

symmetry and multivocality are shared by all the communities, but the particular socioeconomic, ecological, and political contexts they occur within give them different shapes and content. The book is organized into ten main chapters, one for each community, each giving a generous description of the community and demonstrating how their verbal arts operate as social action within them.

The first four chapters are concerned with the Isneg, Kalinga, Ifugao, and Kankany, respectively. These inhabitants of the northern Luzon Cordillera have been infamous headhunters, and Coben describes how this has influenced their verbal arts. Headhunting operates in these communities as a principal trope that connects violence and reproductiveness, taking life and giving life. The headhunting complex is further intertwined with ecological tropes, and the verbal arts in which these tropes are applied become closely connected with agricultural practices of those communities. Coben also demonstrates how verbal artistry is a conduit for political leadership in these communities. The way verbal arts reflect, comment, and act upon gender differences is also described well in these chapters, demonstrating complementarity, male dominance, and female resistance. In addition, the author discusses how verbal arts and artists have been both influenced by and contributed to sociocultural change, particularly through colonial resistance.

In stark contrast to the violence-focused Luzon communities, the Mangyan verbal arts reflect a pacific and egalitarian society. Siblingship is here the main model for relations between humans, animals, and plants, and Mangyan poetics are replete with botanic metaphors that thematize this particular form of ecological relationality. Coben also points out how oral performances become for the Mangyan a way of calming potential social conflicts.

The remaining chapters are concerned with communities in the far south of the Philippines. While the previous chapters have indicated that verbal arts and artists have significant political importance, the chapters on the Subanon, Bukidnon, Bagobo, Tausug, and Sama Dilaut are particularly clear on this issue, and especially on how poetics are used strategically in intra- and intercommunity conflicts.

In the chapter on the Subanon, Coben describes how relations with Muslim traders are reflected in their legends, in particular the topic rejection of the latter's attempts to convert them to Islam. Among the Bukidnon, millenarian movements arose as a response to political oppression, and through a detailed analysis of an epic Coben explains how Bukidnon verbal arts are concerned with the attempts to combine war, violence, and separatism on the one hand, and reconciliation and unity on the other. The chapter on Bagobo departs somewhat from this interethnic focus and demonstrates how material art, gender, and poetry are intertwined, particularly through the detailed description of weaving and smithery in epics. For the Tausug, Coben shows how their verbal arts have been used in the struggle to defend Islam and to validate their claim to precedence in the Sulu archipelago. The celebration and memorialization of male martyrdom are central in their traditional ballads, and Coben argues that

war and violence perdure as dominant themes in Tausug poetics also today. The last chapter, on the Sama Dilaut, thematizes again how the particular ecological conditions of the community are reflected in their verbal arts. As sea nomads, the boat has become the master metaphor for the Sama Dilaut, and their verbal arts clearly depict a concern with the process of departure, remembrance, and return. The use of origin myth to validate claims to territory in conflicts between the Sama Dilaut and the Tausug is also briefly discussed here.

Coben's book clearly demonstrates the author's detailed knowledge of Philippine indigenous communities in general and their verbal arts in particular. The book covers a range of topics, only some of them have been mentioned here, and this obviously gives it a broad coverage. However, the analytical argument is at times a bit messy and the empirical evidence for it could at many places have been much clearer. That the main focus of the book is the role played by verbal artists in shaping social life and the course of history is not always very evident throughout the chapters, and as such the book appears as rather unfocused. One gets the impression that the book attempts to cover too much, and that it could have been much better had it been more stringent in its argument and use of empirical evidence. Another serious weakness of the book is that the verbal arts are in some cases presented with little information about the actual performance contexts. For instance, one could argue that in order to claim that environmental issues have long been of great concern for Subanon artists, one needs more contextualized evidence than the sole reference to the two lines "[t]he waters are dried up, the spring deserted" (197f.). These weaknesses notwithstanding, the book is an impressive piece of work which provides insights into the dynamic role played by verbal arts and artists in influencing on the history and contemporary situations of Philippine indigenous communities. Jon Henrik Ziegler Remme

**Colombo Dougoud, Roberta** (éd.) : *Bambous kanak.*

Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach. Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition "Bambous kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach" au Musée d'ethnographie de Genève (Suisse) du 29 février 2008 au 4 janvier 2009. Genève : Musée d'Ethnographie de Genève, 2008. 184 pp., ph. ISBN 978-2-88474-083-8 Prix : sfr 39.00

