



Conclusion

Conclusion

Christian Kaufmann, Philippe Peltier et Markus Schindlbeck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/8019>

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2018

Pagination : 239-244

ISBN : 978-2-85430-135-9

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Christian Kaufmann, Philippe Peltier et Markus Schindlbeck, « Conclusion », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 146 | 2018, mis en ligne le 15 juillet 2018, consulté le 02 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jso/8019>

© Tous droits réservés

Conclusion

par

Christian KAUFMANN^{*}, Philippe PELTIER^{**} et Markus SCHINDLBECK^{***}

Au terme de notre mission exploratoire, portons un regard rétrospectif et demandons-nous comment les thèmes des trois symposiums qui eurent pour objet les recherches anthropologiques dans le Sepik ont évolué. Comment la question de la matérialité des œuvres d'art et celle de la créativité des artistes – les sujets mêmes de l'art – sont-elles intrinsèquement liées à une approche comparative générale prenant en compte les entités culturelles et les phénomènes régionaux ? On peut aussi s'interroger – et ceci n'est pas la question la moins importante –, dans une perspective anthropologique, sur la façon dont la matérialité des œuvres d'art est en relation avec d'autres domaines de la culture matérielle.

Dans l'introduction de ce volume, nous avons évoqué comment, à partir de 1910, les anthropologues s'engagèrent dans la description et l'analyse d'une grande variété de structures et de formes culturelles de la région du Sepik afin d'en déterminer les traits communs. En 1984, les résultats de la conférence de Bâle, prenant en compte de nouvelles perspectives et une nouvelle dynamique, furent réunis sous le titre « L'héritage Sepik – tradition et changements ». Bien sûr, de nombreuses contributions présentées ici traitent des changements dus aussi bien à des facteurs internes qu'externes. De nos jours, l'influence des idées religieuses qui prennent leurs sources dans un Christianisme qui s'exprime sous de nombreuses formes confessionnelles est un facteur interne partagé, plus particulièrement lorsque les mouvements fondamentalistes insistent sur la création

de nouveaux rituels. Non seulement les rituels actuels n'ont que de lointains traits communs avec les rituels anciens, mais la vision du monde s'est, elle aussi, profondément transformée. Face à ces circonstances, la pratique d'un art traditionnel et la création d'œuvres statiques n'auraient aucun futur. Or, selon certains témoignages, ce n'est pas le cas. L'art connaît ses propres voies. Des individus vivant dans des villages regroupés poursuivent une activité artistique. Remarquablement, les festivals, produits à intervalles réguliers, semblent non seulement être une bonne occasion de démontrer la vitalité de l'art mais donnent aussi aux participants d'origines différentes la possibilité d'entrer en compétition les uns avec les autres – comme ils ont toujours eu plaisir à le faire. Cependant, les festivals, qui se tiennent en des lieux et dans des contextes radicalement différents des espaces villageois, sont des temps où les orientations religieuses villageoises sont temporairement suspendues.

Tandis que l'exposition Sepik présentée entre 2015 et 2016 à Berlin, à Zurich et à Paris – avec le symposium qui l'accompagnait – était dévolue à l'art dans toutes ses dimensions, parler de la matérialité de l'art nous oblige à considérer que les œuvres d'art ne sont qu'un aspect de la culture matérielle. Les outils les plus communs, ceux qui sont utilisés tous les jours, possèdent leur propre dignité, leur propre signification et leur propre aura. Réaffirmer ce dernier aspect de la culture matérielle, le remettre au centre de l'attention, a pour conséquence importante de réévaluer certaines collections muséales.

^{*} Chercheur honoraire, associé au Sainsbury Research Unit, University of East Anglia, Norwich, UK, chrkauf@yahoo.com

^{**} Ancien conservateur général du patrimoine, Paris, musée du quai Branly-Jacques-Chirac

^{***} Ancien conservateur, responsable du département du Pacific Sud à l'Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, m.schindlbeck@outlook.de

Pourquoi l'art importe-t-il ?

