



Journal de la Société des Océanistes

140 | janvier-juin 2015

Intégration régionale des territoires français dans le Pacifique Sud

Compte rendu de *Kastom. Art of Vanuatu*, de Kirk HUFFMAN et Lisa MCDONALD

Gilles Bounoure



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/7309>

DOI : 10.4000/jso.7309

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2015

Pagination : 160-161

ISBN : 9782854301250

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Gilles Bounoure, « Compte rendu de *Kastom. Art of Vanuatu*, de Kirk HUFFMAN et Lisa MCDONALD », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 140 | janvier-juin 2015, mis en ligne le 06 juillet 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jso/7309> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.7309>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

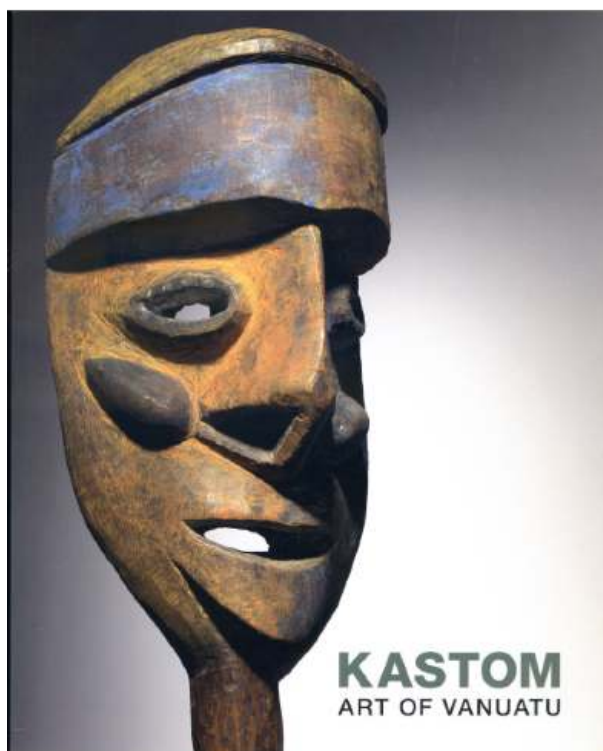
© Tous droits réservés

Compte rendu de *Kastom. Art of Vanuatu*, de Kirk HUFFMAN et Lisa MCDONALD

Gilles Bounoure

RÉFÉRENCE

HOWARTH Crispin, 2013. *Kastom. Art of Vanuatu*, contributions de Kirk Huffman et Lisa McDonald, Canberra, National Gallery of Australia, 120 p., carte, bibliogr., très nombreuses ill. en couleur.



- 1 Ouverte du 8 février au 16 juin 2013, l'exposition dont ce volume constitue le catalogue aura été la deuxième organisée par C. Howarth (après *Varilaku, Pacific Arts from the Solomon Islands*, voir par ailleurs dans ce JSO) à partir des collections nationales australiennes d'art océanien que dirige Michael Gunn, une troisième dévolue aux arts du Sepik étant programmée pour 2015. Comme me l'a précisé son commissaire, sa préparation a connu le même rythme trépidant que la première, toutes deux conclues en un peu moins de deux ans, avec un catalogue conçu pour faire pièce au précédent, abondamment illustré et s'adressant à tous les publics. Célébrant « *the first major survey of the art of traditional Vanuatu* » jamais présentée en Australie, la presse locale en a souligné les mérites, parfois à l'aide de photos spectaculaires montrant les objets les plus précieux ou la scénographie de cette manifestation (voir par exemple *The Canberra Times*, 7 février 2013, *The Australian*, 18 mai 2013).
- 2 L'ouvrage qui en subsiste a plus qu'un intérêt commémoratif. S'ouvrant sur un message d'accueil de Marcelin Abong, directeur du centre culturel du Vanuatu qui a contribué aux préparatifs de l'exposition, et un avant-propos du directeur de la National Gallery of Australia (NGA) Ron Radford (qui avance p. 11 une traduction qu'on dirait animiste de la dénomination donnée au Vanuatu par Quirós, « *Terra Australis del Espiritu Santo* », literally meaning "the land of holy ghosts" »), il fait précéder la description des œuvres exposées de quatre courts textes éclairant leur contexte symbolique, historique et social. C. Howarth consacre le premier aux « *Grade systems and kastom* » et le deuxième à la constitution du fonds exposé (« *The Vanuatu collection of the National Gallery of Australia. Field collecting from the artist to the storeroom* »), tandis que le troisième, dû à K. Huffman, s'attache à plusieurs dimensions indissociables des arts du Vanuatu (« *Rituals, respect, ancestors, spirits, "art" and kastom in Vanuatu* »), C. Howarth insistant en conclusion sur la fragilité et le caractère périssable des œuvres issues de cet « *Art from the environment* », aspects encore plus manifestes avec les dessins sur sable décrits plus loin dans le catalogue (pp. 50-51) par L. McDonald.