Cet élégant ouvrage présente pour un large public, d'une part des bambous gravés kanak qui sont un des nombreux modes d'expression iconiques des habitants autochtones de la Nouvelle-Calédonie, d'autre part les recherches sur ces bambous gravés menées par Marguerite Lobsiger-Dellenbach. D'emblée, une précision s'impose : la dénomination "kanak" (invariable) n'est ici en rien péjorative. Elle a été adoptée dans les années 1980 de façon volontairement provocatrice par des militants indépendantistes autochtones de la Nouvelle-Calédonie (ou Kanaky). Après l'avant propos de Marie-Claude Tjibaou, la préface de Jacques Hainard et l'introduction par Roberta Colombo Dougoud et Lorin Wüscher, ce catalogue

comporte trois parties : “Marguerite Lobsiger-Dellenbach et les bambous gravés”, “Les bambous kanak” et “La collection des 29 bambous kanak du MEG”.

Mal connus au-delà de la Suisse, la personne et les travaux de Marguerite Lobsiger-Dellenbach sont au centre de cette première partie du catalogue. Elle “découvrit l’ethnographie” au Musée d’Ethnographie de Genève “dont elle gravit tous les échelons jusqu’à diriger l’institution pendant quinze ans” (10). Cette femme d’origine modeste, contrainte à abandonner très jeune ses études à la mort de son père travailla d’abord à partir de 1922 comme secrétaire à mi-temps au Laboratoire d’anthropologie et au MEG avec le professeur Pittard – complétant son salaire en confectionnant des chapeaux chez une modiste. “[P]eu à peu, elle se prit de passion pour l’anthropologie, ... décida de poursuivre ses études ... rattrapa d’abord toute l’école secondaire en travaillant la nuit, le samedi et le dimanche [puis suivit] des cours à l’université” dans des conditions tout aussi difficiles, passant au bout de treize ans une thèse en préhistoire (La conquête humaine du massif alpin et de ses abords par les populations préhistoriques. 1935) à l’Université de Grenoble qui acceptait les étudiants sans baccalauréat (18). Avant de découvrir les bambous kanak de la collection du Musée elle y consacra sa thèse d’habilitation, présentée cinq ans plus tard à l’Université de Genève, “Bambous gravés de la Nouvelle Calédonie, leur interprétation ethnographique”. A la suite de la présentation de sa vie et de son oeuvre est reproduit un texte rare, bref et dense de Marguerite et Georges Lobsiger-Dellenbach datant de 1968 “Les gravures sur bambous de Nouvelle-Calédonie. Testament illustré d’une culture disparue” (37–43).

Assez peu connues et très innovantes dans les années 1930, ces recherches rigoureuses sur les bambous kanak furent publiées entre 1936 et 1972 (53), souvent co-signées avec son époux Georges Lobsiger, lui aussi chercheur passionné. Il s’agit pour Marie-Claude Tjibaou d’un “travail pionnier [qui] a tant apporté à la compréhension des bambous gravés comme transcription de l’expression et de la pensée kanak” (7). Ils ne sont qu’une partie d’une oeuvre très diverse, comportant de nombreuses recherches de terrain, qui toutefois ne menèrent jamais “Dell” jusqu’en Nouvelle-Calédonie. Ces travaux impliquent dans un premier temps d’élargir l’échantillonnage au-delà de la collection de Genève (93 bambous seront étudiés), de reproduire minutieusement leurs motifs avec des calques (27), de s’informer sur le monde colonial au XIXe siècle, mais avant tout de s’imprégner de l’ethnographie du monde kanak “bref il faut se mettre ‘dans la peau’ d’un Néo-Calédonien.” “Exit donc les considérations d’ordre esthétique” (32). Une des thèses centrales est que les bambous gravés sont des aide-mémoire, pleins d’enseignements pour leur lecteur Néo-Calédonien (40). Une autre thèse est qu’on y lit une traduction fidèle de la pensée néo-calédonienne “dans laquelle la réalité et son image schématisée s’associent aux symboles” (37). “Il est possible de dresser l’inventaire des activités matérielles et religieuses des Néo-Calédoniens en groupant systématiquement les nombreuses scènes gravées sur bambous. Comme partout ailleurs, ce qui importe, ce n’est pas le

