Compte rendu de *Artifak – Cultural revival, Tourism, and the recrafting of History in Vanuatu* de Hugo DeBlock

Marie Durand

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/jso/12222>

DOI : 10.4000/jso.12222

ISBN : 1760-7256

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2020

Pagination : 313-317

ISBN : 978-2-85430-139-7

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Marie Durand, « Compte rendu de *Artifak – Cultural revival, Tourism, and the recrafting of History in Vanuatu* de Hugo DeBlock », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 151 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/jso/12222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.12222>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

COMPTES RENDUS

Hugo DEBLOCK, 2019. *Artifak – Cultural revival, Tourism, and the recrafting of History in Vanuatu*, New York, London, Berghahn, 1 vol. (xii-265 p.), ill., couv. ill. en coul.

Cet ouvrage est tiré de la thèse de doctorat de l'auteur, soutenue en 2013 à l'université de Melbourne. Il explore la construction des valeurs sociales et économiques des productions artistiques, dites *artifak* en bislama, la langue nationale dans l'archipel mélanésien du Vanuatu. La méthodologie choisie, celle d'une ethnographie multisituée, nous conduit successivement sur les îles de Malakula, d'Ambrym et dans les îles Banks centrales, qui ont acquis au cours du temps et des collectes le statut de lieux majeurs pour la production, l'achat et la vente d'objets « *kastom* » (objets coutumiers). Il nous mène enfin vers les salles d'exposition des galeries et musées en Europe.

À travers une ethnographie des interactions entre producteurs et acheteurs, des performances coutumières et des relations avec les galeries et institutions muséales, l'auteur se penche sur les trajectoires de types d'objets provenant des îles du centre et du nord de l'archipel, qui sont présentés comme les parangons recherchés de la production artistique du Vanuatu : tambours à fentes et sculptures en fougères arborescentes, masques rituels, figures de marionnettes surmodelées et figures funéraires *rambaramp*. En croisant les apports théoriques de l'anthropologie de l'art, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie du tourisme, l'analyse est articulée autour des processus d'authentification des œuvres qui accompagnent leur marchandisation. La création de la valeur de ces objets apparaît comme le résultat des actions des acteurs à différents niveaux. Elle est en outre associée aux questions de droits de propriété intellectuelle telles qu'elles interviennent dans les débats à l'échelle locale ou globale.

L'ouvrage est découpé en six chapitres encadrés par une introduction et une conclusion générale. L'introduction et le premier chapitre présentent le contexte général de la recherche et dessinent les cadres théoriques et conceptuels qui la sous-tendent. Les termes de marchandise, de valeur et d'authenticité sont ainsi traités dans l'introduction tandis que le premier chapitre « Art, Anthropology, and Tourism » revient sur les approches en histoire de l'art et en anthropologie qui se sont intéressés à la culture matérielle du Pacifique et à son commerce. Ce dernier aborde également les contextes de production et de collecte des objets au Vanuatu, précise l'importance institutionnelle du centre culturel du Vanuatu dans les dernières décennies et définit les concepts opératoires en bislama de *kastom* (coutume), de *copiraet* (copyright) et de *rispek* (respect).

Au-delà de sections synthétiques relativement convenues sur les questions de marchandise et de valeur, où certains travaux récents tels que ceux de D. Akin et J. Robbins (1999), J. Robbins (2013) ou de L. Boltanski et A. Esquerre (2017) auraient sans doute permis de complexifier les perspectives théoriques, ou encore sur les concepts de *kastom*, *rispek* et sur le rôle national du Centre culturel du Vanuatu (vks, *Vanuatu Kaljoral Senta*) et du programme des *fieldworkers*¹, deux points forts se dégagent de ces chapitres. Le premier est l'approche considérant la production de l'authenticité comme un processus multivocal impliquant la rencontre des nombreux acteurs et la circulation des objets : l'authenticité telle qu'elle est formulée par les producteurs des *artifak* n'est pas celle des visiteurs ; les lieux sont eux aussi source d'interprétations spécifiques en termes d'authenticité ; et, enfin, les authenticités produites dans ces lieux diffèrent tout autant qu'elles dialoguent avec le sens construit pour ce terme sur le marché de l'art global. Par l'entremise de cette valeur de l'« authenticité », les acteurs élaborent un « champ » au sens bourdieusien dans lequel les relations de pouvoir sont négociées autour des productions matérielles. Le second point fort est l'évocation de la créativité locale dans la gestion des droits sur les objets et les motifs produits pour être vendus.

