

Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft
= revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera
d'etnologia

Band: 3 (1998)

Artikel: L'expérience Vanuatu

Autor: Boulay, Roger / Regenvanu, Ralph / Gonseth, Marc-Olivier

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007535>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Des projets dans ce cadre ?

Dans ce même espace, nous allons faire en sorte que les visiteurs puissent interroger des bornes interactives et obtenir un certain nombre d'informations sur la fonction, le sens des objets, mais aussi savoir où ils sont conservés. C'est vraiment cet espace qu'on est en train de préparer, dans le prolongement de l'exposition et sur le même principe: *l'idée de restitution est une abstraction*. On en a beaucoup discuté autrefois avec Jean-Marie Tjibaou: pour lui c'était une abstraction et une pétition de principe qui se heurtait, il le savait très bien, à autant de blocages que d'enthousiasmes aussi peu sensés les uns que les autres. En d'autres termes, alors que les enthousiasmes devraient être encouragés, ils posent autant de problèmes que les résistances. Donc son idée, à laquelle je tiens et pour laquelle je sais que Neuchâtel a également beaucoup investi, c'est d'abord de savoir ce qu'il y a: des inventaires, des inventaires, des inventaires. On n'aurait jamais pu faire l'exposition kanak en 1990, ni organiser celle que je suis en train de préparer pour le futur Centre culturel Jean-Marie Tjibaou si je n'avais pas eu 1500 fiches sous la main, qui permettaient de dire que dans ce musée-là, on pouvait trouver telle ou telle pièce. Je connais à peu près quarante musées en France: on s'aperçoit qu'il y a du matériel partout ! Donc pour lui, c'était impératif de savoir où étaient les objets, ne serait-ce que pour savoir dans quelles conditions ils étaient conservés. S'ils étaient présentés au public dans de bonnes conditions, il n'y avait aucun problème, c'était ça l'essentiel dans son esprit; par contre, s'ils n'étaient pas utilisés, il proposait non pas d'en demander la restitution mais le dépôt ou le prêt dans le cadre d'une convention.

Qu'entendez-vous exactement par «pas utilisés» ?

Pas vraiment présentés ou conservés dans des réserves. Ce ne sera un mystère pour personne que des collections entières

sont soit dans un état de conservation limite, soit non mises en valeur depuis des années. Donc l'idée que nous avons, assez pragmatique parce que la Nouvelle Calédonie est un petit pays et que le Musée territorial et le Centre sont de petits musées, certes techniquement bien pensés et offrant toutes les garanties, ce n'est pas de faire revenir quatre cents sagaies, trois cents casse-têtes ou vingt masques mais d'opérer un choix: plutôt que de faire dans la quantité, essayer d'avoir des pièces qui ne sont pas sur place, et surtout les faire tourner en les changeant le plus souvent possible.

Quelles sont les circonstances qui ont permis la circulation de l'exposition Vanuatu en Nouvelle Calédonie ?

L'exposition à Nouméa avait été demandée depuis très longtemps par Jean-Marie Tjibaou. A la suite des Accords de Matignon et grâce à l'engagement du haut-commissaire (gouverneur local) et des organisateurs du musée de Nouméa, qui prirent position personnellement sur le thème de la restitution, ce qui n'était pas évident, l'opération a pu avoir lieu. On a eu un certain nombre de refus, bien sûr, mais on a eu aussi des collaborations assez spontanées et sympathiques. Et tout s'est bien passé. Alors du coup, on a pensé que ça pouvait reprendre pour le Vanuatu. La grande différence sur le plan matériel, c'est qu'à Nouméa il existait un musée bien équipé du point de vue sécurité, conservation, *et cetera*, alors qu'à Port Vila, il n'y avait rien du tout. Il a donc fallu attendre que le nouveau musée soit construit, après bien des difficultés, pour pouvoir y faire l'exposition.

En l'occurrence, au cours de cette expérience, est-ce qu'il y a eu des demandes de restitution, est-ce qu'on l'a envisagé, est-ce qu'on en a discuté ?

Non, pas vraiment car ça ne s'est jamais posé comme ça. La voie qui a été suivie jusqu'à présent est celle de l'inventaire et

de la mise en dépôt dans une exposition semi-permanente. Donc il y a eu, dès la fin de l'exposition en 1991, un certain nombre de musées qui ont tout de suite accepté de déposer des objets au Musée territorial de Nouméa. Le Musée de Chartres, le Musée d'Aquitaine à Bordeaux, le Musée d'Angoulême et le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie de Paris se sont montrés très coopératifs et ont des objets déposés à Nouméa depuis l'exposition de 1990.

Et quelles sont exactement les conditions de dépôt ? Comment le contrat est-il stipulé ? Ces pièces sont-elles prêtées ?

Elles sont déposées pour une durée de trois ans, éventuellement renouvelable. En ce moment c'est un peu compliqué parce qu'on fait la même démarche pour le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou. Il y a donc des conventions à revoir mais ça sera exactement sur le même principe. Dans notre demande, on tient compte des frais engagés pour emprunter et transporter les œuvres. On a parfois des coûts trop élevés car, en général, les musées obligent à des convoiements. Alors si cela coûte trois billets d'avion de convoier une pièce du *British Museum*, par exemple, le projet n'aboutit pas. Les exigences des musées sont donc un des principaux obstacles à ce genre de démarche. Entre musées européens, ça fonctionne parce que tout le monde a les moyens de le faire; à Nouméa également c'est parfois possible. Mais si un musée comme celui de Port Vila au Vanuatu voulait mettre en place ce système, ça ne marcherait pas: ils n'ont pas les moyens de faire venir quoi que ce soit. Peut-être pourraient-ils payer la venue d'un objet mais en aucun cas prendre en charge des accompagnants. Ces objets transportent avec eux, encore une fois sûrement à juste titre, une lourdeur à la fois institutionnelle et technique qui est peut-être beaucoup plus handicapante que le principe même de la circulation ou du dépôt.

Et quelle est votre position, personnelle, en tant que muséologue et ethnologue occidental, sur la question de la restitution en général ? Peut-être avez-vous d'autres expériences concrètes à mentionner ?

