

Sous la direction de
Pierre Le Roux, Alexander Adelaar, Bernard Moizo

Hommage à Bernard Sellato
Argonaute
de la forêt tropicale

BORNÉO à cœur

A tribute to Bernard Sellato
Anthropologist
of the tropical rainforest

BORNEO
at heart

mu

UNE ICÔNE IDENTITAIRE DU PEUPLE NGAJU LES CHAPEAUX CEREMONIELS *SAPUYUNG DARE*

par
Junita ARNELD
collaboratrice scientifique au MUSEC (Lugano, Suisse)
et
Paolo MAIULLARI
conservateur au MUSEC (Lugano, Suisse)

Introduction

En 2001, lors d'un terrain de recherche au sud de Bornéo auprès du peuple ngaju, nous avons documenté dans plusieurs villages de l'aire de la rivière Katingan une série de chapeaux cérémoniels nommés localement *sapuyung daré* dont la production est la prérogative d'une classe de tresseuses considérées par les Ngaju comme des « maîtresses du tressage [végétal] »¹. La plupart de ces chapeaux était accrochée aux parois internes des maisons, tandis que dans un autre cas ils décoraient les deux *axis mundi* érigés lors du déroulement d'une cérémonie dite de « funérailles secondaires » (*timah*).

Après ces premières observations en 2001, et durant la récolte de données ethnographiques qui s'est ensuivie, une recherche bibliographique a mis en évidence un vide à ce sujet. Selon les résultats de la recherche, les seuls matériaux publiés citant ces chapeaux cérémoniels étaient ceux de Jacob Mallinckrodt qui atteste leur emploi lors d'un *timah* dans la régence de Kotawaringin (1925, p. 262) et ceux de Hans Schärer (1966, p. 440) et de Tjilik Riwut (2003, p. 464-73) qui les citent en relation à deux mythes différents de l'aire de la rivière Kahayan. Les deux régions entre lesquelles coule la rivière Katingan marquent à peu près les limites géographiques de diffusion des Ngaju. Les résultats de la recherche bibliographique montraient que dans un passé récent la diffusion de ce type de chapeaux cérémoniels, dont la dénomination locale peut varier d'une région à l'autre, concernait en tout cas la plus grande part du territoire ngaju dans l'actuelle province indonésienne de Kalimantan Tengah (« Kalimantan Centre »). Aujourd'hui, son emploi a perdu du terrain et reste limité à quelques endroits seulement.

Les *sapuyung daré* ont fait l'objet d'une recherche dédiée du fait que les informations de caractère historique, culturel, esthétique ou économique publiées sur le sujet étaient peu nombreuses, qu'elles relevaient de l'histoire dans une grande partie du pays ngaju et que ces chapeaux restaient hautement estimés au sein des communautés où ils étaient encore fabriqués et utilisés. Leur étude s'est poursuivie au long d'une décennie à travers plusieurs terrains de recherche, principalement sur le cours moyen et l'amont de la rivière Katingan, ainsi que sur la rivière Samba, affluent de la Katingan. La recherche ethnographique centrée sur la production esthétique et la culture matérielle a été conduite en visant une analyse multifocale construite à partir de six thèmes épistémologiques : la morphologie, la dénomination, la fonction, la signification, la valeur et le contexte des œuvres en question. Cette étude prenait également en compte la dimension diachronique pour tenter de faire ressortir les valeurs en jeu en relation aux dynamiques culturelles. Au terme des premières années de collecte, classification et comparaison des données ethnographiques, un article fut publié en 2006 dans le bulletin du Borneo Research Council présentant l'état de cette recherche en cours (Arnel et Maiullari, 2006, p. 217-223).

À compter de 2007, la recherche fut menée dans le cadre du musée des Cultures de

Lugano (MUSEC) et placée au centre d'un projet de coopération culturelle établi avec le gouvernement de Kalimantan Tengah en Indonésie. En 2011, le projet aboutit à l'exposition *Sapuyung. Cappelli cerimoniali del Borneo* (« *Sapuyung*. Chapeaux cérémoniels de Bornéo ») et à la publication d'un catalogue d'exposition.