Par-delà les transformations culturelles, la grande question est de déterminer les qualités qui unissent, en arrière-plan, de nombreuses pratiques culturelles. Cette question est posée autant par les gens du Sepik que par les observateurs étrangers. Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, la notion de *Sepikness* semble avoir été portée au-devant de la scène lors du second symposium sur le Sepik qui s'est tenu en 1986. On regrette que les résultats de cette réunion soient restés largement non publiés. Pour Anthony Forge (1929-1989) – dans un texte édité enfin en 2017 et qui s'appuie sur les recherches de son temps – l'imbrication des systèmes rituels et de l'expression artistique est un élément fondamental de la majorité des sociétés de la région. Ces sociétés sont marquées par une complémentarité entre les sexes dans l'exécution des tâches sociales, exécution placée sous la tutelle et le garant de chefs non-héréditaires. La cohérence de la société s'exprime, elle, dans le style de vie, les rituels et les formes artistiques qui rendent visible le monde invisible. Cette cohérence est sans égale : elle fait des cultures du Sepik, au-delà des frontières linguistiques, un ensemble unique. Si l'on admet cette idée, l'étude de l'héritage artistique du Sepik est une étape méthodologique incontournable.

Afin de lancer des investigations plus précises, Forge propose comme hypothèse que l'unicité de la région Sepik est historiquement due à ses habitants des temps passés. Ces derniers auraient pratiqué la culture de l'igname (lui associant des rituels spécifiques) tout en étant des chasseurs-cueilleurs exploitant les palmiers sagoutiers et des plantes à demi sauvages. Dans un second temps, les sociétés Iatmul-Sawos-Abelam ainsi que leurs voisins pré-Boiken (?) auraient développé une nouvelle culture. Ces sociétés habitaient des villages plus importants et plus structurés. Une plus grande densité de populations fut rendue possible grâce à une nourriture plus diversifiée qui provenait tout à la fois des jardins, de la brousse et de tronçons proches de la rivière. Pour Forge, la stabilisation de ces formes spécifiques de la culture villageoise fut établie bien avant que certaines sociétés ne centrent leur vie autour du fleuve. Tout ceci repose bien évidemment sur des hypothèses qui restent à vérifier lors de recherches futures.

Selon Forge, les ancêtres de ces trois sociétés vivant dans les basses terres de la vallée furent à l'origine d'idées nouvelles. Idées qui servirent de socle à la plupart des rituels. Usant de leur créativité artistique, ces peuples établirent localement des systèmes cohérents d'idées, de visualisation à travers des formes artistiques et de coutumes. Ces systèmes ne furent jamais statiques et doivent être entendus comme dynamiques : ils étaient ouverts aux adaptations constantes et aux transformations.

Les Big Men – le terme employé dans les sociétés du Sepik désigne le plus souvent les chefs de clan qui rentrent en compétition entre eux pour le prestige et le savoir à la source de leur pouvoir –, étaient localement les maîtres du système ; ils pouvaient et avaient la puissance d'en renouveler constamment la cohérence. Afin d'assurer cette cohérence, la méthode la plus importante était la prise en compte des changements induits par les créations les plus abouties des artistes, le pouvoir de création de ces derniers étant considéré comme la manifestation d'un pouvoir enraciné dans les rituels et dont l'origine se trouvait chez les ancêtres. Il n'était pas nécessaire d'en verbaliser en détail le contenu. En bref, selon Forge, les Iatmul-Sawos et les Abelam créèrent plus spécifiquement un pouvoir culturel écrasant qui peut être considéré, au moins partiellement, à l'origine de leur pouvoir guerrier. Pour Forge, ce pouvoir culturel s'étendait au-delà des frontières linguistiques, attirant même dans la région du Sepik des locuteurs austronésiens vivants sur la côte proche et dans les îles voisines.