La seule expérience que j'ai, c'est celle-là. Elle montre en tout cas que le point de vue isolé du conservateur anthropologue et/ou conservateur européen n'est pas tenable. Il est tout de suite confronté aux gens sur place. Je prends un exemple. Quand en 1990 l'exposition est arrivée en Nouvelle Calédonie, tout s'est bien passé, vraisemblablement pour une raison extrêmement importante, à savoir que le staff du Musée territorial, qui est constitué d'un jeune conservateur kanak et d'un adjoint à la fois jeune et très intégré à la coutume locale, a fait deux mois d'information de village en village pour expliquer aux gens pourquoi les objets venaient, d'où ils venaient, pourquoi ils étaient partis et pourquoi ils allaient repartir. Il y a eu des débats très intéressants sur qui est venu les voler ou les collecter, dans quelles conditions, qui sur place les a donnés et pourquoi. Ça a beaucoup facilité le travail et ça a aussi abouti à ce que ces objets soient réinvestis culturellement par les gens concernés au moment de leur arrivée, d'où l'idée des inaugurations *coutumières* au Vanuatu et à Nouméa. Jusqu'à présent, les expositions que j'avais vues dans le cas où un pays européen emmène des pièces ailleurs – du reste il n'y en a pas beaucoup – ressemblait toujours à une démarche par laquelle une sorte de cadeau était fait au pays en question. Mais là, pour le Vanuatu et la Nouvelle Calédonie, on a eu un investissement des coutumiers locaux qui ont demandé dans les deux cas de faire, avant l'inauguration à l'europpéenne, une réception coutumière des caisses, sans les ouvrir. A Port Vila, il y a eu toute une danse, il y a eu des rites sur le terrain d'aviation même, puisqu'on était à l'aéroport; à Nouméa, même chose, il y a eu une sorte d'inauguration coutumière à l'ouverture des caisses. J'ai trouvé très beau le titre de l'exposition à Port Vila, qui était

Spirit blong bubu i kam bak, «l'esprit des vieux revient». C'est Ralph Regenvanu, que vous allez rencontrer, qui a choisi ce titre. Ce sont les gens là-bas qui l'ont choisi. A Nouméa, l'exposition s'appelait *Art kanak: de jade et de nacre*, mais la démarche était la même; d'ailleurs, les discours coutumiers qui ont été faits sur les caisses quand elles sont arrivées évoquaient l'esprit des vieux qui revenait visiter leurs descendants.

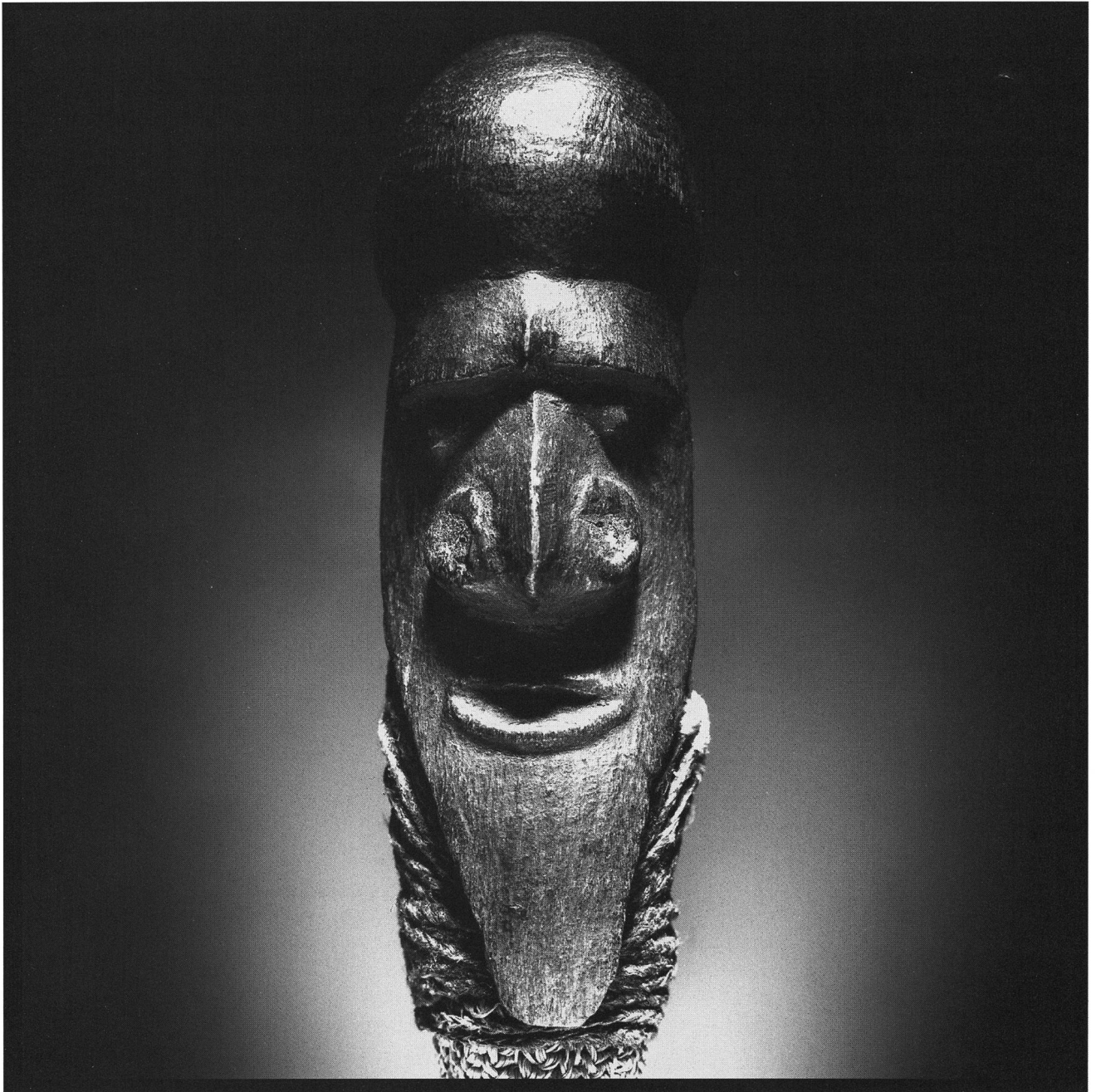
C'est là que l'anthropologie, si elle n'est pas trop distante, peut permettre d'aider un certain nombre de choses. Par exemple, avant cette exposition, le Musée de Nouméa était très peu visité par les Kanaks parce qu'il n'y avait jamais eu d'appropriation coutumière du lieu. Ce musée est construit sur des terrains qui appartiennent à la ville de Nouméa, domaine de l'Etat, mais n'empêche que ce lieu fait référence à des propriétaires coutumiers anciens et connus. Donc aucun Kanak respectant la coutume n'entrera dans ce musée tant que le propriétaire coutumier du lieu ne lui en aura pas donné l'autorisation. Cette inauguration coutumière a donc à la fois permis d'accueillir l'esprit des vieux qui revenait mais aussi de faire un signe de type traditionnel vis-à-vis de la population kanak en leur disant: «vous venez du Nord, vous venez du Sud, vous venez de l'Ouest ou vous venez de l'Est mais le lieu où est construit ce musée vous est ouvert par nous maintenant, coutumiers du Sud». Cette inauguration coutumière a mobilisé beaucoup de gens. Elle a donné lieu à des échanges de monnaie, des échanges de nattes et les portes du musée se sont ouvertes de manière coutumièrement correcte. Depuis, pratiquement la moitié des visiteurs du musée sont kanaks. Et ça s'est passé de la même manière à Port Vila.

Cette expérience a-t-elle modifié votre vision des choses ?

