L'étrange voyage d'une peinture du Sépik : de Kinakatem à Paris

Christian Coiffier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/1201>
DOI : 10.4000/jso.1201
ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2003
Pagination : 77-97
ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Christian Coiffier, « L'étrange voyage d'une peinture du Sépik : de Kinakatem à Paris », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 116 | Année 2003-1, mis en ligne le 26 mai 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jso/1201> ; DOI : 10.4000/jso.1201

L'étrange voyage d'une peinture du Sépik : de Kinakatem à Paris

par

Christian COIFFIER *

RÉSUMÉ

Une exceptionnelle peinture biwat, photographiée en 1932 par Margaret Mead, a été achetée en 1935, à Rabaul, à mille kilomètres de son lieu d'origine, par les membres de l'expédition de la Korrigane. Les trois-quarts de cette peinture très remarquable ont été conservés durant plus de soixante ans au musée de l'Homme alors que le quart restant est demeuré dans une collection privée. L'exposition « Le voyage de la Korrigane dans les mers du Sud » au musée de l'Homme (2001-2003) a donné l'occasion de reconstituer cet ensemble pictural et d'engager un processus de restauration de ce très rare témoignage du patrimoine artistique du peuple biwat de Papouasie Nouvelle-Guinée. Ce remarquable ensemble représente une œuvre phare du futur musée du quai Branly.

MOTS-CLÉS : peinture, infrabase de sagoutier, peuple biwat, Nouvelle-Guinée, fleuve Sépik, voyage de La Korrigane.

La peinture de la région du Sépik en Papouasie Nouvelle-Guinée est réalisée sur divers supports végétaux : spathe, tissu infrapétioliaire, vannerie, tapa, infrabase (ou gaine) de palme de palmier sagoutier (*Metroxylon* sp.) et, assez fréquemment, directement sur le bois des piliers ou des tambours à fente des maisons cérémonielles.

ABSTRACT

This exceptional Biwat painting, photographed in its totality by Margaret Mead in 1932, was bought in 1935 at Rabaul, a thousand kilometers from its place of origin, by members of the Korrigane expedition. Three quarters of the original painting were kept for fifty years at the Musée de l'Homme while one-quarter became part of the private collection. The Korrigane show (2001-03) at the Musée de l'Homme was the occasion to put together all four parts of the painting and to restore this rare example of the artistic heritage of the Biwat people. This painting will be exhibited in Paris in the new Musée du Quai Branly.

KEYWORDS : painting, sago palm leafstalk, Biwat people, New Guinea, Sepik river, La Korrigane tour.

Le corps humain et particulièrement le visage peuvent être également un support éphémère. Autrefois, les crânes surmodelés étaient peints avec des motifs très similaires à ceux que l'on peut admirer sur les infrabases de palmes (Coiffier, 1999). Contrairement à ce qui est couramment écrit dans nombre d'ouvrages sur l'art de

* Maître de conférences du Muséum national d'histoire naturelle, Département « Hommes, nature et sociétés » (Musée de l'Homme), membre de l'UMR 8098 « Techniques et culture » ; coiffier@mnhn.fr.

Une communication sur ce thème sera présentée au VII^e symposium international de l'Association des Arts du Pacifique (23-26 juin 2003 à Christchurch, Nouvelle-Zélande).

Nouvelle-Guinée, les peintures de cette région ne sont pas réalisées sur des écorces.

L'aire de répartition des peintures sur infrabase de palme est très vaste et correspond plus ou moins à la zone d'exploitation du palmier sagoutier¹. La majorité des peuples de langue ndu² et certains de leurs voisins, comme les Biwat, utilisent ce type de support pour leurs activités picturales. Dans cette région, les usages et les fonctions des peintures sont très divers. Leur utilisation à des fins architecturales est fréquente. On les trouve ainsi montées sur une armature de bambous constituant les spectaculaires pignons des maisons cérémonielles Ablelam, Yangoru, Arapesh, Sawos (Koch, 1968 ; Forge, 1967, 1973 ; Hauser-Schäublin, 1989a, 1989b). Mais ces peintures recouvrent également les soupentes et les cloisons suspendues de ces édifices chez les Sawos, Kwoma (Kaufmann, 1979 : 315), les Kapriman (van den Broek, 1939 : 208) et les peuples du Bas-Sépik. Elles constituent parfois des panneaux de formes diverses (ronde, carrée, triangulaire ou rectangulaire) suspendues à l'intérieur ou à l'extérieur des maisons. Ces peintures représentent le plus souvent des faces anthropomorphes ou zoomorphes d'esprits ancestraux devant lesquels étaient présentées des offrandes.

Nous traiterons dans cet article d'un cas particulier, celui d'une grande peinture biwat réalisée sur des infrabases de palmes de sagoutier. La communauté biwat, popularisée sous le nom de Mundugumor, corruption de Mundokuma (Mead, 1935, Laumann, 1954) est constituée de deux mille personnes réparties dans les six villages de Akuran, Andafuga, Biwat, Branda, Dowaning et Kinakatem, situés sur les bords de la rivière Yuat, affluent du fleuve Sépik. Leur économie est basée sur la pêche et l'horticulture du palmier sagoutier. La langue biwat appartient à la famille yuat (Laycock, 1973 : 36-37).

Présentation générale l'œuvre

Circonstance de l'acquisition

Après leurs séjours chez les Arapesh et les Chambri, les ethnologues Margaret Mead et

Réo Fortune font un séjour, de septembre 1932 à janvier 1933, dans le village biwat de Kinakatem (Mead, 1980 : 100-104). Ce séjour a lieu trois ans après la « pacification » par l'administration coloniale australienne. À leur retour, ils publient diverses photographies dont celles d'une grande peinture en situation (Mead, 1934 : 236, 1970 : fig.3, 1971 : fig. 16). Sur l'une de ces photos, les enfants, juchés sur la charpente en bambou de cette peinture dressée entre des stipes de cocotier au milieu du village, permettent d'en donner l'échelle de grandeur (Fig. 1), soit plus de neuf mètres de haut. Cette œuvre est ensuite vraisemblablement démontée en plusieurs parties par un collecteur d'objets « indigènes » pour être transportée jusqu'à Rabaul, à mille kilomètres de son lieu d'origine, et vendue dans un magasin de la société Burns Philp³. Elle y est achetée dans un lot de peintures biwat, au mois d'août 1935, par les membres de l'expédition de La Korrigane (van den Broek, 1939 : 166). Le lot est répertorié et fiché, sous le numéro de collection : 1138, puis rapporté à Marseille avec les 2500 autres objets collectés durant ce voyage (Coiffier, 2001). Deux années après leur arrivée en France, quatre éléments de cette peinture sont présentés au public, de façon séparée, lors de la première exposition Korrigane de 1938 : le registre avec le crocodile sur le mur à gauche de l'escalier de la salle d'exposition et les trois autres registres sur une cimaise incurvée (photos 1 et 2). Une petite peinture biwat avec un personnage, du même style que l'élément supérieur, se trouve exposée également sur cette cimaise. Celle-ci et trois des éléments sont déposés au musée de l'Homme, sous le même numéro D.39.3.531, alors que la partie supérieure demeure, pour une raison inconnue, dans une collection privée. Il est probable que cette dernière, constituée d'une seule infrabase, n'ait pas été reconnue comme appartenant à l'ensemble depuis son achat à Rabaul. Les membres de l'expédition de la Korrigane ne connaissaient pas, semble-t-il, l'existence des photos publiées par Margaret Mead.

Le plus grand de ces registres (Kaeppeler, 1993 : fig. 881), représentant un crocodile, demeure exposé sur un des murs de la galerie permanente d'Océanie durant plusieurs dizaines d'années⁴ (photo 3). En 1961, les trois éléments

1. Le palmier-sagoutier pousse principalement dans les zones de basses terres marécageuses. La fécule (sagou) extraite de la partie médullaire de son stipe est consommée par les populations locales dans la préparation de gelée ou de galettes.

2. La famille linguistique Ndu est l'une des plus importantes de la région nord de la Nouvelle-Guinée. Elle couvre un large territoire depuis les bords du fleuve Sépik, au sud, jusqu'à la mer, au nord. Elle est entourée, sur ses marges, par des langues d'autres groupes linguistiques et particulièrement de langues austronésiennes sur la zone côtière (Laycock, 1973).

3. Burns Philp est une compagnie australienne qui, dès le début du xx^e siècle, avait installé des magasins dans diverses villes de Nouvelle-Guinée (Gash et Whittaker, 1975 : Fig. 526).

4. Ce registre fut reproduit à l'envers, c'est-à-dire avec le crocodile la tête vers le haut, dans l'ouvrage, *Arts de l'Océanie*, de Maurice Leenhardt (1947 : 25).

