

LE MONDE & SON DOUBLE

Ethnographie : trésors d'un musée rêvé

Ouvrage collectif dirigé par Laurent Aubert
Photographies de Johnathan Watts

Musée d'ethnographie de Genève
Ville de Genève — Département des affaires culturelles

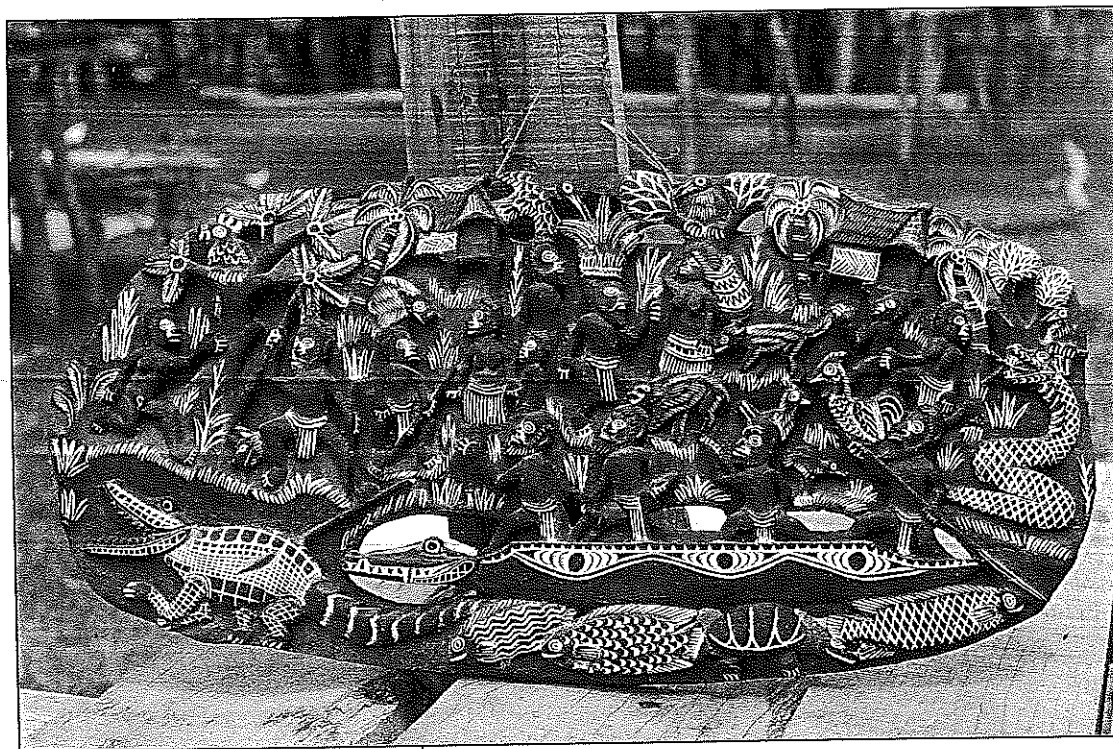


MUSÉE
D'ETHNOGRAPHIE
DE GENÈVE

NOUVELLES FORMES ARTISTIQUES ET IDENTITÉ

Les *storyboards* de Kambot (Papouasie-Nouvelle-Guinée)

Roberta Colombo Dougoud



Storyboard gravé par David Bongighe.
Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du Bas Sepik, village de Kambot.
(Photo : Roberta Colombo Dougoud, 1993.)

Ici et là, des voix s'élèvent pour proclamer la mort de ce qui conventionnellement est désigné comme art « primitif ». Elles déplorent qu'il soit de plus en plus rare de trouver des pièces authentiques et que le marché soit envahi par de nouveaux artefacts destinés à la consommation externe. Ces objets, désignés dans la littérature anthropologique comme « arts de l'acculturation », « arts touristiques » ou encore « arts pseudo-traditionnels » (Graburn 1969, May 1975), sont considérés avec un certain mépris car, contrairement aux

formes artistiques traditionnelles qui étaient créées à des fins internes à la société, ils sont produits dans le but précis d'être vendus aux touristes et aux marchands d'art.

Il est incontestable que l'arrivée des administrations coloniales avec l'introduction de nouvelles valeurs culturelles, ainsi qu'une mobilité croissante, ont exposé les populations autochtones à des influences extérieures toujours plus fortes et ont entraîné également la désagrégation graduelle du tissu social. En conséquence, plusieurs formes

artistiques traditionnelles, dépourvues des fonctions et des significations qu'elles recouvraient auparavant, ont disparu. D'autres ont été modifiées ou même créées *ex nihilo* pour répondre à de nouvelles exigences internes, ainsi qu'à une demande de l'extérieur. Une analyse attentive des arts touristiques permet de comprendre que, malgré cette prédestination à un marché externe, ils sont très importants et significatifs pour les gens qui les produisent. De la même façon que les arts traditionnels incarnaient des valeurs et des identités du passé, les arts de l'acculturation reflètent et expriment de nouvelles identités et de nouvelles relations au monde extérieur (Graburn 1976). Ils sont les expressions symboliques et en même temps les résultats concrets des contacts culturels et des changements socioculturels survenus. Au-delà de leur valeur économique et esthétique, les objets destinés au marché de l'art « primitif » représentent un moyen à travers lequel des cultures différentes et lointaines entrent en contact et se communiquent réciproquement leurs idées, leurs préconceptions et leurs attentes. Il s'agit d'un mode de communication interculturelle et d'échange symbolique véhiculé par les nouvelles formes artistiques (Jules-Rosette 1984). L'étude de ces nouveaux objets, analysés en tant que systèmes de signification et de communication, permet donc de mettre en lumière les relations entre les indigènes d'un côté et les touristes et marchands d'art de l'autre, les idées et les attentes de chaque groupe par rapport à l'autre, ainsi que l'interaction entre le local et le global.

Un exemple significatif, parmi les nombreux autres que l'on pourrait citer, pour illustrer que les nouvelles formes artistiques commercialisées peuvent véhiculer des valeurs importantes, est constitué par un nouvel objet d'art connu sous le nom de *storyboard* (fig. ci-contre).