Un tel processus remet en cause non seulement les critères esthétiques des conservateurs et des esthètes occidentaux, mais aussi des anthropologues. Au cours

de ces deux expositions, en voyant faire les gens, en les voyant vivre, en assistant à leur réappropriation des objets, ma vision a totalement changé. Pour moi, anthropologue idéaliste, tous les objets qu'on avait amenés, l'arc, la monnaie ou une statue, avaient la même importance patrimoniale. Mais j'ai constaté que la population kanak les vivait de façon très différente: les uns étaient extrêmement sacralisés, d'autres moins, d'autres pas du tout; ce que je pensais être sacralisé ne l'était pas (il y a de bons exemples ici) et réciproquement. Il y a beaucoup d'anthropologues en Nouvelle Calédonie qui ont assisté à la circulation des coquillages, la monnaie traditionnelle (il y en a du reste de très beaux à Neuchâtel). Mais c'est fascinant de voir de quelle manière les gens se comportent vis-à-vis de ces monnaies dans une salle d'exposition. A Paris, par exemple, quelques vieux chefs coutumiers kanaks, qui avaient été invités par le gouvernement, ont manifesté une sorte de comportement physique très différent devant la vitrine de monnaies. Je n'avais personnellement pas réalisé à quel point ces monnaies pouvaient avoir une charge émotive et je me suis dit que je n'aurais pas dû les présenter de cette manière. Même chose à Nouméa: jusqu'à cette période-là, le Musée a présenté les monnaies kanaks suspendues, parce que c'est un enfillement de coquillages, très beau et très fin. Mais c'est tout à fait incorrect, jamais on ne présente une monnaie comme ça ! Et du coup, ils ont refait cette présentation en créant quelque chose de plus sombre, de plus sacralisé, où les monnaies sont comme elles doivent être, c'est-à-dire étalées sur le sol.

Autre problème, celui des pierres magiques. A Port Vila, il y avait dans l'exposition un endroit interdit aux femmes et aux enfants, avec une surveillance coutumière constante. A Nouméa on a respecté cette demande des gens, mais puisque le public était beaucoup plus varié, on a fait un petit peu comme à Bâle, en créant un endroit clos – il fallait soulever un voile pour pouvoir entrer dedans – et en signalant aux visiteurs que ces objets avaient un statut extrêmement sacré, qu'ils conte-



naient beaucoup de puissance et que seuls les hommes avaient la possibilité de les voir dans leur société d'origine. Au moins ils étaient avertis et pouvaient se rendre compte que ces objets n'avaient pas un statut d'œuvre d'art ou de spécimen anthropologique.

Quelle réaction avez-vous eue du fait qu'ils étaient «muséographiés» sur place: y a-t-il eu apparition d'une nouvelle sacralité du fait de la muséographie ?

Curieusement, c'est une question que je ne me posais pas avant: ça ne me semblait pas important, parce qu'on connaît mal les conditions exactes dans lesquelles tous ces objets sont montrés dans leur société. Je prends l'exemple des mannequins funéraires qui sont ici: sans approfondir mon enquête, et j'aurais peut-être pu le faire en lisant des ouvrages de manière plus attentive, mais ce n'est pas sûr que ce soit signalé, je pensais que ce type d'objet devait être présenté de manière respectueuse, parce qu'il s'agissait d'un crâne de défunt, et qu'il y avait peut-être des restrictions, des règles d'accès à respecter. J'ai donc été assez étonné de constater à Port Vila que le mannequin funéraire ne posait aucun problème. Tout le monde passait devant, derrière sans problème. Mais d'autres objets pour lesquels je n'aurais pas soupçonné de problèmes en ont posé. Par exemple, et ça tout le monde l'a découvert sur place, un plat en bois qui vient du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. A la demande des gens de Tana, à qui il appartenait coutumièrement, il a été décrété *plat qui ne pouvait pas être vu par tout le monde*. Donc ce plat, qui avait été mis dans la série des plats par les muséographes, a été réintégré à la série des objets sacrés.

Donc là il y a contestation de la muséographie, dans une certaine mesure ?

Oui, bien sûr, complètement. On pourrait d'ailleurs faire une troisième expérience de ce genre, et ça vaudrait le

coup de faire une enquête beaucoup plus poussée avec les gens sur place pour savoir de quelle manière ils voudraient eux présenter les objets dans l'exposition. Maintenant, rapidement dit, la manière dont on les présente à Paris ou à Bâle, je ne pense pas que ça les préoccupe beaucoup. Qu'ils apprennent que le tabou sur les pierres a été respecté, je pense que ça leur fera évidemment plaisir. On a rencontré des problèmes du même type avec les *churinga* des Aborigènes d'Australie, qu'on a retirés des présentations au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie à la demande des gens.

Est-ce qu'il n'y a pas eu un effet de frustration du fait qu'on ait amené ces objets, qu'on les ait montrés et qu'ensuite on les ait retirés? Est-ce que ça n'a pas déclenché des polémiques ?

Ça n'a pas déclenché de polémiques mais une prise de conscience sur la question du patrimoine. Il faut le reconnaître aussi, ça ravive une sorte de culpabilisation déjà bien établie chez les anthropologues que de voir arriver sur place des objets conservés dans les réserves des musées de Bâle ou de Neuchâtel, d'observer avec quel étonnement la population locale découvre ou redécouvre son patrimoine. Il y a une natte ici qui constitue un bel exemple: ils ne se souvenaient plus qu'un tel objet faisait partie de leur patrimoine, que c'était à eux, que c'étaient des choses qu'ils savaient faire; c'est quand même difficile de se rendre compte de cette rupture. A Nouméa, il y a eu une sorte d'adieu coutumier aux œuvres, un adieu avec un très beau discours disant en substance: «vous êtes les ambassadeurs de nos vieux ailleurs, retournez d'où vous venez», ainsi que des remerciements sur le fait qu'ils étaient conservés. Je n'ai pas senti du tout de tension à cette occasion. Bien sûr, il y a des cas particuliers, il y a toujours un ou deux objets qui pour des raisons extrêmement variées sont revendiqués par des gens, par des groupes, par des familles, plus spécialement. Mais c'est alors plutôt de l'ordre de

la démarche personnelle, de la relation personnelle d'un lignage à un objet.

Sur ces questions, la position que vous préconiseriez serait celle de Jean-Marie Tjibaou ou quelque chose de plus radical ?

Ma position est fondée sur ces deux expériences, et je sais que ce terrain doit être travaillé de manière extrêmement pragmatique, j'allais dire au coup par coup, et avec une très longue préparation, suffisante de part et d'autre. De toute façon, faire une exposition, c'est une manière d'enrichir les informations sur les collections ou plus exactement sur les rapports entre les gens et les objets. C'est tout à fait incomparable parce qu'il y a effectivement des informations de type émotif ou d'ambiance générale qui apparaissent alors qu'elles ne surgiraient pas dans la relation d'interrogé à interrogeant.

