this job and I became too busy so it's still in progress.

To date I've only done oil painting and acrylic on canvas, pencil sketches and portraits. I've also done ink on paper, stylised sort of stories. I've got lots of ideas but I haven't had time to explore any of them at this stage.

Can you describe your job at the Vanuatu Cultural Centre and the National Museum?

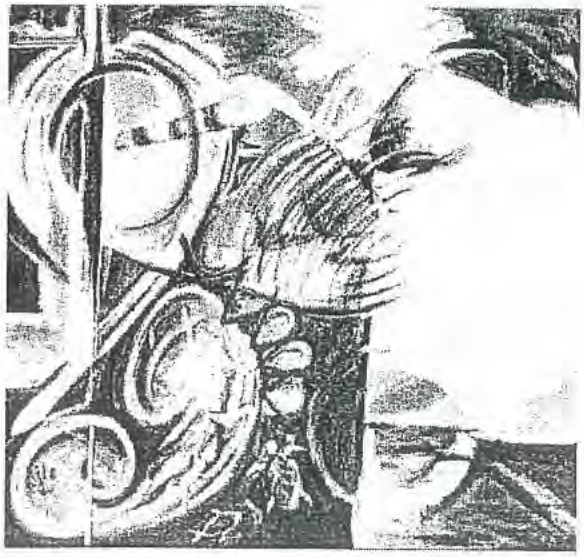
I started working at the Vanuatu Cultural Centre and National Museum in 1994. I had worked for a year previously with the Cultural and Historic Sites survey. Then when I started at the Cultural Centre, I worked at the Museum with the exhibition of traditional artefacts. By the end of the next year I had become acting director. The Cultural Centre is actually four different institutions so I've been very busy. All the national cultural heritage and management is done from here. The National Museum, National Library, National Film and Sounds Library and Historic Sights are all under my Directorship.

Unfortunately most of my work is to do with administration, and increasingly fund raising. We also focus on the side of research into aspects of traditional cultures. Finding out what existed before and how it's changing. As the main and only contemporary art/ traditional culture/ general culture institution in the country we get involved with all aspects of what you would call culture. We stage contemporary art exhibitions; we work in the islands with people who are working with traditional cultures and ceremonies, filming and tape recording oral traditions. We are doing a lot of research into environmental management and how it worked traditionally. We've got a project researching traditional justice and how that worked.

Basically there's a wide range of things going on here and I've got to know about all of them. I'm involved with making things happen. Just keeping tabs on everything that goes on takes up more than 100% of my time. So that's why I was saying earlier that I don't have time for anything else artistically. Like I really want to!

Back to Exhibition home page
See the revision questions

Sero Kuautonga



My idea behind this picture is our future. To me our future is based on the past, and our past is based on our culture. So based on our cultural heritage and our cultural knowledge, we can enter the future.

In this picture I have expressed an aspect of our cultural heritage that is copyright. We cannot directly create or copy those designs but we can get inspiration from those images and create new ones.

I have stylised all the traditional designs. You can see the face of a split-drum/ slit- gong. You can also see a pig's tusk, a rock design and a footprint. The footprint symbolises standing in your own culture so that you can enter the future which is the bright space. The namele leaf is the bridge so that we can speak to each other. It symbolises staying in the past so that you can enter the future. That is how we can communicate.

There is also a shoe print. The shoe print steps on from the footprint as it steps into the future. So knowing our cultural heritage and our cultural knowledge we can enter the new world, which is the modern world.

I started doing art when I was a child. I didn't have any art at school. I taught myself with books. I had a few art classes in secondary school but only one hour a week. It wasn't enough but I learnt a lot from books.

In 1984 and 1985 I went to study in Paris. I had an opportunity to visit all the museums and art galleries and I learnt a lot from the art works there. I also had a chance to study in Basle and learnt to use a press for handmade paper and for printing. I spent three months in Basle and I worked on my art everyday. Everyday I created something and that was wonderful. It was a very good feeling.

I paint regularly but with painting you need inspiration before you can do any artwork. Otherwise you have to be relaxed. I went to the river yesterday and got some ideas. I took notes and made sketches. I generally use acrylic and gouache paint but I don't use oil paint. It's slower and I like to work fast.

After I've finished the sketch, I put it aside until I've got a whiteboard then I work directly from the sketch. Sometimes it changes. Once you begin the painting you can see something else, so you have to change it according to what's going on.

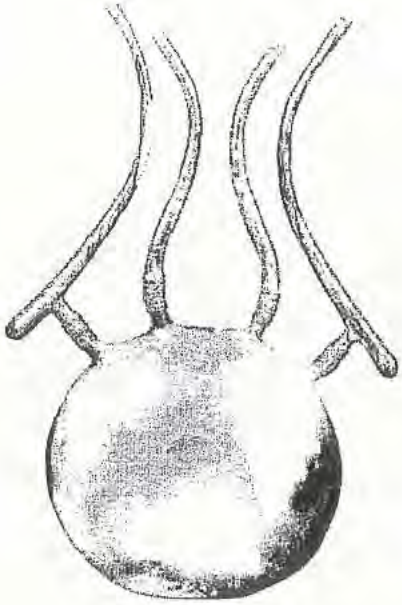
Sometimes I have got an idea of the colours I am going to use so I write them on the sketch. However, sometimes it changes when I start painting. In my paintings I try to express how hot Vanuatu is. So the colours are hot. The sky is blue here, but in our culture blue is hard to make. So I cannot use blue even though the people in the western world like to be in Vanuatu because of the blue sky. I choose a hot colour because here it really is hot.

I also get inspiration from rock art. There is a lot of rock art here. Some of them are in caves, some by the seacoast. I went to Erromango for a field trip and saw some rock art designs. I have used them in my own way in different places.

In Vanuatu we have an association of modern contemporary artists. For me, the association is symbolic of a keyhole that we can use to open a new door which is contemporary art.

Back to Exhibition home page
See the revision questions

Eric Natuoivi



Before I worked in clay I used to paint and draw. That is where I started my artwork. At high school we used to paint and draw, not formally in a class, but as an activity out of class. During weekends we sat around and painted, sketched and drew from objects, or landscapes, or anything.

By 1986 I was training to be an art teacher. The Australian Government gave me a scholarship so I went to study at the University of New South Wales in Sydney. That is where I learnt the art of pottery. I decided to do pottery because fibre art, that's part of our culture, but ceramics are dying out, so maybe I had better do pottery.

I started with pinch pots, then I did a bit of throwing using the wheel. I learnt to make coil pottery and techniques like burnishing to get a smooth surface. I also learnt a bit about sawdust firing. The problem was that when I came back to Vanuatu I found that there was no clay and no ceramic materials and I stared to forget about ceramics and clay.

Then in 1991 I had another chance under the same scholarship scheme so I went back and did a Masters degree in art. I choose ceramics to be one of my major subject areas. I became quite confident working with clay and was doing bigger pieces. At the end of the course I had an exhibition and had made twenty-seven pieces about 50cm to 60cm high.

When I came back to Vanuatu I still had difficulties until I met another potter, an Australian called Bill Bolton. He was living next door to me but I didn't meet him until we both exhibited in the same exhibition in Port Vila. He taught me to make a simple kiln at home, using fibre. Then we designed a rakau kiln that is fired by gas. That's what I have used up to the present time.

The theme behind all my work is tradition. It is contemporary work based on the traditional. All my work has symbolic meanings. I have used wood and pig's tusks with my pottery. The wood represents the family and the pig's tusks represent the family. The pig's tusks are a symbol of value. The chief normally wears the pigs' tusks for status. When the pig's tusks curve around in a complete circle it has a very high value.

At the moment I'm the Principal of the Training College as well as a teacher. I'm trying to get the

students to realise that art is a part of the culture and is important: something that they should learn. I try to enforce students to turn away from westernised ideas. I try to enforce students to get to the Cultural Centre and other centres like the Archive to see the traditional art and find the symbolic meanings and their use.

There are only two potters in Vanuatu, me and my friend Sylvester Bulesa. Sylvester is more involved with the wheel. I don't work with the wheel and the reason I don't work with the wheel is that I feel the wheel is controlling me as an artist. If I'm working with coiling I'm controlling the clay.

When I'm coiling the clay and I can do anything with the clay shape because it's done by hand. Everything done by hand is original.

I'm trying to get a contemporary Lapita pot: the shape of the Lapita. The technique I use here is a terracotta pot and when you fire it, it becomes red. But the pigment I use before I fire it is the red ochre. I mix it with some clay and brush it over the back of my pot and burnish it with the back of a spoon. When I complete it I leave it for a couple of days to dry then I hand design, using something sharp, scraping off and engraving different designs.

Some of my work is based on a precious stone that is found after the death of a member of the family, say a mother or father. Then it is most likely that a member of the family finds the stone around the yard or maybe in the bush or by the seashore. The most likely piece has a hole in the middle so that you can hang it up. It is believed to be a gift from the deceased to thank the members of the family for their care while they were alive. This tradition is called 'fatu kanu' and it's a carved stone that's found on my island, Futuna. One or two other islands, Tanna and Aniwa, have the same meaning.

If you find one without a hole it means that someone is going to die. Maybe in a year's time, or a month, or weeks' time, one of your relatives is going to die. If it's already got a hole it means it's from someone who's already dead.

Another theme I have used for my pottery has been gender equity. We feel that men and women have separate status. Women normally have a more lowly status, where as men can make their way up. It has do to with the status of their leaders. In Vanuatu we have social status where a High Chief has got different ranks. You make your way up by killing pigs. A certain number of pigs to get to a certain rank.

In modern society where education comes, we have equal opportunities, men and women, in jobs or education. In kastom , normally we regard women as the lower grade but today with education everyone is equal.

Back to Exhibition home page
See the revision questions

Annexe 5:

Les Grades du *Nimangki* décrits par B. Deacon.

Les grades du *Nalawan* et les masques correspondant décrits par B. Deacon.

Les grades du *Nimangki* à Seniang d'après B. Deacon[1]

Nom du grade:	Signification:	Titre du grade:
(de 1 à 4: groupe des grades d'enfants)		
1. ***Naamb Tileo***	"le feu sacré" (*tileo* = sacré à Senaing)	***Ambkon***
2. ***Naari Mbank***	nom d'une variété de cordyline	____
3. ***Naamb Loh***	"le feu sacré" (*loh* = sacré à Hurtes)	***Barang bie***
4. ***Nimbinben***	terme qui désigne un type de brassard en coquillage	***Mwelip Mbon*** ou ***Mwelip Sal***
5. ***Nevet***	"la pierre" (1er grade où une pierre est érigée)	***Vetndum*** ou ***Vetn Mbuas***
6. ***Naai Mbimbarap***	nom de la figure de bois érigée lors de l'accession à ce grade	***Barang Telmbwir***
7. ***Nahav Ndal***	"danse encore" ou "danse à nouveau"	***Andal*** ou ***Liwis Ndum***
8. ***Netem Mwelip***	"la terre" ou "le sol"	***Tarlenunggor*** ou ***Telbwir***
9. ***Naamel***	terme usuel pour la maison des hommes	***Telmbwir Amel***
10. ***Tortor Nimew***	"l'arbre à plumes" (*tortor* = variété d'arbre très utilisé pour les figures associées au *Nimangki*)	***Ambas***
11. ***Tortor Meremba***	signification inconnue	***Akar Meremba***
12. ***Noulas***	variété d'arbre	***Ulas***
13. ***Mbat Ru***	raccourci de deux mots *mbat* = tête et *iru* = deux; se réfère à la figure sculptée à deux têtes qui correspond à ce grade	***Alungk***
14. ***Mbalmbal***	signification inconnue	***Mbalmbal lili*** ou ***Mbalmbal mbuas***
15. ***Nelewis***	nom d'un type de jarretière acquise lors de l'accession à ce grade	***Matelau***
16. ***Nimew***	"la plume"	***Melanga Wül*** ou ***Pit Namap***
17. ***Nimweil***	"le cycas" (autre plante très utilisée dans le *nimangki*)	***Mweil***
18. ***Nevelvel***	"reproche" ou "réprimande"	***Muluwun Nevelvel Mbon***
19. ***Tevsün Amel***	signification inconnue	***Muluwun***
20. ***Naamel Ewon***	idem	***Mbalias***
21. ***Muluwun Sumburan***	"terre sainte au sommet"	"
22. ***Naamel Ndarlamp***	terme qui désigne l'espace de danse où se trouvent les tambours	"
23. ***Tambap***	*ambap* est lié à *imbap* , terme utilisé en référence à un homme qui excelle dans l'acquisition de pouvoir et de richesses	"
24. ***Numbou Timbarap***	nom du poteau en fougère arborescente sculpté de huit visages qui correspond à ce grade	"
25. ***Nousun Nevet***	"le penis de la pierre"	"
26. ***Nimbrutün Nevet***	"le nombril de la pierre"	"
27. ***Nundu Lamp Nevet***	signification inconnue	"
28. ***Nevet Nambar***	"la pierre aveugle"	"
29. ***Nousun Nevet***	signification inconnue	"
30. ***Namu***	idem	***Namal Mbuas***
31. ***Nevet Imbal***	idem	***Nambal*** ou ***Mbandioul***
32. ***Neru Wenoung***	idem	____

[1] B. Deacon, op. cit., p. 274 et suivantes.