En 2010, lors de la préparation d'un projet d'exposition, Bernard Sellato a rejoint le comité scientifique. Sa contribution au catalogue fut d'importance sur le sujet des couvre-chefs de Bornéo dont il a présenté la riche diversité et les spécificités (Sellato, 2011, p. 17-21). À l'époque, il travaillait d'ailleurs à la réalisation de l'œuvre monumentale sur la vannerie de Bornéo qui fut publiée sous sa direction en 2012 : *Plaited Arts from the Borneo Rainforest*. En hommage à notre collaboration dans ce domaine qui a permis à nos chemins de se croiser, et en souvenir d'autres rencontres et collaborations tout aussi fructueuses avec lui – en Indonésie et en Europe – qui ont été l'occasion d'échanges bienvenus sur la culture et l'art de Bornéo, nous souhaitons dédier à Bernard Sellato ce chapitre de contribution consacré à un objet tressé qui s'est révélé, de façon inattendue et surprenante, être au cœur de la tradition culturelle du peuple ngaju.

Étant donné certaines spécificités régionales des Ngaju, à la fois de caractère linguistique et culturel, nous nous référons par la suite à la tradition et aux chapeaux cérémoniels des Ngaju de l'aire de la rivière Katingan en premier lieu. Pour des approfondissements éventuels, nous renvoyons à la bibliographie citée.

La forme et la technique d'exécution

Le *sapuyung daré* est un couvre-chef tressé, de forme circulaire, caractérisé par un large bord régulier et un volume légèrement conique. En surface il est décoré d'un appareil iconographique constitué de motifs stylisés de couleur rouge qui sont répétés quatre fois, de façon à réaliser une parfaite symétrie horizontale et verticale.



Fig. 1. *Sapuyung daré* décoré avec le motif du « serpent qui tourne autour de la colline » (*banjalivan nguling kereng*). Il s'agit de la montagne Bukit Raya qui est identifiée au lieu mythique où certaines divinités sont descendues du monde céleste pour apprendre aux sacerdotesses (*pisor*) ngaju de l'aire de la rivière Katingan les rituelités d'accompagnement de l'âme dans l'au-delà (16,5 × 63,5 cm, source MUSEC, 2011).

Ces motifs décoratifs sont soumis à une hiérarchie interne qui est signalé par leur dimension, leur positionnement, et par les thèmes codifiés de l'iconographie du tressage. Les plus importants se trouvent dans la partie centrale. Ils sont de dimensions majeures et évoquent des notions liées principalement aux conceptions idéologiques de la tradition culturelle ngaju. Ils sont encadrés par des décorations secondaires de dimensions inférieures liées en premier lieu à des éléments de l'environnement et de la culture matérielle. La relation entre motifs primaires et secondaires est de caractère formel. Les tresseuses la définissent libre, variable, dictée par le goût personnel de chaque ouvrière.

La décoration iconographique de la surface tressée est obtenue par l'entrelacement perpendiculaire de bandes neutres et de bandes colorées d'une espèce de bambou localement appelée *asip*. Elle est choisie parmi les différents bambous disponibles sur le territoire, en raison de sa finesse et de son élasticité. Le colorant rouge qui donne forme aux décorations provient d'un extrait résineux du « palmier à résine » ou « palmier sang de dragon » (*Daemonorops draco* Wild. Blume, nommé *jarenang* en ngaju). Cet extrait est obtenu en faisant cuire dans l'eau les fruits de cette plante. La résine exudée par les fruits lors de la cuisson est recueillie dans un petit tube en bambou et, une fois refroidie, elle forme une pâte dure qui est alors extraite de son récipient. Depuis peu, on substitue parfois des vernis synthétiques au *jarenang* en raison de la longue et laborieuse procédure nécessaire à la préparation de celui-ci. Pourtant, la résine naturelle reste la plus appréciée.

La coloration du bambou *asip* est ainsi réalisée : la fibre végétale est préparée sous forme de larges bandes transformées pour les nécessités du tressage. Le *jarenang* est chauffé, jusqu'à fondre, puis il est étalé et laissé à sécher. Ensuite, la fibre est coupée à l'aide d'un couteau en suivant le sens de la veine fibreuse, de façon à former d'étroites bandes linéaires d'environ 2 mm de largeur (fig. 2).





Fig. 2. et fig. 3. Une tisseuse du haut cours de la rivière Samba explique (fig. 2) les techniques de coloration au *jarenang* de la fibre végétale et (fig. 3) du vannage de la surface décorée (source : Paolo Maiullari, juillet 2010).

Les bandes peuvent être rétrécies davantage – en général jusqu'à 1 mm – en les faisant passer à travers deux lames fixées sur un support en bois (*jangat*, « *rattan splitter* » en anglais). La même procédure s'applique pour celles sans colorant qui vont être entrelacées aux rouges (fig. 3). Avec le temps, le rouge du *jarenang* prend une teinte pouvant aller du brun au jaune orangé, et dans certains cas il tourne au violet. La couleur rouge chez les Ngaju est associée à la prospérité.