Les *storyboards* sont des planches de bois gravées, puis peintes, illustrant des mythes traditionnels aussi bien que des scènes de la vie quotidienne, qui furent créées au début des années soixante-dix par un petit groupe d'artistes dans le village de Kambot (Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du Bas Sepik, voir carte p. 206). Rapidement, ces objets sont devenus un des souvenirs les plus appréciés des touristes et en même temps, le nouveau symbole identitaire des habitants de Kambot.

Les storyboards

Les collections ethnographiques constituées par les premières expéditions dans la région du Sepik à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle témoignent de la grande richesse et de la variété de l'art local traditionnel. La production artistique de Kambot était étroitement liée aux *haus boi*¹ ou *haus tambaran*, les grandes maisons des hommes où loge l'esprit

des ancêtres et où se déroulent les cérémonies. La créativité des artistes s'exprimait au travers de techniques et de styles différents : des peintures sur écorces (*pangal*), des boucliers cérémoniels décorés avec des plumes d'oiseaux (*angop wai*²) et de nombreuses sculptures. Dans le répertoire des formes artistiques, on trouvait aussi des objets en bois gravé tels que masques, poteaux, tambours, statues, boucliers, canoës, haches, rames, etc. Certains étaient employés pour des rituels et d'autres avaient un usage quotidien.

Cependant, 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, l'importance et le prestige des *haus boi* commencèrent à s'affaiblir. La production artistique, particulièrement celle des objets liés aux rituels de la maison cérémonielle, suivit le même chemin. Il fallut attendre la fin des années soixante pour que cette situation connaisse un revirement : de nouveaux paramètres surgirent alors, comme le marché touristique et sa demande en 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 en fut ainsi encouragé et connut une véritable renaissance.

C'est dans ce scénario qu'au début des années soixante-dix les *storyboards* furent inventés, modifiant progressivement le schéma de représentation traditionnel. Dans le village de Kambot, quelques artistes se regroupèrent : Simon Nowep, Akryas Pase, Zacharias Wepnang, Ignas Gingan et Sigmund Manua. Ensemble, ils produisaient et vendaient aux touristes et aux marchands d'art 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, au même endroit, étaient enfouis les flancs de son embarcation. Mais à leur arrivée, les missionnaires exercèrent des pressions pour que cette pratique fût remplacée par l'inhumation. Sollicités par la demande de *hap kanu* de plus grandes dimensions, Zacharias Wepnang et Akryas Pase commencèrent à utiliser les racines d'un arbre appelé *lendôma*, racines qui se présentent comme des planches. Cependant le changement déter-

C'est au début
des années
soixante-dix
que les *storyboards*
furent inventés,
modifiant
progressivement
le schéma
de représentation
traditionnel

Peinture sur écorce (pangal).
 Les panneaux sont obtenus à partir de la spathe du palmier sagoutier et ils sont liés ensemble par des coutures en fibres.
 De grandes peintures ornent le fronton de la maison des hommes, d'autres plus petites décorent l'intérieur.
 Haut. : 1 250 mm ; long. : 960 mm.
 Papouasie-Nouvelle-Guinée, Bas Sepik, groupe linguistique Kambot.

minant fut la représentation d'un élément étranger à l'art traditionnel : le canoë qui, de support des motifs, devint donc 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. Pour mieux comprendre le changement de perspective, je propose de revenir à la terminologie utilisée par Franz Boas dans son célèbre livre *Primitive Art*, publié en 1927. Selon l'anthropologue allemand naturalisé aux États-Unis, il existe deux manières de représenter graphiquement l'espace³ : la première, qu'il définit comme symbolique, consiste à représenter tous les aspects caractéristiques qui permettent son identification, sans viser à ce qu'ils soient tous visibles en même temps. La seconde méthode, qu'il dénomme réaliste, consiste à reproduire un objet tel qu'il paraît à un moment donné et à partir d'un point d'observation unique, selon les règles de la perspective⁴. Franz Boas

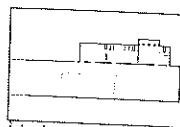
précise que ces deux variantes, entre lesquelles il n'est pas possible de tracer une ligne de démarcation nette, ne constituent pas un schéma d'évolution, mais qu'elles correspondent à deux conceptions différentes. Or, dans l'art traditionnel de Kambot, il s'agissait pour l'artiste d'illustrer des mythes à partir d'une méthode symbolique, représentant non la réalité visuelle des objets, mais plutôt leur évocation dans les esprits (fig. p. 207).

Le graveur des *storyboards* a une autre optique. En utilisant une méthode narrative qui reproduit l'objet tel qu'il se présente à la vision dans une perspective unifocale, il veut décrire la vie des habitants de son village, comment ils chassent, travaillent dans les jardins, etc. Ainsi que Zacharias Wepnang me l'a expliqué, « les *storyboards* sont comme les photographies et les dessins des livres et des journaux qui montrent la vie d'un peuple ». Cette représentation de la vie de chaque jour est caractéristique des *storyboards* : même quand les sujets de la gravure sont tirés de la mythologie, les événements sont narrés selon un scénario de la vie quotidienne (fig. p. 208).

