

— TABOU —

CULTURE & CULTURES

Les chantiers de l'ethno

sous la direction de Réda Benkirane
et Erica Deuber Ziegler

avec un avant-propos d'Edgar Morin

infolio

| M E | G | MUSEE D'ETHNOGRAPHIE
DE GENEVE

Comité de rédaction de – tabou –

Laurent Aubert
Erica Deuber Ziegler
Jérôme Ducor
Geneviève Perret

Rédaction

Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65, 1205 Genève
Tél: (+41 22) 418 45 57
Site: www.ville-ge.ch/meg
E-mail: genevieve.perret@ville-ge.ch

Les auteurs tiennent à remercier Anahy Gajardo et Jean-Louis Feuz, qui ont grandement pris part à l'articulation du projet de ce livre.

© 2007, Musée d'ethnographie, CH-Genève, www.ville-ge.ch/meg
© 2007, Infolio, CH-Gollion, www.infolio.ch
Conception graphique: Atelier B, Genève

ISBN 978- 2-88474-230-6

L'ART OCÉANIE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ:

**quel droit d'entrée
dans les musées d'ethnographie?**

Roberta Colombo Dougoud

Depuis une quarantaine d'années, l'avenir des musées en général et des musées d'ethnographie en particulier est mis en question, suscitant des études, des colloques, des expositions, des tables rondes et des publications (AUBERT 2000, GONSETH, HAINARD et KAEHR 2002, JAMIN 1998, TAFFIN 2000). Les discussions autour de leur existence, de leur place et de leur raison d'être se multiplient et certaines institutions muséographiques essaient de s'offrir une sorte de lifting en changeant de nom, comme pour échapper à une sorte de malédiction. Au lendemain de l'ouverture du Musée du quai Branly, la discussion est d'une brûlante actualité.

Pour mieux comprendre la situation, il serait utile de rappeler quelques données historiques concernant le contexte de la création de ces institutions. C'est à partir de la première moitié du XIX^e siècle que s'est étendu en Europe un vaste mouvement de création de musées d'ethnographie, souvent dans le sillage des expositions universelles. Leur constitution était principalement guidée par la préoccupation de rassembler et de conserver les matériaux concernant les peuples non-européens,

avant leur supposée imminente disparition. S'agissant souvent de peuples dépourvus d'écriture, on considérait que seule l'étude de leurs productions matérielles permettait de reconstituer leur histoire. La production matérielle était donc source d'information et le musée devenait un espace dans lequel on pouvait confronter les données et en extraire des lois. En l'occurrence, il était possible de montrer, à travers les objets, les différentes étapes du processus évolutif de l'homme.

Chaque puissance coloniale avait créé une institution patrimoniale chargée d'assurer la diffusion des connaissances et la propagande idéologique sur les colonies. Celle-ci avait une mission pédagogique et civique, son but étant de valoriser le territoire soumis et de le faire connaître pour mettre en évidence la nation qui avait su le conquérir. Comme l'ethnographie n'avait pas encore fait son entrée dans les institutions universitaires, c'était le plus souvent au sein des musées dévolus à cette spécialité que s'élaborait le savoir ethnographique. Les musées devenaient ainsi des lieux de production de connaissances, des laboratoires de recherche et des centres d'enseignement, un passage obligatoire pour tout ethnologue, son espace de travail, en quelque sorte son terrain.

Aujourd'hui, à quelques rares exceptions près, les musées d'ethnographie avec leurs collections ne semblent plus intéresser ni les anthropologues ni l'anthropologie (JAMIN 1998: 66). L'anthropologie de l'art et la muséographie sont à tort considérées comme des branches mineures de l'anthropologie. En effet, on tend à oublier que les hommes et les femmes de toute époque et de tout pays n'ont pas seulement discuté, pratiqué des échanges et des rites, transmis oralement des connaissances, mais qu'ils ont aussi créé des objets à travers les-

quels ils ont fixé une idée ou un événement, interprété leur passé et leur histoire, visualisé, mémorisé et transmis ceux-ci à la génération suivante. Un objet parle et peut parler plus longtemps que la parole et le son, même s'il est entendu et réinterprété à chaque fois en fonction du contexte.