Photo 1. — Présentation du registre avec le crocodile durant l'exposition « Le voyage de la Korrigane en Océanie » de 1938 au musée de l'Homme (Photo Hugo P. Herdeg)

Photo 2. — Présentation de trois des registres, avec une des petites peintures, durant l'exposition « Le voyage de la Korrigane en Océanie » en 1938 au musée de l'Homme (Photo Hugo P. Herdeg)

Photo 3. — Grand registre constitué de trois panneaux sur lesquels est représenté le crocodile Asin (Photo musée de l'Homme)

sont donnés par les familles de Ganay et van den Broek au musée de l'Homme où ils sont enregistrés sous les numéros M.H. 61.103.338, M.H. 61.103.339 et M.H. 61.103.340. Selon les règles du nouveau musée de l'Homme, ces éléments auraient dû être numérotés M.H. 61.103.338 (1,2,3), s'ils avaient été reconnus appartenir à un même ensemble. On peut donc se demander pourquoi ces diverses peintures sont ainsi identifiées sous un seul numéro d'inventaire. Est-ce parce que le vendeur de Rabaul avait déjà une idée confuse sur la reconstitution des éléments épars ? Une petite peinture (D. 39.3.531), similaire à celle de l'élément supérieur, fait l'objet d'une préemption lors de la vente publique à

Drouot les 4 et 5 décembre 1961 de la majorité des objets de la collection Korrigane. Elle doit faire partie d'un lot puisqu'elle n'apparaît pas en tant que telle sur la liste des objets proposés à la vente sur le catalogue (1961). La conservatrice en charge des collections océaniques, Françoise Girard, exerce, semble-t-il, son droit de préemption en pensant qu'il s'agit d'un élément de la grande peinture. Elle est alors enregistrée sous le numéro M.H. 62.1.1. L'élément avec un motif d'oiseau est présenté, en 1963, dans la vitrine « Acquisitions récentes » regroupant les objets achetés et donnés au musée de l'Homme lors de la vente Korrigane de 1961 (Coiffier, 2001 : 70). Dans son fameux ouvrage *Kunst vom Sepik*, Kelm (1968 : 26) met en relation les peintures de Paris et les photos prises par Mead en 1932. Mais il ne peut se référer, à cette époque, qu'aux peintures dont les photos ont déjà été publiées dans les ouvrages de Leenhardt (1947) et Rousseau (1951).

En 1995, durant le montage de l'exposition « Trésors des îles Marquises », le registre avec le crocodile est remis dans la salle de travail du département d'Océanie dans des conditions qui vont accélérer sa dégradation. En 1997, lors de la préparation de l'exposition « Le voyage de la Korrigane dans les mers du Sud », nous mettons en évidence le fait que la photographie en couleur d'une peinture, représentée sur la quatrième de couverture d'un catalogue de vente publique d'objets de la Korrigane (1989)⁵, est bien celle de l'élément supérieur manquant à la grande peinture conservée au musée de l'Homme. Après une petite enquête dans les galeries parisiennes spécialisées, il s'avère que c'est Pierre Robin qui l'a achetée puis revendue, en 1990, à un collectionneur d'art contemporain. Celui-ci, Paul Canfrère, est retrouvé grâce à Germain Viatte⁶. La découverte de ce quatrième registre de la peinture permet enfin d'envisager la reconstitution d'un ensemble pictural longtemps dissocié et de le comparer aux photos publiées par Margaret Mead. Cet élément supérieur n'y est visible que sur une des deux photos (1934 : 236, 1970 : fig. 3), republiée, et fort heureusement agrandie, par Hauser-Schäublin (1989 : fig. 173). Sur la seconde photographie cet élément se trouve dans l'ombre (Mead, 1971 : fig. 16). L'étude très minutieuse des différents motifs révèle alors qu'il s'agit effectivement de la même œuvre. Paul Canfrère répond favorablement à la demande de prêt de l'élément en sa possession pour la durée de

5. Cette peinture est présentée sous le n°144 avec la légende : « écorce de sagoutier peinte de deux personnages, figures rituelles, provient d'une maison commune. Cours inférieur du Sépik ».

6. Germain Viatte est actuellement directeur du projet muséologique du futur musée du quai Branly. Nous le remercions d'avoir permis ce contact fructueux.

l'exposition. Ainsi, le jour de l'inauguration de l'exposition, le 4 décembre 2001, la grande peinture, entièrement reconstituée pour la première fois depuis près de soixante-dix ans, peut enfin être admirée dans son intégralité par le public parisien. La peinture reste exposée jusqu'au 10 mars 2003. En 2002, le musée du quai Branly fait l'acquisition de l'élément supérieur, si bien qu'il est aujourd'hui possible d'envisager une restauration complète de cet exceptionnel chef-d'œuvre de l'art papou.

Muséographie : manipulations, détériorations et restaurations subies par cette peinture

Cette peinture a été conçue par son créateur pour durer le temps d'une cérémonie, soit quelques heures, voir quelques jours. Le côté éphémère de cette œuvre est confirmé par le fait qu'elle était dressée à l'extérieur sans protection contre la pluie. C'est donc un heureux concours de circonstance qui a permis la conservation de l'ensemble des registres de cette peinture jusqu'à nos jours. Elle a subi, en effet, de nombreuses manipulations depuis sa fabrication. Son démontage de l'armature d'origine en bambou et du cadre de rotin (*Calamus* sp.) a considérablement affaibli la rigidité de ces divers éléments. On ne sait pas quand et en combien de parties cette peinture fut morcelée pour être transportée en bateau à Rabaul, et ensuite jusqu'à Marseille et Paris. Le plus vraisemblable est qu'elle aurait été divisée en quatre, mais le lot de peintures biwat acheté comptait six pièces, c'est-à-dire deux petites peintures et quatre éléments de la grande peinture. La partition de cet ensemble pictural permet de comprendre les confusions qui ont pu avoir lieu lors de la vente à Rabaul⁷. Le transport entre Rabaul et Marseille a dû fragiliser encore plus les divers éléments de cette peinture. On ne sait rien du stockage dans les nouvelles réserves du musée de l'Homme, en 1938, mais nous avons vu que les quatre éléments ont été présentés de façon séparée durant l'exposition Korrigane de 1938. Le plus grand registre, celui avec le crocodile, fut rigidifié à l'aide d'une plaque de contreplaqué ligaturée à son revers. Des bandes de tissus furent également collées à l'envers de certaines infrabases pour éviter que ces dernières ne se fissurent complètement. Certaines d'entre elles ont cependant beaucoup

souffert et des petits morceaux se sont détachés, particulièrement sur les bords du registre haut avec les volutes. Le registre au crocodile présente un manque important à sa partie supérieure et un trou, de 40 cm sur 30 cm, a été comblé, durant un temps, par des éléments de palmes vierges de pigments colorés. Les photos publiées par Margaret Mead (1963 : fig. 16) permettent de constater que ce trou n'existait pas à l'époque de la prise de vue ; en revanche, la réparation est nettement visible sur la photo réalisée au musée de l'Homme par Emmanuel Sougez (Leenhardt, 1947 : 25). Il est donc vraisemblable que ce registre a été détérioré durant ou avant son transport en France.

Les surfaces peintes de ces infrabases ont subi ensuite divers préjudices durant leur séjour dans les réserves du musée de l'Homme. Les pigments colorés ont été effacés de la surface des parties bombées du fait de frottements répétés. L'exposition des éléments de la peinture sous une lumière trop intense (soleil et lumière artificielle) a altéré la qualité des pigments colorés. Avant sa restauration, toute la surface des éléments de la peinture était recouverte d'une épaisse couche de poussière, provenant principalement des produits chimiques fumigènes utilisés durant de nombreuses années pour lutter contre d'éventuelles attaques d'insectes. Les changements hygrométriques, et particulièrement une trop grande sécheresse des lieux où furent déposés successivement les divers éléments de la peinture, ont amplifié la tendance naturelle des infrabases à se gondoler et à fléchir pour reprendre leur forme d'origine.

En 2000, la préparation de l'exposition : « Le voyage de la Korrigane dans les mers du Sud » a engagé un processus de renouveau pour cette œuvre majeure de l'art pictural papou. Le plus grand registre a été scindé en six parties pour rendre ces dernières plus manipulables durant leur restauration. Les ligatures de raphia des infrabases les plus fragiles ont été sectionnées, n'étant pas d'origine⁸. Il subsiste cependant, par place sur divers registres, quelques ligatures anciennes en rotin reconnaissables aux pigments colorés qui les recouvrent. Tous les registres ont été patiemment dépoussiérés et consolidés par Michèle Braconnier du Service de Restauration du musée de l'Homme. Nous avons souhaité

7. La fiche n°1138, réalisée par Monique de Ganay, est rédigée ainsi : « Région des hautes herbes. Peintures sur écorces formant panneau décoratif pour maison tabu. Les panneaux se joignent ensemble par des coutures en fibre ». Le numéro 1138 est d'ailleurs inscrit à la peinture sur une des infrabases. Il existe également deux petites médailles métalliques, sans inscription visible, suspendues par des ficelles à la base du registre avec des volutes. Elles sont, peut-être, des témoins de la transaction ? Les informations obtenues auprès du marchand contiennent diverses erreurs : ce ne sont pas des écorces, ces peintures n'étaient pas utilisées pour les maisons « tabou » ou maisons cérémonielles et les panneaux n'étaient pas assemblés avec des fibres.