J'ai une petite anecdote à ce sujet. A Nouméa, depuis quelques années, je travaille avec un vieux Kanak qui est très connu là-bas, une sorte d'informateur attiré d'anthropologues beaucoup plus compétents que moi. En lui faisant visiter l'exposition avec un de ses amis, je me suis aperçu qu'il n'avait pas de réactions, qu'il semblait indifférent. Puis son vieux collègue s'est mis à lui parler des objets (la hache, la monnaie, etc.). Et au bout d'une dizaine de vitrines, le vieux a dit: «tu ne veux pas me ramener chez moi, parce que j'ai oublié mes lunettes». Donc il se promenait dans cette exposition de manière très abstraite, parce que pour lui une exposition, c'est quelque chose d'étranger. Mais grâce à son ami, il a changé complètement d'attitude et il a ensuite passé des heures dedans, à donner des informations et à échanger avec d'autres visiteurs.

Un autre choix n'a pas été sans conséquence pour la Nouvelle Calédonie. J'avais sélectionné intuitivement, parce qu'il n'y en avait pas à Nouméa, une série importante de petites statuettes venant de Genève, de Bâle, de plusieurs musées parisiens, de Grenoble. Et je me suis aperçu qu'effecti-

vement, les gens ne les avaient jamais vues et qu'ils découvraient en elles une profondeur historique insoupçonnée. Alors qu'un certain nombre d'objets sont identifiés par eux comme étant sans passé, comme s'ils avaient été fabriqués l'année dernière ou comme s'ils avaient le statut de *curios*, le fait de dire que telle statuette avait été collectée en 1794 par D'Entrecasteaux donnait une profondeur historique à ces collections qui la réintégraient dans leur propre histoire. Evidemment, tous les jeunes artistes kanaks ont passé des heures à regarder ces objets, qu'ils n'avaient jamais vus sinon dans des livres quand ils y avaient eu accès.

Quelle est la proportion des pièces qui créent cet effet de réappropriation ?

Je ne saurais pas vous dire. Il y a simplement des pièces qui sont dans toutes les mémoires, la grande hache cérémonielle par exemple, ou les chambranles des portes de case, qui ont une pérennité soit par leur reproduction, soit par leur utilisation en tant qu'emblème identitaire, et qui ne posent pas problème. Mais certaines autres pièces comme les monnaies, que les gens utilisent toujours, déclenchaient quelque chose d'autre. Je n'ai pas mesuré tout de suite, et d'autres avec moi, à quel point on peut passer à côté de réalités passées ou simplement invisibles. Dans cette ligne, je me souviens d'un groupe d'Aborigènes qui était venu en 1983 visiter le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. A cette époque-là, les *churinga* en pierre étaient exposés. Et le groupe a réagi comme s'ils étaient chez eux: les deux responsables ont demandé aux femmes de rester à l'extérieur de la salle et seuls les hommes sont allés voir les pierres. Du coup, on a tout retiré parce qu'on savait par ailleurs que les communautés aborigènes le souhaitaient. Mais quelle frustration pour le conservateur parce qu'on se coupait ainsi d'une magnifique collection de trente et une pierres superbes rapportées par un missionnaire bien avant la guerre.

Dans ce cas précis, seriez-vous favorable à une restitution ?

Oui, mais peut-être pas pure et simple, parce que se pose après le problème que tout le monde rencontre: comment évaluer la légitimité de la demande et à qui restituer ? Est-ce à nous de juger de la légitimité d'une demande ou disons-nous «débrouillez-vous avec votre patrimoine» ? C'est assez ambigu de se placer en juge. Alors évidemment, si on prend le point de vue du conservateur anthropologue muséographe, ça donne: «bon d'accord, on va vous les rendre mais il faut être sûr qu'on ne va pas les retrouver sur le marché, qu'ils vont être conservés dans un lieu adéquat, etc.». Tous ces problèmes se posent à ce moment-là. Mais au moins, dans un premier temps, le minimum consiste à tenir compte de l'avis des gens, de la manière dont ils entendent que leur patrimoine soit présenté dans les musées. Dans cette optique, il y a bien des présentations d'objets qui devraient être radicalement modifiées.

Vous êtes personnellement favorable à ce qu'on tienne compte de l'avis de la population concernée dans notre façon d'exposer ?

Oui, je le pense. On le vit bien nous-mêmes dans nos propres sociétés. J'ai visité il n'y a pas très longtemps un musée dit d'art sacré avec un vieil oncle curé. Je vous prie de croire qu'il a été complètement scandalisé de la manière dont on peut montrer des objets, non pas sur le plan de la muséographie mais sur le plan des incompatibilités (cet objet-là ne peut pas être montré à côté de celui-là) ou de l'incongruité (vous pouvez montrer un crucifix mais pas quarante, ça n'a plus de sens). Je ne vois pas pourquoi on n'en tiendrait pas compte. Il ne s'agit pas d'être complètement prisonnier d'une manière de montrer les choses mais simplement d'essayer de tenir compte de ce type de perception.

En synthèse, ce qui compte pour vous dans le domaine de la restitution, c'est premièrement que les musées acceptent de donner un inventaire exhaustif des objets qui sont en leur possession; deuxièmement qu'ils acceptent, quand on leur demande, le prêt de certains objets...

Oui, ils ont tout à fait le droit, pour compléter ce que vous dites, d'obtenir des garanties. C'est très normal. On ne va pas faire des efforts d'un certain côté et annuler tout ce travail parce qu'on n'a pas pris suffisamment de garanties. C'est un peu en contradiction avec ce que je disais sur «après tout c'est leur patrimoine, ils en font ce qu'ils veulent» mais il y a là une balance à trouver.

En troisième lieu, vous souhaitez qu'on tienne compte de la façon dont ces objets sont perçus dans leur société lorsqu'on les expose chez nous.

Oui, et je complète en disant que ce qui est à travailler, c'est bien ce qui relève d'une perception qui est de l'ordre de l'émotion, de l'attitude profonde, et non pas de celui de la simple information ethnographique, encore que ces comportements la concernent.

Et en dernier lieu vous êtes fasciné par la dynamique sociale que ces objets provoquent lorsqu'ils reviennent sur leur lieu d'origine ?

C'est à la fois une émotion personnelle car il se passe quelque chose qui est rare. Je ne sais pas si chez nous, le retour d'un objet de notre patrimoine soulèverait autant d'intérêt en dehors des historiens et du cercle restreint des amateurs.

Donc vous n'allez pas dans la direction de la restitution stricto sensu d'un ensemble d'objets ?

C'est leur patrimoine et ce serait à eux de le récupérer. Abstraitemment, intellectuellement c'est à première vue plus satisfaisant qu'ils récupèrent leur patrimoine

et que ce soit de leur propre volonté qu'ils le redonnent pour que, comme disaient les vieux, ces objets soient les ambassadeurs de leur pensée, de leur philosophie, de leur art de vivre. Là le choix c'est eux qui le font, mais c'est ça la situation idéale. Mais je ne suis pas idéaliste au point de penser ça uniquement. Bien entendu, qu'est-ce que vous voulez que fassent les gens au moment du départ des objets pour leur musée d'origine, à part se jeter sur les caisses et les retenir de force ? Ils font je pense quand même en partie contre mauvaise fortune bon cœur, parce que la chose a été préparée. Je pense que si les choses ne sont pas préparées, ça peut se passer très mal.