Si l'on tient compte des résultats des études de terrain récentes menées par des chercheurs comme K. Barlow, D. Gewertz, N. Garnier, D. Lipset, N. Lutkehaus, N. McDowell, P. Peltier et B. Telban, on note l'existence d'un second centre de traditions artistiques naissant et que l'on peut situer parmi les populations d'une zone s'étendant de la région Chambri-Karawari-Biwat jusqu'au lac Murik. Il est connu que la compétition à l'œuvre afin de contrôler la région centrale du Sepik entre les Iatmul-Sawos (qui parlent des langues ndu) et les Chambri (qui parlent une langue nor-pondo), était une source de conflits au début du xx^e siècle. Pour ce second centre de pouvoir, le fait saillant est le lien entre l'expression des images artistiques et les pratiques rituelles. Les critères de Forge s'appliquent bien évidemment aux sociétés de cet arc sud-est même si la culture des ignames semble y avoir été moins importante. Mais si ces sociétés de la rive sud du Sepik ont développé et partagent les traits d'une « Sepikness », alors une question se pose : comment un tel fait fut-il possible ? Ou, pour formuler la question en des termes plus pointus : les gens du sud furent-ils pris, comme le pense Forge, dans les mailles du filet des rituels dominants des gens de la rive nord ou d'autres facteurs, tout aussi puissants, furent-ils à l'œuvre ? Face à cette question éminemment spéculative, il est peut-être utile d'ouvrir des perspectives pour des recherches futures.

Il est possible que les interactions entre l'homme et son environnement aient permis à certaines sociétés du Sepik de devenir, d'une façon ou d'une autre, plus puissantes que d'autres en occupant, par exemple, les sommets de collines stratégiquement importantes car situées sur les franges du bassin du Sepik ou en contrôlant des ressources naturelles comme les gisements d'argile. En conséquence, les relations commerciales et les échanges locaux (comme des objets tressés ou des poteries contre de la nourri-

ture) qui se pratiquaient dans les deux directions en suivant un axe est-ouest (de la côte à la région des monts Hunstein) pourraient avoir joué un rôle plus important que dans la région nord. De ce fait, la compétition et les confrontations liées au contrôle des sphères d'influence étaient probablement plus accentuées. Pour les groupes dont la force guerrière ou le pouvoir culturel connurent moins de succès et dont l'histoire des interactions à travers les contacts sociaux – incluant la soumission, l'aversion envers les contestataires de l'ordre social et la guerre – fut moins glorieuse (et ainsi moins sauvegardée par la tradition orale!), le commerce, les échanges et la coopération ont pu jouer un rôle stabilisateur. En définitive, la « Sepikness » a pu résulter de processus qui varièrent en fonction des spécificités locales ou régionales, spécificités qui reposent sur un ensemble de phénomènes liés les uns aux autres et non pas sur un ou deux facteurs dominants.

Nous apprécions l'art du Sepik pour sa variété et son pouvoir de création artistique qui rend visible le monde des ancêtres. Cherubim Dambui, ancien Gouverneur de la province de l'East Sepik et membre de la société iatmul écrivait :

« nous sommes si différents que nous avons tendance à penser que chaque clan ou chaque village est une île. Parfois, nous avons peut-être la vague idée que nous sommes de la même chair et du même sang, que nous avons un ancêtre commun et qu'à cause de cela nous sommes de fait proches comme le sont des parents consanguins. » (Dambui, 1990 : ix)

À la conférence bâloise sur le Sepik, Dambui encouragea plus particulièrement de nouvelles études historiques basées sur des informations précises touchant aux vestiges matériels des anciens sites villageois et à leur mise en relation avec la tradition orale. Cette large ouverture sur le rôle-pivot des arts – arts entendus ici comme un complexe allant de formes statiques à des expressions dynamiques comme les performances rituelles, la danse, la musique ou l'art oratoire – continue à fasciner nombre d'entre nous, tout comme nous fascinent leur profondeur, leur complexité et leur exceptionnelle splendeur.