1. Le réseau des *fieldworkers* ni-Vanuatu, chargés par le vks de la documentation de la *kastom* de leurs îles, joue un rôle important dans la formulation des relations aux pratiques et connaissances de la coutume au Vanuatu. Le programme a été initié par le Centre culturel du Vanuatu en 1976 (Crowe, 1997 ; Bolton, 2003 : 184).

Tandis que des systèmes de droits, constitutifs des statuts politico-économiques coutumiers et attachés aux lieux, aux pratiques et aux productions matérielles sont signalés dès les premières ethnographies de la région (Codrington, 1972 [1891] ; Lewis, 1945 ; Speiser, 1996 [1923] ; Rivers, 1914), l'auteur désigne comme une étape fondamentale l'adoption nationale, en 2000, d'un *Copyright Act*, qui tentait de reformuler ces droits coutumiers selon les termes internationaux de droits de propriété intellectuels. Il reprend les analyses de H. Geismar sur la façon dont « la fusion des idées à propos du copyright avec la notion de titres coutumiers au fondement de la rédaction du *Copyright Act* a été en grande partie précipitée par le succès des hommes du nord d'Ambrym dans le développement d'un marché international pour leurs sculptures » (Geismar, 2005 : 37, ma traduction, cité p. 44). Cette section sur les analyses de la notion de copyright est, là encore, un peu courte et aurait pu être développée de manière plus critique (cf. Stern et Leach, 2020) en revenant notamment sur la difficulté qu'il y a à formuler des relations linéaires de continuité ou de rupture entre les systèmes coutumiers et les conceptions internationales sur le droit de la propriété intellectuelle. Cependant, l'apport d'H. DeBlock réside dans sa mention des manières innovantes dont les acteurs ont reformulé récemment leurs pratiques pour contourner les « restrictions rigides du copyright » (p. 45). Ils ont ainsi développé un « second type de copyright » (*tu kaen copiraet*), qui s'applique aux copies d'objets et peut être ponctuellement acquis par les individus souhaitant reproduire des objets pour les vendre. Ce dernier est différencié du « copyright original », affirmant des droits personnels sur un type d'objet ou un motif, et il entretient ainsi la fluidité et l'ouverture de potentiels relationnels qui sous-tendent les entreprises de productions artistiques dans les contextes touristique et du marché de l'art.

Dans le chapitre 2, « Arts of Vanuatu », l'auteur fait un retour historique sur la constitution des collections européennes, qui forment selon lui un cadre de référence important sur lequel se sont appuyées les pratiques de renouveau, de reproduction et de marchandisation qui sont discutées dans l'ouvrage. Les contextes de collection sont rassemblés en deux grandes périodes : la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, puis les années 1960 et 1970. À l'issue d'une première section qui revient sur les notions d'art et d'artefact telles qu'elles sont apparues dans les débats sur les scènes muséales et académiques occidentales (Danto *et al.*, 1988 ; Steiner, 1994, 2002), H. DeBlock précise qu'au Vanuatu, un *artifak* peut être un « marqueur de la vie rituelle, mais aussi une marchandise. Il peut être une cuillère ou un couteau sculpté. Il peut être utilisé ou destiné à la vente. Il peut également être une œuvre d'art (« *high art piece* »), tel un masque utilisé dans une performance rituelle revitalisée (« *revived* ») ou bien un masque fabriqué seulement pour la vente aux touristes, aux conservateurs de musées ou à toute autre sorte d'acheteur

