



Faire l'expérience de l'espace :
La frise t k t des Abelam

00



Ludovic Coupaye



Faire l'expérience de l'espace : La frise tèkèt des Abelam, région de Maprik, Papouasie-Nouvelle-Guinée¹

00

A tout bien réfléchir, il pourrait y avoir une contradiction fondamentale au niveau même de la méthodologie qui sous-tend l'approche anthropologique de l'art.

D'une part, l'analyse de l'art, telle qu'on l'enseigne à l'université en histoire de l'art, notamment, s'appuie sur une étude minutieuse de l'objet et de ses caractéristiques matérielles, formelles et visuelles, avant de les confronter aux informations issues du contexte— c'est-à-dire les « environnements » historiques, socio-culturels et/ou naturels dont l'objet est issu avant d'être collecté. Ce processus, finalement assez peu éloigné de l'archéologie, permet d'illuminer la trajectoire et les réseaux de significations, d'intentionnalités, de valeurs et/ou de perceptions dans lesquels l'artéfact était à l'origine intégré.

D'un autre côté, l'anthropologie commence par une démarche ethnographique, fondamentalement empirique. L'anthropologue commence par aller sur le terrain afin d'y étudier pratiques et comportements, d'y

enregistrer discours et récits et d'observer les relations dans lesquels peuvent intervenir des objets. C'est à son retour qu'il ou elle peut construire une série d'interprétations, fondées sur les inférences et les relations qu'il est capable d'établir entre ces différentes manifestations. Dans cette démarche, il est intéressant de noter que les objets et la culture matérielle ont souvent été confinés à un rôle d'illustration des interprétations anthropologiques².

En résumé, le premier processus (histoire de l'art) crée des hypothèses : l'analyse de l'œuvre, recoupée avec les informations des archives, récits et rapports, permet de générer de nouvelles interprétations. En bref : l'étude part de l'objet pour s'élargir au contexte. Inversement, le second processus (anthropologie) va du contexte (le « terrain ») à l'objet (une interprétation, pouvant être entendue elle-même comme étant un « objet » créé).



Pris entre l'analyse des artefacts et l'ethnographie, je tente ici de faire une spéculation qui se situe à l'intersection des deux approches – et j'ose espérer que mes amis de Nyamikum, le village abelam de la région de Maprik, dans la province de l'East Sepik de Papouasie-Nouvelle-Guinée (carte), où j'ai effectué mes recherches, ne m'en tiendront pas rigueur. Mais l'exercice me semble justifié, car il permet de mettre en lumière l'un des aspects les plus intéressants et les plus fascinants de l'anthropologie, sa capacité à créer des associations. De même, cette capacité créatrice est elle-même liée au pouvoir d'évocation que certains objets « encapsulent » et déclenchent, ce qui, je le crois, correspond bien à ce que l'art abelam est supposé faire : générer des intuitions, des sentiments et des expériences.

Je vais traiter ici d'un exemple pris au sein d'une des catégories d'objets les plus fameuses parmi celles produites par les Abelam. Il s'agit d'une pièce de bois monoxyle, sur laquelle sont sculptées une série de têtes ou de figures anthropomorphes, peintes en rouge, jaune, noir et blanc (**fig. 1**). Dans son contexte original, cette pièce de bois appartient au corpus de décorations qui orne les maisons cérémonielles *kurambu* (« Haus tambaran » en Tok Pisin). Elle était très probablement placée à la jonction entre la partie inférieure de la façade, faite d'un tressage de roseau, et la partie supérieure, composée de plusieurs panneaux de pétioles de feuilles de palmier-sagoutier cousues ensemble, et recouvertes de figures peintes représentant des esprits claniques et surnaturels³ (**fig. 2**).