Dans ce volume, nous avons aussi traité des effets générés par les transformations radicales des récentes décades. Le retour à la question de la matérialité soulève des interrogations sur les recherches futures dans les musées. Qu'allons-nous faire des objets et de la documentation que nous conservons et qui témoignent d'une vie traditionnelle balayée par des changements profonds ?

L'impact des transformations récentes

Un fossé s'est définitivement creusé entre ce que nous disent les choses du temps passé et la

vie actuelle des gens. De nombreux aspects de la vie locale ont été fondamentalement modifiés aussi bien par la technologie moderne que par des transformations intellectuelles et spirituelles. La communication via Internet, l'accès plus facile aux transports motorisés, ont nettement élargi les zones d'actions de chacun. Alors que les habitants du Sepik vont récolter leur sagou en propulsant leurs pirogues à la pagaie, l'accès aux marchés régionaux nécessite l'usage d'une pirogue à moteur ou d'un camion. Ils utilisent indiscutablement les moyens techniques modernes de communication en fonction de leurs préférences personnelles et de leur niveau de vie. Cependant la tradition, qui s'est transformée en activité folklorique afin d'attirer les touristes et accéder ainsi à de nouvelles sources de revenus, nécessite l'entretien – fut-il temporaire – des routes pour la circulation des voitures ou d'autres moyens de transport. De même, toute initiative de participation à des événements culturels comme le Festival des arts à Ambunti, à Wewak voire plus loin, doit faire consensus. Comme nous l'explique E. Silverman ici, la façon dont les gens donnent à voir leur monde est en train de changer radicalement. Plus radicale encore est la transformation locale de la vision intellectuelle ou spirituelle du monde, comme le montrent très clairement les articles de D. Vávrová, B. Telban et T. Bartole. Cependant, ainsi que l'explique B. Telban, le lien entre les esprits-crocodiles et leurs supports matériels reste présent. Un moteur hors-bord, récemment acquis, fut relié rituellement aux êtres-esprits comme l'étaient autrefois les sculptures.

Ainsi, non seulement l'aspect matériel de la culture change graduellement mais une transformation plus radicale fut, en moins d'une génération – la vitesse varie selon les régions – à l'origine de pertes dramatiques. Seuls les groupes les plus importants, comme les Abelam ou les Arapesh, peuvent encore et pour un certain temps, résister. Pourtant, dans sa contribution, L. Coupaye montre que, chez les Abelam, l'expression des connaissances passant par la parole et permettant l'interprétation des images s'est érodée. Nous ne pouvons affirmer que la disparition des grandes maisons cérémonielles dont les façades étaient peintes (et l'intérieur réservé aux cérémonies d'initiation) fut à l'origine ou furent le résultat des changements sociaux et de développements spirituels récents. La culture très codifiée des longues ignames s'est cependant maintenue jusqu'à nos jours.

Les lecteurs seront peut-être étonnés d'apprendre que les quelques cent langues locales parlées dans la région du Sepik – étendue à une large zone – sont remplacées, les unes après les autres et pour la majorité de locuteurs, par le *Tok Pisin* mais aussi par l'anglais, langue qui permet à une minorité d'accéder plus largement au monde extérieur. Ce sont d'abord les enfants puis les jeunes qui parlent le moins les langues vernaculaires. Leur abandon

de plus en plus rapide, même dans les villages les plus reculés, est documenté dans ce volume par trois contributions : A. Aikhenvald, R. Lambert-Bretière et T. Bartole.