Les grades du *Nalawan* à seniang et les masques[1] correspondant d'après B. Deacon[2]

Nom du grade: Titre du grade:

1. *Naamel Limbu* ..... ? ***Telmbwir***

Grade associé au masque ***temes popos*** : pas d'armature en bambou ni de peinture, fabriqué entièrement en toile d'araignée qui couvre la tête du candidat. Il est intéressant de noter que ce matériau soit utilisé pour un grade si bas car il est généralement caractéristique des hauts grades du *Nalawan.*

2. *Numbou Nemen* ..... _____
3. *Numbou Vanmesur* ..... _____
4. *Naainggol* ..... ***Telmbwir***

Grade associé à la coiffe ***temes numbetep*** : réalisée avec une armature en bambou couverte de feuille d'arbre à pain (*mbetep*), d'où il tient son nom. Pas de visage peint.

Dans une autre note, Deacon attribue cette coiffe au grade ***Lelengva'al*** (n°8). Il est fait d'une section de bambou fendu maintenu à la base sur un morceau circulaire de racine de bois de mangrove. Cette structure conique est recouverte d'une matière appelée *nenggenggablew* et des plumes de faucon sont fixées à son sommet.

5. *Nisamp* ..... ***Telmbwir wiiru***

Le nom du masque de ce grade n'est pas noté. Il est généralement appelé ***temes mbalmbal noon isit*** c'est à dire "le temes mbalmbal à un visage".

6. *Nimbatin Naamel* ..... ***Telmbwir amel***
7. *Amel Sesmandur* ..... ***Telmbwir amel***

Ce grade est associé au masque ***temes nimbwemweil*** ou "le temes du jeune cycas". Il y a pas d'indications sur sa fabrication, mais une note se réfère à ce masque sous le nom de ***temes mbalmbal noon itil***, ce qui indiquerait que trois visages y sont représentés.

8. *Lelengva'al* ..... _____

Les sept grades suivant sont collectivement appelés "*Nalawan* des tambours" et semblent partager un même type de coiffe nommé ***temes napal***. Ce type n'est pas décrit, mais il est précisé qu'il est important car toujours porté par les hommes qui effectuent la "lapidation" des structures *Nalawan.* Par ailleurs, trois de ces grades sont associés à une coiffe ou un masque particulier:

9. *Nalawan Nimbwilei* ***Telmbwir mbile***

Le masque de ce grade porte le nom de ***Temes Malau***. Il semble que ce dernier ait deux formes: l'une est une coiffe comportant un visage peint, l'autre est un masque en bois. Celui-ci mesure plus de 2,40 mètres et du fait de son poids ne peut être porté que durant quelques minutes. La figure représentée sur ce masque pourrait être le personnage ***Temes Malau*** , viel homme mythique portant une longue barbe et qui vit sous une pierre située sur une petite île nommée Nour Tomboi. De temps en temps, ce personnage sort de terre et vient prendre part aux danses. Il n'y a pas de précisions sur la confection de ce masque.

10. *Nimbwilei Sombon* ..... ***Telmbwir mbile***
11. *Lelengva'al Nimbwilei Tonggor* ..... "
12. *Nimbwilei Tonggor Ravarap* ..... "

[1] Il est important de préciser que la distinction entre coiffe et masque n'est pas très nette, les deux termes étant parfois utilisés à propos d'un même objet.

[2] B. Deacon, op. cit., p. 387-388 et pp. 425-429.

13. ***Nimbwilei Ambar Leo*** ..... "

Ce grade serait également associé à un masque particulier appelé ***ambar leo***, décrit comme un long masque sur lequel se trouvent deux mains et qui est posé sur la tête du candidat.

14. ***Numbou ai mbap*** .....***Telmbwir mbile***

Le masque particulier à ce grade est nommé ***temes mbalmbal noon iru*** ou temes mbalmbal à deux visages, ce qui est peut-être le nom descriptif du ***temes napal***.

15. ***Nivir'at*** ..... ***Telmbwir mbile***

16. ***Numbou Vivin Siengk Loor Ha*** ..... _____

17.***Numbou Timbarap*** ..... _____

La seule indication concernant ce grade mentionne une coiffe en toile d'araignée.

18. ***Nevet Nambar*** ..... _____

19. ***Atim Bwitian*** ..... _____

Le masque de ce grade porte le nom de l'ogresse ***Nevinmbumbaau***. Sur la partie haute qui couvre toute la tête du porteur est fixée une grande cape en écorce de fougère arborescente qui cache le reste du corps.

20. ***Nousun nin Nalawan Mbou Timbarap*** ..... _____

21. ***Nembrütün Nevet nin Nalawan*** ..... _____

22. ***Nousun Nevet nin Nalawan*** ..... _____

23. ***Nevet Timbaramp*** ..... _____

Aucune indication n'est mentionnée pour les plus hauts grades qui sont seulement atteints par des hommes d'une richesse exceptionnelle.

Le grade particulier ***Nalawan Vinbamp*** est associé à un masque nommé ***ninu***. Bien qu'il soit plus grand que la plupart des masques, il est d'un style similaire aux autres ***temes mbalmbal***. Il s'agit d'une grande structure conique, de 2,40 à 2,70 mètres de hauteur, une moitié peinte en rouge et l'autre en jaune, avec une préparation à base de feuille de *vinu*. Des feuilles du même arbre sont attachées sur le masque à l'aide d'une corde végétale. Il est supporté par deux lances plantées près du sommet et portées par deux hommes marchant en avant et en arrière du porteur. Deux cordelettes liées au sommet, que le porteur tient dans chaque main, permettent d'équilibrer le masque. Le porteur danse autour des tambours, mais seulement deux ou trois fois, le masque ***ninu*** étant trop lourd pour être porté plus longtemps.

Annexe 6:

Fiche descriptive d'un masque *Nalawan* utilisé lors de cérémonies funéraires. Sud-Ouest de Malakula.
Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie. N° inv.: D.93.4.

Place: Lowa Village, South West Malekula

D.93.4.

Date: 16 November 1991

hauteur : 150 cm.
Ø base : 40cm.

DESCRIPTION OF OBJECT:

This object is called "Masam bonmarow," a name in Neva language, from middle bush, where this style originated. The Lowa language is different, so they weren't able to translate it.

This object originated at the Ollweroawearahtay Nakamal in the interior, and came "aross the big river" to Venemboo, then to the nakamal of an uncle at Lombosmbo nakamal, and then to Charlie Nahmelboh (this custom name means "Has the right to the nakamal."

This object is used in the Nalawan funeral ceremony, and it is unusual, in that it is a female dance object. In this area, they say, most (or all) dance objects were originated (born?) with women, but then ceded to the men who look after then now. This one is unusual in that it retained its female character (note the breasts on it) and its asso ation with the spirit woman who was its originator, who was said to have brought it to the Venembo Nakamal. "Nalawanay" is another female custom object.

I was told that the making of this object stopped in 1895 with the coming of the missionaries, and that this is only the second example make since then. The other was in 1986.

The 6 faces around the object are faces of the "Kabats" (spiit men) recognized in this area.

The painted design represents the sacred bamboo, "nanambo marow," used to block off the nakamal a dance time, since it is tabu to women. The triangle mark on the front is the same.

The two white marks is a a mark that is painted on a woman's face to show that she has high rank, and has rights (to make and use objects such as these) for sale. Another example of a white mark on a woman's forehead is the single white mark that signals that her husband is dead. My informants didn't know the name of the rank represented by the double white marks in the language where this object originated, but in their own language, this rank is called "Watam Melowa."

The yellow skirt is called "Lowas Melia" and it can only be worn by tabu women, Kabats. Watamonk Nakamal has the rights to this yellow skirt.

The 4 protuberances on the top are called, "Nebaranen," meaning, Horns. The place in the middle is called,"nbwlewaynen," meaning "Neck'" and the part at the top is called,"Nembwwte', meaning, "head."

Place: made in Malgan Village

D.93.6.

Date: collected 22 June, 1991

Longueur = 120cm
Large = base : 30cm sup. 50cm
ep. 23 cm.

DESCRIPTION OF OBJECT:

This object is called "nglahow tahkey", and it is used in one of the Namangi funeral dances. It is carried slung over the shoulder by the handle on top, which is called "nahtahl woon."

The moss on the edges is called "Laplap mahbis."
The diamond design in the center is called "Nahbootee."
The circle in the center of that is called "nemptee"
The small faces are called "Nahbooneye."
The bone in the nose is called "naybahnis."

This object was made by Kahmahn, of Malgan (perhaps Melkin) village. Malekula

Annexe 7:

Pigments traditionnellement utilisés au Vanuatu

Les pigments couramment utilisés sont peu nombreux et tous d'origine naturelle. L'approvisionnement et l'utilisation de ces pigments sont prétexte à de nombreux échanges à l'échelle de l'archipel.

En ce qui concerne Malakula, Phillipe Peltier remarque que hormis le vert originaire de la vallée de Pangkumu et certains rouges, toutes les couleurs se trouvent en de nombreux points de l'île. Ce qui prime véritablement, et ce pour tous les matériaux employés dans la création plastique, est de pouvoir se prévaloir du plus vaste réseau d'échange possible.

Les insulaires ont très tôt eu accès à des peintures et des pigments importés par les occidentaux. Le bleu de lessive était ainsi acheté dans les comptoirs implantés sur les côtes. Dès 1900, Gaggin relate dans ces écrits qu'il a échangé du rouge de plomb contre de l'eau à Melip[1].

De nos jours les produits utilisés sont très variés, depuis les matériaux naturels jusqu'aux peintures synthétiques, ce qui amène parfois des couleurs inédites sur des objets traditionnels. Lorsqu'il s'agit d'ornementations qui révèlent le rang social d'un individu ou se rapportent à un événement particulier, des règles strictes régissent le choix des couleurs employées.

Le **NOIR** est généralement à base de charbon de bois ou de suie.
Il ne semble pas que l'on trouve au Vanuatu l'utilisation de noix calcinées dont l'huile siccative se mélange au charbon, comme c'est le cas de la noix du bancoulier en Nouvelle-Calédonie. Pourtant Phillipe Peltier rapporte, d'après les écrits de Hedrick, que le noir peut être mélangé à de l'huile puis appliqué en couche épaisse et qu'il prend alors un aspect luisant caractéristique[2]. La nature du pigment ainsi employé n'est pas précisé.

Le **BLANC** est à base de chaux, obtenue à partir de coraux et de coquillages calcinés. Cette technique de fabrication est connue partout en Océanie.
On obtient également un pigment blanc en écrasant des coquilles tendres de mollusques.
Il semble que l'utilisation de kaolin soit inconnue (les roches argileuses sont rares sur l'archipel).

