

---

Corbey, Raymond. *Raja Ampat Ritual Art: Spirit priests and ancestor cults in New Guinea's far West. C. Zwartenkot Art Books. Leiden. 2017. 163 p., bibl., illus. ISBN 978-90-5450-018-6*

Solenne Couppé

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/archipel/881>

DOI : [10.4000/archipel.881](https://doi.org/10.4000/archipel.881)

ISSN : 2104-3655

**Éditeur**

Association Archipel

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 novembre 2018

Pagination : 184-187

ISBN : 978-2-910513-80-1

ISSN : 0044-8613

**Référence électronique**

Solenne Couppé, « Corbey, Raymond. *Raja Ampat Ritual Art: Spirit priests and ancestor cults in New Guinea's far West. C. Zwartenkot Art Books. Leiden. 2017. 163 p., bibl., illus. ISBN 978-90-5450-018-6* », *Archipel* [En ligne], 96 | 2018, mis en ligne le 20 novembre 2018, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/archipel/881> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/archipel.881>

---

Corbey, Raymond. *Raja Ampat Ritual Art: Spirit priests and ancestor cults in New Guinea's far West*. C. Zwartenkot Art Books. Leiden. 2017. 163 p., bibl., illus. ISBN 978-90-5450-018-6

Dans ce livre, Raymond Corbey, philosophe et anthropologue néerlandais, s'intéresse aux « arts rituels » de l'archipel de Raja Ampat, situé entre les îles Moluques et la Nouvelle-Guinée. Cette enquête est une étude de cas faisant partie d'une recherche plus générale pour comprendre « (...) *how and why (...) indigenous ritual objects-on-the-move which reached the West in tens of thousands during the colonial era began their journey from their place of origin.* » (p. 3).

Il s'appuie sur une documentation diverse — récits et créations artistiques de voyageurs et d'administrateurs coloniaux, littérature missionnaire, avis de collectionneurs d'arts, dessins de chamans, documentaire vidéo — produite durant les deux derniers siècles, et cela à deux fins. Tout d'abord, pour reconstituer l'histoire de *l'autel de la baie de Mayalabit* — un ensemble de dix statuettes anthropomorphes représentant un groupe de personnes en train de prier — acquis en 1929 par le Musée des Tropiques (Tropenmuseum) d'Amsterdam. Ensuite, afin de rendre compte de la signification anthropologique des « arts rituels » pour les insulaires de Raja Ampat et, dans une moindre mesure, celle valant pour les Européens.

À Raja Ampat, la morphologie des fétiches en bois contraste fortement avec celle des insulaires qui les honorent. En effet, ces Papous placent les âmes de leurs ancêtres dans des sculptures, les *mon* et les *korwar*, représentant des personnes du Sud-est asiatique (p. 134).

Les *mon*, inspirés de figurines similaires provenant des îles Moluques, sont des créations originales et autochtones à Raja Ampat. Ils sont des ancêtres mythiques qui fédèrent des villages entiers. Un chaman les invoque durant les périodes d'incertitude ou de détresse pour clarifier les incompréhensions du passé et prophétiser l'avenir (p. 25-28). Les *mon* sont toujours andromorphes et mesurent en moyenne soixante centimètres. Ils sont debout, les bras écartés et les paumes tournées vers le ciel. En plus d'être habillés de tissus de coton, deux des trois *mon* de *l'autel de Mayalabit* se caractérisent par un morion, le casque des conquistadors espagnols, sculpté au sommet de leur tête. D'après l'auteur, le morion n'est pas la trace d'un premier contact entre des insulaires de Raja Ampat et des Européens. Il rappelle plutôt l'influence exercée par les îles Moluques où des danseurs portent désormais ces casques européens durant les cérémonies de transmission d'un héritage (p. 134). Quant aux sept autres statuettes de *l'autel*, il s'agit de *korwar*.