Ainsi, la connaissance des langages codés est en danger. En une génération, la majorité des chants, des histoires, des légendes et des mythes pourraient être perdus ou se réduire à une version appauvrie en *Tok Pisin*. Comme les objets utilisés lors des rituels sont liés, d'une façon ou d'une autre, à la tradition orale, la documentation de ces liens devient de plus en plus urgente. Une telle approche peut incidemment et de façon tout à fait intéressante révéler des aspects longtemps sous-estimés de la créativité féminine, comme le montrent ici les contributions de K. Barlow, A. von Poser et L. Bolton. Celles-ci s'articulent toutes autour du personnage de Jari/Daria/Zaria, figure majeure pour les populations qui vivent dans le bas Ramu, dans l'estuaire du Sepik, à l'intérieur des terres mais aussi sur l'île de Manam. À la différence des efforts faits pour collecter la tradition orale (dont les chants et les mythes), rares furent les tentatives de coordonner l'étude de certains aspects de la culture matérielle locale au patrimoine immatériel. Rendons ici hommage à Donald Tuzin qui eut l'idée originale de constituer des « Archives mélanésiennes » afin de réunir les notes et les textes non publiés des chercheurs de terrain. L'on aimerait de même encourager la jeune génération d'anthropologues à contribuer à l'inventaire d'un large corpus de tradition orale du Sepik telle qu'elle s'exprime dans les chants, les discours, les exhortations, les prières, les légendes ou les débats. Il est évident que dans de nombreux cas, des liens directs avec les objets de la culture matérielle pourraient y être documentés.

En essayant de résumer l'état de notre connaissance de l'art et de sa matérialité dans le Sepik, un troisième point, qui n'est pas abordé dans ce volume, se doit d'être mentionné. Il concerne les profonds changements des conditions environnementales provoqués par les grandes exploitations minières et, dans une certaine mesure, par les plus petites mais néanmoins importantes exploitations forestières. Si le site de la mine installée sur la rivière Frieda s'est développé dans les années 1970, l'impact de son exploitation ne commencera à se faire sentir que bien plus tard. Et ses effets sont encore à venir (Barry, 2016). En revanche, l'exploitation forestière commença dans les années 1910 et 1920. Plus contrôlée, elle fut entreprise à une moindre échelle. Peu de temps après l'établissement de la mission catholique et de la station gouvernementale sur le Sepik, les premières scieries furent établies. Plus récemment, comme le montrent les images satellite, des méthodes radicales d'exploitation forestières furent introduites. Ce mode d'exploitation fut grandement facilité par des procédés permettant de louer les terres à des fins commerciales. Ces pratiques socialement

perturbatrices impliquaient d'inciter les populations locales à signer un bail de 60 ou 90 ans tout en leur proposant une somme minime d'argent. Bien que le Premier ministre de Papouasie Nouvelle-Guinée, Peter O'Neill, ait fait vœu de stopper cette pratique dès 2014, l'activité continue, sans changement, comme le montre un rapport récent (Mousseau, avec Lau, 2016). Il existe aussi des projets dont l'intention est de protéger de grandes zones de forêt primaire en s'appuyant sur le projet de contrôle des émissions de dioxyde de carbone (CO₂) et sur l'utilisation du plan REDD+ (Reducing Emission from Deforestation and Degradation). Ainsi, sur la rivière April et le haut Sepik, le projet Salumei a débuté il y a plusieurs années. Cependant, il est plus que douteux que les effets locaux soient à la hauteur des promesses : le projet semble avoir été récupéré par des racketteurs sans complexes (Knight et Leponce, 2015).

La combinaison des effets latéraux de ces pratiques commerciales affecte surtout la qualité de l'eau et la vie de la faune forestière et aquatique (deux ressources vivrières importantes pour les populations riveraines). L'impact de ces effets a déjà été démontré pour un écosystème qui, dans sa forme actuelle, existe depuis environ 2 000 ans. À cette époque, le lac Sepik formait un fjord qui s'enfonçait profondément dans les terres et était connecté à l'océan Pacifique. Ce lac se combla suite à l'accumulation de troncs d'arbres et de boue déposés par la rivière et ses affluents. La plaine du Sepik se forma. Seul le lac Chambri, vaste et profond réservoir, témoigne de ces temps lointains. Cet écosystème est actuellement menacé. Les résidus produits par la mine de la rivière Frieda rejoignent le système complexe de rivières et de bras morts qui forment des lacs et des chenaux interconnectant les haut, moyen et bas cours du Sepik. Ainsi, le système qui fournit de l'eau courante aux populations riveraines sera affecté en moins d'une génération, comme cela s'est produit à la suite du développement plus ancien de mines sur les rivières Fly et Purari.