8. Le palmier dont sont extraites les fibres de raphia n'existe pas dans la région du Sépik.

Photo 4. — Présentation de la grande peinture dans l'exposition « Le voyage de la Korrigane dans les mers du Sud » au musée de l'Homme dans une scénographie de Karen Guibert (photo C. Coiffier)

pouvoir présenter cette peinture dans son intégralité et verticalement. La hauteur sous plafond de la salle d'exposition n'était pas suffisante et le hall d'entrée du musée, qui avait la bonne hauteur, n'offrait pas les conditions de conservation adaptées pour cette œuvre très fragile. Il fallut donc imaginer d'autres solutions, comme une présentation fractionnée en deux panneaux ou une suspension verticale par un des côtés contre un mur. Ces deux solutions furent rejetées pour des raisons de place et de lisibilité. Une présentation dans un caisson étanche suspendu en biais, la partie haute en surplomb du spectateur, fut finalement envisagée. Mais cette solution présentait encore de nombreux désagréments (fragilisation de l'œuvre, difficulté de fixation des

divers éléments, impossibilité pour les visiteurs d'admirer l'extrémité supérieure). La scénographe Karen Guibert proposa une autre solution qui reçut l'agrément du muséologue Fabrice Grogner et de moi-même. Cette dernière solution fut choisie à quelques jours seulement de l'inauguration. Les divers registres de la peinture furent donc placés dans des caissons étanches situés directement sous le parquet constituant l'allée centrale de l'exposition. Ces caissons furent recouverts d'épaisses plaques de verre supportées par une solide armature métallique. Les visiteurs purent ainsi admirer, de très près, l'œuvre dans son ensemble (photo 4). Malheureusement, par manque de temps, la société chargée de fournir la miroiterie ne put livrer que

du verre teinté, si bien que les couleurs de la peinture se trouvèrent légèrement modifiées par une tonalité verdâtre. Après le démontage de l'exposition, l'œuvre se trouva alors scindée en neuf parties qui attendent maintenant d'être parfaitement restaurées avant d'être de nouveau assemblées dans un meilleur contexte.

Description

Techniques de fabrication et « artistes »

Le support privilégié de la peinture de la région du Sépik est l'infrabase de palme de sagoutier, appelée *pangal* en pidgin-english (Fig. 2). Ces palmes mesurent en moyenne de dix à quinze mètres de hauteur et la partie inférieure de leur rachis (*kapuk*)⁹ peut mesurer 1,50 m de longueur sur 60 cm de largeur en moyenne. Ce matériau est constitué d'une base fibreuse sur laquelle se trouve une mince cuticule qui casse comme du verre lorsqu'elle est sèche¹⁰ (Fig. 3). Ces infrabases, ou gaines, présentent toujours une incurvation en forme de gouttière d'un diamètre variant selon la grosseur du stipe dont elles ont été arrachées (Fig. 4); elles doivent donc être aplaties pour être utilisées et débarrassées des nombreux piquants qui se dressent parfois sur leur base (c'est-à-dire sur la partie la plus large). Elles sont alors mises à tremper dans l'eau quelques jours avant d'être mises à sécher, écrasées sous de grosses bûches. Après être restées quelques semaines sous cette presse, elles se présentent comme une plaque légèrement trapézoïdale. Les grands panneaux peints sont réalisés, selon la forme souhaitée, avec plusieurs infrabases juxtaposées les unes à côté des autres et toutes présentant la même face, leurs bords se superposant légèrement. Les Sawos réalisent ainsi des panneaux rectangulaires en les juxtaposant tête-bêche (Fig. 5). Elles sont cousues à l'aide de fines éclisses de rotin dont il subsiste d'ailleurs des morceaux sur divers éléments des registres de la grande peinture. Ces éclisses sont passées par des trous percés préalablement (Schuster et Haberland, 1964 : 64-65). C'est alors la face externe lisse de l'infrabase qui est utilisée pour peindre.

Avant d'être dressé, les panneaux, ainsi constitués, sont enduits de sève qui permet aux pig-

ments colorés de mieux adhérer au support¹¹. Les artistes s'attellent alors à la réalisation de l'œuvre peinte. Ils doivent respecter diverses règles alimentaires et sexuelles durant toute la durée de leur travail. La palette des couleurs, dans la région du Sépik, se réduisait, en 1935, aux quatre couleurs, noir, ocre-rouge, ocre-jaune et blanc, obtenues le plus souvent à partir de substances minérales (Forge, 1962). En général, et pour des raisons de technique picturale évidentes, il est plus facile de recouvrir un ton clair par un ton plus foncé, que le contraire. L'artiste, qui applique une couleur claire sur une couleur foncée, doit attendre que cette dernière soit totalement sèche. Les couleurs sont préparées dans des récipients divers : demi-coque de noix de coco, spathe ou feuilles d'arbres diverses. Autrefois, les pigments pouvaient être écrasés dans de petits mortiers en bois et appliqués avec les doigts ou avec des pinceaux végétaux (Kaufmann, 1980 : 15). Pour les formes circulaires, le peintre guide le trait de son pinceau à l'aide d'un cercle de rotin comme le montrent très bien diverses photos de l'article de Dirk Smidt (1976 : fig. 8, 9, 13, 17, 18 et 19).

Il est probable que cette peinture fut le travail collectif de plusieurs hommes réalisé sous la direction d'un maître-artiste dont le nom n'a pas été enregistré. La variation du traitement, sous quatre modes différents, des volutes et des sinuosités autour du motif principal, semble confirmer cette hypothèse. Les artistes des villages de la région du Bas-Sépik avaient un statut particulier dans les sociétés locales, leurs œuvres ne pouvaient pas être reproduites sans leur accord, ce qui constituait une sorte de copyright. F. Lupu (1980 : 187) écrit à propos de l'artiste du Keram : « Il s'efforce de tisser un système d'alliances de tous ordres afin de pouvoir acheter le 'copyright' des motifs qu'il choisit. Ces motifs, il en prend la forme et la couleur, mais pas le sens, ni le nom et les intégrera dans son œuvre en lieu et place de motifs saturés et trop traditionnels ». Les Biwat de la rivière Yuat reconnaissaient un futur « artiste » dès sa naissance. Selon Margaret Mead (1971 : 152) « Seules font de la vannerie les femmes qui, au moment de leur naissance, avaient le cordon ombilical autour le cou. Les hommes qui sont ainsi nés sont destinés aux travaux artistiques, ce sont eux qui perpétuent la

9. Les termes vernaculaires, en langue biwat, ont été recueillis, durant notre dernière mission en Papouasie, en octobre 2000, financée par le laboratoire Techniques et culture du CNRS. Nous avons effectué une enquête préliminaire d'information sur cette grande peinture conservée au musée de l'Homme de Paris. Nous remercions les membres de la communauté biwat du lotissement de Sépik Timber à Wewak de nous avoir aimablement reçu et donné diverses informations.

10. Les Iatmul voisins distinguent le ventre (*yale*) fibreux du dos (*mbuni*) lisse de cette infrabase dans une opposition binaire en accord avec leur système de pensée et leur organisation sociale (Coiffier, 1994 : 382).

11. Il existe dans la région diverses techniques de préparation des fonds. Un film de C. Kaufmann (1980) permet de suivre la réalisation d'une peinture kwoma par son auteur Yabokoma.

FIG. 1. — Dessin d'après une photo prise par Mead et Fortune (1970 : fig. 3).

FIG. 2. — Infrabase d'une palme de palmier sagoutier.

FIG. 3. — Coupe longitudinale, à fort grossissement, montrant une partie fibreuse recouverte d'une mince cuticule.

FIG. 4. — Morceau d'infrabase fraîchement coupée.

FIG. 5. — Technique d'assemblage, tête-bêche, des infrabases pour la fabrication de panneaux peints.

belle tradition de l'art mundugumor : [...] les motifs complexes peints sur les grands triangles d'écorce que l'on arbore à la fête des ignames, les figures de bois qui personnifient les esprits crocodiles de la rivière. Aucun de ces artistes nés n'est tenu de pratiquer son art contre sa volonté ; mais quiconque n'a pas été marqué du signe de cette vocation ne peut espérer dépasser le stade

de l'apprenti ». Le terme « artiste » est utilisé avec le sens qu'on lui donne en Occident, il n'a pas été spécialement défini par l'ethnologue. Dans la société biwat, « l'artiste » semble considéré comme un élu qui, en échappant à la mort par strangulation, se trouve choisi par les esprits, pour réaliser les objets en les associant au monde des humains (Mead, 1963 : 172, Fraser, 1955 :

FIG. 6. — Reconstitution des divers registres de la grande peinture d'après un dessin de Nicolas Garnier. Ce dessin ne respecte pas strictement l'échelle de chacun des registres (Photo musée de l'Homme).

FIG. 7. — Répartition des 25 infrabases constituant la peinture (dimensions totales : 8,82 m par 2,20 m). Les parties hachurées indiquent les morceaux manquants. Ce dessin ne respecte pas strictement l'échelle de chacun des registres (Dessin C. Coiffier).

17)¹². Depuis une cinquantaine d'années la christianisation a profondément changé les croyances spirituelles de la société biwat. Cependant la reproduction des motifs anciens, jusqu'à nos jours, dans l'iconographie des objets destinés aux touristes, représente une valeur éducative pour les plus jeunes.