Les *korwar* ont été introduits à Raja Ampat par des migrants papous venus de Nouvelle-Guinée durant ces derniers siècles. Andromorphe ou gynomorphe, le *korwar* contient toujours l'âme-ombre d'une personne décédée. Des offrandes répétées (nourriture, tabac, objets allochtones) lui sont faites pour obtenir son aide dans diverses entreprises : pêche, soins aux malades, ou pour mener à bien un raid guerrier (p. 22-24). Il est directement révééré par les proches du défunt et généralement sans faire appel à un chaman. Leur taille varie d'une petite amulette à quelque 50 cm. Six des sept *korwar* de *l'autel de Mayalabit* sont gynomorphes — trait identifiable par le peigne sculpté dans leurs cheveux — et mesurent 10 à 40 centimètres. Ils sont en position assise, leurs mains sont également tournées vers le ciel, mais avec les bras

simplement posés sur leurs genoux. Le septième *korwar*, andromorphe, n'a pas de tête sculptée, car le crâne d'un défunt a été placé directement sur le buste en bois.

Grâce aux écrits du missionnaire néerlandais Freerk C. Kamma, ethnographe majeur de Raja Ampat où il fut posté durant l'entre-deux-guerres, Raymond Corbey reconstitue l'histoire de l'autel de la baie de Mayalabit. Cet ensemble provient de Linsok, un lieu-dit jadis situé dans l'est de la baie de Mayalabit, au centre de Waigeo, la plus grande île de l'archipel de Raja Ampat. Avant d'être acquis par les Néerlandais, probablement dans les années 1920, ce groupe de *mon* andromorphes et de *korwar* gynomorphes symbolisait une alliance matrimoniale mythique entre autochtones de Linsok et étrangers de Nouvelle-Guinée. Ce mythe refléterait l'alliance historique ayant permis d'établir les deux clans patrilinéaires exogames de Linsok, qui depuis lors continuent les intermariages. L'ethnographie de ce culte de fétiches révèle l'importance qu'y prennent les influences extérieures. On la retrouve sur le premier autel observé et figuré dans une aquarelle peinte par un Français, membre d'une expédition de Duperrey, qui a fait escale en 1823 dans la baie de Fofak, au nord de Waigeo (cf. Chapitre 4). Similaires à l'autel de Mayalabit, les statuettes de celui de Fofak étaient déjà syncrétiques comme en attestent le morion de l'une d'entre elles et les traces d'islamisation remarquées sur une autre qui porte le nom d'imam. Toutes les sources connues portent donc à croire que ce culte est résolument tourné vers l'ouest.

L'auteur révèle qu'entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1920, les *mon* et les *korwar*, alors placés dans des « maisons des esprits », étaient facilement observables par les Européens de passage. Une multitude de rites, telle la cérémonie spectaculaire *wor* rassemblant des centaines de personnes chantant et dansant en cercle pendant des jours, étaient accomplis publiquement durant la construction de ces fétiches (p. 21-25). Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les insulaires éprouvaient des difficultés à se séparer de leurs *korwar* et encore plus de leurs *mon*. Ce n'est qu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, période marquée par des vagues de (re)conversions — au christianisme, à l'islam et aux cultes du cargo — qu'ils commencèrent à s'en séparer. Puis, dans les années 1920, les statuettes qui n'avaient pas été cédées spontanément par les indigènes furent de plus en plus souvent confisquées ou détruites par le régime colonial néerlandais qui ordonna également la disparition des « maisons des esprits » (p. 44). Néanmoins, ces rituels ne disparurent pas. De nouveaux *korwar* et *mon* furent sculptés et cachés dans des cavernes où les chamans allaient discrètement honorer Manseren Nānggi, la divinité suprême à Raja Ampat. Après la Seconde Guerre mondiale, avec l'expansion des monothéismes, les traces de ce culte fétichiste vont se raréfier. Ce n'est qu'en 1962, avec les tensions accompagnant la décolonisation, qu'un *mon* réapparaît publiquement au moment où il est offert à un représentant des Nations Unis venu assurer le maintien de la paix. À partir de ce cas précis, Raymond Corbey propose une hypothèse intéressante sur le don des *mon* aux Européens de passage. Selon lui, sur les dix *mon* de Raja Ampat référencés dans le monde, plusieurs seraient en fait des reproductions successives d'une même statuette originelle. En effet, quand un *mon* était donné aux Européens, l'âme-ombre de l'ancêtre ne partait pas avec le fétiche et l'on devait alors sculpter un nouveau *mon* pour l'y reloger (p. 28, 56, 151). Ce cycle de reproduction aurait perduré jusque dans les années 1980 et 1990, une nouvelle statuette était encore systématiquement refaite dès qu'un *mon* était acquis par un collectionneur d'art. Les insulaires justifiaient cette pratique en expliquant qu'ils