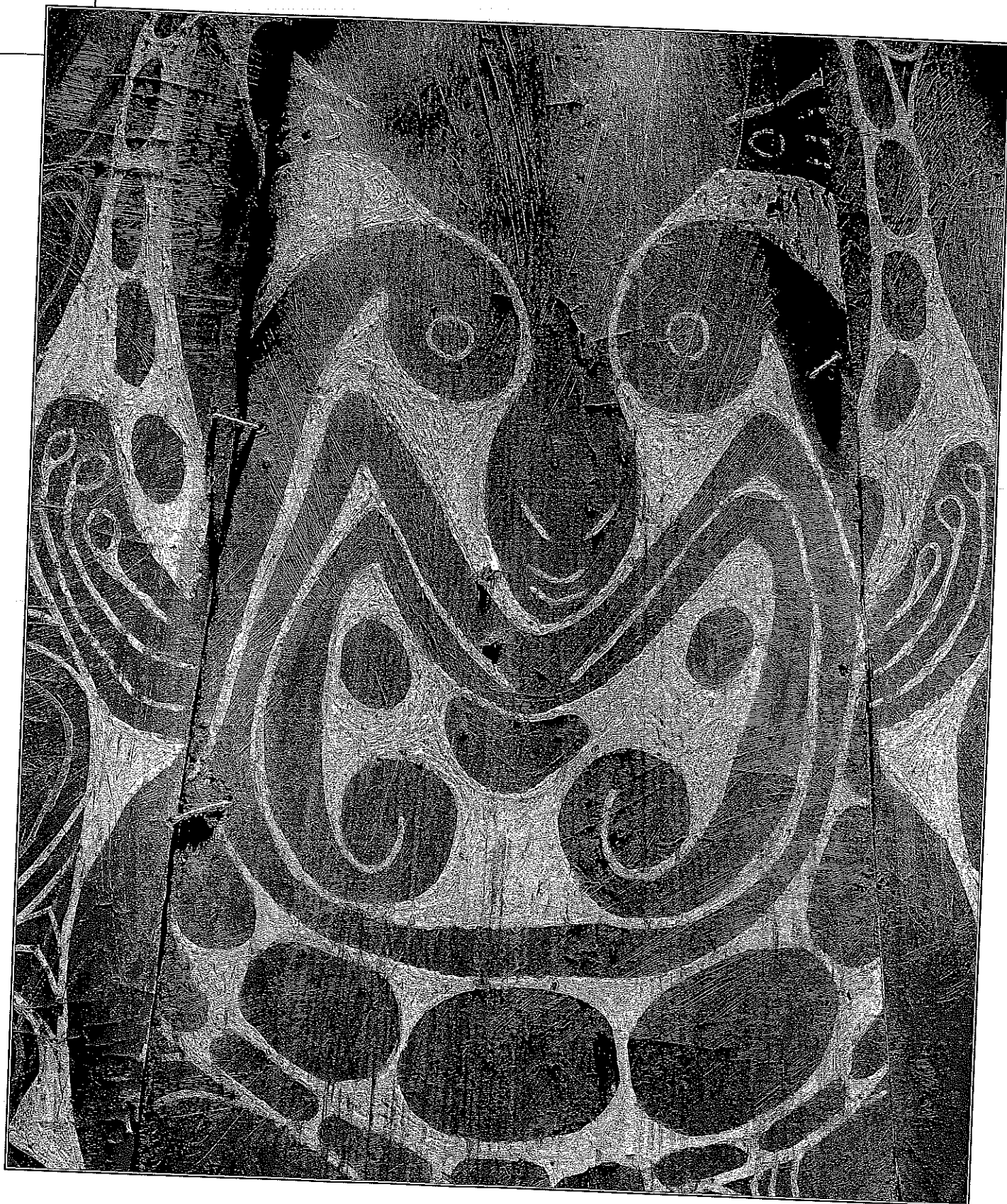
L'art comme symbole identitaire

Dans les années qui suivirent leur création, les *storyboards* connurent un succès considérable et ils devinrent rapidement très significatifs pour les différentes catégories liées à ce que l'on pourrait appeler leur vie sociale : notamment les touristes, les institutions publiques préposées à la promotion du pays et les producteurs eux-mêmes. Pour les touristes qui visitent le pays, les *storyboards* sont des souvenirs parmi les plus appréciés car, à partir d'un langage facile et accessible, ils savent évoquer le voyage accompli, accompagner les récits auprès de parents et amis et combler leur quête de rencontre authentique avec des populations considérées comme primitives⁵. Simultanément, les *storyboards* se sont vus promus parmi les symboles de la région du Sepik et par extension de la Papouasie-Nouvelle-Guinée ; symboles qui construisent l'image du pays vis-à-vis de l'extérieur. Des *storyboards* de différentes dimensions décorent les murs de la majorité des bureaux publics et des hôtels ; à l'Exposition de Séville, en 1992, on pouvait en admirer un et au Commonwealth Institute de Londres ils figurent en bonne place, entourés d'objets traditionnels tels que masques, lances, tambours et poteries. En outre, dans les années soixante-dix, 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 photo 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, qui offre au ministre japonais Ohira en visite en Papouasie-Nouvelle-Guinée, un *storyboard* représentant la maison cérémonielle de Kambot. Pourtant, c'est pour les producteurs⁶ que les *storyboards* sont particulièrement significatifs et c'est sur cet aspect que j'aimerais m'arrêter. Lors de mes deux recherches sur le terrain en Papouasie-Nouvelle-Guinée, menées en 1987-1988 et en 1993-1994, je me suis souvent demandé pourquoi les habitants de Kambot gravent des *storyboards*, et en particulier pourquoi ils leur attachent autant d'importance. Naturellement, il serait naïf de vouloir négliger le côté économique et de ne pas tenir compte du fait que les *storyboards* représentent leur principale source de revenus. Pourtant, réduire leur enjeu à une simple question d'argent nous empêcherait de saisir leur signification plus profonde.

Les *storyboards*
 sont des symboles
 qui construisent
 l'image du pays
 vis-à-vis
 de l'extérieur