Au centre, le chapeau cérémoniel est décoré par une mèche de cheveux féminins qui, aujourd'hui, semblerait n'avoir plus qu'une valeur esthétique. Certains indices pourraient indiquer que, dans le passé en revanche, la mèche aurait pu être liée aux conceptions idéologiques locales en relation à l'après-vie, du fait que les cheveux continuent de pousser après la mort. Une telle conception renvoie thématiquement aux « funérailles secondaires », la principale cérémonie des Ngaju où le chapeau cérémoniel est utilisé pour divers usages rituels. Plus récemment, quoique rarement, s'ils ne sont pas absents, aux cheveux est substituée une touffe de la queue d'une chèvre. L'absence éventuelle des cheveux peut s'expliquer par une perte de signification de ce symbole dans le temps. D'autres décorations accessoires sont composées de jeux de boutons et boutonnières cousues sur le chapeau en formes géométriques. Elles forment un surplus décoratif qui augmente le côté esthétique du chapeau cérémoniel.

Structurellement, le chapeau se compose de deux couches. La première est faite de bambou *asip* et est décorée selon l'iconographie qui vient d'être décrite. Souple et colorée, cette couche repose sur une deuxième plus robuste qui lui sert de support, faite de feuilles de palmier *Nypa fruticans* (nommé *kajang* en ngaju) tressées. Les deux couches sont fixées entre elles par quelques points de couture. Puis, elles sont bloquées sur leur circonférence à l'aide d'une section cylindrique de rotin qui sert en même temps à délimiter le bord du chapeau. Les deux couches sont glissées à l'intérieur du rotin préalablement fendu transversalement, et le tout est assuré au moyen d'un entrelacement.

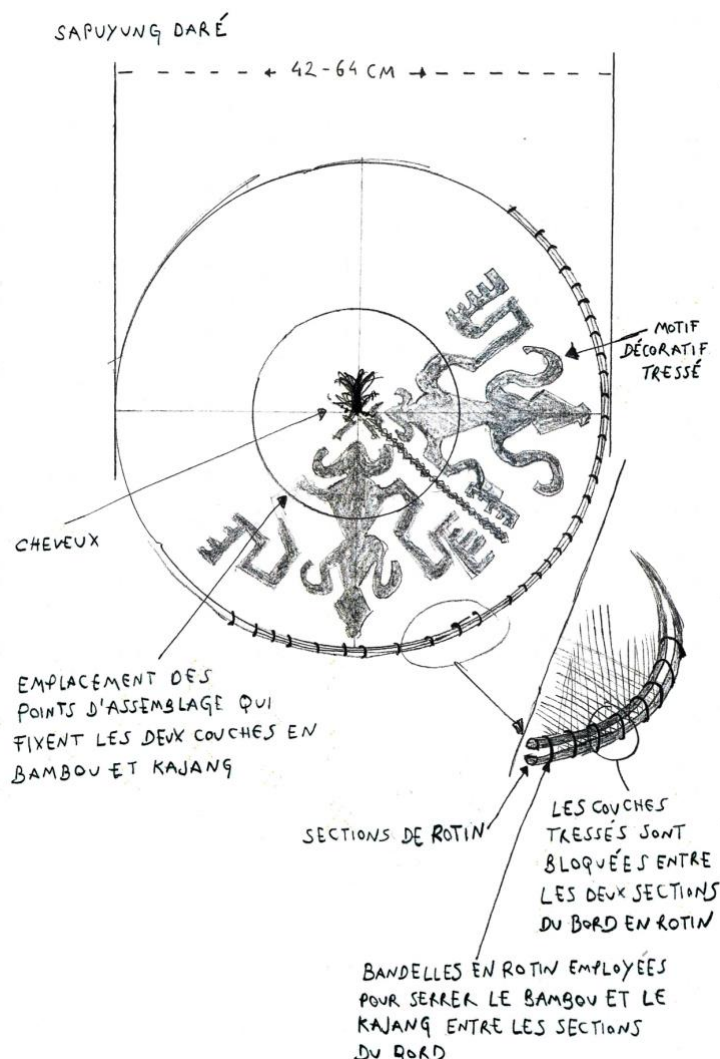


Fig. 4. Dessin présentant des éléments structurels d'un *sapuyung daré* (© J. Arnel et P. Maiullari, 2006).