---

[1] Phillipe Peltier, *Les objets surmodelés du Sud Malekula*, 1978/79, p.40.
[2] Phillipe Peltier, op. cit., 1978/79, p.149.

Le **ROUGE** est obtenu, comme presque partout en Mélanésie, à partir de différentes teintes d'ocres qui proviennent de gisements naturels.
On mentionne également l'emploi de baies rouges qui peuvent servir de matière colorante (le fruit du *Bica orellata* sur l'île de Santo par exemple).
A propos des couleurs employées à Seniang pour la peinture corporelle et la décoration des objets cérémoniels, B. Deacon présente trois qualités de rouge : les deux premières, *nete menal* et *nenrei*, dont la préparation est tenue secrète et l'emploi interdit aux femmes, seraient des terres naturelles. La troisième, dont la composition n'est pas indiquée, était originaire des îles Maskelynes.

Le **JAUNE**, comme le rouge, est couramment obtenu à partir d'ocres naturelles qui proviennent principalement de Malakula et d'Ambrym.
Certaines graines d'une plante nommée *niang* (non identifiée), dont le fruit mûr éclate, donnent une matière colorante jaune.
Sur l'île de Santo pousse du safran, dont les feuilles infusées peuvent servir de colorant.

Le **BLEU** est obtenu à partir d'oxyde de manganèse dont on connaît certains gisements ou qui peut être trouvé dans la brousse sous forme de cailloux.

Le **VERT**, que l'on rencontre rarement, est également obtenu à partir de minerais. Phillipe Peltier remarque que "le même vert paraît avoir été employé sur tous les objets et que son utilisation doit cesser au début du siècle, aucune pièce rentrée dans les collections après 1914 n'étant peinte de cette couleur "[3].

Le **ORANGE** est connu localement sous la forme d'une poudre issue des racines du curcuma.

Le plus souvent ces couleurs sont utilisées en mélange aqueux, mais il n'est pas rare que soient ajoutés des liquides végétaux agglutinants qui facilitent l'adhérence de la peinture. Pour cet usage, l'utilisation de jus de mangues ou d'autres fruits, ou encore la sève de l'arbre à pain sont mentionnées.

[3] Phillipe Peltier, op. cit., 1978/79, p.148. L'étude technique de cet ouvrage concerne principalement les collections du Musée de l'Homme et du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie.

Annexe 8:

La Réglementation de la Coutume, rédigée en 1983 par le Conseil National des Chefs Coutumiers de la République de Vanuatu[1].

[1] *Custom policy of the Malvatumauri National Council of Custom Chiefs of the Republic of Vanuatu*, dans *Culture, Kastom, Tradition. Developping Cultural Policy in Melanesia*, 1994, appendix 4, pp.229-247.

Appendix 4

Custom Policy of the Malvatumauri National Council of Custom Chiefs of the Republic of Vanuatu

Published 17 August 1983 as the fundamentals of custom and culture in the Republic of Vanuatu (translated June 1993, L. Lindstrom).

ARTICLE 1: TRUE CUSTOM LANDOWNERS

Section 1: A man who is a true custom landowner is one whose blood originates directly from the *nakamal* [men's house], *varea* [village], or *nasara* [dancing grounds, public square, ritual clearing or place] associated with that land. If a man's heritage traces to that place, he may assume the titles and ownership of its lands.

Section 2: If all the men of one *nakamal,* village, or dancing ground are dead, those who may assume ownership are other men whose families have lived as guests at that place for many generations. If men have resided four, five, or six generations and have thus stayed for a notable time with the true owners, they thereby may assume rights over that village or place. Their families have lived many years there, and they have joined together in custom ceremonies at the dancing grounds, demonstrating that they and the true custom owners have undertaken a custom relationship to become one family. There are thus first and second families. If members of the first family have all died, then the second may assume rights over the village, dancing grounds, and associated lands.

Section 3: If true owners and long-term guest residents are all dead, then men who have been adopted are a third party that can assume land

rights at a dancing ground or village, especially those who are adopted from the same family. But if someone adopts a child from another family, for example, if a man adopts the child of his friend, then the child may assume his rights. But if a man wants to give ground to an adopted child, he must first demonstrate according to the custom of the place that everything is correct before the child may assume clear rights to any land at that dancing ground or village. This may occur only if all true owners and long-term residents are dead.

Section 4: If all landowning, long-term resident, and adopted men are dead, then land rights and rights to the dancing ground and village may pass to a sister who has married into another village. But if any of her father's brothers are alive, she may not assume land rights.

Section 5: If a man from another place or village wants to acquire land from within the boundaries of another chief or man because he presented pigs at the funeral of a man from that place, he may only acquire land according to an agreement with a true custom landowner and his chief. And he must be of the same family. If he is of another family but he has proof that he presented a pig, then he is owed only another pig. Despite any claims, he may not assume rights to land without the agreement of the custom owner and his chief.

Section 6: If a man acquires land (other than as set forth in Article 1, Section 5) he must deal with the chief of the place and prove according to custom that everything is legitimate before he may claim the land.

Section 7: The Malvatumauri agrees that it is the right of the chiefs of all the islands to coordinate these six sections of Article 1 with their own custom. They have the right to make any changes to ensure that policy correctly follows local custom.

Section 8: If a man acquires land correctly according to custom law and, after he develops this, a dispute breaks out and the true owners wish to evict him, they must follow custom before they do so. The plaintiffs must pay custom compensation to the man who developed the land before he is evicted. The local custom court, with the chief as its chairman, has the right to oversee the eviction.

Section 9: If a man works land without permission or agreement, the custom court may examine the case and the land revert to the true custom owner.

Section 10: The policy of the Malvatumauri National Council of Chiefs declares that no man has the right to work on the lands of another without his permission or agreement along with that of his chief. The Malvatumauri bans this practice from 1 October 1983 in that it is not the custom or culture of Vanuatu.

Section 11: If a man acquires land belonging to another place or village, he must utilize that land according to the customs of that place. When a man acquires land from another man or place this does not mean that he takes away that ground in a basket. It means that the land still remains within the same boundaries, and so that when a man uses land of another place he must use it according to the practices of that place, following its custom and culture. This is because land is the foundation of families and society. The aim of this policy is to protect custom land.

Section 12: The policy of the Malvatumauri notes that, traditionally, some people's land tenure practices include:

1. Selling land with women.
2. Paying fines with land.
3. Transferring land to a man's mother's brothers to pay for his funeral.
4. Traditionally, if a chief borrowed some people from another chief in order to help him fight a war, and some of these died, and that chief did not possess enough pigs to compensate their deaths, he might use land instead. The Malvatumauri notes that this traditional custom has ceased. However, this does not mean that people may now take back the land previously lost this way in compensation payments. And there are many other traditional practices, according to the custom and culture of different islands, of using land to compensate death. This policy states that there is no more need to use land in this way and it is better that these practices stop.

Section 13: If a man goes to live with another, and receives some land to use from him, he must pay the giver before he may work on the land. If he leaves, he may not sell the land to a third party but must return the land to the man who gave it to him in the first place. If the man who gave the land is dead, he must return the land to any living descendants.

Section 14: The policy of the Malvatumauri relating to sea passages, reefs, coral, stones, and sand. The Malvatumauri maintains that land boundaries end in deep water at the point where reefs and rocks end.

Traditionally, when the chief of a sea passage killed a pig and placed the leaf of a *namele* [cycad palm] along with wild cane stalks at the passage, he thus declared the passage temporarily tapu to all people; this indicated that he controlled rights that everyone traditionally recognized to the passage.

ARTICLE 2: CUSTOM PEACE CEREMONIES

Section 1: When legitimate custom peace ceremonies are underway, no man may break the peace by engaging in politics, religion, or any other fashion that might cause divisions among the people.

Section 2: If a man breaks a state of custom peace, he will be charged in custom court and be fined, according to custom, one circle-tusk pig, foodstuffs, or kava, following the decision of the court.

Section 3: The fine will be divided among the two sides that have agreed upon the custom peace ceremony.

ARTICLE 3: MURDER, THERE IS NO RIGHT TO KILL PEOPLE

Section 1: If a man has committed premeditated murder, he must compensate that life according to custom. Moreover, he must restore peace with the family and chief of the murdered man, according to the custom of the place.

Section 2: A person who kills another will be tried in custom court if the family or chief of the dead person requests this. The custom court has the right to set a fine in pigs, mats, kava, or money.

Section 3: If a man kills another accidentally in an unpremeditated manner, as in an automobile accident, he must compensate that person's life following the judgment of a custom court.

Section 4: No person has the right to ensorcel or poison another. If a person kills another through sorcery, he will be tried in custom court. If the court finds proof that he killed through sorcery, he must compensate that person's life according to the judgment of the court.

Section 5: If someone hires a sorcerer to attack another, he may be tried in custom court and ordered to pay compensation to the family of the victim.

Section 6: If a man, woman, or girl makes custom medicine to abort a

fetus, he or she will be fined according to custom in custom court. If the court finds evidence or witnesses, it may fine the person who made the medicine. If the woman also agreed to the abortion, she too will be punished according to local custom law by the custom court.

ARTICLE 4: MOVEMENT OF PEOPLE BETWEEN VILLAGES

Section 1: A man may live in a village not his own only if his chief and the chief of that village both agree.

Section 2: If a man wants to live in another village, he must first ask his chief. If his chief agrees, he may then go ask permission of the village chief where he wants to live.

Section 3: The village chief must know his background, particularly if he has made trouble in his home village.

Section 4: A man must respect the chief and people of his host village just as he does at his home village.

Section 5: If a man lives in a village but does not listen to the chief and troubles the people, the chief must give him three warnings. If all three warnings are unsuccessful, then the chief may evict him back to his home village.

ARTICLE 5: MOVEMENT OF PEOPLE BETWEEN ISLANDS

Section 1: A man may live on another island only with the agreement of both chiefs involved.

Section 2: A man must ask permission first of the chief of place to which he wishes to move.

Section 3: The chief must know the background of the migrant before he accepts him.

Section 4: A migrant must respect the chiefs, custom, and people of the place where he lives.

Section 5: If a man living on another island does not listen to local chiefs and troubles the people there, the chief must give him three warnings. After the third warning, the chief may evict him to return to his home island. If there is any dispute regarding this eviction, the two chiefs concerned in the original migration agreement have the right to determine the case.

ARTICLE 6: VOLUNTARY LABOR (ACCORDING TO CUSTOM)

Section 1: Traditionally, the chiefs of many *nakamals* and places could call upon the voluntary labor of the people (which they did not pay for with money).

Section 2: Custom chiefs must maintain this system to support the work of the chiefs and help village communities.

Section 3: Voluntary labor is a customary practice everywhere in Vanuatu that our grandparents recognized; it supported public works before the period of Christian and colonial administration.

Section 4: According to traditional practices of voluntary labor, on the day that people work they may receive gifts of food in order to build up their bodies and also to build relations among families and friends.

Section 5: Voluntary labor includes assistance to those who are poor in money, to the village community, family community, and widows. It supports the life of everyone in a village, and families in need. This custom must be maintained, under the control of chiefs, in every village of Vanuatu.

Section 6: Voluntary labor serves the development of our villages in Vanuatu, and the important work of the government to develop the country. Today, some projects fail because people want to be paid only in money. But, when projects begin, if people sacrifice first, they will later be rewarded. If we demand money up front, we will not be helping poor people or underfunded projects. Our policy demands that the chiefs and people of the villages must maintain the practice of voluntary village labor on all of our islands.

ARTICLE 7: (A) REGISTRATION OF CHIEFS

Section 1: Legitimate chiefs must be of the line or blood of chiefs.

Section 2: A true chief must be recognized according to custom and there must be an installation ceremony.