Description de la peinture

La peinture biwat, conservée au musée de l'Homme, est constituée de 25 infrabases (*kapuk*) de palmes de sagoutier appelées localement *viak*. Leur juxtaposition, dans le sens de la longueur¹³, parfois tête-bêche, en rangées regroupant, de haut en bas, d'abord 2, puis 3, 5, 6 et 7 unités (Fig. 5 et 6), constitue un vaste triangle

isocèle de 882 cm de hauteur sur 220 cm de largeur à la base. Sur un des bords du panneau, constitué de 5 unités, est cousu un petit morceau d'infrabase découpé, de 36 cm sur 6 cm. Seule la plus petite infrabase située à la base est placée dans le sens contraire des autres, soit transversalement. Il devait d'ailleurs y en avoir une vingt-sixième située symétriquement à la base de la peinture, mais celle-ci a disparu. L'ensemble est donc constitué, au total, de 7 niveaux d'infrabases alors que les motifs se répartissent sur 4 registres principaux. Ces divers éléments étaient tous initialement ligaturés sur deux solides stipes de rotin (*nya*) qui constituaient le périmètre de la peinture et qui se regroupaient au sommet pour former une extrémité pointue. L'ensemble devait alors mesurer, au total, plus de 9 mètres. Cette

12. Vincent Bounoure (2001 : 156-157) écrit à ce sujet : « les Mundugumor ont exclu que l'obstination dans le travail ou l'habileté de la main prenne le pas sur ce tirant d'humeur exceptionnel dont disposent seuls ceux qui ont vu rôder autour de leur berceau la mort qu'attirait leur singulière parure. D'habiles artisans resteront indéfiniment les fidèles servants, les apprentis ou les compagnons de ceux qui savent depuis toujours ce qu'emporte une destinée exceptionnelle ».

13. Dirk Smidt (1976 : 65-84) a pu assister à la fabrication d'une grande peinture dans le village de Kambot, réalisée sous la direction de l'artiste Simon Nowep. Dans ce cas, et contrairement à la grande peinture biwat, les diverses infrabases étaient cousues dans le sens transversal.

technique est couramment utilisée dans les sociétés voisines (comme par exemple dans la peinture provenant de la région de Kambot, MNAAO 64.12.5). Les infrabases situées sur les bords présentent des trous qui témoignent des anciennes ligatures. Ces gros rotins sont bien visibles sur les photos publiées par Mead. Tout un réseau de tiges de bambou (*melak*) placées perpendiculairement au dos de la peinture constituait une solide armature pour empêcher le vent d'avoir prise sur l'ensemble. Celle-ci était elle-même dressée entre deux stipes de cocotiers lorsque les artistes avaient terminé leur travail. Des fibres de feuilles de sagoutier étaient fixées sur les bords de la partie supérieure. Ces fibres sont principalement utilisées pour la fabrication des jupes de femmes, mais elles sont également accrochées sur les masques et sculptures rituelles ainsi que sous les cloisons suspendues autour des maisons cérémonielles.

Sur trois des registres, les dessins en noir et les décors de couleurs rouge et blanche sont appliqués sur un fond ocre jaune très clair. Seul le registre au crocodile est peint différemment avec des dessins réalisés à l'aide de couleur blanche et d'ocre rouge sur un fond noir. La petite peinture (M.H. 61.103.339) située en partie basse représente un oiseau nommé *asivat* entouré de « décors » similaires à ceux du registre du sommet de l'œuvre. Cet oiseau est peint en noir sur fond ocre-jaune, alors que les « décors » sont réalisés avec du noir et de l'ocre rouge. Il existait initialement, comme on peut le voir sur les photos de Margaret Mead, un petit élément symétrique au précédent, mais ce dernier a disparu. Il ne reste que la trace de son emplacement (manque de pigments colorés) et des trous de fixation à la base du registre avec le crocodile.

Le registre principal (M.H. 61.103.338) réalisé sur un fond noir (*sisewan*) représente un esprit crocodile ancestral femelle (*asin*)¹⁴ traité en blanc au milieu de volutes et sinuosités diverses réalisées avec des couleurs blanche (*kreak*) et ocre-rouge (*tren*g). La composition de ce registre (Photo 3) s'étend sur trois niveaux d'infrabases cousues. La queue du crocodile se situe sur le niveau supérieur, le corps et les pattes sur le niveau central et la tête sur le niveau inférieur. L'expression de la peau avec des séries de petites hachures parallèles de couleurs noire et rouge sur fond blanc, évoque les scarifications pratiquées sur la peau des novices durant les rituels d'initiation (Mead, 1971 : 189). Le ventre du crocodile enferme un motif circulaire avec deux têtes diamétralement opposées fort semblables à

la tête principale (Photo 5). Il est formé par quatre paires de cercles concentriques réalisés avec du pigment blanc. Ces derniers enserrant des couronnes constituées de chevrons, dentelures, pointillés et hachures. Trois cercles peints avec de l'ocre-rouge se situent en alternance des précédents. La partie centrale est également entièrement peinte en ocre-rouge. La tête du crocodile principal est dirigée vers le sol, si bien que sa queue se trouve dans le même sens que l'ensemble de la peinture. Le traitement des trois têtes de « crocodile » appartient au style des peintures, que nous avons dénommées à « double lecture » (Coiffier, à paraître 1). C'est-à-dire que deux visages très différents peuvent être perçus selon que l'on regarde la peinture dans un sens ou dans l'autre. Le nez constitue un axe central suivant lequel la bouche et un point frontal s'inversent selon le sens de lecture. L'axe sur lequel se situent les deux yeux¹⁵ représente ainsi la ligne de démarcation entre les deux visions. Cet artifice est d'autant plus pertinent dans le cas du motif central, avec deux têtes opposées, puisque les deux visions de chaque visage sont perceptibles par l'observateur de la peinture. Maurice Leenhardt (1947 : 26-27) a écrit à ce sujet : « Au milieu d'arabesque sans fin, le crocodile s'étend. Mais aux détails de son cou, et à d'autres de son dos écaillé, l'on distingue des yeux ; suivant que l'on regarde d'un côté ou de l'autre, on voit un lézard ou l'esquisse d'un visage humain. C'est un jeu de l'art papou, de donner cette souplesse aux lignes du décor, afin qu'elles présentent, selon la position de l'observateur, des figures différentes mais toutes offrant des aspects divers de l'être mythique ; tel sur cette écorce un simple crocodile clair dans les méandres verts, noirs et rouges ». Ce type de visage « à double lecture » se retrouve dans d'autres régions du Sépik (Sawos, Ngaala, Abelam, etc.) et dans la région du golfe de Papouasie.

Le registre situé immédiatement au-dessus (M.H. 61.103.340) n'est constitué que de sinuosités épineuses noires doublées de volutes rouges, sur un fond clair, ocre-jaune (*fowan*). Les circonvolutions enferment, par places, des motifs circulaires exprimés de diverses façons (points noirs circulaires ou dentelés, petites hachures, pointillés). Sur le registre supérieur figurent deux hommes superposés peints avec de la peinture noire. Celui situé en dessous présente un bras replié vers le haut. Ces deux personnages sont entourés de frises réalisées, comme sur le précédent registre, de volutes noires et rouges, sur un fond clair. Des plages de couleur ont été délavées

14. Les termes *asivat* et *asin* présentent tous deux la même racine *asi* dont nous ne connaissons pas la signification.

15. L'œil du crocodile se dit *asingeseket* et les deux yeux *asingesepa*.

Photo 5. — Tête anthropomorphe et réversible d'un des crocodiles (photo C. Coiffier).

et ont viré au violet sur ces deux registres supérieurs. Ces bavures pourraient-elles révéler l'utilisation de colorants d'origine végétale, au lieu de pigments d'origine minérale ? Seul le crocodile est peint avec de la couleur blanche, couleur évoquant les ancêtres dans la région du Sépik, alors que les deux hommes et l'oiseau sont peints en noir, couleur dont les guerriers se paraient ¹⁶ durant certains rituels comme celui de la chasse aux têtes. Cette différence de traitement se retrouve sur les deux petites peintures rapportées dans le lot n°1138 (dont M.H. 61.1.1). Il est possible que la différence entre ces deux fonds

colorés puisse être interprétée localement. Cependant les peintures du Centre culturel d'Angoram montrent que les personnages pouvaient être peints également avec une couleur claire (Fukumoto, 1976 : fig. 12). Les dessins de motifs curvilignes noirs et ocre-rouge sur fond blanc se retrouvent sur des sculptures (Frazer, 1955 : fig. Bd).

Interprétations des motifs

La forme générale de cette peinture évoque la queue d'un énorme crocodile ou une énorme

16. Cet onguent est réalisé avec un mélange d'exsudat végétal (*luang*) provenant d'un arbre (*Camposperma* sp.) mélangé à du charbon de bois (Coiffier, 2002).

infrabase de palme de sagoutier. Ce qui n'est pas étonnant dans le contexte local puisque chez les Sawos, peuple voisin des Biwat, cette infrabase, appelée *mbowi*, est considérée comme la mâchoire supérieure du crocodile originel (Coiffier, 1994). Il existe ainsi un processus d'identification entre le palmier sagoutier et le crocodile (Schindlbeck, 1980). La forme triangulaire est très fréquente dans toute la région. Les peintures de pignons des maisons cérémonielles abelam, qui présentent également cette forme, peuvent dépasser largement les dimensions de cette peinture. A. Forge (1973) et B. Hauser-Schäublin (1994) ont proposé diverses interprétations au sujet des formes et des motifs des peintures abelam. B. Hauser-Schäublin (1994 : 155) évoque également l'exemple de la grande peinture biwat photographiée par M. Mead pour étayer ses hypothèses. Toute la surface disponible du support végétal est peinte, mais chaque registre constitue, pour un spectateur extérieur à la société biwat, un ensemble cohérent. Ce qui justifie, peut-être, le fait que les éléments de cette peinture soient restés si longtemps épars.