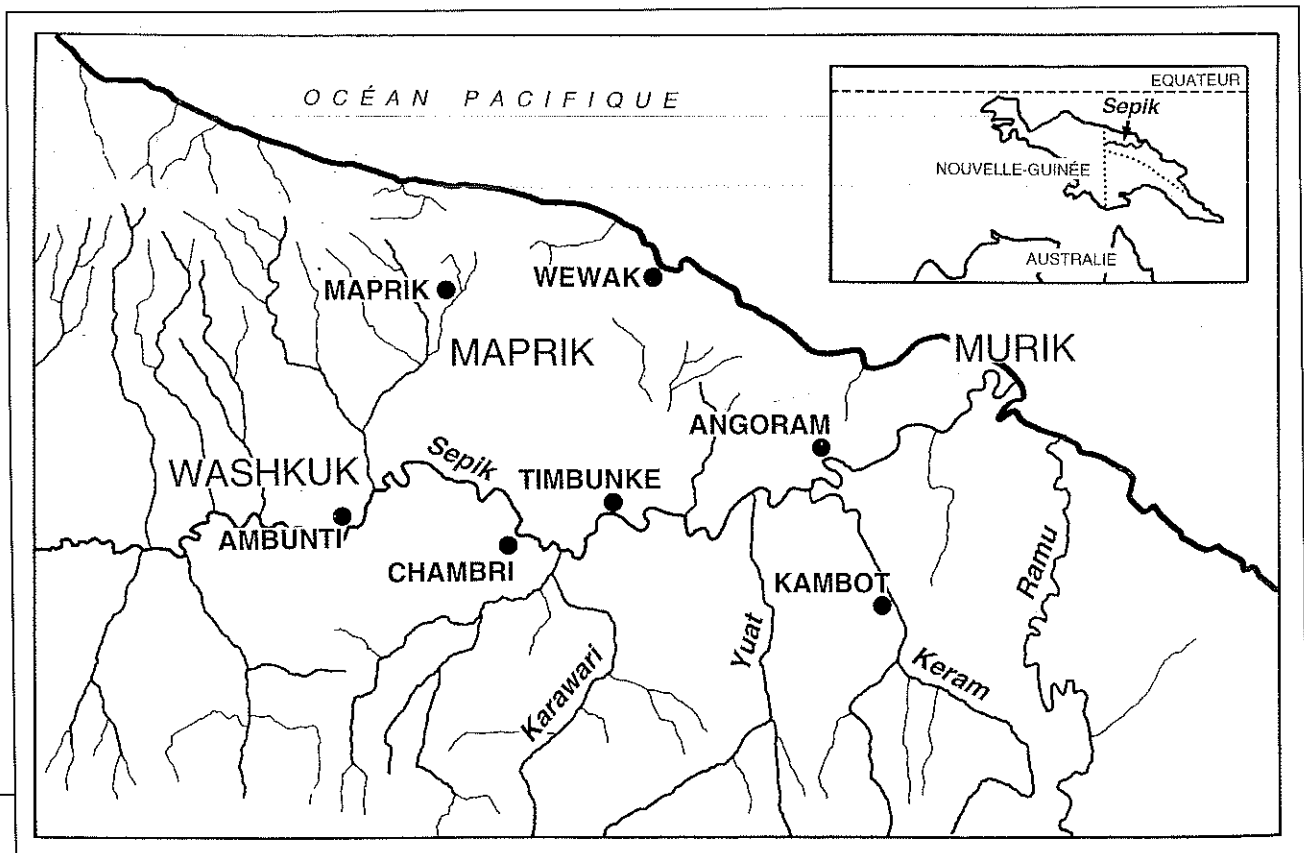


A la découverte de l'autre



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. Comme j'essaierai de le prouver dans les pages suivantes, ils continuent à graver des *storyboards* parce que ceux-ci sont devenus le symbole identitaire de leur culture et de leur résistance culturelle. Avant de poursuivre dans cette direction, je propose d'examiner les termes « identité », « symbole » et de passer en revue quelques propriétés de l'art. La définition de l'identité n'est pas simple, car ce concept renferme deux éléments différents, voire opposés : le premier est suggéré par l'étymologie même du terme, qui vient du latin *idem* et qui signifie « le même ». Le deuxième élément, aussi important que le premier, est celui d'« autre » (Jacobson-Widding 1983 : 13). Le terme identité suppose

donc un *idem*, mais en même temps un *alter*. S'il met en évidence les traits communs qui font qu'une ou plusieurs personnes peuvent être associées à d'autres à partir d'un certain nombre de caractères saillants partagés, il souligne également les propriétés d'unicité et d'individualité, car il se réfère à ce qui différencie une ou plusieurs personnes des autres. Or, si la ressemblance semble être la caractéristique essentielle de l'identité, à mon avis c'est la dissemblance qui joue le rôle fondamental. La confrontation avec l'altérité est nécessaire pour la formation et le maintien de l'identité, parce que c'est à travers l'interaction que l'identité se forme, se modifie et se maintient. Elle se développe et agit à partir de l'opposition, grâce aux frontières entre ses semblables, qui sont définis culturellement, et les autres, eux aussi définis culturellement. Dire qui nous sommes, signifie surtout dire qui nous ne sommes pas. L'identité est donc un concept relationnel, une image plus ou moins complexe élaborée par un acteur social dans le but de pouvoir s'orienter et se situer dans des réseaux sociaux. Si d'un

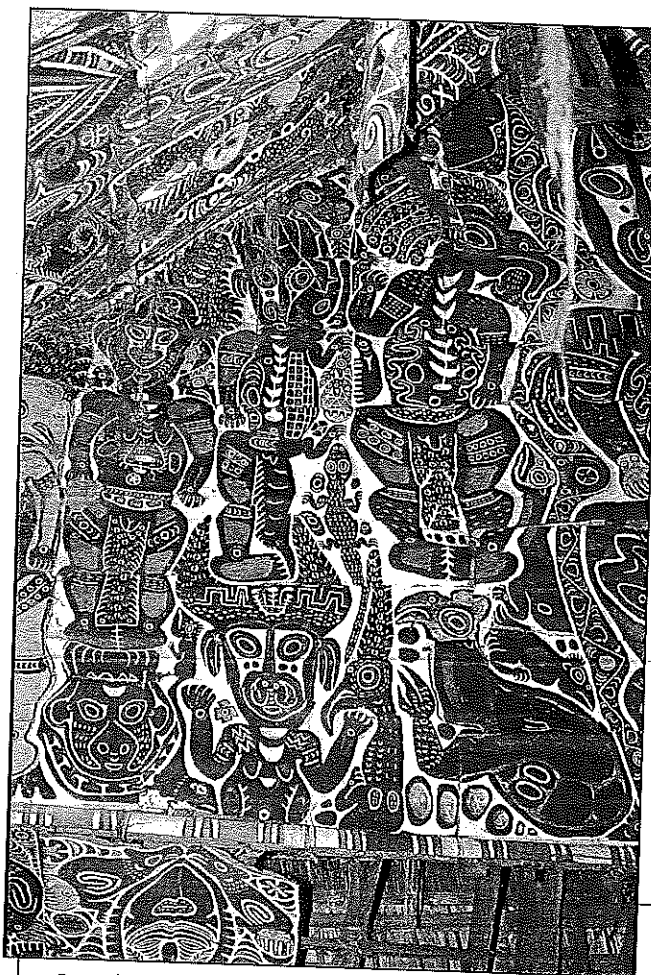


Carte de la vallée du Sepik
(Papouasie-Nouvelle-Guinée).

côté un groupe a besoin d'élaborer, d'établir, de fixer des modèles de comportement pour ses propres membres, de l'autre il a besoin de se positionner constamment par rapport à d'autres groupes. Cette activité de positionnement vers l'extérieur est permanente et implique en même temps une redéfinition de l'intérieur.