J'étais en train de me demander si les aspects positifs de la circulation de l'objet n'étaient pas aussi perçus par les anciens, si le fait que ces objets aient circulé et continuent de circuler n'était pas tout aussi normal pour eux que le fait de les arrêter à un endroit, dans ces sociétés-là en tout cas ?

Oui tout à fait, dans ces sociétés-là, en tout cas pour le Pacifique, c'est évident. Oui c'est une bonne formulation.

Abstract

In this interview, Roger Boulay, director of museography at the *Centre culturel Jean-Marie Tjibaou* (New Caledonia) and officer of the *Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie* (Paris), outlines a pragmatic approach to the problem of restitution. He describes his experience with the important Kanak Exposition (1990) during which many Kanaks were exposed for the first time to the extraordinary collections of Kanak artistic, ritual and sacred objects housed in Europe's most prestigious ethnographic museums. The success of this exhibit stemmed from the elaborate work of preparation carried out by the staff of the *Musée territorial*, who traveled from village to village to explain the origins of these works, the history behind their theft or appropriation, and the reasons underlying their return to the Western museums from which they were on loan. This allowed local residents to reinvest these objects, and through them, «the spirit of the elders», with new customary significance, expressed through rituals performed at the moments of their arrival, their display and their departure. Indigenous reactions to this patrimony also worked to challenge the aesthetic and academic criteria by which Western museographers and anthropologists have traditionally evaluated Kanak «art».

More generally, Boulay argues that museums that display a willingness to include local populations in the decision-making processes surrounding the preservation and exposition of native patrimony will be amply rewarded by the enriching experience of watching how this patrimony is redefined and reincorporated within local and global cultural circuits.

Le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou

D'une surface totale de 6970 m², le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou regroupera sur 8 hectares une salle d'accueil de 546 m², une salle de quatre cents places destinée aux spectacles en tous genres, une case qui servira de cafétéria (94 m²), un restaurant panoramique (297 m²), des ateliers artistiques (200 m²), des espaces d'expositions permanentes (660 m²), des espaces réservés aux expositions temporaires (1034 m²), des locaux administratifs ainsi que trois villages comprenant dix cases rondes d'une surface moyenne de 90 m².

Village 1

- La case *Bwénaado* (55 m²), qui signifie le «rassemblement coutumier», est tout entière dévolue au patrimoine artistique kanak. On y présentera des pièces anciennes prestigieuses constituant une sorte de «collection kanak idéale».

- La case *Jinu* (140 m²), qui signifie «l'esprit», se propose d'évoquer les fondements philosophiques de la création artistique océanienne en mettant en spectacle des mythes de création des hommes et des choses en Océanie. Elle s'organise autour de

sculptures contemporaines monumentales qui font l'objet d'une commande publique à des artistes contemporains kanak et océaniens.

- La case *Kanaké* (94 m²), point de passage obligé des visiteurs du Centre Culturel, on y présentera un spectacle multimédia évoquant la culture kanak d'hier et d'aujourd'hui.

Village 2

La médiathèque, constitué de trois cases d'une superficie totale de 283 m² sera un centre de ressources documentaires multimédia sur la culture kanak, mais aussi plus largement sur les cultures océaniques.

Village 3

Il regroupera trois cases d'une superficie totale de 256 m² et sera destiné aux différentes animations culturelles du Centre. La case culture accueillera les groupes scolaires soucieux de découvrir la culture traditionnelle et contemporaine kanak.

L'espace *Bwénaado*

L'espace *Bwénaado* – qui signifie le «rassemblement des gens et des choses» – est tout entier dévolu au patrimoine artistique kanak. On y présentera quelques pièces anciennes prêtées par les musées du monde entier, constituant ainsi une sorte de «collection kanak idéale». Dans un espace entièrement consacré aux arts contemporains et aux spectacles vivants, l'espace *Bwénaado* se veut aussi le lieu de référence aux traditions artistiques anciennes, aux mondes des formes et des images qui constituent pour une part l'identité kanak contemporaine. Cet espace est consacré à la présentation d'objets majeurs du patrimoine kanak dispersé. On entend par là l'ensemble des objets relevant du patrimoine kanak conservé dans les musées et

collections privées du monde (en métropole, plus de trente musées conservent des objets kanak, autant dans la communauté européenne). Il s'entend comme une attitude nouvelle envers l'idée traditionnelle de collection, comme la part manifestée d'une vaste collection absente.

On fera jouer ici la coopération internationale autour de ce patrimoine. Cette proposition se veut une réponse originale aux légitimes demandes de restitution de biens culturels. Le Centre Culturel entend promouvoir une conception dynamique de l'idée de restitution en la plaçant sur le terrain de l'échange, de l'aller et retour des objets entre leurs musées d'origine et qui ont une part légitime dans le fait qu'ils y aient été conservés et la tout

aussi légitime attente des populations qui souhaitent revoir leur patrimoine. Le Centre Culturel ne procédera que par prêts et dépôts temporaires et révisables.

Les objets sont choisis pour leurs qualités esthétiques, pour leur importance archéologique ou historique ou pour leur importance culturelle.

L'occupation régulière et renouvelée de cet espace est fondée sur l'inventaire de ce patrimoine qui doit se poursuivre en relation avec les grandes institutions muséales (Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Musée de l'Homme) et culturelles internationales (UNESCO / ICOM / ICCROM).

L'information du public concernant les objets exposés (trente) se fera par textes et cartels clas-

siques disposés auprès des objets dans un support permettant une utilisation souple.

L'information générale se fera à partir de deux bornes interactives consultables à l'intérieur de la salle. On y interroge un programme concernant les deux aspects du contenu de cet espace:

1) Le patrimoine kanak dispersé: l'interrogation se fait à partir des aires d'origines de Nouvelle Calédonie ou des objets de ce patrimoine. Le public y trouvera les informations concernant l'origine des objets, leur histoire, l'histoire de leur collecte et une présentation des musées qui les conservent.

2) Objets et société kanak: le public accède aux informations concernant le sens et les fonctions de ces objets dans la société.

Discours fait par Ralph Regenvanu, directeur du *Vanuatu Cultural Centre* de Port Vila, lors de l'inauguration de l'exposition «*Vanuatu, Kunst aus der Südsee*» au *Museum der Kulturen*. Basel

Nous avons rencontré Ralph Regenvanu après la partie officielle de l'inauguration dans les locaux où se trouvait l'exposition Vanuatu. Il était encore sous le choc de la découverte à Bâle d'un grand nombre d'objets qui n'avaient pas été intégrés à l'exposition montrée à Port Vila ni même à Nouméa et nous fit remarquer que cet effet d'accumulation irait encore croissant lors du passage de l'exposition à Paris. Il apparaît donc que, plus qu'une exposition itinérante, il s'agissait d'un projet en plusieurs étapes et en plusieurs expositions s'enrichissant d'objets au fur et à mesure de son rapprochement de Paris.