S'il est incontestable qu'un musée est un lieu de rassemblement et de préservation de collections, il me paraît nécessaire de poursuivre les acquisitions. Dans un musée d'ethnographie, les objets sont le socle dur à partir duquel on construit la connaissance et la compréhension des différentes cultures, y compris la nôtre, une sorte d'alphabet à partir duquel on peut écrire et transmettre des idées. Mais quels types d'objets peuvent-ils rejoindre aujourd'hui les réserves des musées d'ethnographie? Peut-on encore trouver sur le terrain des objets ethnographiques «authentiques»? Le marché est-il envahi de «faux» et de «copies»? Y a-t-il un sens à poursuivre les collectes ou faut-il suivre les indications de Germain Viatte qui, invité à un atelier-colloque au Musée d'ethnographie de Genève en 2004, alors qu'il travaillait au projet de Musée du quai Branly, affirmait laconiquement que le «temps des collectes est passé»?¹

Pour répondre à ces interrogations, je vais présenter deux exemples océaniens, persuadée au demeurant que les mêmes observations et conclusions peuvent être tirées à partir d'exemples provenant d'autres continents.

1. 20 avril 2004. Cette affirmation a d'ailleurs également interpellé mon collègue Laurent Aubert (voir p. 153-184).

Les storyboards

Les *storyboards* sont des planches de bois gravées, puis peintes, illustrant aussi bien des mythes traditionnels que des scènes de la vie quotidienne, et qui furent créées au début des années 70 par un petit groupe d'artistes dans le village de Kambot (Papouasie-Nouvelle-Guinée, province du Sepik Oriental) pour être vendues aux marchands d'art «primitif» et aux touristes (COLOMBO DOUGOUD 2000, 2005)².

Par le passé, suite à plusieurs événements historiques comme l'implantation des administrations coloniales, allemande, puis australienne, l'arrivée de missionnaires catholiques qui s'établirent à Kambot en 1933 et le recrutement des hommes pour les plantations de Madang et Rabaul, la production artistique, particulièrement celle des objets liés aux rituels de la maison cérémonielle, s'était considérablement affaiblie. Il fallut attendre la fin des années 60 pour que cette situation connût un revirement: de nouveaux paramètres surgirent alors, comme le marché touristique et sa demande de «souvenirs», ainsi que la prise de conscience de la valeur de leur culture de la part de la population et des élites qui allaient conduire le pays vers l'indépendance, proclamée le 16 septembre 1975. L'art local fut donc encouragé et connut une véritable renaissance. C'est dans ce scénario que les *storyboards* furent inventés, au début des années 70,

2. Dans le cadre de ma thèse de doctorat en ethnologie à l'Université de Fribourg, j'ai mené deux recherches sur le terrain à Kambot en 1987-1988 et 1993-1994, sur une période totale de 16 mois.

modifiant progressivement les schémas de représentation traditionnels. Dans le village de Kambot, quelques artistes se regroupèrent. Ensemble, ils se mirent à produire et à vendre aux touristes, aux missionnaires et aux marchands d'art, propriétaires de boutiques en ville, divers objets parmi lesquels les *hap kanu*, des flancs de canoës gravés. Traditionnellement, ceux-ci étaient utilisés dans des rituels funéraires: lorsqu'une personne décédait, son corps était brûlé et les flancs de son embarcation étaient enfouis à l'emplacement de la crémation. Mais à leur arrivée, les missionnaires exercèrent des pressions pour que cette pratique fût remplacée par l'inhumation. Dès lors les *hap kanu* ne furent plus brûlés. Sollicités par la demande de *hap kanu* de plus grandes dimensions pour le marché de l'art et le tourisme, Zacharias Wepnang et Akryas Pase, deux artistes de Kambot, commencèrent à utiliser les racines aériennes d'un arbre épousant la forme de planches. Cependant le changement déterminant fut la représentation d'un élément étranger à l'art traditionnel: le canoë, qui, de support des motifs, devint lui-même un motif. Ce fut alors la naissance des *storyboards*. Petit à petit, d'autres sujets commencèrent à être gravés. Les figures mythologiques statiques et hiératiques, avec leurs caractéristiques distinctives bien en évidence sculptées sur les *hap kanu*, furent remplacées par des hommes et des femmes dépeints dans leur vie quotidienne.

