

<b>Zeitschrift:</b>	Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
<b>Band:</b>	2 (1997)
<b>Artikel:</b>	Les storyboards de Kambot : art du Sepik entre tradition et modernité
<b>Autor:</b>	Colombo Dougoud, Roberta
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1007522">https://doi.org/10.5169/seals-1007522</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Les storyboards de Kambot

Art du Sepik entre tradition et modernité

Roberta Colombo Dougoud

A la fin du XIXe siècle la Papouasie-Nouvelle-Guinée fut colonisée par l'Allemagne et la Grande-Bretagne. L'arrivée des administrations coloniales avec l'introduction de nouvelles valeurs culturelles, ainsi qu'une mobilité croissante exposèrent les populations à des influences extérieures toujours plus fortes et entraînèrent également la désagrégation gradauelle du tissu social. En conséquence, dans de nombreux villages plusieurs formes artistiques traditionnelles se virent dépourvues des fonctions et significations qu'elles recouvaient auparavant et donc disparurent. Cependant, au cours des dernières décennies la quête de nouvelles expressions identitaires ainsi que le développement touristique ont su générer une impulsion créative motivant la naissance de nouveaux objets d'art. Ces objets, désignés dans la littérature anthropologique sous l'appellation «art touristique» ou «art pseudo-traditionnel» (May 1975), sont souvent considérés avec un certain mépris car, contrairement aux formes artis-

tiques traditionnelles qui étaient créées à des fins internes à la société, ils sont produits dans le but précis d'être vendus aux touristes et marchands d'art. Une analyse attentive des arts touristiques permet pourtant de comprendre que malgré cette prédestination à un marché externe, ils sont très importants et significatifs pour les gens qui les produisent, car ils reflètent et expriment de nouvelles identités et de nouvelles relations au monde extérieur (Graburn 1976). L'étude de ces objets, analysés en tant que systèmes de signification et de communication interculturelle (Jules-Rosette 1984), permet également de mettre en lumière les relations entre les indigènes d'un côté et les touristes et marchands d'art de l'autre, les idées et les attentes de chaque groupe par rapport à l'autre ainsi que l'interaction entre le local et le global.

C'est à cette problématique qu'est lié le sujet de ma thèse de doctorat: il s'agit d'une recherche sur la création et le développement d'un nouvel objet d'art, le

*storyboard*, dans le village de Kambot (Papouasie-Nouvelle-Guinée, East Sepik Province). Les *storyboards*, inventés en 1973 par un petit groupe d'artistes, sont des planches de bois, gravées puis peintes, illustrant des mythes traditionnels aussi bien que des scènes de la vie quotidienne. Rapidement, ces objets sont devenus un des souvenirs les plus appréciés par les touristes et en même temps un des symboles de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, symboles qui construisent l'image du pays à l'extérieur.

## La création des *storyboards*

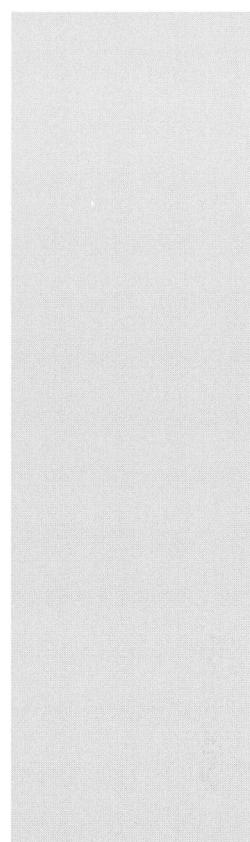
Les collections ethnographiques constituées par les premières expéditions dans la région du Sepik à la fin du siècle passé et au début de celui-ci témoignent de la grande richesse et de la variété de l'art local. Avant l'arrivée des coloniseurs et des missionnaires, la production artistique était étroitement liée aux *haus tambaran*<sup>\*1</sup>, les grandes maisons des hommes où loge l'esprit des ancêtres et où se déroulent les cérémonies rituelles (Kelm 1966).

La créativité des artistes de Kambot s'exprimait au travers de techniques et de styles différents: des peintures sur écorces (*pangal*<sup>\*</sup>), des boucliers cérémoniels décorés avec des plumes d'oiseaux (*angop wai*<sup>\*\*</sup>) et de nombreuses sculptures étaient produits. Dans le répertoire des formes artistiques on trouvait aussi des objets en bois gravés tels que masques, poteaux, tambours, statues, boucliers, canoës, rames etc. Certains étaient employés pour des rituels et d'autres avaient un usage quotidien.

Cependant, suite à plusieurs événements historiques comme l'implantation de l'administration, l'arrivée des missionnaires catholiques qui s'établirent à Kambot en 1933 et le recrutement des hommes pour les plantations de Madang et Rabaul, l'importance et le prestige des *haus tambaran*<sup>\*</sup> commencèrent à s'affaiblir. Et la pro-

duction artistique, particulièrement celle des objets liés aux rituels de la maison des hommes, suivit le même chemin.