L'oiseau *asivat* situé à la base de la peinture n'a pas encore été identifié. Un oiseau traité de façon très similaire se retrouve sur la partie basse de la petite peinture (M.H. 62.1.1) sous le personnage. Il est possible que cet oiseau représente le « totem » des personnages représentés au-dessus. Des toucans et des poulets, dessinés de façon très similaire, se retrouvent dans les angles à la base des grandes façades peintes abelam (Koch, 1968 : fig. 15, Hauser-Schäublin, 1989b : 132). Peut-être ce motif doit-il être interprété selon l'explication qu'en donne François Lupu (1980 : 187) pour la peinture Tin Dama du Keram : « La clef du système se trouve dans un cinquième carré situé dans la partie inférieure de la peinture ». Le motif circulaire central de la peinture est vraisemblablement une représentation du microcosme de la société biwat. Ce motif évoque deux jeunes crocodiles sortant d'un même œuf, ce qui correspondrait au thème des jumeaux, récurrent dans la région. Ce type de représentation se retrouve sous des formes diverses sur les peintures sawos placées au-dessus des crochets de suspension, sur des peintures abelam évoquant des astres (Hauser-Schäublin, 1989b : 132) et sur une peinture biwat conservée à Berlin (Kelm, 1968 : III, fig. 415). L'association de motifs blancs et rouges serait-elle une évocation de la conception humaine, puisque la plupart des sociétés du Sépik perçoivent la couleur rouge

comme du sang de la mère et la couleur blanche comme le sperme paternel. La représentation des organes internes du crocodile ou des humains évoque les peintures sur écorces dites « aux rayons X » des Aborigènes australiens. Le traitement des têtes de crocodile, particulièrement celui du museau, peut être comparé au dessin de l'artiste Makis (Dennett, 1975 : 43) ou à certaines têtes des êtres anthropomorphes représentés sur les poteaux et les peintures biwat de la Council House du village d'Angoram (Stewart, 1972 : 19 ; Fukumoto, 1976 : 12). Cet édifice construit par les membres de diverses communautés installées dans cette agglomération contenait, avant sa destruction, de nombreuses œuvres réalisées par des artistes originaires des villages biwat. Les volutes et les sinuosités évoquent des feuilles piquantes d'orties ou de pandanus, associées à des graines (*mumari*) flottant sur l'eau (Photo 6). Ces sinuosités sont, peut-être, une représentation de Saki, l'esprit des eaux du fleuve Yuat (Dennett, 1975 : 46). Les sinuosités qui entourent la queue d'*asin* sont différentes de celles qui cernent le corps et la tête. Les feuilles piquantes de certaines espèces de plantes, en particulier les orties, sont utilisées pour fouetter les novices lors des rituels d'initiation dans la région. Elles auraient pour effet de stimuler la croissance et le bon développement du corps de l'initié. Le sagoutier et le rotin sont deux espèces de palmier qui présentent de nombreux piquants. Dans la région du Sépik, tout ce qui est piquant est à la fois créateur et destructeur. Le crocodile au milieu des flots et des végétaux en suspension évoque une île flottante¹⁷ que divers peuples du Sépik associent à la genèse de l'humanité (Coiffier, 1995).

Selon les informations recueillies auprès de la communauté biwat de Wewak, les deux hommes représentés sur l'infrabase de l'extrémité supérieure seraient le sujet d'un mythe important qui ne peut être révélé que par des membres du « clan » du commanditaire de cette peinture. Les visages de ces personnages sont très caractéristiques (Photo 7). Le traitement du nez et de la bouche au sein d'un même motif à trois pointes évoque un poisson-chat qui se trouve fréquemment associé, comme le crocodile, aux esprits des eaux (Coiffier, à paraître 2). Les motifs trifides au-dessus des têtes représentent des coiffures en plumes de casoar portées durant les cérémonies par les guerriers vainqueurs. Les plumes de casoar, oiseau considéré localement comme ancêtre des guerriers, sont perçues de façon ana-

17. Des îles flottantes recouvertes de végétation se forment dans les lacs, se fragmentent et partent à la dérive sur le fleuve Sépik jusqu'à la mer où elles finissent par se briser complètement. « On dit que les crocodiles vivent en dessous. D'où vient que les *wagan* (qui sont des crocodiles) dans leur jargon chamanique, appellent une maison un *agwi* » (Bateson, 1971 : 289).

Photo 6. — Sinuosités épineuses de la partie centrale de la peinture (photo C. Coiffier).

logique aux volutes et sinuosités épineuses. En effet, ces plumes sont constituées d'un rachis sur lequel s'insèrent de façon alternée de courtes barbules. Cette analogie avec les tiges végétales épineuses explique peut-être l'abondance de ces plumes sur les objets rituels *biwat*. Ces deux personnages représentent, peut-être, l'oncle et son neveu que cette peinture honore, tout comme les masques coniques *abwan* des Sawos évoquent les visages de ce couple, neveu au sommet et oncle en dessous (Kaeppler, 1993 : fig. 228 Coiffier, 1994). Cette composition se retrouve sur les peintures d'Angoram¹⁸ (Fukumoto, 1976 : 12 ; voir aussi photo 8) et sur celles du

Keram (Hauser-Schäublin, 1989 : fig. 174). Le croissant situé sous le cou de ces hommes représente un bijou pectoral en nacre porté fréquemment durant les cérémonies. De même, les excroissances au niveau des poignets et des chevilles sont la marque de bracelets. Les organes sexuels sont traités comme les graines flottantes. Ce qui n'est pas étonnant puisque, dans les langues locales, les deux organes, humain et végétal, portent le même nom. Dans la langue *iatmul*, la graine et l'organe sexuel masculin se disent *tshik* (Staalsen, 1966). Le sexe du personnage du haut semble pris en tenaille dans ce qui pourrait-être l'évocation d'une vulve.

18. Cf. également Philippe Peltier, 1984 (86.128.884), photothèque du musée de l'Homme.

Photo 7. — Tête d'un des personnages du registre de l'extrémité supérieure (photo C. Coiffier).

Fonctions de ce type de peinture dans la société biwat

Margaret Mead vient de passer plusieurs mois chez les Arapesh, constructeurs de maisons parées de grands pignons peints, lorsqu'elle photographie cette peinture. Elle interprète donc la grande peinture de Kinatakem en la comparant avec les prestigieuses architectures qu'elle vient de voir, ce qui lui fait écrire que ce type de décoration n'a plus guère de sens structurel dans son usage de l'époque¹⁹. Les informations recueillies par Nancy Mc Dowell (1991) qui a

travaillé sur les écrits et les notes de M. Mead concernant le peuple biwat nous apportent quelques éclaircissements sur la fonction de cette peinture à l'époque du séjour de l'ethnologue sur le terrain. Lorsqu'un jeune garçon ou un homme tue son premier porc sauvage²⁰, il vient l'offrir à son oncle maternel qui, en retour, organise ce que M. Mead a appelé une fête du crocodile-ignames. Ce système d'échange évoque les cérémonies *naven* des Iatmul que Gregory Bateson (1971) a fort bien décrites et analysées. L'oncle construit (ou fait construire) un modèle de crocodile en bambou qu'il remplit avec des ignames

19. « The Mundugumor yam decoration could, with equal ease, be a lifted house front, or could serve as a basis about which a house could be built. These yam-fest decorations are structurally meaningless as used at present » (Mead, 1938 : 189).

20. Il n'est pas exclu que, peu d'années avant le séjour de M. Mead, ce rituel était organisé lorsqu'un homme venait de tuer son premier ennemi.

pour le donner au fils de sa sœur. Ce modèle de crocodile rappelle celui fabriqué et utilisé durant les initiations (Mead, 1934 : 242-243). Il peut réaliser également une grande peinture sur infrabases pour embellir son don d'ignames (McDowell, 1991 : 125, 259). Cette fonction de présentoir à offrandes est classique dans la région puisqu'on la retrouve chez les Iatmul et les Sawos (Coiffier, 1994 : 1048). Il est possible que l'espace laissé vide entre les deux petites peintures de la base permettait d'y faire passer soit des personnes, la tête du neveu honoré par exemple, soit des objets. Brigitta Hauser-Schäublin (1994 : 155) fait un rapprochement avec les grandes peintures cimiers portées lors de certaines fêtes des ignames chez les Abelam. Elle appuie son argumentation en les comparant à une peinture biwat qui se trouvait fixée sur le pignon d'une maison du village d'Antofogua (Andafuga) et qui présente la même échancrure à sa base (Hauser-Schäublin, 1989a : fig. 122-123).

Chez les Biwat comme chez les Abelam, le prestige de l'organisateur de la fête est d'autant plus grand que la peinture est imposante. Ainsi, lorsqu'un notable décide d'organiser une grande cérémonie « Il est nécessaire de disposer d'une bonne quantité d'ignames²¹ ; celles-ci ne sont pas un élément important de la nourriture des Mundugumor, mais sont réservées pour ces manifestations. Il faut aussi tout un attirail cérémoniel. Pour certaines de ces fêtes, on construit en écorce un grand crocodile, de cinq à six mètres de long, que l'on peint de motifs complexes. Pour d'autres, on fabrique un grand triangle d'écorce peinte de dix à douze mètres de haut, que l'on dresse contre un cocotier. Parfois l'on taille de nouvelles figurines de flûtes, que l'on doit habiller... » (Mead, 1971 : 168). Durant les préparatifs de cette grande cérémonie, toutes les querelles entre les villageois doivent cesser. Ces recommandations rappellent celles qui sont en vigueur dans les villages Sawos et Iatmul lors de la préparation de rituels qui requièrent la présence des esprits des eaux *wagan* (Bateson, 1971 : 147-148). « Chaque matin, les hommes sont rassemblés au son des flûtes. Tout le jour, on les voit faire du crochet, enfiler des coquillages, mâcher du charbon de bois sous l'arrogante direction du maître-artiste, qui, pour la circonstance, a remplacé le chef des chasseurs de têtes » (*ibid* : 169). Les flûtes, comme les crocodiles, sont appelées *asin* puisqu'elles sont considérées comme les enfants de ces derniers, (McDowell, 1991 : 134-

135). Il existe ainsi une relation intime entre les crocodiles et les flûtes « sacrées » surmontées de personnages en bois sculpté et richement parés de plumes et de nacres (Mead, 1971 : 190).