Dans les années qui suivirent leur création, les *storyboards* connurent un succès considérable et ils devinrent rapidement très significatifs pour les différentes catégories de protagonistes, liés à ce que l'on pourrait appeler leur vie sociale: notamment pour les touristes, pour les institutions publiques préposées à la promotion du pays

et pour les producteurs eux-mêmes. Pour les touristes qui visitent le pays, les *storyboards* sont aujourd'hui parmi les souvenirs les plus appréciés car, à partir d'un langage facile et accessible, ils savent évoquer le voyage accompli, accompagner les récits auprès des parents et amis et combler la quête – qui anime tout visiteur – de rencontres authentiques avec des populations considérées comme primitives. Simultanément, les *storyboards* se sont vus promus au rang de symboles de la région du Sepik et, par extension, de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, symboles qui construisent l'image du pays à l'extérieur. Des *storyboards* de différentes dimensions décorent les murs de la majorité des bureaux publics et des hôtels au pays même; à l'Exposition de Séville, en 1992, on pouvait en admirer un; et ils figurent en bonne place au Commonwealth Institute de Londres, entourés d'objets traditionnels tels que des masques, statues, peintures sur écorce, crochets, lances, instruments de musique et poteries.

En outre, dans les années 70, un *storyboard* fut reproduit sur les billets d'avion de la compagnie aérienne nationale, Air Niugini. L'importance du *storyboard* comme symbole identitaire du pays est clairement attestée par une photographie parue le 26 janvier 1980 sur la première page de *Wantok*, le journal national publié en pidgin mélanésien, où l'on peut voir le premier ministre d'alors, Michael Somare, en train d'offrir au ministre japonais Ohira, en visite en Papouasie-Nouvelle-Guinée, un *storyboard* représentant la maison cérémonielle de Kambot.

Je me suis souvent demandé pourquoi les habitants de Kambot gravaient des *storyboards*, et, en particulier, pourquoi ils leur attachaient autant d'importance. Naturellement, il serait naïf de vouloir négliger le côté économique des choses et de ne pas tenir compte du fait

que les *storyboards* représentent la principale source de revenus de ce village³. Pourtant, réduire leur enjeu à une simple question d'argent nous empêcherait de saisir leur signification plus profonde. D'ailleurs, l'argent pourrait aussi bien être gagné par la vente de produits de la terre et de la pêche. En outre, il arrive que les graveurs travaillent durant plusieurs mois avant qu'un marchand d'art n'arrive au village pour s'approvisionner. Je suis persuadée que la question cruciale n'est pas de savoir si les habitants de Kambot gravent des *storyboards* pour de l'argent, mais s'ils le font *seulement* pour de l'argent. Ils gravent des *storyboards* parce que ceux-ci sont devenus le symbole identitaire de leur culture et de leur résistance culturelle.