Néanmoins, l'identité n'est pas une réalité fixe, mais elle évolue, se façonne progressivement et s'organise incessamment. À l'intérieur d'une société, il existe toujours des contradictions que l'on pourrait définir comme des dissonances identitaires, qui normalement ne sont pas ressenties comme des menaces. C'est pendant les périodes de crise, lorsque les tensions créées par les contradictions existantes deviennent de plus en plus fortes jusqu'à éclater, que l'on assiste à de véritables crises d'identité : l'identité d'un groupe peut alors devenir inadéquate et engendrer un processus de reconstitution qui comportera l'incorporation de nouveaux éléments et la modification de certains, déjà présents. Venons-en au symbole : dans son intervention lors de la conférence interdisciplinaire « Identity : Personal and Socio-Cultural. A Symposium » tenue à l'université d'Uppsala en 1982, dont les actes furent publiés l'année suivante sous la direction d'Anita Jacobson-Widding, Meyer Fortes (1983 : 401) expliquait : « The main point about identity is that it is not enough to experience it, it has to be shown all the time. If it is not shown, it is not real, and it must be shown in objective ways. » Si donc l'identité a besoin d'être constamment exprimée et montrée, c'est en particulier au travers d'objets concrets que cette communication peut avoir lieu, des objets qui deviennent des symboles par association d'idées. Mais qu'est-ce qu'un symbole ? Le mot symbole vient du grec *symbolon* que l'on pourrait traduire par « mettre ensemble ». À l'origine, le symbole indiquait un objet coupé irrégulièrement en deux morceaux. Deux personnes qui allaient se séparer pour longtemps en gardaient chacune une partie. Ensuite, en rapprochant les deux fragments, les porteurs pouvaient assembler l'objet et ainsi reconnaître leur lien. Par extension, le symbole est considéré comme ce qui, en vertu d'une correspondance analogique, représente une chose ou une opération.

Si l'identité a besoin de se manifester à travers des symboles, elle peut puiser aux formes artistiques, qui constituent un excellent véhicule de cette communication. L'art est un phénomène ayant un caractère plurifonctionnel : il peut revêtir plusieurs fonctions en même temps, qu'elles soient psychologiques, sociales ou culturelles. L'art est une manière culturellement déterminée d'organiser l'espace et le savoir ; il constitue également un registre important pour la mémorisation, ainsi que pour la transmission des



Pangal représentant des figures mythologiques parmi lesquelles Dowena devenu crocodile. Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du Bas Sepik, village d'Angoram. (Photo : Roberta Colombo Dougoud, 1988.)

connaissances et des événements du passé. Les formes artistiques peuvent fournir un moyen institutionnalisé et tangible à travers lequel des valeurs abstraites sont rendues publiques et des valeurs morales articulées didactiquement. Elles permettent aussi de signaler le statut spécifique d'un individu ou la classe d'âge d'appartenance. Néanmoins, l'art étant une articulation et une dramatisation des valeurs significatives, les formes artistiques peuvent véhiculer l'identité d'un peuple et également exprimer des changements sociaux et identitaires dans des situations d'acculturation. Comme Dawson, Frederickson et Graburn (1974 : 48) le montrent, « one result of these contacts has been exchange of material items, often in the form of souvenirs. Members of the expanding societies collect material 'evidence' of

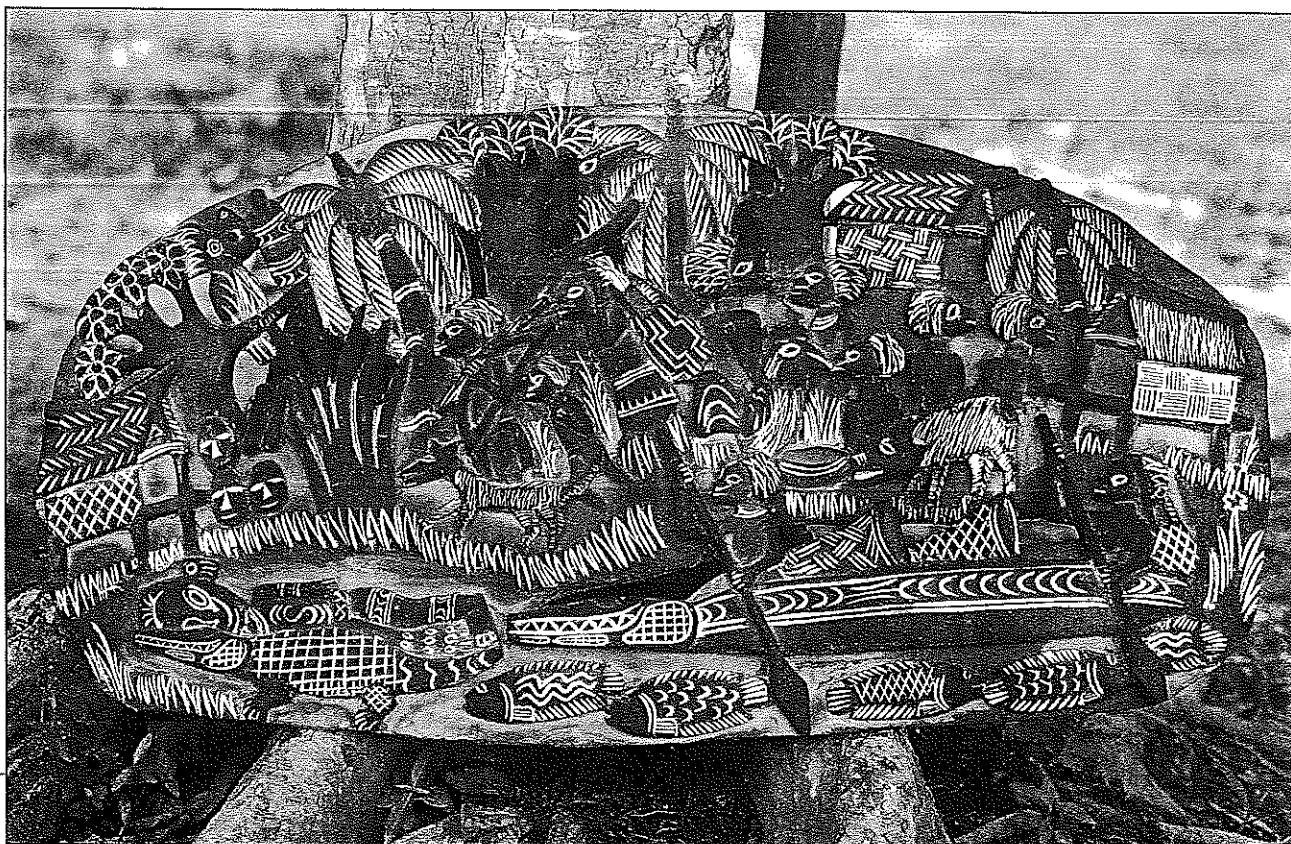
Détail de pagaie de cérémonie, ornée d'une tête sculptée et peinte en noir, rouge et blanc. La stylisation du visage et la haute coiffure sont caractéristiques des îles septentrionales de l'archipel. Bois peint. Long. : 1 180 mm. Papouasie-Nouvelle-Guinée, îles Salomon.