Section 3: A chief must be publicly installed in a true custom ceremony in which pigs are killed and kava exchanged. On some islands, people exchange kava when they install chiefs, and they may also use food exchanges.

Section 4: Chiefs must possess titles that have meaning in local languages.

ARTICLE 7: (B) MARRIAGE OF CHIEFS

Section 1: Malvatumauri policy is for chiefs to encourage their sons to marry the daughters of other chiefs to ensure that their children have a double chiefly lineage.

Section 2: The Malvatumauri declares it wrong for a chief's son to marry a girl from another country if he wants to be a chief in the future. This would change the custom of the place, in that two customs then would affect one place.

Section 3: If a chief or the son of a chief marries a common woman or girl, it is advisable to use custom to lift up the family of the mother of the boy who will become chief to the same level as the side of the father before he is installed as chief or paramount chief.

Section 4: Policy recognizes that the son of a girl from another island whose father is a chief or high man may become a chief, as long as the girl is from Vanuatu.

ARTICLE 8: MALVATUMAURI MARRIAGE POLICY

Section 1: Men and women must be married according to their custom or church practices.

Section 2: Men and women may not marry into families that custom considers inappropriate.

Section 3: Men may not elope with the daughters of other men.

Section 4: If a man takes a boy or girl without the permission or agreement of his or her family and chief, he must pay a fine to the father, as determined by a custom court.

Section 5: If a man or woman violates custom marriage law, he or she must compensate in good time the family involved with pigs, food, or kava.

Section 6: If a man is already married, he may not take another wife; if a woman is already married, she may not take another man as her husband.

Section 7: If a man marries a second wife, he must be tried in court and assessed a fine.

Section 8: A man does not have the right to arrange his daughter's marriage when she is still young; similarly, a boy may not marry until he begins to shave. The custom court may assess fines or annul the marriage; if the couple already has children, the court may determine fines.

Section 9: Men may not make trouble with young girls, and women also may not make trouble with young boys. If anyone reports such behavior, the custom court may demand that the man or woman appear in order to resolve the problem and determine punishment.

ARTICLE 9: PRESERVATION OF PIGS WITH TUSKS

Pigs were important in the lives of our grandparents and remain so in our custom to this day. Even if a man understands his custom and can recount his history, if he owns no pigs then custom is dead to him because pigs ensure many good things for everyone, including:

Section 1: They compensate for or save the life of people, as the sections on land note.

Section 2: Exchange for land.

Section 3: Bring peace and unity between villages, *nakamals*, or chiefs.

Section 4: Exchange for women during marriage ceremonies; at birth ceremonies; funerals; male initiations; *nakamal* constructions and dedications; etc.

Section 5: Provide money to families and communities as a part of the economy of Vanuatu.

Section 6: Create and strengthen custom relations among chiefs; install and legitimate chiefs; ensure that the customs of a dancing ground or *nakamal* continue and develop.

Section 7: Pigs have important value in custom because of their tusks; they are prestigious animals and very significant in the life of everyone in Vanuatu, including all village, island, and Malvatumauri chiefs. The Malvatumauri thus demands that everyone must care for pigs in wise fashion, and take care of and clean their tusks according to custom. This means that all pigs must remain, in proper fashion, inside the boundaries of their owners' *nakamals* or places. Or, they may join with those of another village or place if two chiefs have made an agreement and if there is no one about who will damage the pigs' tusks. If anyone does, he must be tried

in village court; if a custom court finds that a man has damaged pigs' tusks, it may punish him. In addition to damage of a pig's tusks, the court may also fine anyone who kills or steals a pig itself.

ARTICLE 10: BEACHES, CORAL AND REEFS

Section 1: The true custom owner of a beach, and associated coral and stone reefs, as Section 1, Article 1 declares, is one whose *nakamal*, village, or ritual place's boundaries start at the shore, go inland, and then return to the shore. This man possesses the title or ownership of the beach and coral, reef, and stones out to deep water where one may no longer see the sea floor. This man, or chief, must have proof of ownership according to custom. If someone wants beach sand or coral, or wants to use the reef, he must obtain the permission of the custom owner.

Section 2: Alongside the policies set forth in Section 1, there may be chiefs or men from another *nakamal*, village, or place that have rights to use coral, beach sand, and reefs inside the boundaries of another chief's or man's *nakamal*, village, or place. But they must have evidence of this according to the custom of both sides, and must have the permission of the owners.

Section 3: Shellfish, coral, beach sand, stones: All sea animals that live on the beach, and coral and stone reefs, are the property of the chief or man as defined in Section 1, and it is his duty to protect them. Because he has rights over these resources, and the duty to protect them, he may temporarily prevent access to ensure that shellfish multiply and grow big until he lifts his ban so that people may harvest them.

Section 4: If a man breaks the tapu of a chief or another man, he must compensate that chief or man according to the traditional ways set forth in their custom.

ARTICLE 11: BIRDS AND RIVER LIFE

Section 1: The birds within an island or within the land boundaries of a chief or man are the property of that chief. He has the right to protect them and ban their capture when they are nesting. He reopens hunting season after their eggs have hatched.

Section 2: If a man wants to hunt birds on the lands of another chief or

man, he must ask permission first. If, however, merely walking about he discovers a bird and kills it, he must inform the chief or the man who owns the land.

Section 3: Crayfish and eels belong to those who own creeks and water sources, and these custom owners have the duty to protect them. Chiefs have the right to tapu the harvest of crayfish, eels, and other river creatures for periods of time. If a man wants to fish in a river, he must first obtain the permission of the custom owner. If he fishes during a closed season, he can be charged in village court.

ARTICLE 12: LANGUAGE

Role of language:

Section 1: The Malvatumauri encourages everyone in Vanuatu to use their native language as their first language. The Malvatumauri hopes that Vanuatu languages are maintained in future.

Section 2: If a chief conducts court at a *nakamal*, he must use a language that everyone understands.

Section 3: The Malvatumauri desires that local languages be used in the classroom.

Section 4: At church, those who lead the service must use a language that everyone in the village understands, if the leader is also from that place.

Section 5: The Malvatumauri encourages all men and women of Vanuatu who are experts in the language of their island or village to beware of any new words or forms that enter their language, if these are not straight.

Section 6: The Malvatumauri encourages everyone in Vanuatu to understand the importance of maintaining all local languages, and of using these among ourselves.

Section 7: The policy of the Malvatumauri demands that children must learn local languages in school between the ages of four and six. We note that many of our children in Vanuatu today cannot read or write their own languages; when they leave school they are unable to use their language.

Section 8: The policy of the Malvatumauri is that every Island Council of Chiefs determine a way of writing local languages so that these may be taught in school.

ARTICLE 13: CUSTOM CEREMONIES

Section 1: The policy of the Malvatumauri encourages all people of Vanuatu to recognize our custom ceremonies, and to use these regularly.

Section 2: We must use custom ceremony to install new village chiefs.

Section 3: (A) We must use ceremony to open new *nakamals*. (B) Ceremonies to open churches or chiefs' houses differ from the ceremonies to open *nakamals*, according to the customs of the different islands.

Section 4: We must use custom ceremony at the time of the first fruits of yam, taro, and all other foods according to the customs of the different islands.

Section 5: (A) We must use ceremony at the deaths of men and women. (B) We must use ceremony when a chief dies, according to the customs of the different islands.

Section 6: (A) We must use ceremony when a baby is born, according to the customs of the different islands. (B) The custom ceremony used when the first son of a chief is born must be different from that of common people, following the customs of the different islands.

Section 7: We must use ceremony when young boys are circumcised, following the custom of the different islands.

Section 8: We must use ceremony when two villages, divided after a fight, restore peace and unity between them.

Section 9: The Malvatumauri hopes that all people continue to use custom ceremony in the future.

Section 10: The policy of the Malvatumauri declares that every island must maintain its customs of welcoming and bidding farewell to important men, according to the customs of Vanuatu.

Section 11: All different custom ceremonies must be maintained forever in every one of our islands.

ARTICLE 14: BASTARDS

Section 1: Policy declares that a man does not have the right to give a child to a woman or girl and then abandon the child with the mother.

Section 2: Policy is that if a man or boy gives a child to a woman or girl, he must acknowledge the child as his.

Section 3: Policy also is that if a man or boy gives a child to a married

woman, he must take the child as his own and pay a fine according to the custom of the island.

Section 4: If a man or boy gives a child to a girl who is not yet married, and if the boy too is not yet married, the boy may take the girl as his wife so that the two can care for their child. The boy must repair relations in custom court.

Section 5: Policy declares that if a man or a boy gives a child to a girl of his own family line, he may not marry that girl but he must take the child and care for him. A custom court will investigate and straighten the problem.

Section 6: Policy also declares that if a man gives a child to a girl or woman, but does not take the child as his own for some reason, for example, if the woman wants to keep the child, the man must pay child support. He must give money every month, following the order of a custom court.

Section 7: Malvatumauri policy declares that a child must receive land from his father, even though his parents are not married, since he belongs to the father's place or village.

Section 8: Policy also declares that if an unwed mother wants to keep a daughter, this is appropriate because when the girl marries she will go live somewhere else. But if the child is a boy, policy demands that the father must take him because, if the mother kept him, he would not be able to acquire land at his mother's place. If he receives land at his mother's place, his father must settle this by custom before the boy can take the land.

Section 9: The custom courts are responsible for policing this policy according to the custom law of the different islands.

ARTICLE 15: LAW AND ORDER (LAND BOUNDARIES)

Section 1: The establishment of law and order pertaining to every village, seas, and boundaries between neighboring chiefs and villages is the responsibility of each village chief, in order to protect his land and sea holdings and the people of the village.

Section 2: When a chief establishes law and order in a village and over its sea and land resources, he must do so in consultation with the village council which must approve the law in a *nakamal* meeting. After approval,

the chief must publicize law and order policy so that people understand and give honor to this.

ARTICLE 16: TOURIST DEVELOPMENT

Section 1: Tourist development may proceed in Vanuatu, but it must be appropriately controlled.

Section 2: The Island Council of Chiefs, with the island government and hotel manager, must approve establishment of a hotel on an island before construction starts.

Section 3: This gives respect to the island government and the island council of chiefs, and ensures that people understand that their island's development is managed according to the plans of their chiefs and government.

Section 4: There must be conditions to ensure that the project accords with plans to control tourism on all islands.

Section 5: Project development should be governed by these conditions: (1) there must be a committee to oversee the project; (2) when the committee passes regulations, these must be approved by the Island Council of Chiefs and the island government council to ensure that the regulations accord with the thinking and customs of the island; (3) all local people must have the right to buy shares in the project; (4) the manager of the business must train a local man to take his place when his contract expires.

ARTICLE 17: RELIGIONS

Section 1: Malvatumauri policy is that everyone must be careful of admitting new religions in that we are a small population and they divide the people.

Section 2: If a new missionary wants to preach in Vanuatu, the government must review whether or not to allow him to come. The chiefs, with the people, must preserve the churches to which they belong in order to live up the name of Jesus Christ through them.

ARTICLE 18: CUSTOM LAW'S AUTHORITY

Section 1: Chiefs oversee the authority of custom law in the islands and villages to ensure its viability.

Section 2: All chiefs must study and protect the authority of custom law in every island.

Section 3: Every island must write down its custom law.

ARTICLE 19: CUSTOM AND CULTURE

Section 1: Policy maintains that custom and culture are not just something to write down on paper but must also be alive and effective in the villages and *nakamals* so that everyone learns them in various ways, including custom dances, songs, drumming, feast-giving, house-building, gardening, and many other activities.

Section 2: Policy declares that it is good for us to abandon harmful customs like sorcery and all others that can spoil life.

Section 3: Our policy objects to the loss of custom and culture on every island. One must be careful of all new imported ways so that these do not suppress the custom and culture of all our islands in Vanuatu.

Section 4: Policy objects to people spoiling forests near harbors or sea passages.

Section 5: Policy demands that all sacred places, stones, and trees (marking custom boundaries) must remain forever.