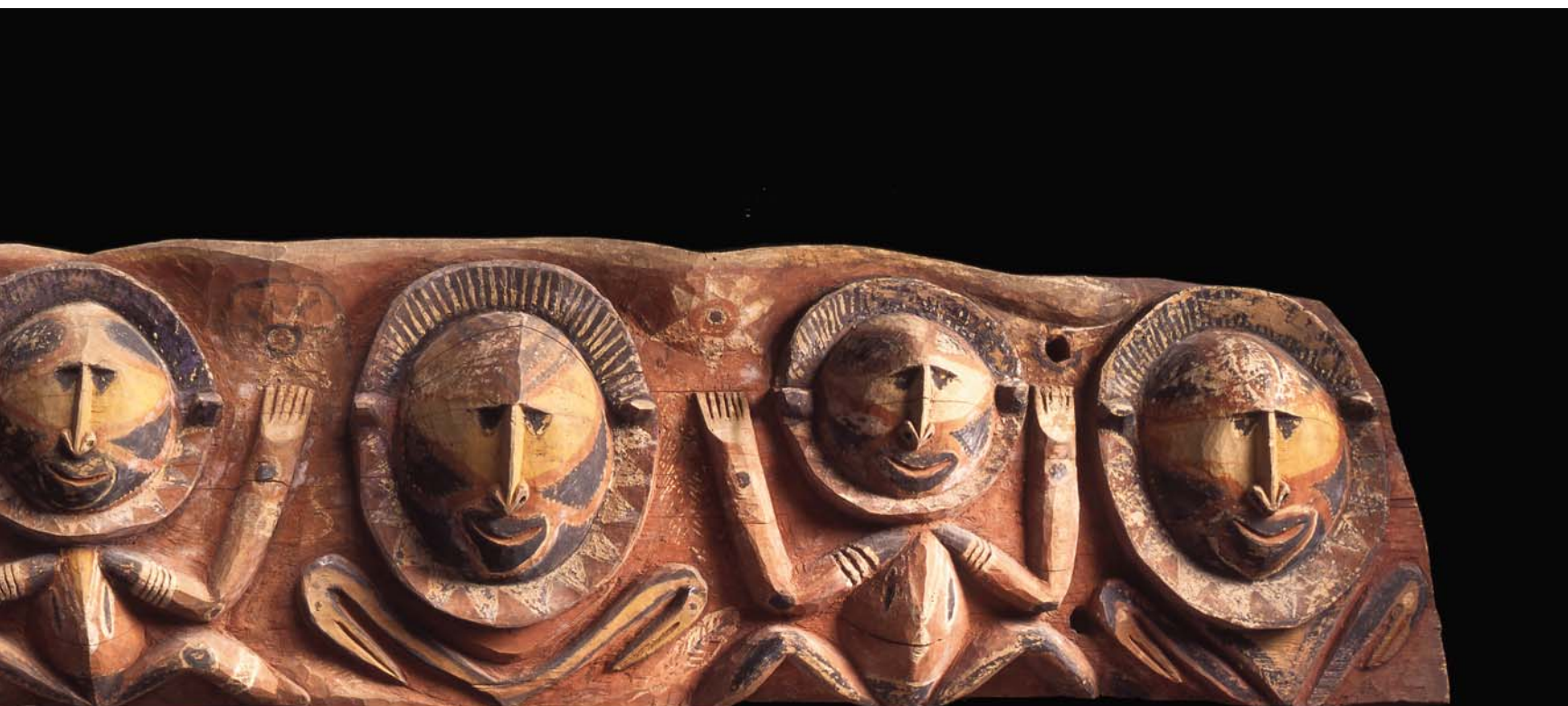


Fig. 1. Frise sculptée et peinte de façade *tëkët* de maison cérémonielle *kurambu*. Papouasie-Nouvelle Guinée ; Province de l'East Sepik ; district de Maprik ; village d'origine inconnu. Bois, pigments naturels et industriels. Collectée à Maprik en 1974 par le Dr. Fred Gerrits. Long. : 297 cm. Inv. 4080-11. Musée Barbier-Mueller.



Les premières descriptions données par les Occidentaux ont qualifié ce type de pièce de « linteau », mais une étude précise⁴ et les observations faites sur le terrain⁵ montrent qu'elle ne jouait, en fait, aucun rôle architectural ou structurel, mais qu'il s'agissait davantage d'une frise fixée sur la façade. Ce type de frise est appelée *tēkēt*⁶ en abulès, la langue abelam.

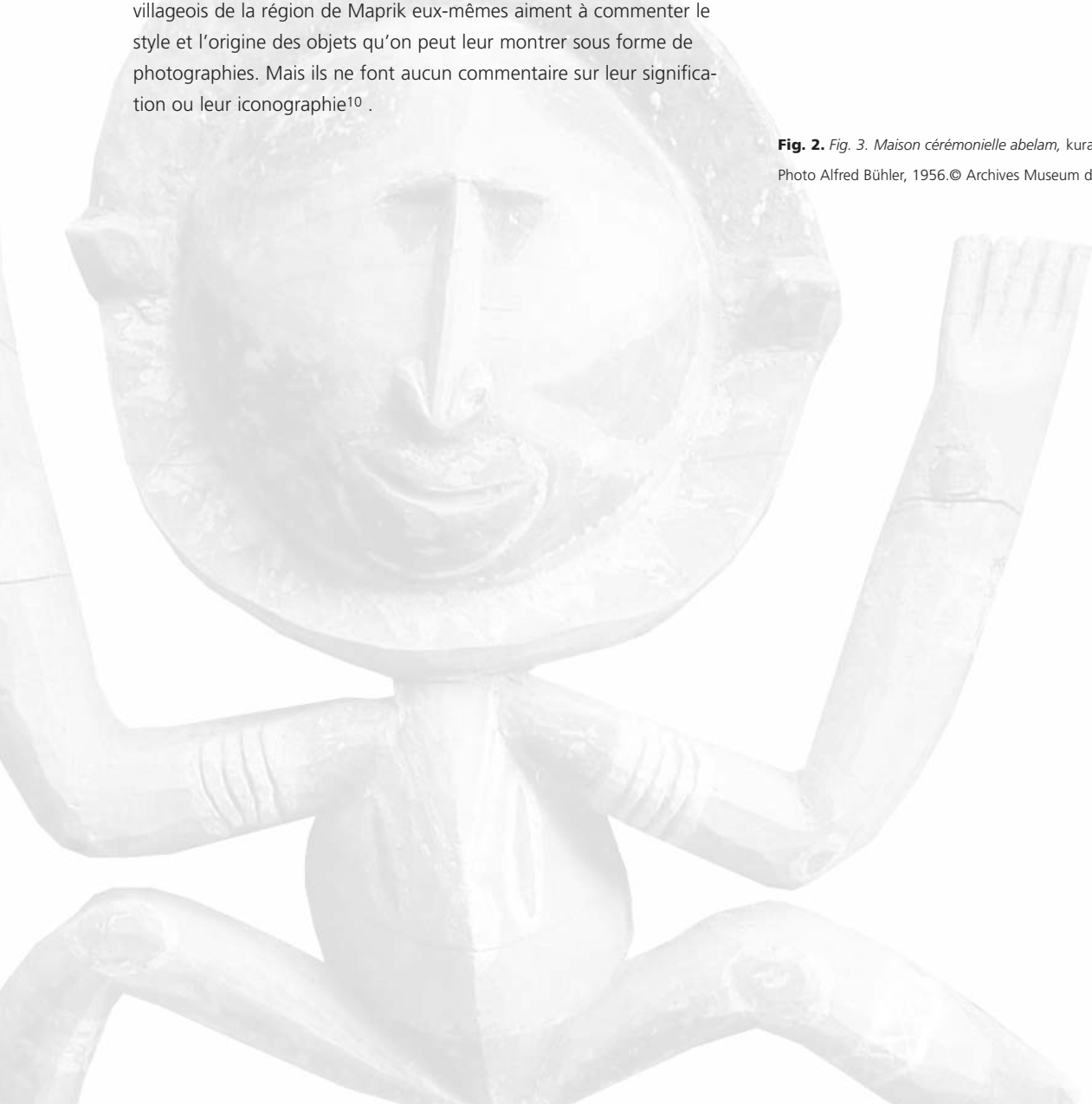
La frise présente des similarités formelles avec les sculptures qui faisaient partie de présentations élaborées à l'intérieur de la *kurambu*, durant les cérémonies d'initiations, lorsque celles-ci existaient encore⁷. En raison de leurs remarquables caractéristiques visuelles, beaucoup ont été collectées depuis que la région de Maprik est entrée en contact avec les pouvoirs coloniaux, notamment l'Allemagne, en 1913. La documentation fournie par les publications de Koch⁸ et Hauser-Schäublin⁹ montre la variété des formes et des styles, et les villageois de la région de Maprik eux-mêmes aiment à commenter le style et l'origine des objets qu'on peut leur montrer sous forme de photographies. Mais ils ne font aucun commentaire sur leur signification ou leur iconographie¹⁰.