their travels and adventures, and these items must express values positive in the eyes of the collectors, such as the exotic, the brave, the remote, or the beautiful. The makers of these movable symbols may also try to express in their manufactured items the values important to them – thus telling the buyers not only what they want to hear but something about themselves that they can be proud of and that they hope will disseminate a positive image or identity to the outside world. »

Dans un horizon devenu soudainement si vaste et lointain, ces populations ressentent le besoin de communiquer leur existence, d'expliquer qui elles sont, comment elles vivent, quelle est leur spécificité, en quoi consiste leur unicité, de déclarer leur identité séparée et d'offrir une image positive

d'elles-mêmes (Graburn 1979). Leur message peut être véhiculé et amplifié par des artefacts destinés au marché externe. Comme l'explique l'anthropologue américain Nelson Graburn (1976 : 26), « the commercial arts of these small populations may be made for outsiders only [...], but they carry the message : "We exist ; we are different ; we can do something we are proud of ; we have something uniquely ours." »

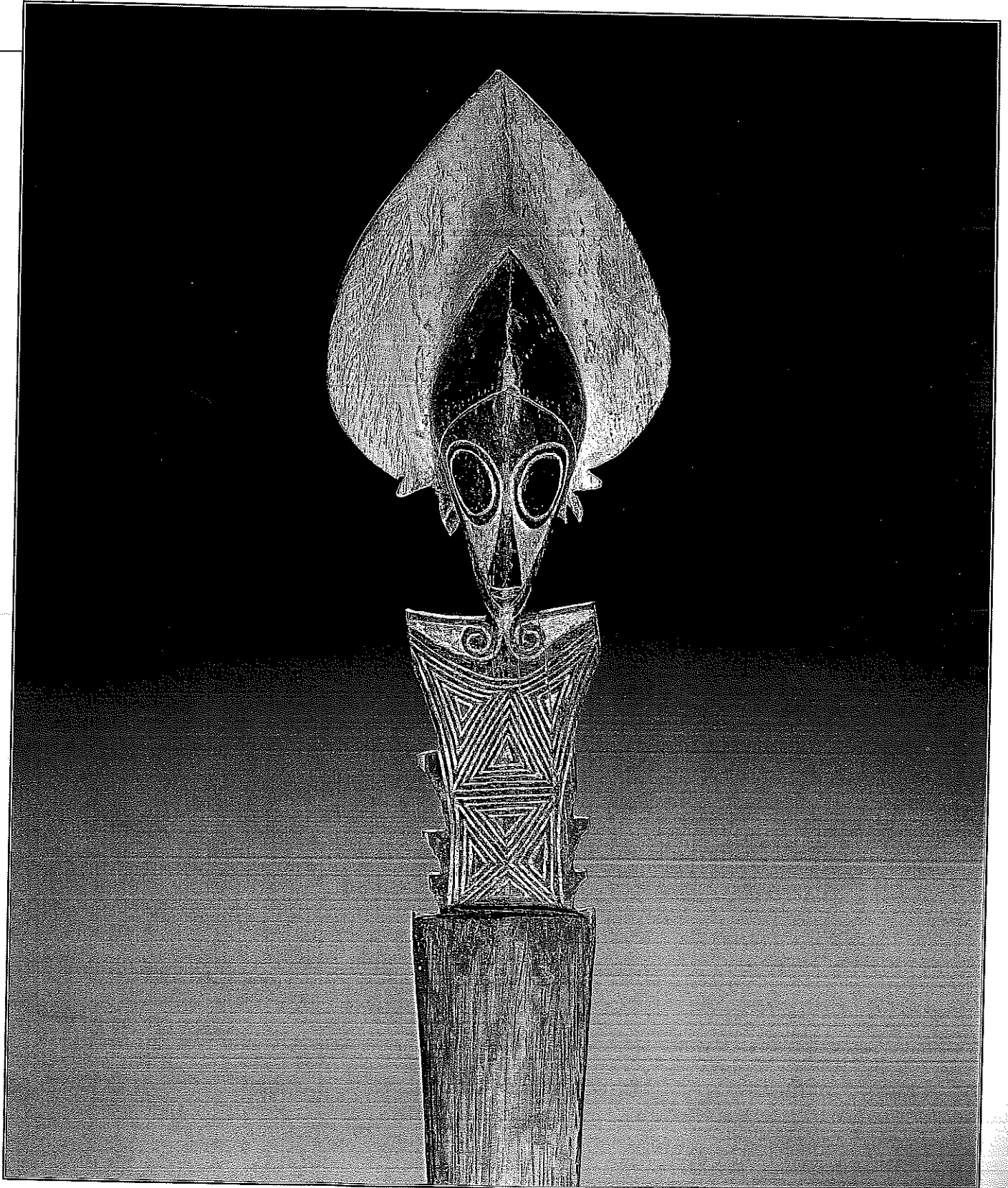
Si l'on prend en considération l'art contemporain des aborigènes d'Australie, et en particulier les peintures sur écorce et les peintures acryliques, on peut relever clairement la relation étroite entre formes artistiques produites pour la consommation externe et revendication identitaire. La notion de *dreamtime* ou *dreaming* (temps du rêve)



Storyboard gravé par Gerard Penga illustrant le mythe de Dowena qui se transforme en crocodile. Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du Bas Sepik, village de Kambot. (Photo : Roberta Colombo Dougoud, 1993.)