ARTICLE 20: CHIEFS' ORGANIZATION IN VANUATU

Section 1: Plans for the work of chiefs in Vanuatu must continue and develop further in the future.

Section 2: There must be a National Council of Chiefs in Vanuatu, and island councils of chiefs, and area councils of chiefs, and village councils of chiefs in order to promote custom chiefs in the Republic of Vanuatu.

ARTICLE 21: ISLAND *NAKAMALS*

Section 1: The Malvatumauri believes that each village on every island must rebuild their *nakamal* according to true custom.

Section 2: The Malvatumauri believes that the life of custom and culture depends on the *nakamal;* if the *nakamal* is absent, then custom and culture also will be powerless and lifeless.

Section 3: The Malvatumauri believes that the *nakamal* is the first classroom for teaching our young boys.

ARTICLE 22: CHILDREN INITIATED AT THE *NAKAMAL* (BOYS)

Section 1: Custom and culture demand that all boys must enter the *nakamal* (be initiated). If they are circumcised, they may not go to the hospital for circumcision if there are local women working there who may be involved.

Section 2: When the boys are in the *nakamal* (during initiation; after circumcision), the men, old men, and chiefs must care for them, along with their families.

Section 3: The Malvatumauri suggests that this is a time for custom stories to be taught to the boys, and also custom songs and drum rhythms.

Section 4: The practice of secluding initiated boys in the *nakamal* must continue on every island of Vanuatu, according to the custom of the different islands and villages.

ARTICLE 23: CHILDBIRTH

Section 1: When a woman bears a child, it is the duty of other local women to care for her. This is a manner of respecting women.

Section 2: When a woman bears a child but there are complications, then only may one summon a doctor or qualified dresser.

Section 3: When a woman has borne a child, other women, including her family and friends, must care for her, bringing her food and firewood, greens, coconuts, and cook her food, and wash the child and its mother. This can improve relations and friendships among women in a village.

ARTICLE 24: ADULTERY

Section 1: Married men may not commit adultery with the woman of another man.

Section 2: Married women may not commit adultery with the man of another woman.

Section 3: (A) Married men may not have sex with single women; (B) married women may not have sex with single men; (C) single boys and girls may not have sex with married men or women.

ARTICLE 25: CUSTOM EXCHANGES (PAYMENT)

Section 1: Custom payments are a true practice within the custom of

Vanuatu. Malvatumauri policy is for the continuation of custom exchanges of pigs, mats, kava, food, and anything else that we use in our custom. (In some cases, money too may be appropriate.)

Section 2: Custom exchange associated with dancing grounds, villages, and *nakamals* on every island of Vanuatu must continue, as in the past.

Section 3: Chiefs of ritual places, villages, and *nakamals* must ensure that custom exchange associated with funerals continues.

Section 4: Men and women must exchange according to custom law following the decision of a court, or of local custom, when there is trouble or dispute.

ARTICLE 26: CUSTOM HANDICRAFTS

Section 1: The customary fashion of making handicrafts on every island must continue, based on teachings of the elders.

Section 2: One island does not have the right to copy the handicrafts of another island without permission. This is true also at the level of village, place, or *nakamal*.

Section 3: (A) Foreigners do not have the right to copy Vanuatu handicrafts; (B) traders and businessmen do not have the right to import or sell the handicrafts of other countries in Vanuatu. Vanuatu has its own handicrafts.

ARTICLE 27: CUSTOM SPORTS

Section 1: The Malvatumauri strongly supports the preservation of the traditional sports of the different islands; these must continue as before under the guidance of the elders.

ARTICLE 28: CUSTOM DRESS OR *NAMBAS* (PENIS-WRAPPERS)

Section 1: Custom dress must be maintained on all islands of Vanuatu, as in the past.

Section 2: The Malvatumauri declares that all men and women must teach custom dress in our villages.

ARTICLE 29: CUSTOM RESPECT

Section 1: The Malvatumauri wants to make clear on every island of Vanuatu that custom respect is not something new, but is part of our

custom and culture that honors God with all the high men of our villages and islands.

Section 2: The Malvatumauri agrees that it is good for all chiefs, men, and women to teach boys and girls the fashion of custom respect, to ensure that this is maintained and not lost.

ARTICLE 30: CUSTOM HUMAN RIGHTS

Section 1: The Malvatumauri declares to everyone in Vanuatu that all men, women, children, elders, and young people that we must use our rights wisely and follow the good custom of each island. We must not mix this with the fashions of other countries. There is no organization that can block a person's rights (rights that are correct according to custom) if custom law or official law does not forbid these.

Section 2: Custom human rights mean that you have the right to live on your land, at your village, dancing ground, or *nakamal*.

Section 3: You have the right to live according to your custom and culture with your family, people, and friends.

ARTICLE 31: VILLAGE ORGANIZATION

Section 1: The Malvatumauri strongly encourages all chiefs in all villages of Vanuatu to ensure that villages are always clean and that there is an organization or plan to help the village people and community to develop.

Section 2: The chief and people must always work together and meet together at the *nakamal* when the chief calls a meeting to discuss anything related to the village.

Section 3: When an organization in a village requests a meeting with the chief's approval, all people must respect this.

Section 4: The Malvatumauri strongly supports the development of village organization.

ARTICLE 32: SEA PASSAGES

Section 1: The use of passages must follow the custom and culture of a place.

Section 2: To use our passages in Vanuatu, one must have respect and follow our custom.

Section 3: Village and island cooperation will develop when people follow correct custom and culture.

ARTICLE 33: CUSTOM CLEVERS (SPIRIT MEDIUMS)

Section 1: The Malvatumauri supports the work of custom clevers on every island of Vanuatu.

Section 2: Custom clevers must work in appropriate fashion and not rob people or only think about earning money.

Section 3: Custom clevers must not charge too much but must be considerate of men who are poor. Clients, too, must not rob clevers when they save you; you must pay them to help their work develop and because they are working just like you.

Section 4: Custom clevers must work with the agreement of the chiefs of their villages.

ARTICLE 34: CUSTOM MEDICINE

Section 1: The Malvatumauri wants to make clear its policies on custom medicine.

Section 2: Men and women who use leaves to make custom medicine for sick men and women must protect this medicine so knowledge of it is not lost.

Section 3: On all our islands there are many men and women who are medical experts. They must be ready to develop their skills.

Section 4: Men and women who have knowledge of custom medicine must be willing to teach other people their craft to ensure its survival.

Section 5: The Malvatumauri, however, forbids the practice of poison or sorcery that can kill people (this is any kind of poison that can make people sick or kill them).

ARTICLE 35: STEALING

Section 1: The Malvatumauri declares that people must not steal.

Section 2: If a man wants something belonging to another, he must ask permission before he takes it.

Section 3: If a man steals something of another man, he must be tried in custom court.

ARTICLE 36: ANIMAL DAMAGE

Section 1: All animals must be restrained behind fencing or with rope. Since we respect other people, we must watch our animals.

Section 2: The owner of a garden has the right to kill an animal if it breaks in and spoils the food inside, if the owner of the animal has not paid compensation for the damage.

Section 3: People with animals in the village must keep them inside yards so that they do not damage or dirty the places where people live.

ARTICLE 37: CUSTOM COMMUNICATIONS

Section 1: Every island must preserve its manners of custom communication, like drumming to summon people to a *nakamal* or village, or yodeling, or blowing shell trumpets to let people know about pigs' tusks and the like.

Section 2: Elders must teach children the meaning of these communication systems and how to use them.

ARTICLE 38: CUSTOM LETTERS

Section 1: Each island must preserve its traditions of custom letters where leaves with meaning are sent to friends, and must teach children to understand and use this system.

ARTICLE 39: YAM FIRST FRUITS

Section 1: Malvatumauri policy supports the preservation of first fruits ceremonies for the new yam crop on all islands, and also ceremonies for taro, other species of yam, and other garden foods, following the custom of the different islands.

ARTICLE 40: FRUITS

Section 1: Malvatumauri policy supports the preservation of customary ractices of using fruit according to the culture of each island.

Liste des illustrations[1]

1e partie : Approche ethno-historique et iconographique

I. Rencontre avec un masque du Vanuatu

[1] Les photos dont la source n'est pas indiquée ont été prises par l'auteur.

II. L'archipel du Vanuatu ou le règne du particulier

III. Le monde de la "kastom"

IV. Etudes technique et iconographique du masque et des productions plastiques affiliées

Fig. 123: Masque avec une figure d'oiseau. Est de Malakula. *L'art Océanien,* Citadelles et Mazenod, fig.126.
Fig. 124: Masque collecté par F. Speiser dans l'Est-Sud-Est de Malakula. Catalogue d'exposition: *Arts des îles de cendre et de corail*, p.22.
Fig. 125: Masque *tem'ar ne are*. Gouache sur papier de E. Mérite (1867-1941). A. J.P. Meyer, *Art du Vanuatu*, 1997, p.11.
Fig. 126: Coiffe cérémonielle qui serait d'après J. Guiart associée au *nalawan nisamp*. Sud Malakula. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.94.
Fig. 127: Coiffe de type *temes napal* présentée lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris. Sud Malakula. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.98.
Fig. 128: Coiffe de type *temes napal*. Acquis par le M.N.A.A.O. en 1931. Sud Malakula. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.84.
Fig. 129: Coiffe de type *temes napa*l collecté par F. Speiser entre 1910 et 1912. Sud Malakula. *L'art Océanien,* Citadelles et Mazenod, fig.125.
Fig. 130: Coiffe cérémonielle qui pourrait être selon J. Guiart symbole d'acquisition du *nalawan ambar leo*. Acquis par le M.N.A.A.O. en 1931. Sud Malakula. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.92.
Fig. 131: Coiffe cérémonielle représentant *Nevinbumbaau* et son fils *Sasndaliep*. Don de la mission presbytérienne de South West Bay au M.N.A.A.O.A. en 1951. South West Bay, Malakula. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.86.
Fig. 132: Coiffe cérémonielle représentant *Nevinbumbaau* et son fils *Sasndaliep*. Présentée lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris. Sud Malakula. Catalogue d'exposition: *Arts des îles de cendre et de corail*, p.48.
Fig. 133: Masques du sud de Malakula acquis par le M.A.A.O.A. lors du festival de Santo en 1991. (vue dans les réserves du musée).
Fig. 134 et 135: Masques enregistrés sous la dénomination Lawa 3 au M.A.A.O.A.
Fig. 136: Coiffe de Lawa. M.N.C. n° inv. 86.6.61. © Photo M.N.C.
Fig. 137: Idem. M.N.C. 86.6.62. © Photo M.N.C.
Fig. 138: Coiffe conique dont la forme générale rappelle la forme pyramidale. M.N.C. n° inv. 92.1.6. © Photo M.N.C.
Fig. 139: Crâne surmodelé sur un poteau en bois. Malakula. 1e moitié du XXe siècle. Catalogue d'exposition, *La mort n'en saura rien*, 1999, p.229.
Fig. 140: Crâne surmodelé. Malakula. XIXe siècle. A. J.P. Meyer, *Art Océanien*, 1995, p.425.
Fig. 141: *Rambaramp*. Malakula. Avant 1931. Catalogue d'exposition, *La mort n'en saura rien*, 1999, p.234.
Fig. 142: Idem. Malakula. 2nd moitié du XXe siècle. Catalogue d'exposition, *La mort n'en saura rien*, 1999, p.231.
Fig. 143: Sculpture de grade. Bois peint. Malakula. XIXe siècle. H = 191 cm. A. J.P. Meyer, *Art Océanien*, 1995, p.420.
Fig. 144: Idem. Bois peint. Est Malakula. J. Guiart, *Océanie*, 1963, p.234.
Fig. 145: Sculpture de grade en fougère. Achetée par J. Guiart en 1963. Nord d'Ambrym. Catalogue d'exposition: *Arts des îles de cendre et de corail*, p.220.
Fig. 146: Idem. Nord d'Ambrym. J. Guiart, *Nouvelles-Hébrides*, 1965, p.46.
Fig. 147: Sculpture de grade en fougère (détail). Acquise en 1890. Malakula. Catalogue d'exposition, *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle*, 1987, p.259.
Fig. 148: Figurine pour les cérémonies *luan*. Ambrym. Catalogue d'exposition: *Arts des îles de cendre et de corail*, p.7.
Fig. 149: Chapeau de danse doté d'un personnage dans une pose de supplication. Malakula. XIXe ou XXe siècle. A. J.P. Meyer, *Art Océanien*, 1995, p.427.