Deux éléments ont motivé ma propre curiosité pour ces frises.

Tout d'abord, j'étudiais à Nyamikum la culture des ignames, notamment celles de la longue espèce qui sont décorées et présentées par leurs cultivateurs lors de cérémonies annuelles, pour y être évaluées. Elles sont par la suite échangées et partiellement consommées et replantées¹¹. Ces grandes ignames, *waapi*, sont cultivées dans des conditions spécifiques par les hommes¹², à l'écart des espèces plus courantes d'ignames. Afin de favoriser la croissance de la plante, les jardiniers construisent notamment pour les *waapi* un treillis élaboré, plaçant ainsi la partie grimpante à une hauteur suffisante pour qu'elle puisse profiter du soleil, de la pluie et du vent¹³. Ce treillis se compose d'une structure de roseaux et de bois, avec une partie horizontale sur laquelle, quotidiennement, les jardiniers arrangent délicatement les parties grimpantes de la plante, et une partie verticale sur laquelle ces dernières grimpent durant le stade final de leur croissance (**fig. 3**).

Fig. 2. Fig. 3. Maison cérémonielle abelam, *kurambu*. Région d'Ulupu.

Photo Alfred Bühler, 1956. © Archives Museum der Kulturen, Bâle (F) Vb 101518.





Afin d'obtenir un tubercule aussi gros que possible, les jardiniers creusent un trou dans le sol, dont la profondeur peut atteindre jusqu'à deux mètres. Ils le remplissent à nouveau de terre meuble, broyée à la main et nettoyée de tous cailloux, de restes de racines et de bois, afin que la pousse du nouveau tubercule ne rencontre qu'une résistance minimale. Ce « lit » est alors recouvert d'un monticule arrondi, d'environ un mètre de haut, au sommet duquel la bouture (à partir d'un morceau de tubercule) est plantée (**fig. 4**). À mesure que le nouveau tubercule, issu de la bouture, pousse vers le bas, il progresse à travers le sol ameubli, et descend dans le « lit » (**fig. 5**). Dans cette région, les jardins étant installés de préférence sur les pentes de collines escarpées, les monticules sont généralement soutenus par une sorte de « muret » fait de bois et de baguettes de bois, afin d'éviter que le monticule ne soit érodé par les forces combinées de la gravité et du vent (**fig. 6**). Ce « muret » est appelé tēkēt – le même terme que celui utilisé pour la frise de la *kurambu*.

Fig. 3. Dessin (partiel) d'un treillis de grande igname (vue axonométrique) : (1) : tēkēt ; (2) : monticule ; (3) : tige de la plante ; (4) : partie horizontale du treillis ; (5) : partie verticale du treillis. (Dessin de l'auteur).

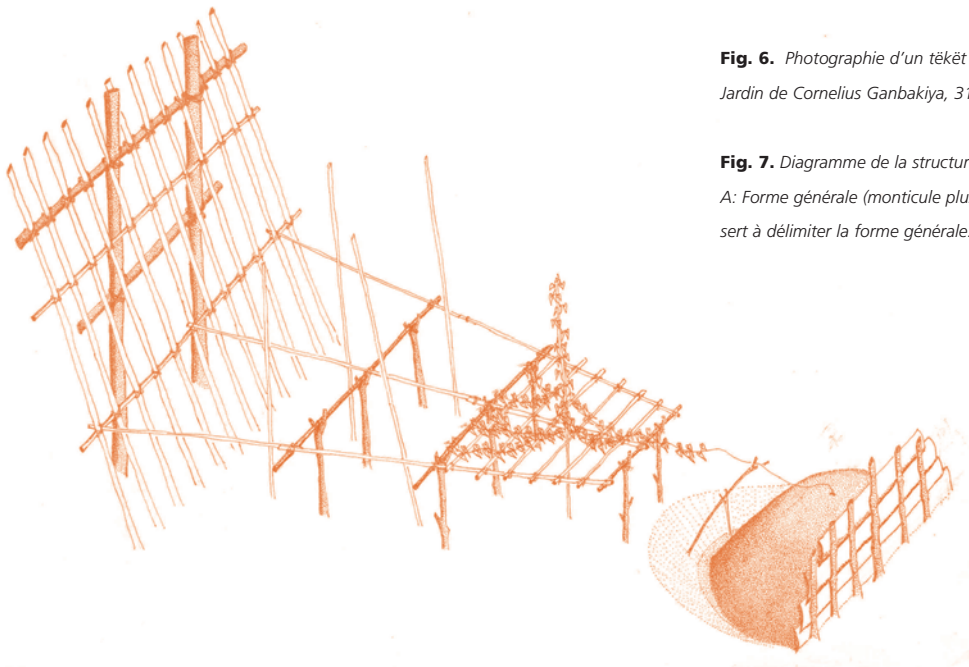
Ensuite, le second élément m'apparut en 2003, quelques jours après mon retour de terrain en Angleterre : je montrais quelques dessins du treillis à Steven Hooper, mon directeur de recherche et il me fit remarquer les similarités entre mon croquis (**fig. 3**) et la forme générale de la *kurambu*. En effet, les deux présentaient une forme ascendante, la façade de la maison correspondant à la partie verticale du treillis. Je dois admettre qu'au départ cette ressemblance ne me parut pas flagrante, mais un retour à mes notes de terrain me fit prendre conscience de deux choses. Tout d'abord, le treillis a la même orientation que la maison, avec une « façade », la partie verticale, et un « arrière », le monticule. Ensuite, le tout pouvait être décomposé en deux formes ascendantes adossées : la première, comme l'avait remarqué Steven Hooper, était composée de l'ensemble treillis-monticule ; la seconde, dans la direction opposée, était formée par le muret tēkēt comme « façade », et la forme ascendante du monticule à l'« arrière » (**fig. 7**).