espéraient ainsi pouvoir rester en bon terme avec les esprits ancestraux (p. 152).

Corbey conclut son propos sur l'actualité des *mon* à partir d'un extrait du documentaire « Waigeo, Island of Sorcerers », réalisé en 2003 par Thomas Schultze-Westrum sur la déforestation de l'île de Waigeo (p. 149-151). Désormais délaissé dans une caverne, on y voit un *mon* qui ne serait plus consulté qu'en de rares occasions. Comme autrefois lors des périodes de doutes et de bouleversements, l'incertitude contemporaine quant à l'avenir de leur forêt justifierait de se tourner à nouveau vers ce culte.

La rareté des sources relatives à Raja Ampat n'a pas facilité la recherche de Raymond Corbey. Il semble même qu'aucune enquête ethnographique n'y ait été menée depuis l'entre-deux-guerres. Si l'on se fait malgré tout une idée générale de l'histoire et de l'anthropologie des arts rituels de Raja Ampat, l'articulation entre les nombreuses anecdotes, très détaillées, donne au propos un caractère rhapsodique et peu clair.

Plus précisément, la reconstitution historique concernant l'*autel de Mayalabit* n'est pas totalement convaincante. D'abord, parce que toute l'argumentation de Corbey, basée sur les écrits du missionnaire F.C. Kamma, ne parvient pas à justifier comment on en est arrivé à proposer Linsok comme le lieu originel de l'autel (p. 44). De plus, suivant encore Kamma, Corbey déconsidère trop rapidement les quelques informations accompagnant l'autel depuis 1929. Particulièrement lorsqu'il réfute l'indication, pourtant précise, signalant que la statue *mon* principale est Manseren Nånggi, le dieu suprême à Raja Ampat. D'après Kamma, c'est impossible car, dans les autels de Raja Ampat, le *mon* principal représente toujours Korano Wammurmi, le chef des esprits et des vents de l'est, médiateur entre les humains et Manseren Nånggi. Les humains feraient une offrande au *mon* représentant Korano Wammurmi pour que, dans le monde des esprits, celui-ci la transmette à son supérieur Manseren Nånggi. Considérant ces informations, Corbey juge que le *mon* principal de l'autel ne peut être Manseren Nånggi, mais qu'il est forcément Korano Wammurmi (p. 56).

On fera deux objections au caractère absolu de la suprématie de Manseren Nånggi. D'une part, concernant la figuration du soleil dans les dessins de chamans, Corbey dit d'abord que celui-ci est associé à Manseren Nånggi (p. 55). Plus loin, le soleil est subordonné à Korano Wammurmi (p. 117, 134). Non discuté par Corbey, ces observations suggèrent que Korano Wammurmi pouvait être parfois supérieur à Manseren Nånggi. D'autre part, même en présupposant que Manseren Nånggi était supérieur à toute autre divinité, on s'étonne que Corbey n'ait pas fait une autre hypothèse liant cet autel à la conversion au christianisme, à une nouvelle vague d'islamisation ou à l'émergence d'un culte du cargo, précédant l'arrivée de Kamma. Dans ce cas, les insulaires auraient tenté de reformuler leur cosmologie pour représenter Manseren Nånggi, leur ancien dieu suprême, désormais prêt à se soumettre à un nouvel arrivant : Dieu ou Allah.