Il faudra attendre la fin des années soixante pour que cette situation connaisse un revirement: de nouveaux paramètres surgirent alors, comme le marché touristique et sa demande en souvenirs, ainsi que la prise de conscience par les populations de la valeur de leur propre culture. L'art local en fut ainsi encouragé et connut une véritable renaissance. Dans le village de Kambot, quelques artistes se regroupèrent: Simon Nowep, Akryas Pase, Zacharias Wepnang, Ignas Gingan et Sigmund Manua. Ensemble ils produisaient et vendaient aux touristes et aux marchands d'art divers objets parmi lesquels les *hap kanu*<sup>\*</sup>, des flancs de canoë gravés<sup>2</sup>. Sollicités par la demande de *hap kanu*<sup>\*</sup> de plus grandes dimensions, Zacharias Wepnang et Akryas Pase commencèrent à utiliser les racines d'un arbre appelé *lendōma*<sup>\*\*</sup>, racines qui se présentent comme des planches. Mais le changement déterminant fut la représentation d'un élément étranger à l'art traditionnel, le canoë, qui de support des motifs devint lui-même motif. Ce fut alors la naissance des *storyboards*. Petit à petit, d'autres sujets commencèrent à être sculptés. Les figures mythologiques statiques et hiératiques avec leurs caractéristiques distinctives bien en évidence furent remplaçées par des hommes et des femmes dépeints dans leur vie quotidienne. Dans l'art traditionnel, il s'agissait pour l'artiste d'illustrer des mythes à partir d'une méthode symbolique, représentant des objets non leur réalité visuelle mais plutôt leur évocation dans les esprits. Le graveur des *storyboards* a une autre optique. En utilisant une méthode narrative qui reproduit l'objet tel qu'il se présente à la vision dans une perspective unifocale, il veut décrire la vie des habitants de son village, comment ils chassent, travaillent dans les jardins, etc. Ainsi que Zacharias Wepnang me l'a expliqué, «les *storyboards* sont comme les photographies et les dessins des livres et journaux qui montrent la vie d'un peuple».



<sup>1</sup> Les termes en *melanesian pidgin* sont suivis d'un astérisque alors que ceux dans la langue locale sont suivis de deux astérisques.

<sup>2</sup> Dans la région du Sepik les canoës ont beaucoup d'importance. Traditionnellement, lorsqu'une personne décédait, son corps était brûlé et, au même endroit, les flancs de son embarcation étaient enfouis (Lupu 1972).

Cette représentation de la vie de chaque jour est caractéristique des *storyboards*: quand bien même les sujets de l'incision sont tirés de la mythologie, les événements sont narrés selon un scénario de la vie quotidienne.

## Que signifient les *storyboards* pour les touristes?

Dans les années qui suivirent leur création, les *storyboards* connurent un succès considérable et, comme je l'ai mentionné, ils devinrent rapidement un souvenir parmi les plus appréciés des touristes qui visitaient le pays. Les raisons de cette réussite sont multiples et sont attribuables à différentes caractéristiques de l'objet même, comme la légèreté des *storyboards*, due au type de bois à partir duquel ils sont faits, associée au choix de dimension qui est offert; les prix auxquels ils sont vendus qui varient entre 4 et 500 kina<sup>3</sup>, relativement au format de la planche, ainsi qu'à la précision et à la clarté de l'incision; une fin décorative évidente. Grâce à la variété des thèmes représentés et aux multiples combinaisons possibles des mêmes éléments, chaque planche est différente des autres. De plus, l'interprétation des *storyboards* est très aisée, et ceci même malgré différents niveaux de lecture lorsqu'ils racontent des mythes traditionnels.

Cependant, je crois que la raison décisive du succès des *storyboards* se trouve dans le type de scènes représentées: des villages au bord d'une rivière avec des cabanes sur pilotis, des gens vêtus en pagne qui se promènent en canoë, qui vont à la chasse ou à la pêche, qui sont assis sous la véranda de la *haus tambaran*\*, qui dansent ou qui se battent avec des lances, etc. Ce sont des images d'une vie traditionnelle encore intacte qui répondent aux idées et stéréotypes des touristes vis-à-vis de la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ceux-ci sont en effet

à la recherche d'une expérience «authentique» avec des populations qui vivraient encore selon les modes d'un temps immémorial (Errington et Gewertz 1989) et ils se sentent rassurés par les scènes représentées sur les *storyboards* car ils ont l'impression d'avoir vraiment rencontré ce qu'ils attendaient. Peu importe que la réalité soit différente!