Ralph Regenvanu venait de prononcer un discours qui nous avait paru intéressant quant au point de vue qu'il défendait en matière de circulation des objets. Il a gentiment accepté de nous confier le texte que nous publions ci-après.

Wir trafen Ralph Regenvanu nach dem offiziellen Teil der Vernissage in den Museumsräumen. Immer noch war er bestürzt, nachdem er feststellen musste, dass ein grosser Teil der in Basel gezeigten Gegenstände anlässlich der Ausstellung in Port Vila und Nouméa gefehlt hatten. Er vermutete auch, dass die Sammlung in der kommenden Pariser Schau noch wachsen werde. Es scheint also, dass es sich weniger um eine Wander-Ausstellung handelte, als um ein Ausstellungsprojekt in mehreren Etappen – immer reicher bestückt, je mehr es sich Paris näherte.

Ralph Regenvanu hielt in Basel eine Eröffnungsrede, die uns gerade im Hinblick auf das Thema Zirkulation von Objekten wichtig scheint. Wir danken für die Erlaubnis, die Rede nachdrucken zu dürfen.

When I first walked into this exhibition, entering through the back, I was emotionally overwhelmed, breathless at the sight of the material on exhibit here. I cannot describe simply the profound emotional power this presentation of ancestral material has for me as a ni-Vanuatu – there are too many implications and issues the exhibition raises for me. For example, here in a city with some of Europe's most ancient buildings and its oldest museums, are also located the oldest existing pieces of cultural material from the societies of Vanuatu, which is both literally and figuratively on the other side of the world. This material now exists totally removed from the physical and social environment of its origin and purpose, and in some ways – in light of the cultural re-ordering that has occurred in our societies over the last century – from the very societies that produced it.

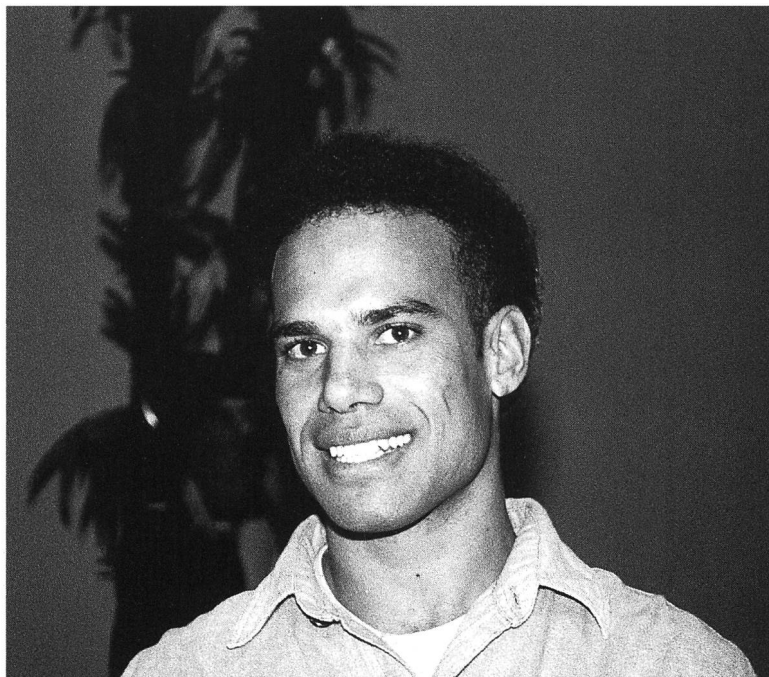
That this material is here is the result of a particular historical phenomenon that was part of the convergence of European civilisation and the societies of what is today Vanuatu. This phenomenon was the documentation of aspects of indigenous cultural and artistic traditions by European ethnologists and the acquisition and expatriation to the metropolitan countries of material items representing these traditions by these ethnologists and other art collectors. As this exhibition demonstrates with considerable potency, through their expatriation and subsequent storage in a museological context, these items have been preserved far beyond the lifespans intended or expected for them by their creators. Many of the societies of Vanuatu have traditions of preserving items used in ceremonial rituals, often in the smoky interior of the *nakamal* or men's house. However, the hot, hurricane-prone and extremely humid climate of Vanuatu provides perhaps the worst possible conditions for the long-term preservation of these mostly organic art pieces, and most do not last over a decade. In comparison, the pieces exhibited here are remarkably well-preserved, a product of being placed in institutions specifically and historical-

ly mandated to attend to their conservation.

When the historical phenomenon I have just discussed is combined with the (also historical) fact of the subsequent breakdown of the traditionally constituted social order which produced these items and a significant loss of their associated cultural knowledge, we are faced with a contemporary situation in which a substantial part of our country's oldest and most unique cultural heritage is held outside the country, and specifically in the institutions contributing to this exhibition.

That some of this material – such an important part of the heritage of the people of Vanuatu – was exhibited in the National Museum of Vanuatu and to ni-Vanuatu audiences as part of the wider project of which the current exhibition is also part, is a visionary and historic move. When this collection was exhibited in Vanuatu last year, it was the first time that any of the fabled ancient pieces existing in the collections of museums in Europe had been seen by ni-Vanuatu for up to 100 years. It was also, dare I say, the occasion when these pieces have had the greatest and most immediate impact upon their audience.

The project to bring this exhibition to



Ralph Regenvanu

Vanuatu is one which recognises that our joint histories, which converged to bring this material to Europe beginning in the late 19th century, have now converged again at the end of the 20th century. This project has recognised not only the opportunity of presenting a unique and unparalleled demonstration of the artistic capacities of the traditional cultures of Vanuatu, but also the potential that now exists for the contributing institutions to play new roles and to adopt new mandates and responsibilities with regard to the exhibited material in a context much changed from when much of it was collected. The exhibition in Port Vila demonstrated clearly the intimate contemporary relevance of this material for ni-Vanuatu – how it is instrumental for the formulation and affirmation of contemporary positive identities and in inspiring contemporary artistic creativity. This will be demonstrated when two artists from Vanuatu come to work in Basel in the coming months as part of this project.

That Vanuatu now has its first proper museum building in which such valuable pieces could be adequately and properly received and displayed is only one half of the equation. The other was a commitment from the European institutions to perceive the opportunity and the benefit of travelling the exhibition to Vanuatu. For there is much benefit to be had. The real significance of the pieces exhibited here can only be realised through a dialogue between those who curate these collections in Europe and those who live in the societies from which the pieces originated and in which the cultural elements which created them still resound.