ou de collectionneur d'art » (p. 55). Les sections suivantes retracent succinctement l'histoire de deux collections de l'archipel : celle de Felix Speiser en 1910-1912, aujourd'hui conservée au Museum der Kulturen de Bâle en Suisse et celle d'Albert B. Lewis dans le contexte de la Field Museum South Pacific Expedition en 1911, aujourd'hui au Field Museum of Natural History de Chicago aux États-Unis. L'auteur y pointe avec raison le fait que les pratiques de vente des objets sont anciennes et se développent dès les premiers contacts dans l'archipel. Il note que certains types d'objets devinrent rapidement le centre des attentions, suscitant très tôt une demande et une production spécifiques qui conduisirent les producteurs à en demander des prix importants et à développer des stratégies de production d'« authenticité », comme valeur tout à la fois sociale, politique et économique. Il justifie ainsi son choix de se pencher sur trois types d'objets « protagonistes » : les tambours à fente des îles de Malakula et d'Ambrym, les sculptures en fougère arborescente et les figures funéraires *rambaramp* du sud de Malakula. Pour chacun de ces types d'objets, une courte histoire des collections est évoquée à partir d'exemples particuliers, qui donne une importance particulière et bienvenue, car souvent occultée, aux prix demandés pour les objets. Ces histoires mettent en exergue la période des années 1960-1970 comme un climax du « *revival* » culturel. En concomitance avec le boom d'un tourisme global, un marché se forma localement pour les productions artistiques, et des réflexions sur les droits relatifs aux productions et aux pratiques culturelles furent formulées aux niveaux local et national. Ces décennies précédant l'indépendance du pays sont également aujourd'hui perçues par les acteurs contemporains comme la dernière période des pratiques dites « réelles » ou « authentiques ».

H. DeBlock se place ainsi dans la lignée d'un ensemble de travaux se penchant depuis les années 1980 sur les enjeux politiques et identitaires des pratiques culturelles, notamment matérielles, dans le Pacifique. Cependant, si les difficultés et impasses analytiques auxquelles ont pu conduire les débats autour des politiques de la coutume (*kastom*) au cours du temps (cf. Wittersheim, 1999 pour un retour sur ces débats) sont bien évoquées brièvement dans l'introduction et réapparaissent ponctuellement dans les chapitres suivants, le choix de l'auteur d'employer le concept de « *cultural revival* » comme concept opératoire tout au long du livre n'est pas précisément justifié. Les aspects historiques et politiques de ce « *cultural revival* » auraient pu constituer une section dédiée plus développée. Ceci aurait permis de noter plus clairement la façon dont l'ethnographie des échanges observés révèle l'imbrication contemporaine d'enjeux politico-économiques : à l'échelle locale pour les producteurs d'objets et les organisateurs de festivals ; à l'échelle nationale autour des actions du Centre culturel du Vanuatu et de l'Office de tourisme du Vanuatu ; et enfin à l'échelle internationale autour des pratiques des marchands d'art

et des musées. Ainsi, en dépit de la volonté pourtant affichée de montrer la complexité, les dynamiques créatives et la fluidité constante des pratiques culturelles des ni-Vanuatou, le texte conserve une idée de rupture entre des pratiques appartenant à un passé non défini et celles qui se développent depuis les années 1960 et 1970.