## Que signifient les *storyboards* pour les habitants de Kambot?

Maintenant je voudrais brièvement me pencher sur la perspective des créateurs et aborder les questions suivantes: pourquoi les habitants de Kambot gravent-ils des *storyboards*? Qu'est-ce que ces planches expriment et incarnent pour ceux qui les produisent? Quel est leur message? Naturellement, il serait naïf de vouloir négliger le côté économique et de ne pas tenir compte du fait que les *storyboards* sont fabriqués pour être vendus aux touristes. Mais réduire leur enjeu à une simple question d'argent nous empêcherait de saisir leur signification plus profonde.

Je crois que les *storyboards* représentent et expriment l'identité des habitants de Kambot et ils sont significatifs et riches d'un point de vue symbolique par rapport à l'image que les habitants de Kambot ont d'eux-mêmes aussi bien que pour leur présentation à l'extérieur. Les motivations qui amènent les artistes à graver des planches sont diverses: on ne peut bien sûr pas occulter l'évidente corrélation qui s'établit entre le fait d'être des graveurs appréciés et l'estime qu'ils ont d'eux-mêmes. Ils sont heureux et fiers lorsque leur nom et celui de leur village sont connus, associés aux *storyboards* par les marchands d'art qui de temps en temps visitent le village pour se fournir en planches ou par les représentants d'institutions culturelles. D'autre part, depuis la

<sup>3</sup> La valeur d'un kina est approximativement de 0,72 dollar américain.

colonisation, l'horizon du village est devenu vaste et lointain. Les habitants se trouvent de plus en plus dans la situation de devoir définir au monde extérieur leur identité, d'expliquer ce qu'ils sont, comment ils vivent et de proclamer la richesse de leur culture. Pour les habitants de Kambot, donc, les *storyboards* constituent un moyen de se présenter à des populations qui vivent loin et différemment d'eux-mêmes et de déclarer leur propre existence.

## Conclusion

Le message que les habitants de Kambot veulent transmettre à travers les *storyboards* est pourtant loin d'être figé. Nous pouvons le constater à travers les récits relatifs à l'origine de ces planches. En 1987, les graveurs m'expliquèrent que les *storyboards* étaient une forme artistique nouvelle en utilisant l'expression *ol bilong taim bilong skul*\* – «ils appartiennent au

temps de l'école» – pour faire remarquer que la composante moderne était prépondérante. En 1993, la perspective avait changé et ils déclarèrent que *ol i kam long hul bilong Watñana*\* – c'est-à-dire qu'ils étaient venus de la tanière de Watñana, lieu d'origine des objets et des motifs qui donnèrent force et pouvoir à leurs ancêtres. Avec cette nouvelle version qui attribue aux *storyboards* la même origine que les dessins et les sculptures de la *haus tambaran*\*, les habitants de Kambot veulent souligner le caractère traditionnel de ces planches.

En réalité, les *storyboards* sont traditionnels et modernes en même temps. Les deux composantes sont importantes, et le fait de donner plus d'importance à l'une ou à l'autre n'est pas anodin. Chaque interprétation de la création de ces planches correspond donc à différents intérêts et à différents messages et c'est dans cette optique que je propose de comprendre le changement de perspective entre la version de 1987 et celle de 1993. Chaque version



Storyboard gravé par  
David Bongighe

constitue une négociation de signification entre ce qu'on veut communiquer et ce qu'on pense que l'autre groupe, notamment les touristes, attend. Récemment les graveurs sont devenus de plus en plus conscients du désir des touristes d'acquérir des souvenirs «authentiques» et traditionnels. Ils sentent que le message qui est attendu et prisé est celui de l'ancienneté de leur culture avec ses expressions. C'est pour cette raison que les habitants de Kambot ont reformulé leur déclaration et qu'ils sont en train de bâtir une nouvelle maison cérémonielle au village.

## Bibliographie

- ERRINGTON Frederick, GEWERTZ Deborah  
1989. «Tourism and Anthropology in a Post-Modern World». *Oceania* (Sydney) 60: 37-54.
- GRABURN Nelson H.H. (ed.)  
1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.
- KELM Heinz  
1966. *Kunst vom Sepik*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- LUPU François  
1972. «La mort des femmes, la mort des hommes chez les Tin dama (East Sepik Province)», in: Jean GUIART (dir.), *Rites de la mort: exposition du Laboratoire d'ethnologie du Muséum d'histoire naturelle*, p. 88-98. Paris: Editions du Musée de l'Homme.
- MAY Ronald  
1975. «Tourism and the Artifact Industry in Papua New Guinea», in: Ben R. FINNEY, Karen Ann WATSON (eds.), *A New Kind of Sugar*, p. 125-132. Honolulu: East-West Centre.
- JULES-ROSETTE Bennetta  
1984. *The Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*. New York, London: Plenum Press.

## Auteure

Roberta Colombo Dougoud, Ethnologisches Seminar der Universität, Route des Bonnesfontaines 11, CH - 1700 Fribourg.  
Tél.: 026/300 78 43, fax: 026/300 97 15,  
e-mail: roberta.colombo@unifr.ch