Fig. 4. Photographie d'un monticule de grande igname. Jardin de Cornelius Ganbakiya, 31 janvier 2002. (Photo de l'auteur).

Fig. 5. Dessin en coupe d'un monticule de grande igname. (1) : tēkēt ; (2) : monticule ; (3) : tubercule de grande igname. N.B. : La différence de densité du sol est représentée par la densité du pointillé. (Dessin de l'auteur)

Fig. 6. Photographie d'un tēkēt depuis la partie inférieure d'un monticule d'igname. Jardin de Cornelius Ganbakiya, 31 janvier 2002. (Photo de l'auteur).

Fig. 7. Diagramme de la structure monticule-treillis d'une igname waapi. A : Forme générale (monticule plus treillis) ; B : forme du monticule. NB : la ligne en pointillée sert à délimiter la forme générale. (Dessin de l'auteur)



Selon Jean-Marie Schaeffer¹⁴, les objets esthétiques ont la capacité de générer chez les spectateurs des relations cognitives spécifiques entre différents domaines de l'expérience vécue. Cette définition est particulièrement adaptée au cas des Abelam, comme l'a démontré le travail d'Anthony Forge¹⁵. Grâce à son étude minutieuse de la peinture et de l'iconographie, Forge a établi que l'art des Abelam pouvait être considéré comme un système de communication auto-référentiel, sans relation iconographique directe aux objets naturels ni aux autres formes d'expression, que celles-ci soient matérielles (comme la sculpture) ou orales (comme les mythes). Cette approche explique le fait que les Abelam ne ressentent aucun besoin d'interpréter leurs propres œuvres. Cette particularité a conduit Forge à conclure que « la signification ne réside pas dans le fait qu'une peinture ou une sculpture soit une image ou une représentation de quoi que ce soit dans le monde naturel ou spirituel, mais dans le fait qu'il s'agisse d'une *relation* entre les choses »¹⁶. Préfigurant ainsi la discussion d'Alfred Gell sur l'*agency* de l'art¹⁷, Forge poursuit et affirme que « l'art abelam agit directement sur ses spectateurs, des Abelam socialisés et initiés »¹⁸.

Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

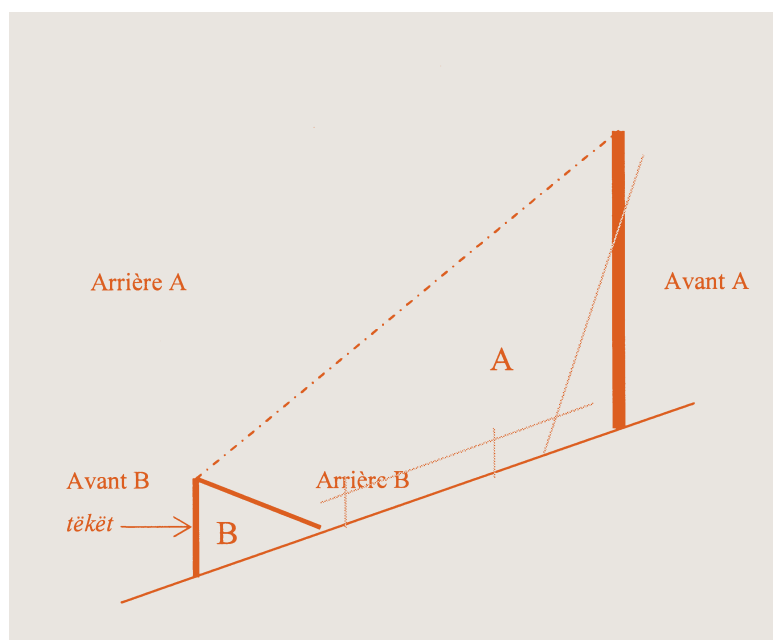


Fig. 7.



Faire l'expérience de l'espace : La frise təkēt des Abelam, région de Maprik, Papouasie-Nouvelle-Guinée

00

Carte

Effectivement, aucune indication verbale ne renvoie explicitement la série de figures présentes sur la frise *tékèt* de la maison cérémonielle à des entités spécifiques (autre qu'aux termes génériques de *ngwalⁿdu*, utilisé pour les ancêtres, que ces derniers soient humains ou non-humains). Toutefois, le nom de l'objet lui-même, *tékèt*, permet d'autres types d'interprétations, favorisées par la discussion de Diane Losche¹⁹ au sujet des maisons cérémonielles, sur des prémisses établis par Forge. Losche détaille le réseau d'associations symboliques qui associent la *kurambu* à d'autres formes de « conteneurs », notamment les sacs en filet qui se font l'écho de la matrice féminine. Toutes ces associations renvoient à « la capacité de formes particulières à produire [to give forth] quelque chose depuis leur intérieur »²⁰. Ainsi, l'iconographie abelam traite d'une manière fondamentale du pouvoir de transformation et est basée sur la représentation visuelle de capacités, plutôt que sur celle d'entités. En d'autres mots, elle traite plus des processus que de choses statiques.