Les motivations qui amènent les artistes à graver ces planches sont diverses et agissent souvent conjointement. Ils gravent, stimulés par le désir de gagner l'argent qui leur permettra de s'acheter des biens, tels que des radios, des vêtements, des cigarettes, du kérosène, des moteurs hors-bord, ou de voyager vers les villes de la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Le fait d'être réputés et d'avoir été cités dans un article du *Post Courier* ou de *Wantok* accroît leur estime d'eux-mêmes et engendre leur reconnaissance sociale au niveau local. En outre, si leur nom est associé aux *storyboards*, c'est directement à eux que les touristes et les marchands d'art vont s'adresser pour l'achat de ces artefacts.

Cependant, malgré leurs diverses motivations personnelles, qui sont liées à leur identité individuelle, les

3. Quelques autres villages de la même région ont acquis de Kambot le droit de graver des *storyboards*.

producteurs, comme tous les autres habitants, sont heureux et fiers lorsque leur village est reconnu comme le lieu d'origine des *storyboards*: ils s'identifient avec ces planches qui sont pour eux source d'orgueil. Dans le passé, avant l'acculturation, les relations que les autochtones entretenaient avec les autres groupes étaient limitées et peu diversifiées; il s'agissait d'ethnies qui habitaient la même région et partageaient avec eux un certain nombre de traits culturels. Évidemment, la nécessité de signaler leur identité et de marquer leur diversité était ressentie aussi à cette époque; mais cette entreprise n'était pas particulièrement ardue, car les contacts et les échanges étaient fréquents et la communication était à leur portée. Au cours des trois dernières générations, leur horizon s'est éloigné rapidement et démesurément. Dans leur monde, des «autres», jusqu'alors inconnus, se sont présentés, de nouvelles autorités se sont imposées, des rapports inhabituels se sont instaurés, qui les ont placés dans une position d'infériorité. Ils ont été assujettis par des administrations coloniales et évangélisés par des missionnaires de plusieurs confessions qui ont débarqué avec des croyances et des dieux divers. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Australiens et Japonais se sont affrontés sur leur territoire. Ensuite sont arrivés les touristes avec leurs caméras et leur demande de souvenirs. Et que dire des ethnologues qui ont mené des recherches sur le terrain! Dans ce nouveau scénario, les populations locales se retrouvent dans la situation de devoir signaler leur existence à des groupes de plus en plus élargis et vivant dans des régions éloignées. Ils ont besoin d'expliquer leur spécificité à des groupes avec lesquels ils ont des contacts rares et souvent indirects, d'exposer ce qu'ils

sont, comment ils vivent et de proclamer la richesse de leur culture.

Or, les habitants de Kambot se sentent écrasés par le poids de la mondialisation et de l'uniformisation. Fiers de leur propre culture, ils ont besoin de continuer à se considérer comme différents, de ne pas être dépersonnalisés en étant assimilés à d'autres populations du Sepik ou, encore pire, de la Papouasie-Nouvelle-Guinée tout entière. Une stratégie, parmi les nombreuses qui auraient pu être conçues, a été inventée par les artistes qui ont créé les *storyboards*. En véhiculant le message de leur propre identité et en amplifiant leur voix, ce nouvel artefact explique et illustre leur vie, grâce à un langage iconographique simple et facile et à partir d'un certain nombre d'éléments-clés qui ont été sélectionnés: le canoë, le fleuve, les maisons sur pilotis et la maison cérémonielle, ainsi que les mythes.

Je suis sûre que les planches gravées sont destinées non seulement aux touristes et aux marchands d'art, mais également aux producteurs eux-mêmes, pour qui elles représentent un moyen de consolider leur identité locale ressentie comme étant menacée, et de marquer la différence entre eux et leurs voisins. Évidemment, avec l'acculturation, des atteintes incessantes et violentes ont été portées à l'identité des habitants de Kambot, par l'arrivée des administrations coloniales et, surtout, par l'établissement des missionnaires catholiques. Avec le temps, les sources auxquelles l'identité puisait se sont asséchées, les personnes autour desquelles elle pouvait se définir et se répandre sont devenues plus rares. Les habitants de Kambot risquaient d'être absorbés dans la masse indistincte des «habitants du Sepik» ou «habitants de la Papouasie-Nouvelle-Guinée». Et voilà qu'au travers des