V. L'impact de l'histoire

2nde partie : Approche théorique et critique en vue d'un traitement de conservation restauration

I. La perception de l'art ethnographique en Occident

IV. L'acte restaurateur et ses implications

Principaux termes en langue vernaculaire et en bislama utilisés dans le texte[1]

Ambat : 1. Terme générique qui désigne cinq frères, personnages mythiques et héros fondateurs du territoire de Seniang (Sud-Ouest de Malakula).
2. Nom de l'aîné de ces cinq frères.

Atamis Malau : Personnage mythique du Sud-Ouest de Malakula.

Awirara : Nom du frère cadet des frères *Ambat*.

Big Nambas : Groupe culturel vivant au Nord de Malakula. Ces hommes se distinguent des Small Nambas par la taille plus importante de leurs étuis péniens (nommés nambas).

Bislama*[2] : Lingua franca à base de mots anglais et de quelques mots vernaculaires utilisés comme langue véhiculaire dès les premiers contacts avec le monde blanc. La structure syntaxique du bislama est en revanche mélanésienne. Le bislama est devenu en 1980 l'une des trois langues officielles de l'archipel avec l'anglais et le français ; il est pratiquement connu et parlé dans tout l'archipel.

Bodgaté : Groupe linguistique et dialecte du Sud de Malakula.

Botmolmoli : Nom d'un type de masques dits "tête ronde" à Atchin (Nord-Est de Malakula).

Embw : Nom du pays des morts au Sud-Ouest de Malakula.

Igah : Terme associé aux sociétés de grades féminines et à tout ce qui se rapporte à la sphère féminine. La possession de cette qualité ou des objets qui en sont imprégnés confère pouvoir et prestige aux femmes.

Ileo : Terme proche de pouvoir et de puissance, lié aux hommes et à tout ce qui se rapporte à la sphère masculine.

Kabat : Terme qui désigne cinq frères, personnages mythiques et héros fondateurs du territoire de Mewun (Sud-Ouest de Malakula).

Kastom : Structure politiques, religieuses et économiques traditionnelles, ainsi que les pratiques, les systèmes de connaissance et les objets qui leur sont associés.

---

[1] Les termes en bislama sont indiqués en caractères gras, ceux en langue vernaculaire en italique.
[2] L'astérisque indique que la définition est tirée de l'ouvrage de J. Bonnemaison, op. cit., 1996, pp.447-450.

Kava* : Plante de la famille des poivriers (Peper methysticum) dont les racines broyées donnent un breuvage aux effets narcotiques.

Lap-Lap* : Plat traditionnel mélanésien fait d'une pâte de tubercules mêlés à une crème de noix de coco. Le tout est enveloppé dans des paquets de feuilles odoriférantes comestibles et cuit à l'étuvée au four océanique de pierres chaudes. Il existe de nombreuses façons d'apprêter le "lap-lap".

Liengk : Nom d'un pigment noir bleuté utilisé à Malakula.

Lieur et *Lisivu* : Femmes du personnage mythique nommé *Mansip*.

Litamate : Cérémonie qui clos les rituels *Nalawan*.

Luan : Nom d'une société de grade "secrète" présente sur la cote Est de Malakula et à l'ouest d'Ambrym. Elle est une variante locale de la société *Nalawan* du Sud / Sud-Ouest de Malakula.

Manbus* : "Homme de la brousse", terme provenant de l'anglais "man bush". Ce terme désigne les hommes appartenant à des communautés de l'intérieur des îles sans accès direct au rivage.

Mansip : Personnage mythique du Sud-Ouest de Malakula mis en scène lors des rites *Nevinbür*.

Man sol wora* : "Homme de l'eau salée", terme provenant de l'anglais "man salt water". Ce terme désigne les hommes du rivage.

Mana : Symbole de puissance magique.

Müyü ne bu : "Pierres à cochons". Nom des pierres magiques à Ambrym.

Naai lambu : (litt. : "arbre sacré"). Terme générique qui désigne les crotons[3].

Naai lislis : Plante qui sert à la confection d'un bandeau (insigne de grade).

Naai seve : Barrière végétale qui sépare la place de danse et la maison des hommes de la partie domestique des villages dans la région de Seniang (Sud-Ouest de Malakula).

Nabwol : Groupe linguistique et dialecte du Sud de Malakula.

Nahal temes : (litt. : "chemin des esprits"). Chemins empruntés par les héros fondateurs, qui sont le support de liens privilégiés entre différentes communautés.

[3] Les nombreuses espèces de crotons font partie de la famille des euphorbiacées, plantes à fruits qui se développent dans les régions chaudes, dont les formes les plus connues sont le ricin, le manioc ou encore l'hévéa.

Nakamal* : Lieu social de réunion réservé aux hommes d'un groupe local. Dans les îles du Nord et du Centre, il s'agit d'une maison plus grande que les autres, dans les îles du Sud d'une simple clairière nue établie à une croisée de chemins. Les hommes y boivent le kava. Le terme **nakamal** est passé en bislama mais il provient à l'origine d'un mot de langue *nakamura* dans les îles du Centre (*nagamal*).

Nalawan : Société de grade dite "secrète" au Sud et Sud-Ouest de Malakula.

Nalawan Awas : Nom d'un grade du *Nalawan* spécifique à la région de Mewun (Sud-Ouest de Malakula).

Nalawan Nei Tilöh ou *Nalawan Ambar* : Nom d'un grade du *Nalawan* spécifique à la région de Mewun (sud-ouest de Malakula).

Nalawan Mbrülendew et *Nalawan Vinbamp* : Grades particuliers du *Nalawan*.

Naluen: Société de grades similaire au *Nalawan* chez les *Big Nambas* du Nord de Malakula.

Namba : Insigne de grade à Seniang ; il s'agit d'un brassard en écaille de tortue.

Nambal : Nom d'un faucon noir dont les plumes sont utilisées en ornements.

Nambas : Etui pénien ; vêtement traditionnel des hommes. Ce terme est aujourd'hui passé au bislama. Plusieurs types d'étuis péniens se rencontrent sur l'archipel.

Napmaxa : Nom d'un pigeon au Sud-Ouest de Malakula dont le nid est symbolisé par une forme pyramidale.

Narut : Nom des masques faciaux en bois sur l'île de Vao (Nord-Est de Malakula).

Nassarah ou *nassara** : Place de danse dans les îles du Nord, située dans le prolongement du *nakamal*.

Navunavu : Objet rituel du *Nimangki* à Seniang (Sud-Ouest de Malakula).

Nebararen : Nom des protubérances ou "cornes" situées au sommet de certains masques.

Nelewis : Jarretière ; insigne de grade au Sud-Ouest de Malakula.

Nembrmbrkon : Ossuaire et site sacré du village fondateur de chaque clan au Sud-Ouest de Malakula.

Nembrül : Plante grimpante qui entre dans la composition de l'enduit de surmodelage utilisé au Sud-Ouest de Malakula.

Néné nana ou *néna* : Motif qui représente un visage inscrit dans un losange.

Nenrei et *neten memal* : Pigments minéraux rouges utilisés à Malakula.

Nevinbumbaau : Ogresse mythique du Sud-Ouest de Malakula qui serait à l'origine de la société de grade *Nimangki*.

Nevinbür : Société de grades dite "secrète" au Sud-Ouest de Malakula.

Ngai : Arbre résineux dont la sève sert de liant pictural aux îles Banks.

Niang : Plante dont les graines permettent d'obtenir une matière colorante jaune (Malakula).

Nimangki ou *Namangki* : Système de grade séculier à Malakula. Le terme **Nimangi** est passé en bislama.

Nimbe'ei : Rites célébrés au Sud-Ouest de Malakula.

Nimbinben : Insigne de grade à Seniang ; il s'agit d'un brassard tissé de perles de coquillages et de noix de coco ou de perles européennes.

Nimbimb lenweinei : Lieu le plus *ileo* des villages de Seniang ; sous-bois broussailleux situé derrière le *nakamal*.

Nimwinin : "Esprit" d'un monument de grade, d'un mort, de certains animaux ou végétaux au Sud-Ouest de Malakula (Seniang).

Ninde : Groupe linguistique et dialecte en usage sur le territoire de Mewun (Sud-Ouest de Malakula).

Nitupat : Terme de la langue *ninde* qui désigne à Mewun la "police" chargée de contrôler le respect des droits de reproduction coutumiers et la bonne exécution des rituels.

Niu laef : Désigne la vie nouvelle proposée par les missionnaires chrétiens. S'oppose à la "*dark laef*" des *manbus* de la Coutume.

N'kwat : Société masculine de l'île Maevo.

Patau : Arbre résineux dont la sève sert de liant pictural aux îles Banks.

Quatu : 1. Nom d'un type de masques en fougère arborescente de Maevo.
2. Nom d'un type de masques d'Aoba.

Rablar : Manteau de feuilles porté avec les masques *rom* et le manchon *weran rom* à Ambrym.

Rambaramp ou *rambaramb* : Effigie funéraire au Sud-Ouest de Malakula.

Rom : Société de grades de l'île d'Ambrym. Nom donné aux masques utilisés lors de ces rituels.

Sandroa ou **sandroing** : Dessins sur le sable.

Sasdaliep : Fils de l'ogresse *Nevinbumbaau* (Sud-Ouest de Malakula).

Skul* : Métaphore désignant la mission et son univers. Ce mot dérive du mot anglais "school": être "**skul**", c'est être chrétien et appartenir à l'église.

Sukwe ou *Suque* : Système de grades dans les îles Banks.

Tabu* : Mot d'origine polynésienne, passé dans le bislama, qui désigne les interdits rituels et les lieux sacrés (**tabu ples**).

Tamake : Nom d'un type de masques du Nord d'Ambrym.

Tamate : (litt. : *ta* = appartenir à ; *mate* = la mort). Ancêtre ou esprit des morts sur les îles Banks. Par extension ce terme désigne les sociétés secrètes de ces îles et les masques qui s'y rapportent.

Tem'ar ne luan : Instrument de musique d'Ambrym semblable au *temes naainggol* de Malakula.

Temes : 1. "Esprits" au sens large.
2. Effigies de grades du *Nimangki* au Sud-Ouest de Malakula.

Temes naainggol : Instrument de musique formé par un cylindre de bois dans lequel le joueur souffle à l'aide d'un tube en bambou. Il est utilisé lors des rites *Nalawan*.

Temes napal : Coiffe ronde du Sud de Malakula, dite "esprit à tête chauve".

Temes Nevinbür : "Marionnettes" formées d'une tête surmodelée plantée sur un bambou ou un bout de bois, utilisées lors des rituels *Nevinbür* au Sud-Ouest de Malakula.

Temes malau : Nom d'un type de masque *Nalawan*.

Temes mbalmbal ou *Temes balbal* : Terme générique qui désigne les masques *Nalawan*.

Temes savsap : Esprit féminin, gardien du pays des morts au Sud-Ouest de Malakula.

Temes Sumpsump : Personnage mythique dont la représentation surmodelée intervient lors des rites *Nimbe'ei* au Sud-Ouest de Malakula.

Ulwongk: Pigment rouge fabriqué dans les îles Maskelynes et utilisé à Malakula.