fait en soi, c’est la relation des faits entre eux” (38). C’est là une considération quasi saussurienne et on peut légitimement se demander si la grande tradition de recherches linguistiques à Genève a influé sur les interprétations proposées. Mais rien dans ce catalogue ne permet d’en savoir plus à ce sujet. L’influence de Maurice Leenhardt est, elle, clairement perceptible. Nombre de ces bambous entremêlent représentation des mondes kanak et colonial et, s’intéressant à un phénomène qui ne deviendra classique que bien plus tard pour l’ethnologie, “Marguerite et Georges virent dans les bambous gravés un mode d’expression qui intégrait une vision autochtone de la colonisation” (28), avec des “images de ces étrangers étonnants” (40), de leurs bêtes et de leurs machines. Alors “le Canaque a ... oublié ses procédés graphiques basés sur l’allusion ... [il] a vu des images françaises, il en a copié le style et se représente à l’européenne” (40), cependant il adapte ses procédés figuratifs à une maison française, car “[c]e qui importait à ses yeux c’était de montrer la complication de la charpente. Ici, son croquis pourrait illustrer une planche d’un manuel technique” (41).

Les bambous kanak sont ensuite présentés de façon assez générale dans plusieurs textes. Carole Ohlen, explore les motifs des exemplaires anciens, certains pouvant être décrits et interprétés “de façon complète” (58–61). Ses analyses insistent sur la pluralité du sens “avec des figures qui se transforment et prennent des formes différentes” comme l’ont montré aussi Emmanuel Kasarhérou et Dewe Gorodé (65). Diane Cousteau s’attache à montrer les utilisations modernes de ces motifs anciens : au péage de la route menant de Nouméa au nord de l’île, sur des avions de ligne, sans toutefois mentionner un beau papier à lettres publié au début des années 1990. Mais elle s’intéresse surtout aux influences sur les artistes contemporains de ces motifs et manières de figurer traditionnels aux formes avant-gardistes. Avec Stéphanie Wamytan elle montre que les bambous à motifs sexuels ne sont pas une transgression moderne : “on voit bien sur les vieux bambous gravés, ce genre de scènes aussi” (73). Les deux textes de Roger Boulay présentent des analyses très fouillées. Il montre que la figuration d’un type d’organisation “montre une hiérarchisation des fonctions autour de l’objet à bouger [poteau central de grande maison ronde, grosse tortue destinée aux “chefs”] plus qu’une organisation technique, ce que les différences d’échelles dans les personnages représentés pourraient figurer” (82 s.). Son second article présente un exemplaire jamais décrit du Musée d’histoire de Nantes, donné par Gustave Glaumont. Dans un texte inédit, ce dernier précise que la lecture des bambous s’effectue de bas en haut, une “notation ... unique ... [qui] n’a pas été relevée ni par les premiers observateurs ni par les commentateurs suivants” (87). En transition avec la partie suivante, Henri Gama présente Micheline Néporon, la plus connue parmi les artistes kanak contemporains qui s’expriment en gravant des bambous. Désormais quatre de ses pièces figurent dans les collections du MEG. Enfin une présentation détaillée des 29 exemplaires de bambous kanak du MEG – incluant ceux de Micheline Néporon – clôt le catalogue.

Roberta Colombo Dougoud et Lorin Wüscher ont coordonné ce catalogue pour en faire une “mise en lumière de l’art kanak ... [et] une forme de restitution symbolique” (13), éclairant simultanément l’œuvre de Marguerite Lobsiger-Dellenbach. Ce fut aussi la double visée de l’exposition tenue au MEG du 29 février 2008 au 4 janvier 2009, puis au Musée de Nouvelle-Calédonie de Nouméa (27 mars – 4 octobre 2010) dans une configuration enrichie de la collection locale de bambous gravés anciens et d’œuvres d’artistes kanak contemporains leur faisant écho : Paula Gony Boi, Yvette Bouquet, Kofié Lopez Itrema et Stéphanie Wamytan. Avec sa mise en page sobre et imaginative, sa belle iconographie présentant un nombre inégalé d’images gravées, ses reproductions photographiques impeccables, ses textes accessibles présentant divers aspects des bambous gravés kanak hier et aujourd’hui, ce catalogue est désormais une des meilleures introductions à cette forme d’expression du monde kanak.