storyboards, les habitants de Kambot peuvent s'approprier à nouveau leur identité et déclarer: «Nous habitons un village situé au bord d'une rivière, nous vivons dans des maisons sur pilotis et nous cultivons des ignames, comme beaucoup d'autres populations de la région, d'ailleurs. Cependant, nous appartenons à une culture distincte: nous sommes ceux qui construisent la maison cérémonielle en forme de crocodile à la gueule grande ouverte, nos héros culturels sont Mopul et Woien, comme vous pouvez le remarquer, en observant les décorations sur les canoës et sur la maison cérémonielle, et nos ancêtres nous ont transmis les mythes que nous reproduisons.»

Les peintures des Aborigènes d'Australie

Depuis quelques années, l'intérêt pour la culture aborigène ne cesse d'augmenter. Des peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem et des peintures acryliques sur toile du désert Central sont exposées non seulement dans les musées d'ethnographie, mais également dans les galeries d'art, ainsi que dans des maisons privées.

La peinture sur écorce est une activité traditionnelle dont il est difficile de définir l'antiquité. Au moment de l'arrivée des Européens, les Aborigènes peignaient les grandes plaques d'écorce qui formaient les murs de leurs abris. Cependant, depuis le début du XX^e siècle, la production de peintures sur écorce a été encouragée par la demande de la part d'anthropologues, de collectionneurs et de marchands d'art. Leur production pour la vente n'a eu aucun effet négatif sur les activités artistiques religieuses des producteurs et elles sont encore utilisées lors

des rites d'initiation comme support pédagogique pour la transmission d'histoires mythologiques.

Les peintures acryliques se sont développées dans les années 70 à Papunya, dans le désert Central, un village situé à 250 km à l'ouest d'Alice Spring et dans lequel a été organisée une réserve gouvernementale réunissant différents groupes linguistiques. En 1971 arriva à Papunya Geoff Bardon, un enseignant australien, qui encouragea les artistes aborigènes à réaliser leurs peintures traditionnelles à l'acrylique sur les portes, sur les murs de l'école, sur des planches et sur des toiles.

Pour comprendre la peinture des Aborigènes d'Australie, il est nécessaire de faire référence à la notion de *Dreaming* ou *Dreamtime* – Temps du Rêve (DUSSART 1993, GLOWCZEWSKI 1989): celle-ci désigne la période ancestrale pendant laquelle des êtres mythiques sortirent des profondeurs de la terre, jusque-là plate et sans relief. En voyageant, ils laissèrent les empreintes matérielles de leur passage et de leurs actions en donnant forme au paysage et au ciel. En visitant les rêves des humains, ils les instruisirent en leur expliquant leurs itinéraires, l'organisation sociale, les rites et les coutumes à suivre. Ces mythes sont transmis de génération en génération et sont célébrés pour perpétuer les liens entre les vivants, les ancêtres et les territoires. Le *Dreaming* est l'itinéraire parcouru par les figures ancestrales à travers le paysage et, en même temps, la dimension sacrée du présent et le pouvoir ancestral des êtres mythiques responsables de la création entière. Cependant, le Temps du Rêve ne désigne pas un monde de songes ou d'irréalité, mais au contraire un ordre de réalité. Comme le précise Wally CARUANA (1994: 10): «Le rêve ne se réduit pas à un code de vie, à un outil de contrôle social ou à une simple

chronique de la création, circonscrite dans le temps et liée à une période bien définie du passé. Il fournit le cadre idéologique qui permet à la société humaine de se maintenir dans un équilibre harmonieux avec l'univers; c'est une charte dont l'autorité a été sanctifiée par le temps.»