À partir de ces éléments, il est possible d'avancer que les formes visuelles abelam peuvent être également associées à des formes non-verbales et incorporées d'expériences collectives du monde physique et vécu, expériences construites au niveau individuel. Dans cette perspective, au sein de ce système, ce qui est représenté sur la frise *tékèt* sculptée n'est pas directement pertinent. En revanche, c'est plutôt l'objet lui-même, en relation avec sa position sur la façade, qui est opérant. Comme Losche nous permet de le suggérer, une équation s'établirait ainsi entre la maison cérémonielle et le monticule d'igname, chacun agissant comme une métaphore de l'autre, équation qui est réaffirmée par la présence dans les deux cas d'un *tékèt*.

Afin de clarifier mon propos, retournons dans les jardins de grandes ignames de Nyamikum.

Après sept à huit mois dans le sol, le nouveau tubercule d'igname atteint la partie inférieure du lit de terre meuble qui a été préparé pour lui. A ce moment, le jardinier, secondé par des membres de sa famille et amis, creuse un trou depuis la partie inférieure du monticule, sous le *tékèt* afin de vérifier le niveau atteint par l'igname. Cette opération lourde, qui requiert une après-midi entière de travail pour un volume important de terre, n'est pas obligatoire sur un plan strictement botanique. Toutefois, elle est considérée comme cruciale pour l'ensemble du processus de croissance²¹. L'opération crée une sorte de tunnel, suffisamment grand pour permettre à un être humain d'y entrer et d'atteindre l'igname (fig. 8).

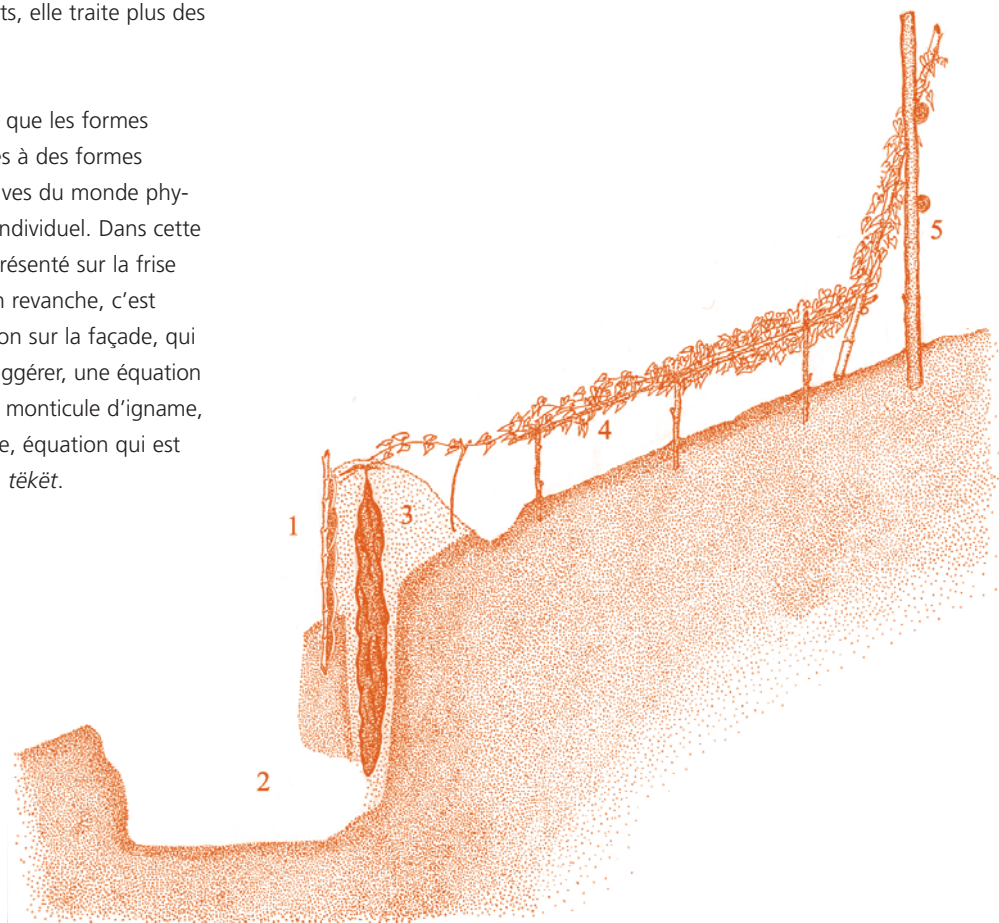


Fig. 8. Dessin en coupe de la structure monticule-trellis d'une grande igname. (1) : *Tékèt* ; (2) : trou d'inspection ; (3) : monticule d'igname ; (4) : partie horizontale du treillis ; (5) : partie verticale du treillis. (Dessin de l'auteur).

Il est intéressant de noter ici que le jardinier, lors de l'opération, « rampe » plus ou moins partiellement dans le tunnel, sous le muret *tékèt* du monticule d'igname (fig. 9 et 10). Ceci signifie entrer sous la terre, domaine connu pour être l'espace dans lequel évoluent des entités naturelles et surnaturelles, dont celles des ignames, dites gardiennes, qui agissent sur leur croissance²². Vu comme puissant et potentiellement dangereux, ce domaine souterrain est parfois à Nyamikum appelé métaphoriquement *Kamëk*, « Celui-Qui-Dévore/Mange-tout », par opposition à *Vëmëk*, le ciel, « Celui-Qui-Voit/Regarde-Tout ». En raison des dangers encourus et des talents nécessaires à l'opération (dégager et toucher la pointe du tubercule sans l'endommager, administrer les fertilisants), il est préférable que pénètrent dans ce tunnel des hommes connus pour leurs pouvoirs personnels et versés dans les arts de la culture des ignames.