Enfin, on regrettera que l'anthropologue se soit davantage attaché à prouver l'origine matérielle d'objets particuliers (de l'*autel de Mayalabit*, du *mon Hollandia* ou de celui de l'université de Groningen), plutôt que s'intéresser aux questions anthropologiques soulevées par la circulation de ces « *indigenous ritual objects-on-the-move* » entre les insulaires avant qu'ils ne passent entre les mains des Européens. Si l'on suppose que les sources permettant de retracer précisément cette partie de la vie des objets sont manquantes, pour autant, dans sa conclusion, reprenant les propos de Kamma, Corbey mentionne clairement qu'ils avaient tendance à circuler entre les

indigènes. En effet, l'ancêtre représenté dans une effigie n'était pas nécessairement vénéré par ses propres descendants : un fétiche pouvait toujours être acheté auprès d'une tribu tierce (p. 147).

SOLENNE COUPPÉ

Muhammad Haji Salleh, *Pantun: The poetry of passion*, Kuala Lumpur, University of Malaya Press, 2018, 108 p. + x, ill.. ISBN: 9789831009765

As an oral literary genre, *pantun* is a type of traditional Malay poetry that may come in two, four, eight or twelve lines. Observable on *YouTube*, the four-line *pantun* has become the customary verbal exchange in a Malay wedding (or engagement) ceremony, especially as part of the culturally sanctioned greetings between the representatives of the bridegroom and the bride upon their arrival at the bride house (cf. Abdul Rahim Hashim, 2012). Based on this ceremonial function, it is apt for the subtitle of this book to classify *pantun* as the poetry of passion. The book informs us that *pantun* is one the oldest verse forms from the Southeast Asian Archipelago. Muhammad tells us that this poetic verse has been recorded from Kalimantan to Java, via the island of Celebes (Sulawesi) as well as in Nusa Tenggara and Papua. It is pointed out that the existence of *pantun* predates the use of the *Rencong Ka Nga Ga* script in southern Sumatra (p. 2).

Notably, the significance of *pantun* as a definitive Malay oral heritage may be traced to the phrase, “*rendang kayu kerana daun, terpanchang Melayu kerana pantunnya*,” “the tree is shady because of its foliage, the Malay is admired because of his *pantuns*” (p. 3). The definitions of *pantun* collected in the second chapter suggest that *pantun* as an oral tradition is typically defined as a four-line Malay quatrain. It has been a popularly transacted verse in verbal interaction among the Malay peoples in the region for such a long time because of its simplicity, structured composition of parallel lines and a rhyme scheme (p. 14). The alternating rhyme patterns in a typical *pantun* underwrite the sound aesthetics typical of Asian cultural grammar (Sew, 2015). Rhyming in *pantun* may be perceived as a hierarchical culmination at the discourse level, originating from the mimetic design of onomatopoeia at the Malay lexical level, as elaborated in Wilkinson (1936).

There are many ways whereby *pantun* has spread across the world. Muhammad notes that the migration of Malays as immigrants and/or laborers to Christmas Island, the Cocos, Sri Lanka, South Africa, the Netherlands and Suriname has resulted in the composition and use of *pantun* in performing traditional and new functions (p. 27). Interestingly, through the use of flora and fauna, the content of nature may be exploited in the composition of Malay *pantun*. Since the world is at one's disposal, the creative spectrum in *pantun* offers its maker a vast space of emotional expression. Through the selection of natural resources as specific metaphorical references one may allude to complex feelings such as angst, desire, fear, passion, worry, etc. Among the Malay flora, *padi* (paddy) is a valuable choice often incorporated into the *pantun* creation. Muhammad posits the rhyming potential with *budi* (kindness) and *hati* (heart) as the reason for *padi*'s