A la découverte de l'autre



est centrale dans la culture aborigène et elle désigne la période ancestrale pendant laquelle des êtres mythiques sortirent des profondeurs de la terre, jusqu'alors plate et sans relief. Ils laissèrent des traces de leur passage en donnant forme au paysage et au ciel (Dussart 1993). En visitant les rêves des humains, ils les instruisent en leur expliquant leurs itinéraires, l'organisation sociale, les rites et les coutumes à suivre. Le *dreaming* est l'itinéraire parcouru par les figures ancestrales à travers le paysage et en même temps, la dimension sacrée du présent et pouvoir ancestral des êtres mythiques responsables de la création entière. Les formes artistiques perpétuent les liens entre les vivants et les héros totémiques. Les peintures en particulier représentent des cartes géographiques des lieux associés à des événements mythologiques⁷. Cependant, les peintures sur écorce et 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, leur détermination à être

acceptés au-delà des discriminations et préjugés dont ils sont victimes. Ces peintures, qui s'adressent aux non-aborigènes, expriment le message politique suivant : « Here is the land and we belong to it. Here is a little window into our view of the world. If you appreciate the art at one level – the aesthetic perhaps – then maybe you will start to see what we have known all along : that our culture is a rich, intellectual and deeply religious one, still alive and well today. » (Anderson 1993 : 148.)

L'identité des habitants de Kambot et les *storyboards*

Comme je l'ai indiqué, les *storyboards* représentent un système de communication interculturelle à travers lequel les producteurs et les destinataires s'échangent des informations sur eux-mêmes, sur leurs attentes et sur leurs relations. Le message lancé

par les habitants de Kambot concerne leur identité, qui est de plus en plus liée à ces planches. Mais essayons de saisir cet aspect en commençant par faire une distinction entre identité personnelle et identité locale. Les motivations qui amènent

les artistes à graver des planches sont diverses et agissent souvent conjointement. Ils gravent, stimulés par le désir de gagner de l'argent qui leur permettrait 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 des journaux *Post Courier* ou *Wantok* accroît leur estime d'eux-mêmes et engendre leur reconnaissance sociale au niveau local. En outre, si leur nom est connu comme étant associé aux *storyboards*, c'est directement à eux que les touristes et les marchands d'art vont s'adresser pour l'achat d'artefacts.

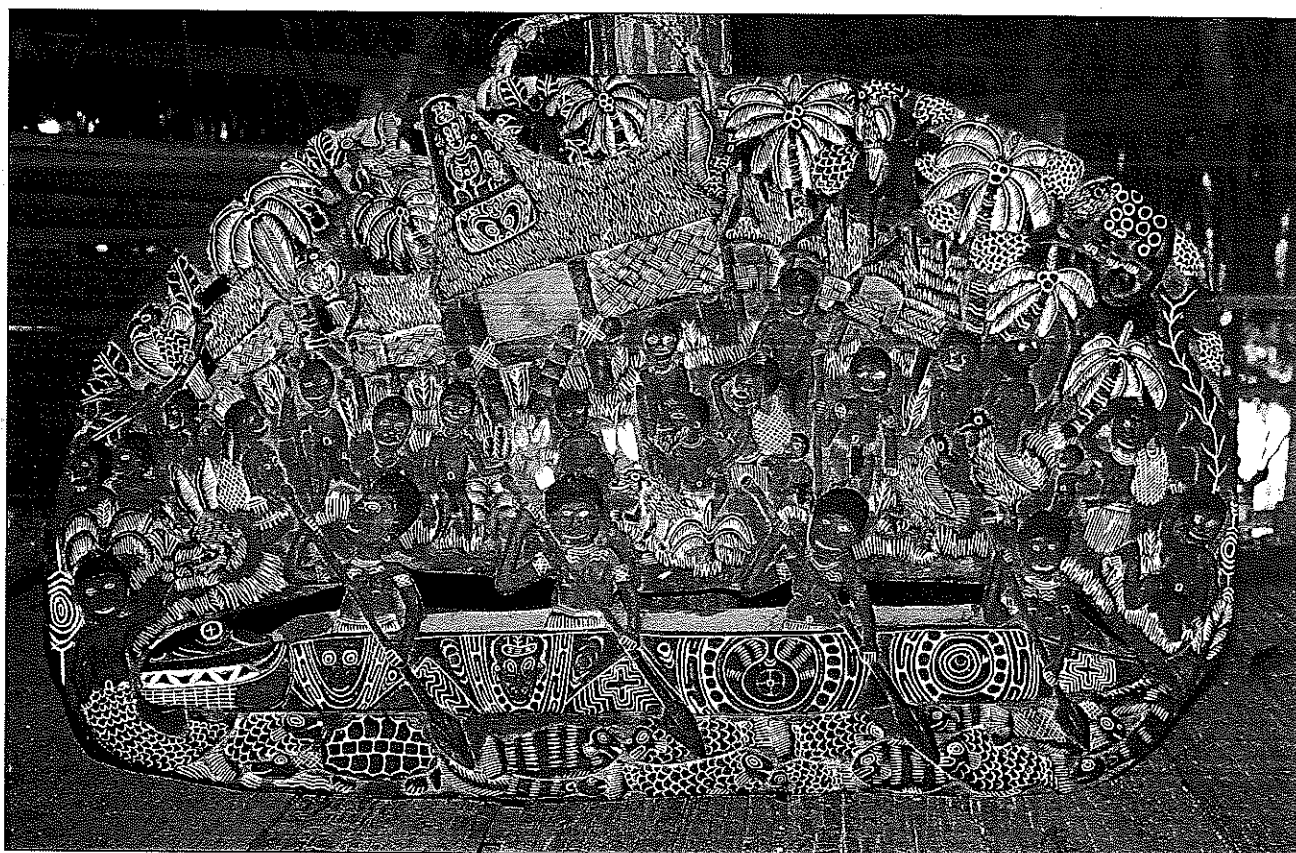
Cependant, malgré les diverses motivations personnelles, qui sont donc liées à l'identité individuelle, ils sont tous heureux et fiers lorsque leur village est reconnu comme le lieu d'origine des *storyboards* : ils s'identifient avec ces planches qui sont pour eux source d'orgueil. Dans le passé, avant 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, qui les ont placés dans une position d'infériorité, se sont instaurés. 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 nombreux 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 qui vivent 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

Dans leur monde,
des « autres »
jusqu'alors
inconnus se
sont présentés,
de nouvelles
autorités se
sont imposées,
des rapports
inhabituels,
qui les ont
placés dans
une position
d'infériorité,
se sont instaurés

assimilés à d'autres populations du Sepik ou, pire encore, de la Papouasie-Nouvelle-Guinée 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, la maison cérémonielle, ainsi que les mythes. Cependant, comme la majorité des *storyboards* ne sont pas achetés dans le village, mais dans les villes du pays ou même à l'étranger, celui qui les admire est dépourvu des connaissances de la culture locale qui lui permettraient de reconnaître que ce sont précisément les habitants de Kambot et leurs mythes qui y sont reproduits, qu'il s'agit de leur art et non pas de l'art d'un village quelconque de la région du Sepik. En revanche, pour ceux qui sont familiarisés avec les formes artistiques de Kambot, le processus d'attribution est immédiat.