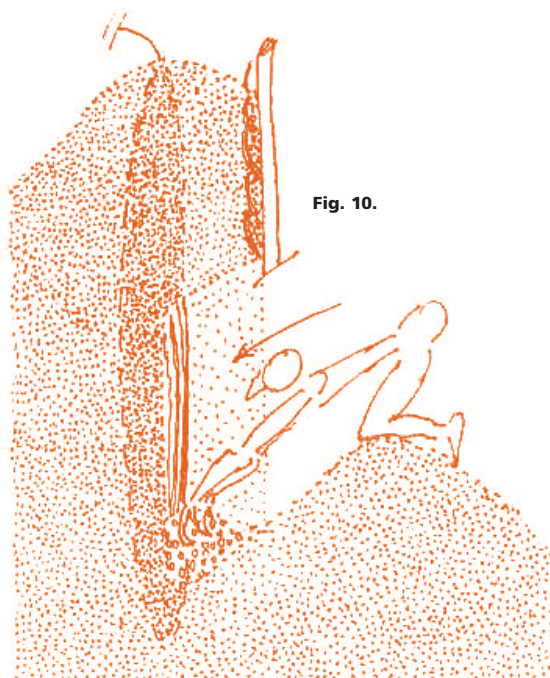


Fig. 10.

Mon hypothèse s'articule sur les remarquables similarités entre l'action du jardinier, qui s'introduit dans le domaine souterrain en rampant sous le muret *tékèt* du monticule de l'igname, et les descriptions des initiations, durant lesquelles la *kura^mbu* joue un rôle central. En effet, dans l'une des étapes finales de leur initiation, les jeunes hommes étaient envoyés à l'intérieur de la maison cérémonielle, par l'entrée située sur le devant de la *kura^mbu*²³. Cette entrée était volontairement conçue de taille réduite, les obligeant ainsi à ramper sous la façade et sa frise *tékèt*. A l'intérieur, les impétrants étaient confrontés à des sculptures et des murs faits de pétioles de palmier-sagoutier peints, ainsi qu'à des figures élaborées, identiques à celle reconstituée au Museum der Kulturen de Bâle²⁴. Plongés dans la pénombre à l'intérieur, les initiés ne pouvaient que deviner les formes et les couleurs. La mise en présence devant ces images puissantes et ancestrales, appelées *wapinyan* (les enfants des ignames), était supposée créer de fortes émotions mêlées d'émerveillement et de terreur, et opérer une transformation spirituelle et corporelle profonde, une des fonctions primordiales des initiations masculines²⁵.

Fig. 9. (ci-contre) *Tëpmanyëgy* descendant vérifier la pousse d'une grande igname. 14 Avril 2002. (Photo de l'auteur).

Fig. 10. *Croquis de terrain*: homme degageant une grande igname. (vue en coupe : Dessin de l'auteur).



En fait, cette équation entre le monticule d'igname et la maison cérémonielle suit le principe des métaphores (*aanja kundi*, le « langage voilé », en abulès²⁶) qui font partie des modes majeurs d'expressions orales publiques des Abelam. Les métaphores sont connues pour opérer selon un mode verbal, mais aussi d'une manière plus intime et non-verbale, en provoquant chez le public des associations qu'il recrée lui-même²⁷. Par ailleurs, on a pu aussi démontrer que les métaphores pouvaient également prendre des formes matérielles²⁸.

Suivant ce mode métaphorique, la *kurambu* et le monticule d'igname se font écho non seulement par une série d'associations formelles (la forme oblique, la présence du tēkēt), mais aussi, selon moi, à travers des expériences physiques et incorporées vécues par les êtres humains, planteurs expérimentés comme initiés. La relation entre l'intérieur et l'extérieur, et le franchissement de la frontière entre les deux, permettent d'établir des connotations cognitives entre la matrice féminine, l'intérieur de la *kurambu* et, comme je le suggère ici, l'intérieur du monticule. La conjonction entre les expressions et les expériences matérielles, verbales, spatiales et corporelles associe ces différents espaces et nous permet de mettre en lumière la relation entre reproduction, initiations, et production de nourriture. Comme Loche l'indique, « une caractéristique de ces formes peut être traduite en termes de conteneur, dont l'intérieur est invisible, mais dans lequel des objets semblent être produits d'une manière intrinsèque. (...) Ces principes généraux sont matérialisés par le système permettant d'assurer la croissance des ignames »²⁹.

En effet, à la fin de la période de réclusion durant laquelle leurs aînés les nourrissaient et les formaient, les jeunes initiés étaient relâchés dans le monde séculaire lors d'une cérémonie tenue devant la *kurambu*. Pour l'occasion, ils étaient peints et entièrement décorés d'éléments semblables à ceux représentés sur les sculptures et utilisés sur les grandes ignames (fig. 11 et 12). La frontière entre initiés, ancêtres (humains et non-humains) et grandes ignames était ainsi brouillée, permettant à tous trois d'agir comme des substituts temporaires les uns des autres. Ce principe mettait ainsi sur un même plan de substitution, êtres humains et ignames, sculptures et ancêtres³⁰. Dans ce système d'associations, la maison cérémonielle agit comme un monticule d'igname, à l'intérieur duquel ont lieu de puissantes transformations, en présence d'entités connectées au monde des ancêtres.

Fig. 11. Jeunes hommes de Nyamikum en costumes d'initiés. Cérémonie de célébration du début du revêtement de la route Wewak-Maprik. Maprik, 24 avril 2002. (Photo de l'auteur).

Tentons d'approfondir un peu plus loin l'interprétation.