Denis Monnerie

**Colombo Dougoud, Roberta, and Barbara Müller** (eds.): *Dream Traces. Australian Aboriginal Bark Paintings*. Genève: Musée d’Ethnographie de Genève, 2010. 175 pp., ph. ISBN 978-2-88474-198-9. Price: sfr 39.00

This splendid book, lavishly and generously illustrated with stunning images of bark paintings, often in close-up, together with informative contextual images of the artists, their materials, their bush “studios,” performance and archival images, will surely fill a yawning gap in a subject area hungry for such a publication. It is however not a coffee table book but rather a substantial work with scholarly but accessible texts by seven expert writers from a mix of art and anthropology backgrounds who know how to communicate in that intercultural space between indigenous communities and Western institutions, and between academia and a general audience.

The overall appearance and feel of “Dream Traces” is contemporary and inviting, as is its title. The square format of the book with its earthy and spare cover image of the head and shoulders of a Mimi figure, the feel of the paper and, the balanced layout, with ample white surrounds, reflect the refined aesthetics employed in the treatment of the bark paintings. The works are never presented as cluttered, old, or artifactual but rather as fresh and contemporary. This contemporary feel is consistent with the book’s central thesis that bark paintings can no longer be confined to ethnographic museums, restrained by the past, without acknowledgement of them as contemporary art forms, anymore than they can be confined to art galleries restrained by present aesthetic values. An anthropological and museographic approach provides the contextualisation required by the artists.

Unlike the Eurocentricity that mars so much writing about Australian Indigenous art and culture, this publication is progressive in a number of areas. Most significantly it includes right up front an essay by Yolngu elder and scholar Joe Neparnga Gumbula. He is a representative of the Yolngu (a generic term for the Aboriginal people of central and eastern Arnhem Land) and speaks with a

Yolngu voice, unmediated by any nonindigenous voice. This points to an equivalence akin to the relationship one expects between art writers and artists in the Western art world, and is a subtle but significant distinction that points to the book’s overall intention to demonstrate a range of equivalences across cultural and disciplinary boundaries. The Aboriginal voice is present in various ways throughout the book. Gumbula explains the origin of the book’s innovative and evocative title based in Yolngu understandings of the transmission and transformation of knowledge. “Traces” is a translation of the term *luku* which in Yolngu customary law refers to the traces left by the footsteps of the ancestors for the Yolngu to follow.

These Aboriginal ways of thinking and being form a foundational frame for the book. Another progressive element, and one critical to changing readers’ perceptions of new visual experiences from “foreign” cultures is Gumbula speaking of paintings being evidence of law given by the ancestors, and revealing the system of sharing and custodianship of knowledge which assigns rights to painters over certain stories based on kinship lines (or family trees, as he describes it). He also notes that painting, “is like the backbone of the land and sea and like bones they hold country,” which in turn holds culture and keeps it alive as long as it is cared for spiritually through ceremony and painting, which is like ceremony on bark.

This “backbone” concept also functions to hold the book together in a coherent way. Artists and their bark paintings are organised around the elemental themes of water, land, and sky, which in the worldview of Aboriginal people are indivisible. This catalogue and the accompanying exhibition of works are based on 43 barks from MEG’s collection with some 30 additions from other Swiss collections. The contents move in a mostly logical progression from the simple to the complex, starting with essays on bark painting motifs and issues of identity, and moving to pieces on materials and pigments by De Largy Healy, the constitution of a collection by Colombo Dougoud and Müller, and the economic and political dimension of the barks, again by De Largy Healy. Following on there is an expose on the bark trade nationally and internationally, also by De Largy Healy, before an in-depth study by Australian anthropologist Luke Taylor who takes us on a journey from the earliest collectors to the more recent development of art centres and the activities in the commercial marketplace. Finally, Howard Morphy, an Australian visual anthropologist amongst other things, historicises bark paintings within the contemporary art context and the contested frontiers between Western and non-Western perceptions of fine art, and wades into the art versus artifact debate.

Morphy’s consummate essay is a fitting finale. It traces the reception of Aboriginal art since its collection in the 1900s as a primitive or ethnographic form to fine art, arguing for its status as contemporary art, and exposes how indigenous art has been made servile to Western art historically. He delves into the persistent dilemma of early attempts by his progressive predecessors from the 1950s and 60s to promote the “... aesthetic qualities of bark paintings and the conceptual capacity of the artists ...”