I therefore wish to give honour and extend my heart-felt congratulations to Christian Kaufmann and Roger Boulay, who were the principals in imagining and instigating this project of an exhibition of Vanuatu arts which was inaugurated at its source in Vanuatu. Their recognition of this historic opportunity for cross-cultural and inter-institutional dialogue with regard to these important collections is indeed visionary, and points towards a dynamic

and exciting role for metropolitan ethnographic museums as we enter the 21st century. Indeed I hope that other institutions in this region will follow the example which has been set by this project, one which can only enhance the intellectual and artistic resources of the institutions and peoples of Europe and its former colonies.

Zuerst: «Cultural Dialogue». Später: Rückkehr der Objekte

Gespräch mit Ralph Regenvanu
von Susanne Knecht

«Basel – ein Name mit Klang für Kenner der Südseekunst» formulierte das Museum der Kulturen seine Werbung für die letztjährige Ausstellung *Vanuatu – Kunst aus der Südsee*. Den Ausgangspunkt für das Ausstellungsprojekt bildete die 1910-1912 vom Basler Völkerkundler Felix Speiser auf einer Forschungsreise zusammengestellte Dokumentation. Sie enthält Skulpturen, Masken, Rangmonumente, Ritualgegenstände, Malereien, Flechtarbeiten, Musikinstrumente von heute kaum schätzbarem Wert. Speiser ergänzte die Sammlung mit Photographien, die er im Gebiet der Neuen Hebriden und der Banks-Inseln (heute Vanuatu) aufgenommen hatte.

Unter dem Titel *Spirit blong bubu i kam bak* (die Seelenwesen der Vorfahren kehren zurück) wurde die Ausstellung bereits 1996 als «das bisher umfassendste Dialog-Projekt in Melanesien» – so der Initiator Christian Kaufmann, Leiter der Ozeanienabteilung im Museum der Kulturen – mit grossem Erfolg zuerst in Port Vila, Vanuatu, und Nouméa, Neukaledonien, gezeigt.

Von einer Heimkehr der *bubu* (Vorfahren) im wahren Sinne kann jedoch keine Rede sein. Die Ahnen- oder Totenerinnerungsfiguren aus Vanuatu treten nach den verschiedenen Stationen ihrer Ausstellungsreise durch die Südsee und Europa

wieder die Rückkehr an in ihre Museumsvitrinen. Sei dies in Frankreich, England, Australien oder der Schweiz.

Die Frage stellt sich: Gibt es derzeit in Ozeanien selbst keine Möglichkeit, die alten, vergessene Rituale verkörpernden Objekte in präzisierendem Kontext auszustellen? In Port Vila, der Hauptstadt Vanuatus (20'000 Einwohner) existiert schliesslich ein *Cultural Centre*, das solche Aufgaben übernehmen könnte.

Oder etwa doch lieber nicht? Ralph Regenvanu, der Direktor dieses Kulturzentrums, weilte aus Anlass der Basler Ausstellungseröffnung in der Schweiz und versuchte, die heutige Konstellation auf den Inseln, die Umbruchsituation, den Umgang mit dem kulturellen Erbe zu erläutern. In Canberra zum Ethnologen ausgebildet – «I am the only trained anthropologist in Vanuatu» – kennt er sowohl die Denkweisen seiner eigenen Landsleute wie auch die Auffassungen der westlichen Museumsverantwortlichen.

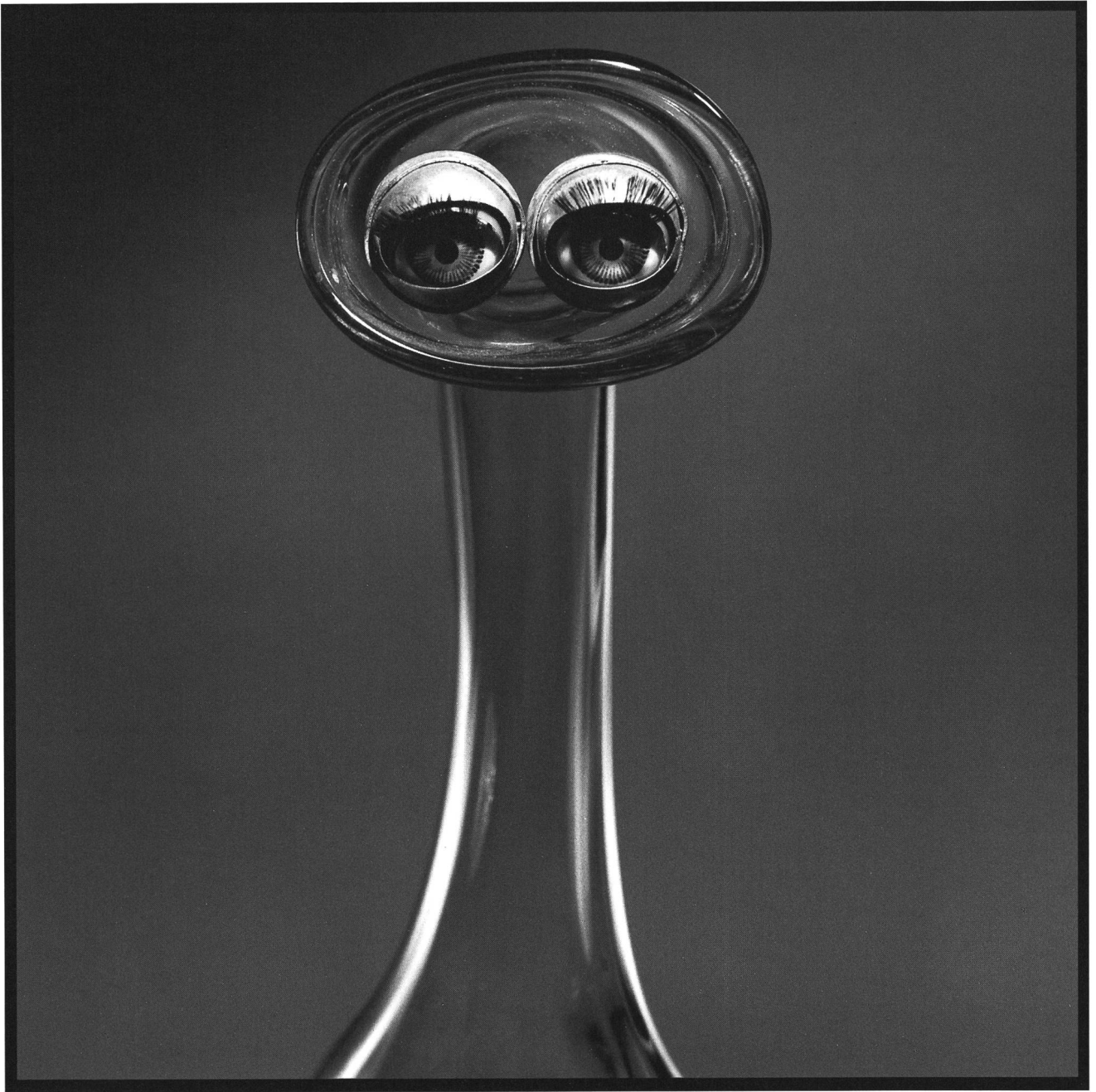
Zuerst ein Blick auf das genannte *Cultural Centre*: Welche Aufgaben sind dieser Einrichtung zugeordnet? Eine ganze Reihe von Institutionen sind dort zusammengefasst: Das staatliche Museum, die staatliche Bibliothek, das Film- und Tonarchiv, das staatliche Register historisch wichtiger Stätten. Ausserdem kümmert sich das Personal um «traditional forms of environmental management», eine Form traditionellen Wissens, die heute rasch in Vergessenheit gerät. In verschiedener Hinsicht ist das kulturelle Erbe der Inselgruppe gefährdet. Der Zwang, in der wachsenden *cash economy* zu überleben, die Magie der westlichen Konsumgesellschaft, die Zerstörung traditioneller Bindungen – das alles führte zum Verlust, zum Vergessen der einst reichen Kultur. Regenvanu betont eindringlich, dass das *centre* die Pflicht habe, die einzelnen Aspekte von Vanuatus Tradition aus heutiger Sicht neu zu bewerten, zu beschützen und auch wieder zu verankern.