La forme générale de la *kurambu* est également une version agrandie des constructions abelam à double pente inclinée, qui incluaient autrefois les espaces pour dormir, et encore aujourd'hui les greniers à ignames. Chaque village était composé d'une constellation de hameaux, dont les plus importants possédaient généralement une maison cérémonielle³¹. Dans ces hameaux principaux se trouvait également un grenier spécial, où était conservée une pierre sacrée, considérée comme la source du pouvoir de reproduction des ignames et de la production de nourriture en général. Aujourd'hui, aucune décoration spécifique ne permet de différencier ces greniers particuliers des autres, assurant ainsi le secret et la protection de la pierre. Toutefois, l'analyse des frises sculptées³² faite par Gerd Koch, en relation avec des informations ethnographiques récoltées assez tôt par Kaberry³³, suggère que certains greniers étaient décorés de manière similaire aux maisons cérémonielles, avec une petite façade peinte et une frise – au moins durant la période juste après la Seconde Guerre mondiale³⁴. Dans son travail sur les maisons cérémonielles du nord de la Nouvelle-Guinée fondé sur ses propres recherches de terrain et une étude de photographies anciennes, Hauser-Schäublin montre également une construction originaire du village d'Aunylum³⁵, qui pourrait être un de ces greniers décorés³⁶.

Ces hypothèses amènent à poser la question de la relation existant entre maison cérémonielle, maison de la pierre sacrée, monticule d'igname et grenier. Bien que d'après Hauser-Schäublin, la maison de la pierre sacrée fonctionne en relation avec la maison cérémonielle, idéalement installée symétriquement de l'autre côté de la place centrale du village³⁷, les monticules d'ignames et les greniers, décorés ou non, pourraient être perçus comme se trouvant dans une relation spatiale comparable. Vues sous cet angle, les quatre structures auraient formé un réseau de formes et de symboles, comme une série d'échos (se réverbérant les uns les autres), évoluant autour des notions de fertilité et de pouvoir de transformation, contenus dans une forme fermée, qu'il s'agisse d'une construction ou d'un monticule.

Dans ce cas, la frise *tékēt* est bien plus qu'un « linteau » décoratif. Elle agirait comme un support et un seuil symbolique, marquant la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, source de ce pouvoir de reproduction. C'est sous un tel seuil que l'on doit passer afin d'atteindre

l'espace sacré où ces pouvoirs sont à l'œuvre. Plus qu'une représentation, la présence matérielle du *tékēt* pourrait alors être là pour activer et confirmer des associations déjà intégrées entre « entrer à l'intérieur du monticule », et « entrer à l'intérieur de la maison cérémonielle » - voire « à l'intérieur de la maison de la pierre ».

Si mon hypothèse possède une certaine validité (et il me faudra attendre le verdict ultime de mes amis de Nyamikum), elle confirmerait que l'art abelam ne constituerait pas une forme de figuration, mais une sorte de déclencheur d'associations esthétiques, reliant différentes expériences vécues, incorporées et intégrées. Dans un tel système, en effet, aucune exégèse verbale sur l'art n'a de réelle utilité pour les Abelam.

Peut-être même pas celle issue de l'imagination créative de l'anthropologue



Fig. 12. Grandes ignames décorées. Waapi Saaki, Nyamikim, hameau de Kumim, juin 2003. (Photo de l'auteur).

BIOGRAPHIE

Ludovic Coupaye, est chercheur associé au Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie (CREDO, Marseille), et à la Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas (University of East Anglia, Royaume Uni). Il enseigne les arts océaniques à l'Ecole du Louvre et participe à des enseignements sur la culture matérielle et la muséologie en France et à l'étranger. Il a travaillé avec les Abelam de Papouasie Nouvelle-Guinée, et ses recherches se portent sur l'anthropologie de l'art, des techniques, et de la modernité. Il s'intéresse aussi à l'horticulture, aux rituels, et aux rapports avec l'environnement.