Bibliographie thématique

Abréviations utilisées dans la bibliographie:

A.R.A.A.F.U.: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire
A.I.C.: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
C.R.B.C.: Conservation Restauration des Biens Culturels
E.N.S.B.-A.: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
E.O.: Edition Originale
E.C.: Edition Consultée
I.C.C.M.: Institute for the Conservation of Cultural Material
I.C.C.R.O.M.: International Center for the Study of the Conservation and the Restauration
I.C.O.M.: International Council of Museum
M.A.A.O.A.: Musée d'Art Africain, Océanien et Amérindien
M.N.A.A.O.: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie
O.R.S.T.O.M.: Office de la Recherche Scientifique et Technique d'Outre-mer (aujourd'hui nommé: Centre de Recherche et de Développement)
P.R.E.M.O.: Préservation par les Musées d'Océanie (aujourd'hui nommé: Préservation par les Musées des Etats des îles du Pacifique)
R.M.N.: Réunion des Musées Nationaux

ART ETHNOGRAPHIQUE (perception, documentation, conservation,...)

Arts magiques. Afrique, Asie, Océanie, Amériques, *Beaux Arts Magazine*, hors série, 2000.

BARKMAN Lars-Erik, Conservation: philosophy, planning and practice, What is the true nature of object? *The Ethnographic Conservation Newsletter*, ICOM, 1986, n°2, p.3-4.

BATTESTI Teresa, CORBELLETTO Annie, Réflexion autour des collections du musée de l'Homme, *The Ethnographic Conservation Newsletter*, ICOM, 1989, n°5, p.14-18.

BOURGOIN P., LEURQUIN A., MEURANT G., Le triomphe des "arts lointains" au Louvre, *Le Monde de l'Art Tribal*, 2000, vol.VI, n°23, p.54-79.

BOWDLER Sandra, Artefacts and their cultural context: some reflection on ethnographic collections and the bicentennial, *ICCM bulletin*, 1986, vol.12, n°1 et 2, p.105-111.

CLIFFORD James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, E.O.: Harvard University Press, 1988, trad. fr.: Sichère M.-A., Paris: E.N.S.B.-A., coll. Espaces de l'art, 1996.

COOTE Karen, Production and preservation of australian artefact in australian aboriginal communities, *La conservation préventive*, C.R.B.C., A.R.A.A.F.U., Paris, 8, 9 et 10 oct. 1992, p.259-269.

CUISENIER Jean (dir.), Musée, nation. Après les colonies. *Ethnologie française*, Paris: PUF, 1993, tome XXIX.

DE FOURNOUX Alix, *Rapport de stage: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*. Département Conservation Restauration d'Œuvres Peintes, Ecole d'Art d'Avignon, [non publié], 1999.

DEGLI Marine, MAUZE Marie, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Découvertes Gallimard n°393, Paris: RMN / Gallimard, 2000.

DEL REY Christine, COUNTRYMAN Paul, *How would you mount a rambaramp?*, AIC, Objects specialty Group Posprints, 1995, vol.3, p.10-20.

FAURE Elie, *Histoire de l'art. L'art médévial*, E.O.: Paris: Floury, 1912, E. C.: Paris: ed. Denoël, 1985, Les Tropiques, p.150-189.

GOLDWATER Robert, *Le primitivisme dans l'art moderne*, E.O.: [éd. Inconnue], 1966, trad. fr.: Paulme D., Paris: PUF, 1988.

GUIART Jean, *De l'interprétation stylistique en matière d'art primitif*, [s.l.], Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences, 1966.

GUILLEMARD Denis, *La conservation préventive, une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, Thèse de Doctorat, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

JAOUL Martine, Conservation: les réserves au cœur du problème dans les musées d'ethnographie, *Bulletin trimestriel de l'association générale des conservateurs des collections publiques de France*, 1987, n°176, p.33-38.

KLEITZ M. O., JOANNIS C., De la collecte aux réserves: la conservation des objets ethnographiques, Stage de formation du 18 au 21 nov. 1985, *Nouvelles des musées classés et contrôlés*, 1986, tome 9, p.82-104.

LELEKOV Leonid, Restauration et présentation: une affaire d'interprétation, *Museum*, Paris: UNESCO, 1992, vol. XLIV, n°2, p.107-111.

Les Arts Premiers au Louvre. Afrique, Asie, Océanie, Amériques, *Connaissance des Arts*, Hors-série n°149, 2000.

LOSCHE Diane, WALSTON Sue, La conservation des collections ethnographiques: l'insuffisance de documentation, *Museum*, Paris: UNESCO, 1982, vol. XXXIV, p.34-36.

MAUNDER Michelle, *The ethic of the conservation of sacred and culturally significant ethnographic artifacts*, Institute of Archeology, Londres, [non publié], 1996, (non consulté).

NORTON Ruth, WALSTON Sue, *Bibliography of works on the conservation of ethnographic materials*, Sydney: ICOM, 1987.

ORLIAC Catherine, Des bois et des Dieux en Polynésie centrale et orientale. De l'intérêt des études xylologiques pour la connaissance des sculptures polynésiennes, *Techne*, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France / CNRS, 2000, n°11, p.27-32.

PETERS K. M., The conservation of a living artefact – a Maori meeting house at Makahae. A preliminary report, Ottawa: ICOM Committee for Conservation, 6th Triennal Meeting, 1981, p.81/3/10/1-6.

PRICE Sally, *Arts primitifs; regards civilisés*, E.O.: The University of Chicago, 1989, trad. fr.: Lebaut G., Paris: E.N.S.B.-A., coll. Espaces de l'art, 1995.

PUTT Neal, P.R.E.M.O. 1994-1998 et l'Association des musées des îles du Pacifique, *ICCROM Chronique*, 1999, n°25, p.11-16.

RENSHAW-BEAUCHAMP Richard B., La conservation des objets ethnographiques, *Museum*, 1983, vol. XXXV, n°3, p.194-197.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, Les spécifités de la conservation-restauration des collections ethnographiques, *La lettre de l'OCIM*, 1998, n°56, p.15-19.

ROY Claude, *L'art à la source. Tome I. Arts premiers, arts sauvages*, Paris: Gallimard, coll. Folio / essais, 1992.

TARIANT E., Arts primitifs et art d'aujourd'hui. Ils se retrouvent chez les même collectionneurs, *Le Journal des Arts*, n°88, sept. 1999, p.21.

WEERSMA Anneke, *Some theorical considerations on the handling and care of sacred objects in a museum context*, Sydney: ICOM Committee for Conservation, 8th Triennal Meeting, 1987, vol. II, p.567-570.

CATALOGUES D'EXPOSITION

African, Pacific and Pre-Columbian Art, Bloomington: Indiana University Press, exposition: Indiana University Art Museum, 1986, NEWTON Douglas, Visual Arts of the Pacific, p.49-62.

Arts des mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie, Newton D. (dir.), Paris: Adam Biro, 1998, exposition: M.A.A.O.A., Marseille, HUFFMAN Kirk, Le Vanuatu, p.285-297.

Art du Vanuatu, Paris: Galerie Meyer, 1997.

Art Océanien, BÜHLER Alfred, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 1970.

Arts of the South Seas, LINTON Ralph, WINGERT Paul S., en collaboration avec d'Harnoncourt R., New-York: Simon and Schuster, 1946, exposition: Museum of Modern Art, New-York.

James Cook. Gifts and Treasures from the South Seas, Munich: Prestel-Verlag, 1998, HARMS Volker, The New-Hebrides and New-Caledonia. Confrontations as Mirrored by the Collected Ethnographic Items, p.249-263.

La découverte du Paradis Océanie. Curieux, navigateurs, savants, Paris: Somogy, 1997, exposition: Musée des Beaux-Arts, Arras.

La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie, Le Fur Y., Martin J.-H. (dir.), Paris: RMN, 1999, exposition: M.N.A.A.O., Paris.

Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Rubin W (dir.), E.O.: New-York: The Museum of Modern Art, 1984, ed. fr.: Paudrat J.-L. (dir.), Paris: Flammarion, 1987.

Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie, Paris: Musées ed., 1986, exposition: Musée d'Art Moderne, Paris.

Masques d'Océanie. Introduction à l'art de la Mélanésie, KAUFMANN Christian, Genève: Musée Barbier-Mueller, 1985.

Océanie. Le masque au long cours, Lupu F; (dir.), Rennes: Ouest-France Université, 1983, exposition: Musée de la Marine, Paris.

Petit guide du M.A.A.O.A., NICOLAS Alain, Sourrieu M. (coord.), Marseille: ed. Musées de Marseille, 1993.

Rituals Arts of the South Seas, PARSONS Lee. A., Saint Louis Art Museum, 1975.

Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques, Paris: RMN, 2000, exposition: Musée du Louvre, Pavillon des Sessions.

The Art of the Pacific Islands, Gathercole P., Kaeppler L. A., Newton D., Washington: National gallery of Art, 1979.

The Fuller Collection of Pacific Artefacts, FORCE Roland W., FORCE Maryanne, Londres: Lund Humphrics Publishers Limited, 1971, exposition: Field Museum of Natural History, Chicago.

Trésors d'Archéologie Américaine et océanienne des Musées de Province, Durand A. (dir.), Nantes: Musée Dobrée, 1958.

Vanuatu. Océanie. Arts des îles de cendre et de corail, Kaufmann C., Boulay R., Huffman K. (dir.), Paris: RMN, 1996, expositions: Musée, Port-Vila; Musée Territorial de Nouvelle-Calédonie, Nouméa; Museum für Völkerkunde, Bâle; M.N.A.A.O., Paris.

Vision d'Océanie, Bounoure V., Paris: éd. Dapper, 1992, exposition: Musée Dapper, Paris.

Voyage autour du masque. Masques d'Océanie, Lupu F., Revelard M. (dir.), Bruxelles: Ministère de la Communauté française, 1985, exposition: Musée international du carnaval et du masque, Binche (Belgique).

OCEANIE (art, culture, société,...)

Art and identity in Oceania, Hanson A., Hanson L. (éd.), Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

D'ALLEVA Anne, *Le monde Océanien*, Paris: Flammarion, coll. Tout l'art contexte, 1998.

BODROGI Tibor, *Oceanian art*, Budapest: Athenaeun printing House, 1959.

GARANGER José, Archéologie et mise en place des populations de l'Océanie, *Ethnologie régionale, Vol. I: Afrique et Océanie*, Poirier J. (dir.), Paris: Gallimard, Encyclopédie de la pléiade, 1972, p.1007-1023.

GEOFFROY-SCHNEITER Bérénice, *Arts premiers*, Paris: ed. Assouline, 1999.

GUIART Jean,
- *Les religions de l'Océanie*, Paris: PUF, coll. Mythes et religions, 1962.

- *Océanie*, Paris: Gallimard, coll. Univers des formes, 1963.

GUNN Michaël, *Arts rituels d'Océanie*, Paris: Flammarion, 1997.

HERDT Gilbert, Secret societies and secret collectives, *Oceania*, University of Sydney, 1990, vol.60, n°4, p.360-381.

HOWARD Alan, Cultural Paradigms, History and the Search for Identity in Oceania, *Cultural identity and ethnicity in the Pacific*, Linnekin J. et Poyer L. (ed.), Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, p.259-279.

JEWELL Rebecca, LLOYD Jude, *Pacific designs*, Londres: British Museum Press, 1998.

KAEPPLER Adrienne L., KAUFMANN Christian, NEWTON Douglas, *L'art Océanien*, Paris: Citadelles et Mazenod, 1993.

KEESING Roger M., Kastom in Melanesia: an overview, *Mankind*, 1982, vol.13, n°4, p.297-337.

LEENHARDT Maurice, *Arts de l'Océanie*, Paris: ed. du Chêne, coll. Arts du Monde, 1948.

LINNEKIN Jocelyn, The politics of Culture in the Pacific, *Cultural Identity and Ethnicity in the Pacific*, Linnekin J., Poyer L. (ed.), Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, p.149-173.

MEYER Anthony J. P., *Art Océanien*, E.O. Cologne: Könnemann ed., 1995, ed. fr.: Paris: Librairie Gründ, 1995.