Les chapitres 3 « Making authenticity » et 4 « Selling authenticity » constituent les chapitres centraux présentant l'ethnographie de l'auteur. Il revient d'abord brièvement sur la dichotomie aujourd'hui dépassée entre arts coutumiers et arts touristiques pour bien montrer comment les pratiques contemporaines commerciales et coutumières s'interpénètrent et se nourrissent mutuellement les unes les autres. La fabrique de l'« authenticité » s'appuie sur un ensemble d'actions sociales et matérielles qui se déploient de la fabrication des objets à leur usage lors des danses et des festivals. Si l'on peut regretter le manque d'attention donné à la fabrication technique des objets, c'est à l'usage rituel que l'auteur attribue le rôle de ressort fondamental pour la construction de cette « authenticité ». Cet usage agit néanmoins de manière paradoxale. Les objets (masques ornements, sculptures, etc.) qui apparaissent ou font l'objet de paiements rituels lors des festivals et des cérémonies auxquels assistent les touristes acquièrent une valeur d'« authenticité » que ne possèdent pas les « *handicrafts* », objets touristiques miniatures ou autres reproductions vendus dans les marchés dédiés. Cette « authenticité » est alors garante de leur valeur sur le marché de l'art. En tant qu'objets « réels », cependant, ils sont, pour leurs producteurs, des objets dont il peut devenir plus difficile de se séparer. L'usage rituel les investit en effet de sens et de présences spirituelles spécifiques. Ils « sont des esprits » (p. 87) et, à ce titre, leur vente, lorsqu'elle est tout de même envisagée, peut susciter des débats. H. DeBlock décrit alors l'adoption de nouvelles pratiques en réaction au paradoxe induit par la performativité de l'usage rituel : des « marches », pendant lesquelles quelques personnes portant des objets destinés à être vendus, traversent simplement les espaces de danses afin d'authentifier les pièces, considérées alors comme des « copies », sans toutefois leur conférer la force spirituelle issue d'un usage dans les danses.

Aujourd'hui, les festivals sont les arènes dans lesquelles se jouent ces pratiques destinées à assurer la « réalité » ou à « authentifier » les objets dans le but de les vendre ensuite. Ces occasions sont également significatives en termes de relations interpersonnelles et intercommunautaires. Les festivals sont ainsi les lieux de la négociation de ce qui constitue la *kastom* propre des différents groupes et des personnes présentes. Les performances coutumières y sont montrées et commentées, légitimées sur la scène publique ou au contraire contestées. Les droits sur différentes formes artistiques y circulent entre les groupes par le biais de paiements coutumiers. À partir de l'exemple du Back to My Roots Festival d'Ambrym, du Malakula Festival à Lamap et du Third National Art Festi-

val à Port-Vila, auxquels l'auteur a participé en 2009, l'ethnographie suggère, sans toutefois s'y attarder, le rôle important de ces occasions dans la construction de géographies politico-économiques localement différenciées tout en instituant des normes et des valeurs partagées pour le concept de *kastom* au niveau national.

Après avoir considéré l'usage des objets, le chapitre 4 aborde leur vente, et présente une étude des transactions et des acheteurs. Il retrace tout d'abord les développements du tourisme dans l'archipel à partir des années 1960 et 1970, et son explosion plus récente depuis les années 2000. Les propositions touristiques locales sont actuellement promues et encadrées au niveau national par le Vanuatu Tourism Office. Elles se déploient en un large panel depuis la visite du marché aux « *handicrafts* » de Port Vila, accessible aux touristes des bateaux de croisières, aux visites guidées du domaine archéologique de Roi Mata, en passant par des randonnées dans différentes îles, la présentation de villages et de danses coutumières ou des excursions jusqu'aux cratères des volcans des îles de Tanna ou d'Ambrym. Sur une échelle de valeur touristique, l'auteur défend l'idée, à partir notamment de l'exemple du *nagol* (saut du Gol) du sud de l'île de Pentecôte, que c'est l'« authenticité » elle-même qui devient la marchandise. Les pratiques doivent ainsi être intégrées dans des histoires locales, qui peuvent être racontées, et ancrées dans des lieux particuliers desquels elles ne peuvent pas facilement être dissociées. H. DeBlock pointe le fait que faire payer aux visiteurs les droits pour entrer dans les lieux ou pour prendre des photographies renforce, pour les touristes, le sentiment d'« authenticité » des performances.