- 3 Comme l'expose C. Howarth dans le deuxième de ces textes, environ la moitié des pièces figurant dans cette exposition furent collectées sur place en 1972-1973 par Jean-Michel Charpentier, commissionné par les autorités culturelles australiennes alors qu'il menait ses enquêtes linguistiques à Malakula (Charpentier, 1983-1984). Le Commonwealth Arts Advisory Board (CAAB) agissait alors comme une sorte de « mission de préfiguration » de la National Gallery of Australia, ouverte en 1982, sur un projet lancé en 1968 par le gouvernement australien, et ses recommandations insistaient sur la « qualité muséale » des objets à acquérir, mais aussi sur les règles éthiques à respecter lors de leur collecte, en un temps où la lutte contre l'exportation illégale d'œuvres d'art commençait à s'organiser en Mélanésie. Victime d'une succession de circonstances malheureuses, changement de direction au CAAB, caisses maltraitées durant le transport, photos et notes de terrain égarées ou détruites, la collection réunie par J.-M. Charpentier fut longtemps un sujet d'embarras pour les responsables de la NGA, qui envisagèrent parfois de la démembrer pour acquérir d'autres objets océaniques.
- 4 Son sauvetage (sans précisions de C. Howarth sur son ampleur, peut-être parce qu'il se prolonge) est venu de son inclusion dans cette exposition, exigeant à son tour une longue campagne de restauration des objets et de recherche de documents les concernant, notamment les photos de terrain de J.-M. Charpentier aujourd'hui conservées par le South Australian Museum, et qui illustrent remarquablement ce catalogue, avec quelques autres dues à K. Huffman. Le résultat est de premier intérêt et fait espérer que tout ce qui subsiste de cette collecte, sur cette lancée, se trouve prochainement étudié et publié, pour ce qu'elle éclaire d'histoire ancienne ou récente. On voit par exemple J.-M. Charpentier (note 69 p.111) en peine de se procurer des mannequins funéraires de défunts de grade élevé, conventionnellement dénommés *ramparamp*, sauf à fournir aux artistes des crânes venus d'ailleurs, pour ne pas renier le *kastom* en cédant un *ramparamp* familier à un étranger, et de tels principes encore en vigueur en 1973 réveillent diverses interrogations anciennes sur « l'authenticité » ou les conditions de collecte de nombre d'autres mannequins partis de Malakula dans les décennies précédentes à destination de collectionneurs et de musées occidentaux, français en particulier.
- 5 En même temps, tout ce que ce catalogue publie de détails sur cette collecte fait percevoir ce qui subsistait alors d'attachement à de multiples traditions ultérieurement incluses dans le *kastom*, et conduit à réévaluer l'« authenticité » si souvent refusée, dans l'intervalle, à de tels objets « tardifs ». Dans un ultime commentaire (« A note regarding names, words and information », pp. 112-113), C. Howarth souligne judicieusement la distance séparant les anciennes conceptions mélanésiennes en matière de propriété artistique de celles que les Occidentaux ont fini par développer autour de la protection du « droit d'auteur », presque indépendamment des conditions de création des œuvres. Pour celles qui furent créées à l'initiative du collecteur, conclut-il :
- « there is a mix of both the Western form of artist recognition (the creator of the work), and the indigenous form of recognition (the individual who commissioned the work). »
- 6 J.-M. Charpentier parvint également à acquérir des objets plus anciens, notamment des sculptures de grade, en pierre ou en fougère arborescente, recueillant parfois des éléments sur leur histoire. De leur côté, le CAAB puis la NGA mirent aussi à profit ces dernières décennies pour enrichir leur collection néo-hébridaise par des achats de pièces circulant sur le marché de l'art, particulièrement en Europe, tel un beau plat à

nalot de Santo (p. 96) ayant appartenu au baron Freddy Rolin, un masque d'Atchin ou de Vao (p. 81-82) jadis en possession de Robert Duperrier, ou un très spectaculaire masque dit « *Chubwan* » de Pentecôte (p. 76), longtemps proposé sur le marché parisien. La presse australienne y a légitimement vu le fleuron de l'exposition, du fait de sa facture et de sa probable grande ancienneté :

« A radiocarbon test indicates a substantial age of between some 400 and 550 years old. Such a date means the mask is perhaps the oldest wooden artwork from Vanuatu. »

- 7 Le peu qu'on sait sur ces masques et leur usage n'y contredit pas. Selon ce qu'écrivait Tattevin de la « fête des masques » au sud de Pentecôte (1927 : 415sq.), « chaque tribu particulière a la sienne », uniformément :

« désignée sous le nom de “*tjupan*”. Le “*tjupan*” n'est autre qu'un grossier masque de bois de couleur noire. Ces masques sont habituellement tenus très soigneusement cachés. [...] Les masques s'amuse à poursuivre les enfants et les femmes, à frapper les toitures des cases, puis retournent chez eux. Cette réjouissance canaque dure jusqu'au jour où un membre du clan de l'igname y met fin, en remplaçant dans la maison commune les dits masques, dont il ne sera plus permis de se servir jusqu'à la prochaine saison. Cette opération se dit : déposer l'igname (*elnji butudam*). »

- 8 Comme s'en justifie C. Howarth (p. 113), cette exposition et son catalogue ne pouvaient mieux proposer qu'une petite sélection des arts du Vanuatu, laissant de côté les éléments de parure, maints autres types de masques, les armes traditionnelles, etc. Mais par son choix mêlant objets très récents et très anciens, cette manifestation aura certainement fait percevoir au public cet alliage de profondeur historique et de fraîcheur contemporaine dans lequel réside le *kastom*, ici très judicieusement illustré.

BIBLIOGRAPHIE

CHARPENTIER Jean-Michel, 1983-1984. *Atlas linguistique du Sud-Malakula*, volume 1 (texte), volume 2 (cartes), Paris, SELAF.

TATTEVIN Élie s.m., 1927. Sur les bords de la mer sauvage. Notes ethnologiques sur la tribu des Ponorwol (île Pentecôte, Nouvelles-Hébrides), *Revue d'histoire des Missions* III-3, pp. 405-429.