Appel pour la réorientation des recherches muséales

Comme nous l'avons déjà observé, plusieurs zones du Sepik n'ont pas fait l'objet, pour différentes raisons, d'études anthropologiques de terrain. Certains manques ne seront jamais comblés. Cependant, des tentatives doivent être entreprises pour recueillir les données en effectuant principalement un travail de recherche dans les archives et dans les collections de musées. De nombreux objets collectés dans le Sepik n'ont jamais été ni proprement analysés ni comparés à d'autres objets de même fonction ou de même forme. Dans les publications, l'imprécision ou le manque d'infor-

mations sur leur fonction, les matériaux dont ils sont constitués, leur origine géographique, leur date et lieu de collecte, empêche le plus souvent toute analyse comparative. Un effort coordonné et systématique est nécessaire pour combler ces lacunes. Le premier travail, élémentaire, consisterait à identifier et à enregistrer un à un les objets. Les outils numériques pourraient rendre ce travail plus efficace. La base de ce travail reste « l'autopsie », c'est-à-dire l'inspection et l'enregistrement de chaque item par un œil expérimenté avant de relier cet item aux informations contextuelles existantes. Ainsi, des ensembles d'objets seraient constitués et identifiés en fonction de certains critères comme le lieu et la date d'acquisition, le nom du collecteur, la date de production – connue ou supposée –, le(s) matériau(x), etc.

En analysant tel ensemble ou telle collection, on pourrait, par exemple, établir une chronologie relative en fonction des types d'objet et de leurs variations formelles et fonctionnelles. L'adaptation des gens du Sepik aux événements liés au hasard ou à des conditions altérées – comme le montrent plusieurs essais de ce volume – a eu pour effet, soit la production de nouveaux objets, soit la transformation de formes anciennes afin de répondre à de nouvelles idées ou à de nouvelles demandes. Des types d'objet, certains inconnus jusque-là, furent produits en un nombre plus important que ne l'aurait admis la tradition ! Certains devinrent, grâce au développement du tourisme, des objets de collection. Cette vue diachronique de la culture matérielle du Sepik devrait nous permettre d'échapper, sans aucun doute, à une vision trop statique des cultures de la région.

Depuis l'étude de Margaret Mead sur les Arapesh (Mead : 1938) nous savons que les cultures du Sepik sont des cultures qui « importent ». Mais, malgré la coordination des efforts fournis après la seconde conférence sur le Sepik de Mijas en 1986, il reste nécessaire de travailler sur des cas précis afin de comprendre où et sous quelles conditions ces importations prenaient place. La mention de la transformation et parfois même du remplacement d'objet ou de leur fonction dans de nombreux essais de ce volume, demanderait de poursuivre l'analyse afin de regarder plus en détail les conditions des changements qui sont à l'œuvre.

Comme une analyse systématique des collections muséales le relève facilement, la culture matérielle du Sepik couvre un champ infiniment plus large que celui constitué par des images en bois, par l'usage de pigments pour les peintures, par des objets élaborés et polychromes ou même, plus largement, par la production d'objets sculptés et peints pour la vente. Un sens symbolique est attaché à de nombreux objets ou items qui n'ont rien de spectaculaire mais qui sont utilisés quotidiennement, comme les sacs en filet (bilums en *Tok Pisin*), les pots pour la cuisson, les nasses à poisson, les flèches, les bâtons à fouir ou les her-

minettes. Alors que, dès 1911, Felix von Luschan établissait un programme afin d'encourager les chercheurs de terrain à porter plus particulièrement leur attention sur le sens et la fonction d'objets esthétiquement attractifs – en bref à l'art – nous devons toujours nous rappeler que, dans la pratique culturelle, les objets modestes utilisés pour produire la nourriture quotidienne ou les gestes anodins faits par une femme lors de la fabrication d'un filet ont peut-être un sens plus important que la plus brillante des œuvres d'art. Il serait avisé de considérer tous les aspects de la culture matérielle comme un système interconnecté qui ne peut être réduit à sa part esthétique, aussi attirante fut-elle (Lemonnier, 2012). Il ne faudrait pas cependant oublier que cette part esthétique peut être un facteur fondamental de la compréhension des objets.