Il identifie les catégories de touristes et d'acheteurs et les différents potentiels qu'elles représentent pour les ni-Vanuatou. Les touristes des bateaux de croisière, qui achètent principalement des « *handicrafts* » et paient pour des performances dansées mais ne passent que peu de temps à terre ou les participants à des voyages organisés (« *all-in package deal tourists* »), sont ainsi distingués par les ni-Vanuatou des plaisanciers (« *yachties* ») et autres voyageurs (« *travelers* »), susceptibles de passer plusieurs semaines à un endroit et principaux acheteurs de la production artistique de l'archipel. Néanmoins, H. DeBlock souligne bien la porosité et les passages possibles de l'une à l'autre de ces catégories au cours des séjours des personnes. Parmi les acteurs des transactions, deux catégories supplémentaires font l'objet de sections dédiées : les intermédiaires (« *middlemen* ») et les collectionneurs et marchands d'art (« *art collectors* »). Les intermédiaires, qui peuvent ou non commissionner la fabrication des productions artistiques, sont des maillons essentiels qui interviennent entre les sculpteurs, les propriétaires des droits coutumiers et les touristes ou les marchands d'art. L'auteur souligne leur rôle difficile de négociateurs et négociatrices afin de faire correspondre l'offre à la demande. Ceux-ci, comme les collectionneurs s'appuient sur

des jugements de valeur hiérarchisés autour des notions d'usages rituels et des conventions esthétiques des pièces présentes dans les collections anciennes. Les collectionneurs agissent eux-aussi comme intermédiaires – cette fois au niveau international – grâce à leur accès au marché de l'art et aux diverses institutions culturelles et muséales. Pourtant, à l'échelle locale, ils apparaissent également soumis aux relations géopolitiques entre les territoires ainsi qu'aux interprétations coutumières d'événements disruptifs tels que des décès ou des maladies.

Malgré l'intérêt de ce chapitre portant sur les différents acteurs des transactions, il est ici dommage que l'auteur ne s'étende pas plus précisément sur les « ressources discursives et actionnelles » mobilisées par les divers acteurs lors de transactions précises (Boltanski et Esquerre, 2017). Les paiements faits par les touristes et autres acheteurs d'objets auraient ainsi pu être mis en perspective avec certains des paiements coutumiers qui ont lieu hors de la sphère touristique mais servent à compenser des accès ponctuels à des lieux ou à rétribuer des travaux ou performances particulières réalisées pour des membres de la communauté. Aux paiements de type marchand, caractérisés par une transaction orientée vers un objectif de profit au cours de laquelle un prix échoit à la performance ou aux objets, on peut également, au Vanuatu, ajouter des paiements qui ont pour objet la création d'une relation productive plutôt que le profit. Ce sont ainsi les relations (sociales ou aux territoires) et les horizons productifs (y compris matériels) qu'elles permettent qui sont au centre des transactions plutôt que la perspective d'une accumulation significative pour elle-même. Cette approche aurait sans doute permis à l'auteur d'enrichir encore son analyse des rapports entre marchandisation, dynamique de la coutume et patrimonialisation dans l'archipel.

Enfin, les deux derniers chapitres de l'ouvrage déplacent graduellement le regard et l'analyse vers les valeurs que prennent les productions artistiques lorsqu'elles sont insérées dans des ensembles de relations impliquant les acteurs du marché de l'art global et les galeries et institutions muséales. Dans le chapitre 5, l'auteur évoque la manière dont les valeurs du marché de l'art global influencent la créativité des artistes locaux, en les incitant à produire des œuvres correspondant aux cadres de références définies par celles qui sont déjà présentes dans les musées. Toutefois, il note également la multiplicité des canaux empruntés par les créativités locales. Pour les artistes, les stratégies de justification des pratiques créatives sont donc formulées dans une tension entre la recherche d'innovations formelles personnelles et le respect de manières de faire appropriées et « *kastom* ». Certains, tels les membres du collectif d'artistes contemporain Nawita, choisissent de définir leurs pratiques sur la scène de l'art contemporain global, adoptant des matériaux et des techniques nouvelles, tandis que d'autres, s'inscrivant dans le domaine coutumier, justifient leurs innovations par le biais de modalités anciennes comme le fait d'avoir été inspirés par des