Les artistes aborigènes expriment leur identité à travers la peinture, certains utilisant des formes qui relèvent d'une longue tradition – c'est le cas des peintures sur écorce –, d'autres des matières nouvelles – c'est le cas des peintures acryliques. Les peintures perpétuent principalement les liens entre les vivants et les héros totémiques et représentent en particulier les cartes géographiques des lieux associés à des événements mythologiques. Pour un artiste aborigène, peindre un motif associé à un site est le moyen de prouver la connaissance mythologique qu'il a du territoire et donc ses droits de propriété (TAYLOR 1989).

Or, les peintures sur écorce et les peintures acryliques revêtent également une importance politique car, au cours des dernières décennies, elles ont été employées pour exprimer les droits des Aborigènes et leurs revendications territoriales. De nombreux groupes ont ainsi pu retourner vivre sur la terre de leurs ancêtres. Ces peintures, qui s'adressent aux non-Aborigènes, expriment un message politique en nous rappelant que les Aborigènes sont pauvres, victimes d'injustices et opprimés. Ils souhaitent que l'on entende une autre version de leur histoire, de leur vision du monde, et veulent participer aux discours tenus sur leur culture et leur art (DUSSART 1993). Ils racontent ce qui est important pour eux, ce qui fait leur identité. En plus, les bénéfices des ventes des peintures contribuent au financement du mouvement général de retour des Aborigènes sur leurs terres ancestrales.

Comme l'explique Wayne Barker, rocker et cinéaste aborigène: «Notre culture survivra, grâce à des expositions à travers le monde, grâce aux gens qui les verront, grâce à des articles, des photos, etc. Les Aborigènes sont des gens qui ont une culture vieille de 40'000 ans. Elle mérite d'être reconnue» (MERLEAU-PONTY et TARDY 1989: 168).

Conclusion

Les musées d'ethnographie ne sont pas uniquement des lieux où l'on conserve des trésors et des témoignages de cultures traditionnelles considérées comme étant en train de disparaître. La mission de conservation et de compréhension est toujours très importante, mais elle concerne également les sociétés en transformation. Cela nous permet de nous arrêter brièvement sur un concept central, mais problématique, qui a été longtemps interprété de manière erronée: celui de tradition. Lorsqu'on parle de tradition pour se référer à des croyances, pratiques, règles et normes sociales, modes de vie hérités et transmis de génération en génération, on souligne le caractère de continuité avec le passé d'une culture. En même temps, la tradition est vue comme un ensemble atemporel, statique, qui est transmis d'une génération à la suivante sans aucune variation. Or, au cours des dernières décennies, plusieurs études ont montré le caractère dynamique de la tradition (BALANDIER 1971, HOBBSAWM et RANGER 1983, KEESING et TONKINSON 1982, OTTO et PEDERSEN 2005). La production ethnographique contemporaine est souvent absente dans les musées, car elle est considérée comme inauthentique et comme une dégradation des formes traditionnelles. Cependant, toute production

matérielle est soumise à des changements continus, bien que parfois imperceptibles, parce que le contexte et la culture qui lui donnent vie se modifient. Les productions artistiques changent, car la culture qui les exprime change. En particulier dans les pays du Tiers-monde, l'arrivée des administrations coloniales avec l'introduction de nouvelles valeurs culturelles, ainsi qu'une mobilité croissante, ont exposé les populations à des influences extérieures toujours plus fortes et ont entraîné également la désagrégation graduelle du tissu social. Plusieurs formes artistiques traditionnelles ont disparu ou, quand elles subsistent, ont perdu les fonctions et les significations qu'elles avaient auparavant. Certains objets relèvent de la tradition tout en étant produits dans des contextes différents et pour un public élargi, d'autres sont créés *ex-nihilo* en utilisant des moyens — supports, formes, motifs, symboles — empruntés tant à la tradition qu'à la modernité. Entre ces catégories, toutes les variations apparaissent, formant un *continuum* et entre lesquelles il serait vain de procéder à des opérations d'authentification et de légitimation.