Face aux transformations historiques profondes, garder la mémoire, aussi précise que possible, de ce qui fut accompli par le passé semble être un objectif raisonnable, tout comme le serait un effort de coordination des recherches. En effet, comme ce volume le démontre, la plupart des avancées faites durant un siècle de travaux scientifiques reposent sur un travail conjoint entre les musées et les instituts entièrement dévolus à la recherche. Il est aussi utile de mentionner que, parallèlement à l'exposition de Berlin-Zurich-Paris, des collègues de musées australiens furent à l'initiative de deux publications qui fournissent aux lecteurs des exemples d'autres objets remarquables mais aussi d'excellents textes qui analysent les sources historiques (Craig, Vanderwal, Winter, 2015; Howarth, avec Craig et Wilson, 2015). Espérons que tous ces efforts stimuleront des recherches futures. Puisse, à travers de projets futurs le National Museum and Art Gallery de Papouasie Nouvelle-Guinée devenir un partenaire majeur en s'associant avec l'une ou l'autre des universités de cette nation du Pacifique.

BIBLIOGRAPHIE

- BARRY Glen, 2016 (4 July). Mining threatens Papua New Guinea's mighty Sepik River with utter ruin, *EcoInternet* (<https://ramumine.wordpress.com/2016/07/05/mining-threatens-papua-new-guineas-mighty-sepik-river-with-utter-ruin/>, consulted on 7 December 2017).
- CRAIG Barry (with RON VANDERWAL and CHRISTINE WINTER), 2015. *War trophies or curios? The War Museum collection in Museum Victoria, 1915-1920*, Melbourne, Museum Victoria Publishing.
- DAMBUI Cherubim Fr., 1990. Preface, in N. Lutkehaus et al. (eds), *Sepik Heritage. Tradition and*

- Change in Papua New Guinea*, Durham N.C., Carolina Academic Press, p. ix.
- FORGE Antony, 2017 [1986]. Draft introduction to Sepik Culture History, the Proceedings from the second Wenner-Gren conference on Sepik Culture History 1986, Mijas, Spain, in A. Clark and N. Thomas (eds), *Style and Meaning. Essays on the anthropology of art*. Anthony Forge, Leiden, Sidestone Press, pp. 153-178.
- HOWARTH Crispin (with Barry CRAIG and Natalie WILSON), 2015. *Myth and magic. Art of the Sepik River, Papua New Guinea*, Canberra, Australian National Gallery.
- KNIGHT Sam and Maurice LEPONCE, 2015 (24 November). The incredible plan to make money grow on trees, *The Guardian*, the long read (<https://www.theguardian.com/world/2015/nov/24/redd-papua-new-guinea-money-grow-on-trees>, consulted on 6 December 2017).
- LEMONNIER Pierre, 2012. *Mundane Objects: materiality and non-verbal communication*, Walnut Creek, CA, Left Coast Press.
- MEAD Margaret, 1938. The Mountain Arapesh, Part 1: An importing culture, in *Anthropological papers of the American Museum of Natural History* 36 (3), pp. 139-349 (<http://digitallibrary.amnh.org/bitstream/handle/2246/293/v2/dspace/ingest/pdfSource/ant/A036a03.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulted on 23 Mai 2018).
- MOUSSEAU Frédéric with Peiley LAU, 2016. The great timber heist. The logging industry in Papua New Guinea, Oakland CA, The Oakland Institute (<https://www.oaklandinstitute.org/great-timber-heist-logging-industry-papua-new-guinea>, consulted on 6 December 2017).