esprits lors de rêves. Cette tension entre innovation et conservatisme, ainsi que le jeu des appropriations des représentations occidentales sur l'« authenticité », crée localement des débats, voire des disputes, autour de la définition de la notion de *kastom*. Sur le plan international, les tensions et les décalages entre les valeurs données aux œuvres ont ponctuellement débouché sur quelques demandes de restitutions adressées aux institutions muséales, dont celle concernant la pierre Lengnangulong d'Ambrym, et celle de la sculpture Trrou Korrou, connue également sous le nom de l'« homme bleu » de Malo, toutes deux exposées dans l'ancien Pavillon des Sessions au musée du Louvre à Paris (actuel département des Arts premiers). Du côté des musées, sur lesquels se concentre le dernier chapitre de l'ouvrage, les valeurs de témoins des cultures attribuées aux objets à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle laissent aujourd'hui la place à une dialectique complexe de collecte et de « *revival* », à l'image de l'accent mis au Centre culturel du Vanuatu sur la renaissance locale des pratiques coutumières. Les objets, pris dans des relations économiques, de pouvoir et d'appartenances contemporaines, se voient alors attribuer des valeurs rituelles renouvelées. L'auteur pointe avec justesse dans ce chapitre la possibilité d'acquisition simultanée de valeur économique et rituelle ainsi que le rôle important de la collecte par des institutions muséales comme catalyseur de cette double valorisation. Il y évoque également les cas de litiges et de confiscations, par les douanes, d'objets destinés au marché de l'art, avant de conclure sur le fait que la vente des objets et leur intégration dans des collections privées ou muséales ne va pas systématiquement de pair avec la dépossession des identités culturelles locales. Lorsque les conditions d'achat appropriées, définies dans des termes locaux, sont respectées, ce commerce peut être partie prenante d'une dynamique de transmission et de créativité locale qui nourrit la *kastom* plutôt qu'elle ne l'appauvrit. Sur le plan des restitutions, l'auteur note l'intérêt de démarches telles que la « *propatriation* » (Moore, 2010) selon laquelle les objets restitués à leurs communautés d'origine par les institutions muséales sont remplacés par des pièces produites pour l'occasion par ces communautés.

H. DeBlock propose ici un ouvrage utile dont la force est de couvrir l'ensemble du « champ » du marché des objets du Vanuatu et de l'élaboration de leurs valeurs, en allant des transactions locales aux problématiques globales auxquelles sont confrontés les acteurs individuels comme institutionnels. Il y démontre de manière très appréciable le dynamisme de la fabrication de ces valeurs et des relations à la culture matérielle. C'est sans doute à l'ampleur du sujet traité et à la difficulté d'en produire une synthèse complète dans un ouvrage de quelques centaines de pages, que l'on doit parfois une tendance à la synthèse et à la simplification des situations et des sujets évoqués. En cela, l'ouvrage révèle les avantages et les inconvénients de la méthode de l'ethno-

graphie multisituée. Enfin, certains raccourcis sont probablement à attribuer au passage (et aux coupes effectuées) de la thèse à l'ouvrage publié (puisqu'on est surpris de retrouver dans une bibliographie relativement complète certains travaux dont on cherche, en vain, les références dans le texte). Pour conclure, celui-ci a le grand mérite de fournir un cadre global pour la compréhension des phénomènes de vente des objets et il ouvre vers l'exploration de questions que l'on se pose à sa lecture : quels ont été les rôles des églises, qui n'interagissent pas toutes de la même façon avec les pratiques coutumières ? Quels ont été ceux des trajectoires et destins politiques de certains leaders religieux dans les décennies entourant l'indépendance, qui eurent un effet sur les relations des différentes régions de l'archipel aux pratiques *kastom* ? Ou encore quelles sont les interrelations entre la vente des objets et les possibles alternatives économiques dans les îles ainsi qu'avec les mobilités contemporaines des travailleurs insulaires ?