Un musée d'ethnographie se doit de prendre en considération ces objets produits à partir de modifications progressives d'une série de traditions qui évoluent pour s'adapter à des nouvelles valeurs et identités. Continuer à créer de nouvelles interprétations de la réalité et de la vie, créer de nouvelles expressions artistiques correspond à une attitude totalement humaine. Si ces expressions nous apparaissent aujourd'hui comme jeunes, elles constituent l'héritage, donc la tradition de demain (DARK 1990).

En tant qu'ethnologue, je considère les objets ethnographiques comme des systèmes culturels, des moyens de communication, la réalisation concrète et la manifes-

tation de systèmes de pensée, de croyances et de valeurs, qui, autrement, resteraient insaisissables aussi bien à l'ethnologue qu'aux membres de la culture concernée. Ils sont polysémiques, ils offrent souvent plusieurs niveaux d'interprétation, certains facilement compréhensibles, d'autres plus obscurs. L'exposition muséale fait parler les objets dans le ou les sens choisis parmi les différents messages dont ils sont potentiellement porteurs. On peut certes choisir de les considérer et de les présenter pour le sens esthétique qu'ils incarnent, montrer leur puissance esthétique, mais «*l'occhio va dove la mente lo guida*» (l'œil va où l'esprit le dirige). Dans le monde tacite de la contemplation esthétique, le visiteur risque ne pas entendre leurs voix.

Références

AUBERT Laurent (dir.)

2000 *Le monde & son double*. Paris: Adam Biro/Genève:
Musée d'ethnographie de Genève.

BALANDIER Georges

1971 *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*. Paris: PUF.

CARUANA Wally

1994 *L'Art des Aborigènes d'Australie*. Paris: Thames
& Hudson.

COLOMBO DOUGOUD Roberta

2000 «Souvenirs from Kambot (Papua New Guinea):
The Sacred Search for Authenticity». In: Michael
Hitchcock and Ken Teague (eds), *Souvenirs: The
Material Culture of Tourism*. Aldershot: Ashgate:
223-237.

2005 «Ol i kam long hui bilong Wotfiana (They come
from the Hole Wotfiana): How a Papua New
Guinean Artefact became Traditional». In: Ton Otto
and Poul Pedersen (eds), *Tradition and Agency:
Tracing Cultural Continuity and Invention*. Aarhus:
Aarhus University Press: 234-266.

DARK Philip J.C.

1990 «Tomorrow's Heritage is Today's Art, and
Yesterday's Identity». In: Allan Hanson and Louise
Hanson (eds), *Art and Identity in Oceania*.
Honolulu: University of Hawaii Press: 244-268.

DUSSART Françoise

1993 *La peinture des aborigènes d'Australie*. Paris: Éditions
Parenthèses.

GLOWCZEWSKI Barbara

1989 «L'espace-temps du rêve». In: Sylvie Girardet, Claire
Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*.
Paris: Autrement: 87-91.

GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR

2002 *Le musée cannibale*. Neuchâtel: MEN.

- HOBBSBAWM Eric and Terence RAER (eds)
1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMIN Jean
1998 «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?» *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 24: 65-69.
- KEESING Roger M. and Robert TONKINSON (eds)
1982 «Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia.» *Mankind, Special Issue*, 13: 4.
- MERLEAU PONTY Claire et Anne TARDY
1989 «Aborigène, rocker et cinéaste. Entretien avec Wayne Barker». In: Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*. Paris: Autrement: 161-168.
- OTTO Ton and Poul PEDERSEN (eds)
2005 *Tradition and Agency: Tracing Cultural Continuity and Invention*. Aarhus: Aarhus University Press.
- TAFFIN Dominique (dir.)
2000 *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Paris: Maisonneuve et Larose/Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- TAYLOR Luke
1989 «Peindre ou la mémoire d'un peuple». In: Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*. Paris: Autrement: 128-135.