Le crocodile tient une place prépondérante dans la faune de la région du Sépik. C'est l'un des animaux les plus dangereux. Il peut, en effet, dévorer un enfant qui se lave au bord du fleuve. Avant la christianisation, il y a soixante-dix ans, le crocodile était considéré, dans de très nombreuses sociétés locales, comme un ancêtre chasseur de tête et cannibale. Certains ethnologues ont d'ailleurs perçu une relation entre le « culte » du crocodile, animal mangeur d'homme, et le cannibalisme (Bühler, 1961 ; Haberland, 1965). Margaret Mead (1980 : 1002) évoque également ce crocodile dans ses mémoires : « Les crocodiles mangent très souvent les gens et rendent périlleuses les sorties pour aller puiser de l'eau à la rivière, la nuit ; ils inspirent la décoration, et un grand modèle de crocodile séduira les initiés ». Les crocodiles, fréquemment associés aux esprits des eaux créateurs de l'humanité, se trouvent au centre de très nombreuses cérémonies, particulièrement dans les rituels d'initiation. Les Iatmul voisins réalisaient une sorte d'énorme gueule de crocodile en rotin qui servait d'entrée à l'enclos dans lequel les initiés étaient reclus pendant plusieurs semaines. Félix Speiser (1937) a décrit également une initiation au village de Kambrambo durant laquelle les jeunes novices étaient introduits dans la gueule d'énormes masques crocodiles réalisés en infrabases de sagoutier peintes (Speiser, 1946 ; Schmitz, 1964). Dans la société biwat, le jeune novice devait également être dévoré symboliquement par l'ancêtre crocodile qui laissait alors sur son corps les marques de ses dents, concrétisées par des scarifications pratiquées par les hommes initiés. Margaret Mead (1934 : 239-242) évoque à ce sujet la fabrication d'un crocodile en rotin recouvert d'infrabases de sagoutier. Un modèle en réduction fut réalisé pour l'ethnologue (Mead, 1934 : 243) puisqu'il n'y en avait pas à lui présenter durant le temps de son court séjour dans le village. Cette réalisation accrédi-terait le fait que ce genre de crocodile en rotin était détruit à la fin du rituel d'initiation. Des hommes soufflaient dans de longues flûtes de bambou durant toute la durée de la fabrication du grand crocodile en rotin et des grandes peintures rituelles pour leur transmettre l'énergie des ancêtres crocodiles.

Selon M. Mead (1971) et M. Laumann (1952), les critères esthétiques qui ont cours dans la

21. La nourriture de base dans la région est la fécule de sagou, mais les tubercules, comme l'igname, représentent une nourriture d'appoint non négligeable. Les tubercules d'igname sont fréquemment perçues, dans la région, comme anthropomorphes et ils représentent des éléments importants dans les échanges cérémoniels.

société biwat pour apprécier une sculpture sont leur caractère agressif et dominateur. Cette interprétation de l'ethnologue et du missionnaire est certainement ethnocentrique. Il est, en effet, fort probable que ces critères de sélection esthétique d'une œuvre soient proches de ceux de leur voisins, les Tin Dama de la vallée du Keram, décrit par F. Lupu (1980 : 187) : « Une peinture qui permet une analyse souple et subtile faisant appel aux connaissances les plus 'ésotériques' de chacun est bonne. Plus l'interprétation est difficile, plus le peintre se situe à un degré élevé de l'échelle des artistes [...] un peintre qui sait renouveler les formes, les agencements et la composition des motifs est un grand peintre [...]. Enfin, pour pouvoir maintenir sa cote, le peintre doit pouvoir présenter le réseau le plus vaste de relations avec des artistes de la région du Sépik ». Si cette peinture n'avait pas été achetée par un marchand, elle aurait, sans doute, terminé son existence, après son utilisation rituelle, comme souvenir dans la soupente de la maison de l'organisateur de la fête ou fixée sur le pignon de celle-ci (Mead, 1938 : 189 ; Hauser-Schäublin, 1989a : fig. 122, 1994 : 155).

Place de cette œuvre dans le contexte stylistique régional

Plusieurs approches, qui se complètent, permettent d'appréhender ces peintures. D'un côté, l'étude ethnographique qui se base sur une approche cognitive de la société biwat en analysant la composition des œuvres et chacun des motifs au regard du système d'organisation du monde. D'un autre côté, une étude plus ethnocentrique se fondant sur des critères d'analyse des formes issus de la pensée occidentale, selon une vision historiciste du monde basée sur des comparaisons des sociétés entre elles.

Il existe une longue tradition de la peinture pariétale dans la vallée du fleuve Yuat (Gorecki, 1989). La peinture avec des figures naturalistes tient une place particulière dans l'histoire de l'art de cette région qui fut depuis longtemps un axe de communication important entre les cultures des Hautes et des Basses Terres de la Nouvelle-Guinée (Newton, 1979 : 44). Cependant, la profondeur historique de la connaissance des premières peintures biwat sur infrabases connues remonte aux premières années du ^{xx}e siècle si on

se réfère à celles rapportées par l'expédition Sépik en 1912-13. On peut imaginer que ces peintures ont été réalisées quelques années avant leur collecte. Elles sont maintenant conservées au Museum für Völkerkunde de Berlin (Kelm, 1966, fig. 328-332). Une peinture assez semblable à celle de Paris a été photographiée *in situ* et collectée par Alfred Bülher, en 1959 (Hauser-Schäublin, 1994 : fig. 122 et 123). Elle se trouve actuellement conservée au musée de Bâle (numéro d'inventaire Vb 17723, numéro de collecte 1745)²². Cette grande peinture, de 370 cm de hauteur, se trouvait fixée sur le pignon d'une maison du village d'Antofogua (Andafuga). Elle présente également un crocodile dont le ventre est distendu par quatre têtes de crocodiles opposées deux à deux autour d'une étoile à quatre pointes. Ce motif, appelé *jangfop*, se retrouve également sur une peinture de Manambama du village d'Andafuga (Dennett, 1975 : 47). D'autres têtes de crocodile sont représentées sur la surface de cette peinture. Ce traitement des têtes de crocodile est assez éloigné de la réalité et, dans ce cas, il est beaucoup plus proche de celui d'un visage humain avec ses yeux sur le même plan et une bouche en forme de croissant. Les trois paires d'épis sur les côtés du visage se retrouvent fréquemment sur les peintures (Kelm, 1968 : 26 et fig. 331-332 ; Stewart, 1972 : 19 ; Fukumoto, 1976 : 11) et sur les anciens boucliers de bois gravé et peint des Biwat (Kelm, 1968 : fig. 420 ; Fukumoto, 1976 : fig. 91 et 92). Ce traitement particulier de la tête est à rapprocher des sculptures en bois de la région de Korewori (Kaufmann, 2003 : 53-54, fig. 70 et 75). Le traitement des griffes est le même que sur les peintures de Paris.

Une étude sur l'esthétique des peintures biwat pourrait être menée à partir d'un corpus cohérent constitué des œuvres réalisées dans la première partie du ^{xx}e siècle et conservées à Berlin, à Paris et à Bâle. Il existe en effet deux autres petites peintures qui, selon les documents disponibles, auraient été achetées en même temps que la grande (Photo 8). Celles-ci sont réalisées chacune sur une seule infrabase de palmier sagoutier. L'une appartient au musée de l'Homme, l'autre est actuellement dans une collection privée²³. On y retrouve des motifs de la grande peinture, une représentation anthropomorphe²⁴

22. Je remercie vivement Christian Kaufmann, conservateur des objets océaniens du Museum der Kulturen de Bâle, pour ces précisions.

23. Cette peinture enregistrée également sous le n°D.39.531, mesure 1,20 m de longueur sur 0,42 m de largeur, (Rousseau, 1951 : fig. 100).

24. Cette peinture enregistrée sous le n°M.H.62.1.1., ex D. 39.3.531, mesure 1,33 m de longueur sur 50 cm pour sa partie la plus large et 32 cm pour sa partie la plus étroite. La tête du personnage a servi d'illustration pour la couverture du numéro spécial sur « l'art océanien » réalisé par Madeleine Rousseau (1951 : fig. 51).