PELTIER Philippe, Océanie, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, E.O.: Rubin W (dir.), New York: The Museum of Modern Art, 1984, ed. fr.: Paudrat J.-L. (dir.), Paris: Flammarion, 1987, p.99-123.

SCHMITZ Carl A., *Oceanic Art. Myth, man and image in the South Seas*, New York: Abrams inc. Publishers, 1969.

THOMAS Nicolas, *L'art de l'Océanie*, Paris: Thames & Hudson, coll. Univers de l'Art, 1995.

WEDGWOOD Camilla H.,
- Death and social status in Melanesia, *Journal of the Royal Anihropological Institute of Great Britain and Ireland*, Londres, 1927, vol.57, p.377-397.

- The nature and functions of secret societies, *Oceania*, University of Sydney , 1930, vol.1, n°2, p.129-145.

OUVRAGES GENERAUX, OUVRAGES PRATIQUES

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Paris: éd. de Minuit, 1969.

CABANNE Pierre, *Le guide des musées de France*, Paris: Bordas, E.C.: 1990.

Dictionnaire des Peuples. Sociétés d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie, Tamisier J.-C. (dir.), Paris: Larousse, 1998.

ECO Umberto, *La guerre du faux*, Paris: Grasset, 1985.

ELIADE Mircea,
- *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris: Gallimard, coll. Folio / essais n°196, 1959.

- *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, coll. Folio / essais n°100, 1963.

- *Le sacré et le profane*, E.O.: Hambourg: Rowohlts Taschenbuchverlag GmbH, 1957, ed. fr.: Paris: Gallimard, coll. Folio / essais n°82, 1965.

FAURE Elie, *Histoire de l'art. L'esprit des formes*, E.O.: [inconnue], 1927, ed. consultée: Paris: Gallimard, 1991.

Guide pratique de la France: aux sources de l'art tribal, *Le Monde de l'Art Tribal*, supplément, n°22, 1999/2000.

LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française. Essai sur le patrimoine*, Paris: ed. Mengès, 1992.

Livres d'arts premiers & d'arts anciens, Catalogue Librairie Fischbacher, n°11, Paris, 2000.

LOMBARD Jacques, *Introduction à l'ethnologie*, Paris: Armand Colin, coll. Cursus, série "sociologie", 1998 (2e ed.).

MATHIEU Jean-Luc, *Histoire des DOM-TOM*, Paris: PUF, coll. Que sais-je? n°2776, 1993.

MEYER Karl, *Main basse sur le passé. Pillards et collectionneurs*, E.O.: New-York: Atheneum, 1973, trad. fr.: Fabre J.-L., Paris: Seuil, 1975.

Mythologies du monde entier, Roy W. (dir.), E.O.: (s.l.): Duncan Baird Publishers, 1993, ed. fr.: Paris: France Loisirs, 1995.

VACHON Robert, *Bases pour une nouvelle relation entre les peuples aborigènes et non-aborigènes de ce pays*, Montréal: Institut Interculturel, 1993.

SWIRSKY Judith, *Art lover's travel guide to american museums*, New-York: Abbeville Press Publishers, 2000.

VANUATU (art, culture, société,...)

AUBERT DE LA RÜE Edgard, La géologie des Nouvelles-Hébrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.63-98.

BLACKWOOD Peter, Rank, exchange and leadership in four Vanuatu societies, *Vanuatu. Politics, economics and ritual in island Melanesia*, Allen M. (ed.), Academic Press Australia, 1981, p.35-83.

BOLTON Lissant, Introduction, *Oceania, Fieldwork, fieldworkers. Developments in Vanuatu research*, University of Sydney, 1999, vol.70, n°1, p.1-8.

BONNEMAISON Joël,
- *Les fondements géographiques d'une identité. L'archipel du Vanuatu. Essai de géographie culturelle. Livre I, Gens de pirogue et gens de la terre*, Paris: ORSTOM, 1996.

- Les lieux de l'identité: vision du passé et identité culturelle dans les îles du sud et du centre de Vanuatu (Mélanésie), *Autrepart. Empreintes du passé, Les cahiers des sciences humaines*, Paris: ORSTOM, 1997, n°4, p.11-41.

CHARPENTIER Jean-Michel,
- *Atlas linguistique du Sud-Malakula*, CRNS & Agence de coopération Culturelle et Technique, 1982.

- Occupation du sol et organisation du monde chez les Small Nambas du Sud Malakula, *Le voyage inachevé... à Joël Bonnemaison*, Guillaud D., Seysset M., Walter A. (dir.), Paris: ORSTOM, 1998, p.297-304.

Custom Policy of the Malvatumauri National Council of Custom Chiefs of the Republic of Vanuatu, (published 17 august 1983 as fundamentals of custom and culture in the Republic of Vanuatu), *Culture, Kastom, Tradition. Developping Cultural Policy in Melanesia*, Lindstrom L., White G; M. (éd.), Institute of Pacific Studies, University of South Pacific, 1994, trad. Lindstrom L., p.229-247.

CURTIS Tim, Tom's Tambu House: Spacing, status ans sacredness in South Malakula, Vanuatu, *Oceania, Fieldwork, fieldworkers. Developments in Vanuatu research*, University of Sydney, 1999, vol.70, n°1, p.55-71.

DEACON A. Bernard, *Malekula, a vanishing people in the New Hebrides*, Routledge, E.O.: Londres: 1934, E.C.: Wedgwood C. H.(ed.), Oosterhout (Pays-Bas): Anthropological publications, 1970.

DESCHAMPS Hubert, GUIART Jean, *Tahiti, Nouvelle Calédonie, Nouvelles Hébrides*, L'Union Française, [s.l.], Berger-Levrault éd., 1957, Nouvelles-Hébrides, p.211-299.

FISCHER Gaïa,
- *Le rambaramb, effigie funéraire de Malakula, Vanuatu. Aspects techniques, rituels et sociaux*, DEA d'anthropologie de l'objet, cultures et organisation des sociétés, sous la direction de P. Robbe et C. Coiffier, [non publié], 1998/99.

- *Collection de Malakula, Vanuatu. Description, analyse des fichiers d'inventaire*, Rapport de stage sous la direction de C. Coiffier, département Océanie du Musée de l'Homme, DEA d'anthropologie de l'objet, cultures et organisation des sociétés, [non publié]; 1998/99.

FUNABIKI Takeo, On pigs of the Mbotgote in Malekula, *Vanuatu. Politics, economics and ritual in island Melanesia*, Allen M. (éd.), Academic Press Australia, 1981, p.173-187.

GILLIAN J., Burial customs of the Malekulans, *Science of Man*, Sydney, 1903, vol.6, n°5, p.73-81.

GUIART Jean,
- Les effigies religieuses de Nouvelles-Hébrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1949, vol.5, p.51-85.

- Société, rituels et mythes du Nord Ambrym, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1951, vol.7, p.5-103.

- L'organisation sociale et politique du Nord de Malekula, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1952, vol.8, p.149-259.

- Unité culturelle et variations locales dans le Centre Nord des Nouvelles Hébrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.217-225.

- Notes sur une cérémonie de grades chez les Big-Nambas, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.227-243.

- Notes sur les tambours d'Ambrym, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.334-336.

- *Nouvelles Hébrides*, Auvers-sur-Oise: éd. Archée, coll. Mondes et Cultures, 1965.

- Les Nouvelles Hébrides, *Ethnologie régionale, Vol. 1: Afrique, Océanie*, Poirier J. (dir.), Paris: Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1972, p.1150-1173.

GUILLAUMIN André, Les connaissances actuelles sur la flore des Nouvelles Hébrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.339-341.

JOLLY Margaret,
- Custom and the way of the land: past and present in Vanuatu and Fidji, *Oceania*, University of Sydney, 1992, vol.62, n°4, p.330-351.

Journal *NABANGA*, bi-mensuel (puis hebdomadaire) d'information en français et en bislama, Port-Vila, Vanuatu.
- Préhistoire aux Nouvelles-Hébrides, n°96, 13 janv. 1979, p.20.
- Le peuplement des Nouvelles-Hébrides, n°98, 10 fev. 1979, p.20-21.
- Les migrations dans le Pacifique, n°99, 24 fev. 1979, pp.20-21.
- Les marins océaniens de l'an 2000 av. JC, n°100, 10 mars 1979, p.12.
- Premier Festival des Arts à Port-Vila, du 1e au 8 déc. 1979, n°136, 8déc. 1979.
- Cahier spécial de 8 pages sur le Festival des Arts à Port-Vila, n°137, 10 déc. 1979.

KAUFMANN Christian, Les arts du Vanuatu à la Porte dorée, *Le Monde de l'Art Tribal*, 1997, vol. IV, n°15, p.50-54.

LARCOM Joan,
- The Invention of Convention, *Mankind, Reinventing traditional culture: the politics of Kastom in island Melanesia*, 1982, vol.13, n°4, p.330-337.

- Custom by Decree: Legitimation crisis in Vanuatu, *Cultural identity and ethnicity in the Pacific*, Linnekin J., Poyer L. (ed.), Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, p.175-189.

LAYARD John,
- Degree-taking rites in South West Bay, Malekula, *Journal of the Royal Antropological Institute of Great-Britain and Ireland*, Londres, 1928, vol.58, p.139-223.

- *The role of the sacrifice of tusted boars in Malekulan religion and social organisation*, Acte du IVe Congrès Internationnal des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Vienne, 1-8 sept. 1952, tome II, p.286-298.

MULLER Kal,
- Field notes on the Small Nambas, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1972, vol.28, p.153-167.

- Funerary rituals among the Mbotgote. South Central Malekula, New-Hebrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1974, vol.30, p.71-77.

O'REILLY Patrick, *Bibliographie méthodique, analytique et critique des Nouvelles Hébrides*, Publication de la Société des Océanistes n°8, Paris: Musée de l'Homme, 1958.

PATAUD-CELERIER Philippe, Au pays des tambours qui tiennent encore debout, *Le Monde de l'Art Tribal*, n°15, 1997, p.56-62.

PELTIER Philippe, *Les objets surmodelés du Sud de Malekula*, Maîtrise spécialisée d'ethnologie, sous la direction de Ph. Laburthe et J. Guiart, [non publié], 1978/79.

PUJOL René, La codification des coutumes indigènes aux Nouvelles-Hébrides, *Journal de la Société des Océanistes*, Paris: Musée de l'Homme, 1956, vol.12, p.336-339.

REGENVANU Ralph, Afterword: Vanuatu perspectives on research, *Oceania, Fielwork, Fieldworkers. Developments in Vanuatu research*, University of Sydney, 1999, vol.70, n°1, p.98-100.

RODMAN Margaret, Breathing spaces: custumary land tenure in Vanuatu, *Land, Custom an Practice in the South Pacific*, Ward R. G., Kingdon E. (ed.), Cambridge University Press, 1995, p.65-108.

SPEISER Félix, *Ethnology of Vanuatu: an early twentieth century study*, E.O.: [s.l.], 1923, trad. angl.: Stephenson D. Q., Australie: Crawford House Press, Bathurst, 1990.

TONKINSON Robert, National Identity and the Problem of Kastom in Vanuatu, *Mankind, Reinventing traditional culture: the politics of Kastom in island Melanesia*, 1982, vol.13, n°4, p.306-315.

TRYON Darell, Ni-Vanuatu research and researchers, *Oceania, Fieldwork, Fieldworkers. Developments in Vanuatu research*, University of Sydney, 1999, vol.70, n°1, p.9-15.

WALTER Annie, SAM Chanel, *Rapport d'une enquête préliminaire sur l'exploitation traditionnelle des arbres fruitiers à Vanuatu*, Port-Vila: Mission ORSTOM, Notes et documents d'ethnographie, n°3,1990.

WHEATLEY J. I., *A guide to the commun trees of Vanuatu with lists of their traditional uses and ni-Vanuatu names*, Port-Vila: Department of Forestry, 1992, (non consulté).