RÉFÉRENCES CITÉES

- AKIN David et ROBBINS Joel (eds.), 1999. *Money and Modernity: State and Local Currencies in Melanesia*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- BOLTANSKI Luc et Arnaud ESQUERRE, 2017. *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard.
- BOLTON Lissant, 2003. *Unfolding the Moon: Enacting Women's Kastom in Vanuatu*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- CODRINGTON Robert H., 1972 [1891]. *The Melanesians: Studies in their Anthropology and Folklore*, New York, Dover Publications.
- CROWE Peter, 1997. The Vanuatu Oral Tradition Project, *Pacific Arts* 15-16, pp. 34-36.
- DANTO Arthur C. et al., 1988. *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, New York, Center for African Art.
- GEISMAR Haidy, 2005. Copyright in context: Carvings, carvers, and commodities in Vanuatu, *American Ethnologist* 32 (3), pp. 437-459.
- LEWIS Albert B., 1945. *The Melanesians: People of the South Pacific*, Chicago, Chicago Natural History Museum.
- MOORE Emily, 2010. Propatriation: Possibilities for Art after NAGPRA, *Museum Anthropology* 332, pp. 125-136.
- RIVERS W. Halse, 1914. *The History of Melanesian Society*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROBBINS Joel, 2013. Monism, pluralism and the structure of value relations: A Dumontian contribution to the contemporary study of value, *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3 (1), pp. 99-115.
- SPEISER Felix, 1996 [1923]. *Ethnology of Vanuatu: an early twentieth century study*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- STEINER Christopher, 1994. *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STEINER Christopher, 2002. Art/Anthropology/Museums: Revulsions and Revolutions, in J. MacClancy (ed.), *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 399-417.
- STERN Monika et James LEACH, 2020. The Value of Music in Melanesia: Creation, Circulation, and Transmission Under Changing Economic and Intellectual Property Condition, in A. Morcom and T. Taylor (eds), *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology*, New York/Oxford, Oxford University Press, publié en ligne (DOI :10.1093/oxfordhb/9780190859633.013.33).
- WITTERSHEIM Éric, 1999. Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la Renaissance mélanésienne, *L'Homme* 151, pp. 181-205.

Marie DURAND, MCF
Strasbourg, UNISTRA

Laurent DOUSSET, 2018, *Pour une anthropologie de l'incertitude*, Paris, CNRS Éditions, Bibliothèque de l'anthropologie, 382 pages, bibliogr., cartes, fig.

L'ouvrage de Laurent Dousset¹, *Pour une anthropologie de l'incertitude* (2018), est ambitieux – autant par sa portée théorique que par le caractère ardu de son sujet – et s'appuie sur de riches travaux d'histoire et d'ethnographie réalisés par l'auteur en Australie et au Vanuatu. Comme le titre l'indique, l'auteur y défend l'importance et la fertilité d'une approche anthropologique de l'incertitude, qui selon lui, « est une aubaine pour le chercheur en sciences humaines et sociales » en ce qu'elle permet « de faire émerger et de saisir ce qui dans d'autres situations et d'autres contextes, moins incertains et plus habituels, paraît évident et donc reste largement invisible » (p. 18). L'auteur constate tout d'abord que ce sujet a rarement été traité en anthropologie. Il expose les travaux de quelques sociologues (Bronner, 1997 ; Boltanski, 2009) et philosophes (Marion, 2009) qui

1. Laurent Dousset est anthropologue, directeur d'études à l'École des hautes études en science sociale (EHESS), rattaché au Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie (CREDO).