Photo 8. — Deux petites peintures (dont M.H. 62.1.1) acquises dans le même lot que les divers registres de la grande peinture (Photo. musée de l'Homme).

entièrement détournée d'une ligne dentelée et un oiseau (*asivat*). Le crocodile *asin* qui constitue le motif principal de la seconde peinture est lui aussi entièrement détourné d'une ligne et la peau de ce dernier est évoquée par un jeu de petites hachures, comme sur la grande peinture. L'expression de ces crocodiles est très similaire à celle du dessin de Makis de Kinakatem (Dennett, 1975 : 43). L'animal est représenté avec la queue repliée sur le même côté. Chez les Iatmul voisins, les animaux qui vivent dans la vase,

comme le crocodile, le poisson-chat et l'anguille, sont considérés comme des créateurs de l'univers local. L'anguille a creusé le fleuve, le crocodile et le poisson-chat ont fait naître la terre ferme en remuant la vase avec leur queue (Coiffier, à paraître 2). Il est probable que ces diverses peintures ont été réalisées par le même artiste, ou du moins, sous la direction de ce dernier.

Les motifs que l'on trouve dans la peinture biwat sont peu nombreux mais leur variation est grande. Les éléments liquides et végétaux garnis-

Photo n° 9. — Élément d'une grande peinture biwat de la Council House d'Angoram en 1988 (photo C. Coiffier).

sent la majorité de la surface peinte. Le traitement de l'eau est différent de celui des Iatmul ou des Sawos qui représentent plutôt des vagues et des ondulations (Kelm, 1966 : II, fig. 237-238). La représentation la plus caractéristique et la plus fréquente du « style » biwat est principalement celle de rinceaux, rosaces, rameaux arborés²⁵, volutes et sinuosités épineux (Kelm, 1968 : fig. 328-332 ; Fukumoto, 1976 : fig. 11 et 12). Les motifs constitués de volutes ou d'arabesques se présentent sous divers aspects : trifide ou en forme de S (Photo 9). Ces derniers sont les plus

fréquents dans les arts du Sépik et du lac Sentani²⁶ (Coiffier, 1994). Les volutes en S ont cependant des significations différentes dans l'imaginaire de ces sociétés. Les volutes épineuses sont réalisées soit en noir sur fond blanc, soit en blanc sur fond noir, les volutes rouges ne sont que rarement épineuses et servent de lien entre les deux autres couleurs. S'agit-il d'un pur effet esthétique ou d'une évocation de végétaux épineux comme le prétendent les créateurs locaux, peut-être comme explication a posteriori ? Les tiges épineuses des rotins et de certaines variétés

25. Cf. Philippe Peltier, 1984 (86.128.884 & 86.129.884), photothèque du musée de l'Homme.

26. Des chercheurs ont émis l'hypothèse d'une lointaine relation avec les motifs de la Chine du Sud et du Nord-Vietnam, particulièrement ceux de la civilisation Dong-Son (Bellwood, 1979 ; Frazer, 1962).

d'ignames présentent une importance particulière dans la mythologie locale. Ainsi le même graphisme des volutes de la grande peinture se retrouve sur des peintures d'Angoram (Fukumoto, 1976 : 11). Ce style « épineux » est proche de celui des « sculptures à crocs », représentations du corps humain très stylisées obtenues par une composition très esthétique d'éléments crochus, des régions Korewori et Bahinemo (Newton, 1971 : 18-32 ; Haberland et Seyfarth, 1974 ; Kaufmann, 1974 et 2003), mais il évoque également certains dessins sur tapa du lac Sentani (Frazer, 1962 : 134).

Le traitement particulier de l'oiseau, avec ses pattes repliées parallèlement sous le corps, (Fukumoto, 1976 : fig.12) se retrouve de façon très similaire dans d'autres régions du Sépik (Keram, Abelam, Sawos ; cf. Dennett, 1975 : 84-85, Newton, 1979 : 42, Hauser-Schäublin, 1989 : 47). La représentation des personnages, avec un front bombé ou très allongé, est particulière à cette région du Sépik. Le traitement des personnages de l'œuvre est très proche de celui d'une peinture de pignon du village de Bobaten de la région de Kambot (Meijer, in Hauser-Schäublin, 1989 : fig. 174), comme de la représentation d'un homme entre des rinceaux, sur l'élément triangulaire central du grand panneau Sawos du MNAAO, n°64.11. 1-9 (Le Fur, 1999 : 238-239). Le crâne du personnage représenté sur la petite peinture (M.H.62.1.1) se trouve considérablement allongé comme celui des sculptures anthropomorphes des fameux bouchons de flûte biwat.

Conclusion

La peinture du Sépik a été peu étudiée jusqu'à ce jour quoiqu'elle ait eu une influence sur l'évolution de la peinture contemporaine de Papouasie Nouvelle-Guinée. Dans les années qui ont suivi l'indépendance du pays, de nombreux architectes ont fait appel à des peintres du Sépik (plus particulièrement de la région de Kambot) pour décorer les façades des édifices officiels ou privés (Cochrane Simons et Stevenson, 1990 : 35 ; Cochrane, 1997 : 113). Ce mouvement s'inscrivait dans la mouvance des idées nationalistes de l'époque (Narokobi, 1976). Ainsi le style « volutes épineuses » est perceptible dans de nombreuses peintures d'artistes contemporains à partir des années 1970. Cette époque a connu l'émergence de nombreux jeunes artistes formés dans diverses National High School, comme Aiyura (Ison, 1976a), Sogeri (Ison, 1976b) et la National Art School de Port-Moresby (Baker,

1980 : 91, 100, 115, 119 et 124). Il serait difficile de montrer dans cette courte étude que les jeunes artistes aient pu être influencés directement par les œuvres du Sépik, encore que cela n'est pas totalement exclu dans la mesure où les étudiants des écoles d'art avaient accès dans les bibliothèques à des publications contenant des reproductions d'œuvres d'art de cette région.

L'œuvre évoquée dans cet article semble être la seule peinture biwat de cette dimension, connue à ce jour, conservée entière dans un musée et bien documentée *in situ*. Sa composition, qui correspond tout à fait aux canons artistiques de la société biwat, en reprend les motifs les plus classiques. Cette peinture a été choisie comme « élément phare » de la muséographie du futur musée du quai Branly. Souhaitons que les restaurateurs sauront la mettre en valeur et lui donner une nouvelle vie. Si cette œuvre est vraisemblablement le produit d'un travail collectif, il n'en demeure pas moins que chacun des hommes qui ont participé à sa réalisation ont apporté une part de leur propre créativité. Cette peinture représente certainement une notable contribution de l'art papou au patrimoine mondial de l'humanité. Ce sera donc une des œuvres majeures exposées dans le musée du quai Branly.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKER, Catherine, 1980. *The Innocent Artists, Student Art from Papua New Guinea*, Poole, Dorset, Blandford Press.
- BATESON, Gregory, (1936) 1958. *Naven. A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view*, Stanford (California), Stanford University Press, [trad. française 1971, J.-P. Latouche et N. Safouan, *La cérémonie du naven*, Paris, éditions de Minuit].
- BELLWOOD, Peter, 1979. *Man's Conquest of the Pacific. The Prehistory of Southeast Asia and Oceania*, Oxford University Press, New York.
- BOUNOURE, Vincent, 1992. *Vision d'Océanie*, Paris, Éd. Musée Dapper.
- , 2001. *Le surréalisme et les Arts sauvages*, Coll. Ouverture Philosophique, Paris, L'Harmattan.
- BÜHLER, Alfred, 1961. *Kultkrokodile vom Korewori (Sepik-District, Territorium Neuguinea)*, *Zeitschrift für Ethnologie*, Band. 86 : 183-207.
- CATALOGUE DE VENTE PUBLIQUE À L'HÔTEL DROUOT, 1961. *Collection océanienne du voyage de la Korrigane 1934-36*, Commissaires-priseurs : Me Maurice Rheims et Me Philippe Rheims, assistés de M. Jean Roudillon, 4-5 déc. 1961.