Ralph Regenvanu wurde in den Basler Ausstellungsräumen erstmals in kultur-fremder Umgebung mit den Objekten

seiner Heimat konfrontiert. Wie war sein Eindruck? «Überwältigend! So viele Themen sind angeschnitten: Unsere Geschichte, unsere Familientraditionen, die Rangordnung, das Verhältnis zu den Ahnen, die Rituale. So vieles stürzt auf mich ein, dass ich meinen Augen kaum traue. Wenn ich die Exponate hier rund um mich versammelt sehe, ist der emotionale Druck schwer zu ertragen.»

Was fühlt er beim Gedanken, dass alle diese Zeugnisse der Vergangenheit seines Herkunftslandes vielerorts in der westlichen Welt verstreut sind? «Ein wenig», so sagt er, «habe ich den Eindruck, wie wenn ich durch die Hintertür eingelassen worden wäre.» Aber er fährt fort: «Dank Christian Kaufmann hat hier ein europäisches Museum erstmals mit uns zusammengearbeitet, hat uns partizipieren lassen. Zum ersten Mal wurden wir überhaupt miteinbezogen. Das ist ein erster Schritt auf dem richtigen Weg.»

Dennoch: Ist Ralph Regenvanu nicht der Meinung, dass die Objekte eigentlich nach Vanuatu gehörten? Genauer: Wäre Vanuatu bereit, seine Kulturgüter zurückzunehmen? Die Antwort kommt schnell: «Nein. Wir sind noch nicht so weit. Sehen wir einmal ab von den zerstörerischen Klimaverhältnissen wie Feuchtigkeit, Taifune etc., so ist es doch so, dass die Menschen in Vanuatu nicht darauf vorbereitet sind, die Zeugnisse ihrer Ahnen im Museum zu betrachten. Sie würden fordern, dass sie an jene Orte zurückkehren, wo sie geschaffen worden sind, wo sie ihre Kraft auch heute noch ausstrahlen können. Jedoch: Einer Aufstellung von Totenfiguren in raucherfüllten Männerhäusern müssten wir aus konservatorischen Gründen mit Skepsis begegnen. Allerdings befindet sich hier in der Ausstellung tatsächlich ein Objekt – ich sage nicht, welches –, das eine Familie in Vanuatu zurückhaben will. Ich werde jetzt in Frankreich verhandeln müssen. Es geht um einen Gegenstand, der sehr viel Energie in sich birgt, immer noch. Deshalb bestehen die Nachfahren der ursprünglichen Besitzer auf der Rückgabe.»



So scheint der Direktor des *Cultural Centre* in Port Vila also damit einverstanden, dass die Exponate vorerst im Westen bleiben? «Ja natürlich. Und zwar, weil Repatriierungswünsche nicht von unserem Zentrum oder von der Regierung ausgehen dürfen, sondern von jenen Familien geäußert werden müssen, die Anspruch auf die Gegenstände haben und den auch nachweisen müssen.»

Wie hat die Bevölkerung in Port Vila auf die Ausstellung reagiert? Regenvanu überlegt kurz: «Starke Gefühlsäußerungen waren spürbar. Die Leute konnten es kaum glauben, dass diese kunstvollen Figuren einstmals in ihrem eigenen Gebiet, in ihren Dörfern hergestellt worden waren. Sie hatten nie Vergleichbares gesehen und wurden sich erst jetzt bewusst, welche Gegenstände früher mit den Ritualen verbunden gewesen sind. Ich hörte aber auch den Standpunkt, dass diese Dinge nichts mehr mit dem zeitgemässen Leben der Menschen auf den Inseln zu tun haben. Ein wenig geht es mir selbst sogar so.»

Demnach empfanden die Leute keinen Groll darüber, dass ihnen vor Jahrzehnten von Fremden ihre Kultur gestohlen wurde? «Keineswegs», sagt Regenvanu, «die meisten der hier im Museum gezeigten Gegenstände wurden auch nicht entwendet, sondern auf ganz legale Weise gekauft. Kauf und Verkauf ist Teil unserer Tradition. Wir handeln, wir verkaufen. Nehmen wir als Beispiel die farbigen, bei Tänzen getragenen Kopfaufsätze. Sie werden immer noch angefertigt, beispielsweise von meiner eigenen Familie, und dann verkauft.»

Die Rückkehr von Kulturgütern nach dem Inselstaat Vanuatu – so die Argumentation – könnte den Objekten gefährlich werden, weil ohne Schutz des Museums die Zerstörung droht. Ralph Regenvanu besteht darauf, das Entscheidende sei der durch diese Ausstellung zustandegekommene kulturelle Dialog. Dieses jetzt geknüpfte Gespräch erachtet er für wichtiger als allfällige, derzeit verfrühte Überlegungen über die Rückführung von Kulturgut: «Im Moment ist es unser Job, mit den Museen, die das Material ihr eigen-

nennen, zusammenzuarbeiten. Später einmal wird es für uns und auch für die Europäer seine Richtigkeit haben, über die Heimkehr unseres kulturellen Erbes nachzudenken.»

Abstract

Ralph Regenvanu, director of the Vanuatu Cultural Centre, was present at the opening of the Vanuatu exhibition in Basel. It was the first time that the descendant of an old Vanuatu family, a trained anthropologist himself, was confronted with objects of his own culture in a totally extraneous context. He admitted that after having seen the objects in the Basel museum he felt overwhelmed and deeply moved. Asked whether he didn't think that those works of art basically belonged to the people of Vanuatu, Regenvanu objected and argued that it was too early to consider this question. People in the islands would not accept to leave these objects on exhibit in a museum but would want them back in the families or the villages where they originally come from. These demands would endanger irreplaceable cultural heritage. The Vanuatu anthropologist fully appreciates the now intensive cultural dialogue between his European colleagues and his crew in Port Vila and he hopes to discuss a return of the island's cultural heritage at a later time. Meanwhile Regenvanu will concentrate his efforts on building up the Vanuatu Cultural Centre.