BIBLIOGRAPHIE

- BARCELONA (A.), «Introduction: The Cognitive Theory of Metaphor and Metonymy» in BARCELONA (A.) (eds.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads, A Cognitive Perspective*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 2000, p.1-28.
- COUPAYE (L.), «The Abelam» in PELTIER (P.) & MORIN (F.), *Shadows of New Guinea: Art from the Great Island of Oceania*, Paris, Somogy-Éditions d'Art, 2007a, p.70-87.
- COUPAYE (L.), «Some Abelam Portraits» in *Arts & Cultures 2007*, Paris, Somogy-Éditions d'Art, 2007b, p.258-75.
- COUPAYE (L.), «Beyond Mediation: The Long Yams of Papua New Guinea» in: JEFFERY, (C.) & MINISSALE (G.), *Global and Local Mediations: (In)Between Art Histories*. Cambridge, Cambridge Scholar Press, 2007c, p.205-230.
- ECO (U.), *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- FORGE (A.), *La peinture, substance magique*, vol.9, Palette, 1962, p.9-16.
- FORGE (A.), *Art and environment in the Sepik. Proceedings of the Royal Anthropological Institute for 1965, 1966*, p.23-31.
- FORGE (A.), «Learning to See in New Guinea», In MAYER (P.) (ed.), *Socialization: The Approach from Social Anthropology*, London, New York, Sydney, Toronto, Wellington, Tavistock, 1970, p.269-291.
- FORGE (A.), «Style and Meaning in Sepik Art». In: FORGE (A.) (ed.), *Primitive Art And Society*, London & Oxford, Oxford University Press, Ely House, 1973, p.169-92.
- FORGE (A.), «The Problem of Meaning» in Art. In: MEAD (S. M.) (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1979, p.278-286.
- GELL (A.), *Art and Agency*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GERRITS (G. J. M.), *The House Tambaran of Bongjora*, Basel, unpublished manuscript. 1978 ca.
- HAUSER-SCHÄUBLIN (B.), *Kulthäuser in Nordneuguinea. Vol. 1: Architektur, Funktion und Symbolik des Kulthauses bei den Abelam; Vol. 2: Vergleichende Studien zu Kulthäusern im Sepik-Gebiet und an der Nordküste. Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Berlin, Akademie-Verlag, 1989a.*
- HAUSER-SCHÄUBLIN (B.), *Leben in Linie, Muster und Farbe: Einführung in die Betrachtung aussereuropäischer Kunst am Beispiel der Abelam, Papua-Neuguinea*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1989b.
- HAUSER-SCHÄUBLIN (B.), «Puberty rites, women's Naven and initiation, women's rituals of transition in Abelam and Iatmul cultures» in: LUTKEHAUS (N.) & ROSCOE (P.B.), *Gender Rituals: Female Initiations in Melanesia*, New York & London, Routledge, 1995, p. 33-53.
- HUBER-GREUB (B.), «Kokospalmenmenschen: Boden und Alltag und ihre Bedeutung im Selbstverständnis der Abelam von Kimbangwa (East Sepik Province, Papua New Guinea)» in *Basler Beiträge zur Ethnologie*, Band 27, Basel, Weipf & Co. AG Verlag, 1988.
- JOHNSTON (M.) & ONWUEME (I.C.), «Productivity of Lesser Yam (*Dioscorea esculenta*) in Papua New Guinea as influenced by sett weight and staking» in *Papua New Guinea Journal of Agriculture*, vol.42 (1-2), Forestry and Fisheries, 1999, p.27-34.
- KABERRY (P.), «The Abelam Tribe, Sepik District, New Guinea: A Preliminary report. Oceania, vol.11 (3), 1941, p.233-58.
- LEA (D. A. M.), *Abelam land and sustenance horticulture in an area of high population density, Maprik, New Guinea*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Australian National University, Canberra, 1964.
- LEA (D. A. M.), «Yam Growing in the Maprik Area» in *Papua New Guinea Agricultural Journal*, vol. 18(1), 1966, p.5-15.
- LOSCHKE (D.), «The Sepik Gaze: Iconographic Interpretation of Abelam Form» in: WEINER, (J. F.) (ed.), *Too Many Meanings: A Critique of the Anthropology of Aesthetics. Social Analysis*, n° 38, Adelaide, Department of Anthropology, University of Adelaide, 1995, p.47-60.
- ROLLAND (A.-S.) & COUPAYE (L.), «Sculpture des Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée» in *La Revue du Louvre*, 2007, p.74-77.
- SMIDT (D.) & MCGUIGAN (N.), «An Emic and Etic Role for Abelam Art (Papua New Guinea): The Context of a Collecting Trip on Behalf of the Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden» in: DARK (P.J.C.) & ROSE (R.G.) (eds.), *Artistic Heritage in a changing Pacific*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, p.121-41.
- STERN (J.), *Metaphor in Context*, Cambridge (Mass.) & London, The MIT Press, 2001.
- UCKO (P.), «Penis Sheaths: A Comparative Study» in *The Curl Lecture 1969, Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1969, p.24-67.

NOTES

1. Cet article se fonde sur des recherches ethnographiques conduites dans le village de Nyamikum, dans la province de l'East Sepik, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, entre 2001-2003, pour une thèse à la Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas, University of East Anglia, Norwich (Royaume-Uni), et financée par la bourse Robert Sainsbury Scholarship. Des recherches complémentaires ont été faites durant l'année de bourse postdoctorale au Département de la recherche du musée du quai Branly, Paris. Je tiens à remercier Christian Kaufmann pour ses commentaires et suggestions précieuses, ainsi que Cécile Camart.
2. Ucko 1969.
3. Forge 1973, Gerrits 1978.
4. Comme celle de Gerrits, 1978.
5. Hauser-Schäublin 1989a.
6. *tikit* chez Koch 1968, *tikit* chez Hauser-Schäublin 1989a.
7. Smidt & McGuigan 1994.
8. 1968.
9. 1989a, 1989b.
10. Forge 1966, 1970, 1990.
11. Forge 1990, Coupaye 2007b.
12. Lea 1964, Coupaye 2004.
13. Johnston & Onwueme 1999.
14. 2004.
15. 1970a, 1973, 1979.
16. Forge 1973: 189, ma traduction.
17. Gell 1998.
18. Forge 1973: 190, ma traduction.
19. 1995.
20. Losche 1995: 55.
21. Une fois le tubercule dégagé, des « fertilisants », comme on les appelle en Tok Pisin, sont appliqués sur le tubercule. Ces « fertilisants » peuvent être composés alternativement de liquide ou de poudre, dont la composition est considérée comme secrète, et particulière à chaque individu, selon son clan et sa maîtrise de savoirs secrets, reliant la culture des ignames avec celle d'autres formes artistiques (cf. Forge 1962).
22. Huber-Greub 1988: 182-187, Coupaye 2004.
23. Smidt & McGuigan 1994.
24. Hauser-Schäublin 1989b, fig. 50, p. 220.
25. Losche 1995: 55-56.
26. cf. Huber-Greub 1988: 253-266, Coupaye 2007b.
27. Eco 1965, Stern 2001, Barcelona 2000.
28. Tilley 1999, D'Alleva 2001.
29. Loshe 1995: 54, ma traduction.
30. Hauser-Schäublin 1995.
31. Huber-Greub 1988.
32. 1968 : 23-24, 42.
33. Kaberry 1941: 244.
34. Un exemple de ces constructions fut reconstitué en 1966 pour le musée de Berlin ; cf. Koch 1968, figs. 11 et 12, et pp. 21-22.
35. Hauser-Schäublin 1989a: planche 219, p.508.
36. cf. Rolland & Coupaye 2007. Il est peut-être même possible d'inclure dans ce système de résonances et de « redondances » visuelles, les figures *puti*, assemblées à l'intérieur de la maison cérémonielle pour les initiations (cf. Smidt & McGuigan 1994).
37. Hauser-Schäublin 1989 a, pp. 302-303, cf. pp. 186-189, 285, 288.