Si la reconnaissance des *storyboards* comme étant originaires de Kambot n'a aucune importance pour les touristes, ni pour les marchands d'art, elle est au contraire primordiale pour les habitants du village. Les graveurs insistent pour que les traits caractéristiques, tels que les décorations sur canoës, la maison cérémonielle ainsi que les mythes, soient représentés. On pourrait se demander pour quelle secrète raison cela revêt une si grande importance, surtout si l'on pense que la quasi-totalité des acheteurs ne vont ni les déchiffrer, ni les comprendre, car ils ne disposent pas d'instruments pour en saisir le symbolisme. Pourquoi s'obstinent-ils à reproduire leur maison cérémonielle (fig. ci-dessous), plutôt que celles du Moyen Sepik, que les acheteurs sont habitués à voir dans les livres et brochures touristiques ? Cela nous conduit à une autre question : pour qui les habitants de Kambot gravent-ils des *storyboards* ? Seulement pour les touristes ? Une interrogation similaire a été posée par Barry Craig (1984) à propos du symbolisme employé par les aborigènes sur les peintures acryliques : « Who [...] are



Storyboard gravé par Beatus Wotoke représentant la maison cérémonielle. Papouasie-Nouvelle-Guinée, région du Bas Sepik, village de Kambot. (Photo : Roberta Colomba Dougoud, 1987.)

Calebasses pyrogravées et peintes servant de récipients pour le lait, les céréales, la farine ou la bouillie.
Elles sont coupées en deux dans de grosses courges non comestibles (Cucurbitacées).
Diam. : 200 à 600 mm.
Niger et Cameroun, Peul ou Fulbe, Haoussa, Bamoum.

the intended audience for these works ? And since much of the symbolism is esoteric, why do these artists employ it if they intend their works for sale primarily to non-Aboriginals (which they clearly do) ? » Encore une fois la question n'est pas posée correctement : il faudrait plutôt se demander si les *storyboards* sont destinés uniquement aux touristes. Évidemment, ma réponse est négative : je suis persuadée que les planches gravées sont destinées aussi aux producteurs eux-mêmes, pour lesquels elles représentent un moyen de consolider leur identité locale qui est ressentie comme menacée, ainsi que pour marquer la différence entre eux et leurs voisins. Évidemment, avec l'acculturation, des attaques incessantes et violentes ont été portées contre

Le dépouillement
des maisons
cérémonielles
n'a pas impliqué
uniquement
une transformation
radicale de
l'organisation
sociale,
il a surtout
représenté
une vigoureuse
offensive envers
l'identité du groupe

l'identité des habitants de Kambot, par l'arrivée des administrations coloniales et surtout l'établissement des missionnaires catholiques. C'est à ce moment que les maisons cérémonielles furent vidées de tous les objets qui constituaient la mémoire collective : beaucoup d'hommes furent déportés dans les plantations ou dans d'autres missions. Le dépouillement des maisons cérémonielles n'a pas impliqué uniquement une transformation radicale de l'organisation sociale, basée sur la séparation entre mondes masculin et féminin, entre les hommes qui avaient été initiés d'un côté et les femmes et les enfants de l'autre, ou une attaque contre un système entier de croyances ; il a surtout représenté une lente mais vigoureuse offensive envers l'identité du groupe. Probablement, dans les années qui suivirent, l'identité des habitants de Kambot était-elle en-

core ferme : c'est ensuite que la situation s'est aggravée, car elle ne pouvait plus être alimentée par les rites d'initiation, par la transmission des mythes, par l'élaboration culturelle quotidienne. 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

par 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. » Bien entendu, par cela je n'entends pas suggérer que cette intention était déjà présente au moment de la création des *storyboards*, qui ont été inventés dans le but de pouvoir affirmer l'identité des habitants de Kambot. Probablement ces implications ont-elles surgi seulement dans un deuxième temps.

La redéfinition de sa propre identité ne vise pas à une opération de présentation destinée exclusivement à l'extérieur, pour l'*out-group*, mais concerne aussi l'intérieur, l'*in-group*. Dans le premier cas, il s'agit de trouver une étiquette qui soit facile à reconnaître et que l'on ne confonde pas si possible avec celle d'une autre ethnie ; alors que dans le deuxième, il s'agit de repérer un dénominateur commun, autour duquel activer l'identification. « L'identité peut se maintenir à condition de pouvoir se transformer » (Rossel, Bassand et Hainard 1989-1990 : 26). Et c'est cela que les habitants de Kambot ont fait : afin de pouvoir continuer à exister en tant que groupe distinct, ils ont dû se redéfinir, et cette opération a été possible grâce à un nouveau symbole identitaire.

1 Dans le texte, les termes en pidgin mélanésien sont en italique.

2 Les termes dans la langue locale sont en italique et soulignés.

3 Des classifications semblables ont été proposées par le psychologue et critique d'art Rudolf Arnheim (1954) et par l'historien de l'art Ernst Gombrich (1960).

4 L'historien de l'art Erwin Panofsky, dans *La perspective comme forme symbolique* (1975 [1926]) a montré que la perspective elle-même, celle de la Renaissance, est également une construction symbolique.

5 Les raisons du succès des *storyboards* auprès des touristes ont été analysées dans un article de Roberta Colombo Dougoud (à paraître).

6 Après la création des *storyboards*, certains villages avoisinants ont aussi été autorisés à en graver.

7 Barbara Glowczewski s'est ainsi exprimée : « Les aborigènes australiens lisent la terre comme un livre, interprétant tous les traits du paysage comme les traces vivantes d'êtres fantastiques » (Glowczewski 1989 : 87).



A la découverte de l'autre