- CATALOGUE DE VENTE PUBLIQUE À PARIS-DROUOT RICHELIEU, 1989. *Océanie, provenant du voyage de la Korrigane 1934-36 et à divers amateurs*, Commissaires-priseurs : Mes Audap-Godeau-Solanet, assistés de M. Jean Roudillon, 10 nov. 1989.
- COCHRANE SIMONS, Susan and Hugh STEVENSON (eds), 1990. *Luk Luk Gen ! Look Again, Contemporary Art from Papua New Guinea*, Townsville, Perc Tucker Regional Gallery.
- COIFFIER, Christian, 1994. *L'écorce et la mælle du rotin (tshimbe kuvu, kwiya kuvu), conception iatmul de l'univers (Papouasie)*, Thèse de Doctorat en anthropologie sociale et en ethnologie, Paris, EHESS, 5 vol., 2275 p.
- , 1995. « Les îles flottantes du fleuve Sépik ». Note concernant l'article de Henri Lavondès : Jules Verne, les Polynésiens et le motif de l'île mouvante, *Journal de la Société des Océanistes* 100-101, pp. 238-240.
- , 1999. Quelques végétaux associés à la chasse aux têtes chez les Iatmul de Nouvelle-Guinée, Traitements d'une tête trophée et d'une tête de défunt chez les Iatmul de Nouvelle-Guinée, in Yves Le Fur, *La mort n'en saura rien, Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 46-47, 152-158.
- , (dir.), 2001. *Le voyage de la Korrigane dans les mers du Sud*, Paris, Hazan/Musée de l'Homme, Muséum national d'histoire naturelle.
- , 2002. Une « huile » végétale aux multiples usages dans la région du fleuve Sépik (Papouasie Nouvelle-Guinée), *Journal de la Société des Océanistes* 114-115, pp. 187-200.
- , à paraître 1. Paintings Expressing a 'Double reding' in the Sepik Valley of Papua New Guinea, *The Journal of the Pacific Arts Association*.
- , à paraître 2. Le poisson-chat, véhicule des esprits chez les Iatmul du Sépik, in J. Ivanoff et A. Geisdorfer, *La mer dévorée. Le poisson bon à manger, le poisson bon à penser*, Paris, CETMA-Anthropologie maritime Kéto.
- DENNETT, Helen, 1975. *Mak bilong Sepik*, Wewak (PNG), Wirui Press.
- FORGE, Anthony, 1962. Magische Farbe, *Palette*, 9, pp. 9-16.
- , 1967. The Abelam Artist in M. Freedman (ed.), *Social Organization. Essays Presented to Raymond Firth*, London /Chicago, Frank Cass and Co. Ltd., pp. 65-84.
- , 1973. Style and Meaning in Sepik Art, in A. Forge (ed.), *Primitive Art and Society*, London/New-York, Oxford University Press, pp. 169-192.
- FRASER, Douglas, 1955. Mundugamor sculpture: comments on the Art of a New Guinea Tribe, *Man*, vol. LV, pp. 17-20.
- , 1962. *L'Art Primitif*, Paris, Aimery Somogy.
- FUKUMOTO, Shigeki, 1976. *Melanezia no Bijutsu (Melanesian Art)*, Tokyo (Japon), Kyûryûdo.
- GASH, Noel and June WHITTAKER, 1975. *A Pictorial History of New Guinea*, Australia, The Jacaranda Press.
- GORECKI, Paul P. and David S. GILLIESON (eds) 1989. *A Crack in the Spine. Prehistory and Ecology of The Jimi-Yuat valley, Papua New Guinea*, Townsville (Australia), James Cook University of North Queensland.
- HABERLAND, Eike, 1965. Kannibalismus und Kultkrokodile am Mittleren Korowori (Sepik-Distrikt, Neuguinea), Dresden, *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde* 34, pp. 541-553.
- HABERLAND, Eike and Siegfried SEYFARTH, 1974. *Die Yimar am oberen Korowori (Neuguinea)*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta, 1989a. *Kulthäuser in Nordneuguinea*, Berlin, Akademie-Verlag.
- , 1989b. Leben in Linie Muster und Farbe. Einführung in die Betrachtung aussereuropäischer Kunst, am Beispiel der Abelam Papua-Neuguinea, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser Verlag.
- , 1994. The Track of the Triangle : Form and Meaning in the Sepik, Papua New Guinea, *Pacific Studies* 17-3, septembre, pp. 133-170.
- ISON, Barry (ed.), 1976a. *Lufakafai, Stories in Design*, PNG, Aiyura national High School.
- , 1976b. Art developments at Sogeri Senior High School, Institute of Papua New Guinea Studies in association with Niugini Press, *Gigibori, A Magazine of Papua New Guinea Cultures*, 3-1, avril, pp. 5-11.
- KAEPPLER, Adrienne L., Christian KAUFMANN and Douglas NEWTON, 1993. *L'art océanien*, coll. L'art et les grandes civilisations, Paris, Citadelles et Mazenot.
- KAUFMANN, Christian, 1974. *Ethnographische Notizen zur Basler Korewori-Sammlung, aus den Ergebnissen der Sepik-Expedition 1972-73*, Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde Basel, Separatum aus Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel, Band 84, n°2, 1973, pp. 711-725.
- , 1979. Art and Artists in the context of Kwoma Society, in Sydney, M. Mead (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania, Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, The University Press of Hawaii, pp. 310-334.
- , 1980. *Kwoma (New Guinea, Sepik) Preparing and Painting a Decorative Panel for a Men's House*, Film E 2187 des IWF, Göttingen 1978, Publ. Wiss. Film, Sekt. ethnol., Serie 10, n°4.
- , 2003. *Korewori, Magische Kunst aus dem Regenwald*, Basel, Museum der Kulturen Basel (Hg), Christoph Merian Verlag.

- KELM, Heinz, 1966/68. *Kunst vom Sepik, Vol. I, II & III*, Neue Folge 10, Abteilung Südsee V, *Vol. II*, Neue Folge 11, Abteilung Südsee VI & *Vol. III*, Neue Folge 15, Abteilung Südsee VII, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- KOCH, Gerd, 1968. *Kultur der Abelam. Die Berliner 'Maprik'- Sammlung*, Neue Folge 16, Abteilung Südsee VIII, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- LAUMANN, Karl, 1952. Vlisso, der Kriegs und Jagdgott am unteren Yuat River, Neuguinea, *Anthropos*, 47 : 897-908.
- , 1954. Geisterfiguren am mittleren Yuat River in Neuguinea, *Anthropos*, 49 : 27-57.
- LAYCOCK, Don C., 1973. Sepik Languages. Checklist and Preliminary Classification, *Pacific Linguistic Series*, Series B, n°25, Canberra, The Australian National University.
- LEENHARDT, Maurice, 1947. *Arts de l'Océanie*, Paris, Éditions du Chêne, coll. « Art du monde », p. 25.
- LE FUR, Yves, 1999. « *La mort n'en saura rien* » *Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris, Éd. Réunion des Musées Nationaux.
- LUPU, François, 1980. Toponymies Tin-Dama, in *Cartes et figures de la terre*, Paris, CCI, Centre Georges Pompidou, pp. 182-187.
- MCDOWELL, Nancy, 1991. *The Mundugumor, from the Field Notes of Margaret Mead and Reo Fortune*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, p. 125 et 259.
- MEAD, Margaret, (1935) 1971. *Sex and temperament in Three Primitive Societies*, [traduction française Mœurs et sexualité en Océanie Paris, Plon].
- , 1934. Tamberans and Tumbuans in New Guinea, *Journal of the American Museum of Natural History*, 34 (1) : 234-246.
- , 1938. *The Mountain Arapesh. Vol. 1 : An Importing Culture*. Anthropological Papers of the American Museum of natural History, vol. 36, part 3, New York.
- , 1963. *The Mountain Arapesh*, t. II, *Arts and Supernaturalism*, New York, The Natural History Press, ill.3.
- , [1972] 1977. *Blackberry Winter; my early years* [traduction française Du givre sur les ronces ; Autobiographie, Paris, Seuil].
- , [1977] 1980. *Letters from the Field, 1925-1975*, New York/San Francisco/London, Harper and Row Publishers, [traduction française de J. Faure-Cousin, *Écrits sur le vif, lettres 1925-1975*, Paris, Denoël/Gonthier].
- MEAD, Margaret et Reo FORTUNE, 1970. *The Mountain Arapesh*, t. II, *Arts and Supernaturalism*, New York, The Natural History Press.
- NAROKOBI, Bernard, 1976. Art and Nationalism, Institute of Papua New Guinea Studies in association with Niugini Press, *Gigibori, A Magazine of Papua New Guinea Cultures* 3-1, avril, pp. 12-15.
- NEWTON, Douglas, 1971. *Crocodile and Cassowary, Religious art of the Upper Sepik River, New Guinea*, New York, The Museum of Primitive Art.
- , 1979. Prehistoric and recent Art Styles in Papua New Guinea, in Sydney, M. Mead (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania, Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, The University Press of Hawaii, pp. 32-57.
- ROUSSEAU, Madeleine, 1951. *L'art océanien, sa présence*, APAM, Palais du Louvre, Paris, coll. « Le musée vivant », n°38.
- SCHINDLBECK, Markus, 1980. Sago bei den Sawos (Mittelsepik, Papua New-Guinea) Untersuchungen über die Bedeutung von Sago in Wirtschaft, Sozialordnung und Religion, Band 19, Basel, Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde.
- SCHMITZ, Carl A., 1964. Kambrambo-Neuguinea (Unterer Sepik). Riten bei der Knabeninitiation, *Encyclopaedia Cinematographica*, G. Wolf Ed.
- SCHUSTER, Meinhard, 1969. *Farbe Motiv Funktion. Zur Malerei von Naturvölkern*, Guide d'exposition, (2 Juil. 1968-23 Fév. 1969), Basel, Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde.
- SCHUSTER, Meinhard and Eike HABERLAND, 1964. *Sepik. Kunst aus Neuguinea*, Catalogue d'exposition (juin-août 1964), Frankfurt am Main, Museums für Völkerkunde.
- SMIDT, Dirk A.M., 1976. Schilders van Kambot, in Verre naasten, naderbij, *Tiende Jaargang*, Leiden, Rijksmuseum voor Volkrnkunde te Leiden, n°3 pp. 65-84.
- SPEISER, Félix, 1937. Eine Initiationszeremonie in Kambrambo am Sepik Neuguinea, *Sonderdruck aus Ethnologischer Anzeige*, Band IV, Heft 4, pp. 153-157.
- , 1946. *Malereien aus Nord-Neu-Guinea in Museum für Völkerkunde in Basel*, Phœbus, Zeitschrift für Kunst aller Zeiten, Revue des Arts Anciens et Modernes, A Journal of Art in all Ages, Holbein-Verlag, Basel, Vol. I, n°1, Separatum.
- STAALSEN, Philip and Lorraine, 1966. *Iatmul-English Dictionary*, (multigr.) 74 p.
- STEWART, Gloria, 1972. *The Garrick introduction to Sepik Art*, Clayton, Wilke and Company Ltd.
- VAN DEN BROEK D'OBRENAN, Charles, 1939. *Le voyage de la Korrigane*, Paris, Éd. Payot.