Le pourtour du chapeau en rotin est encore décoré à l'aide de petites fibres de bambou – plus récemment de petits morceaux d'aluminium – à des fins esthétiques. Une calotte de feuilles de *kajang* est fixée à l'intérieur du chapeau afin qu'il puisse être porté facilement en toute circonstance. Le diamètre des chapeaux ngaju documentés lors de nos recherches varient d'un minimum de 42 cm à un maximum de 64 cm. En référence à leur diamètre, il est possible de les diviser en trois types dimensionnels : 42-45 cm ; 52-55 cm ; 62-64 cm.

Du point de vue du matériel employé pour le tressage de la surface décorée, les chapeaux des Ngaju-Katingan se distinguent nettement de ceux des Ngaju du haut cours de la rivière Samba qui vivent à la limite du pays ot danum, ainsi que de ceux de leur voisins ot danum immédiats où ces chapeaux sont également en usage. À la différence de chez les Katingan, dans les autres cas ils peuvent être fabriqués également à l'aide de rotin.

La dénomination des chapeaux cérémoniels

Dans le dialecte ngaju-katingan le terme *sapuyung* signifie « large chapeau ». Il fait référence à un couvre-chef de forme circulaire caractérisé par un large bord régulier et un volume légèrement conique. Des chapeaux ayant un tel aspect sont en usage soit pour un usage quotidien soit pour un usage cérémoniel. Dans le premier cas, ils sont dénommés

précisément *sapuyung ladang* (litt. « large chapeau de la rizière ») et sont employés pour se protéger du soleil pendant le déroulement de diverses activités, notamment pour le travail dans les rizières qui occupe les villageois pendant une importante partie de la journée.



Fig. 5. Un homme se dirige vers la rizière avec un *sapuyung ladang* sur la tête pour se protéger du soleil (aire de la rivière Katingan, décembre 2010, photo : Paolo Maiullari).

Le *sapuyung ladang* est réalisé en feuilles de *lelem* (une plante du genre *Pandanus*) disposées en éventail à partir du centre du chapeau. Le chapeau cérémoniel se divise, quant à lui, en deux sortes ; chacune nommée différemment. Cette différence dans la dénomination, par l'adjectivation, marque une différence de forme. Le chapeau est nommé *sapuyung daré* lorsque sa surface décorée avec des motifs stylisés de couleur rouge est entièrement faite de bambou *asip*. Il est nommé *sapuyung metò*, lorsqu'il possède, forme moins fréquente, en son centre une aire circulaire tressée comme dans le cas du chapeau *daré* et à son pourtour une couronne circulaire en feuilles de *kajang* disposées en éventail comme c'est le cas pour le *sapuyung ladang*.



Fig. 6. *Sapuyung metó* enrichit d'une décoration accessoire de boutons (14,5 × 53 cm, source MUSEC, 2011).

Dans la *lingua franca* des Ngaju, que beaucoup d'entre eux identifient au dialecte de la rivière Kahayan, le terme pour définir un *sapuyung daré* est *tanggoi daré*. La même dénomination est employée par les Ngaju de la rivière Mentaya et Samba, tandis que d'autres formes dialectales ressemblantes se retrouvent dans le même complexe culturel chez les Ot Danum, géographiquement et culturellement proches des Ngaju, mais de langue dohoi : *tako/takoy daré* dans le sous-groupe sahie de la haute Katingan et de la Mentaya (Maiullari, 2011, p. 39) ; *takuy darò* chez les Ot Danum de la rivière Melawi dans la province de Kalimantan Ouest (Couderc, 2012, p. 294) ; *takoy daré* dans d'autres aires ot danum de Kalimantan.

À la différence de l'appellation *sapuyung* inhérente à la forme spécifique de l'objet considéré, le terme *tanggoi* signifie « chapeau » au sens large, se référant à plusieurs types de chapeau différant entre eux par leur forme et leurs dimensions (Hardeland, 1859, p. 567).

Selon les Ngaju de l'aire Katingan, le terme *sapuyung* est très ancien, propre au dialecte local, et étranger à l'influence de la langue kahayan. Cette dernière a joué en pays ngaju suite à plusieurs migrations commencées peut-être vers la fin du XIX^e siècle et poursuivies au XX^e siècle (Sevin, 1983, p. 100-105). Selon nos recherches, en dehors de l'aire katingan, le terme *sapuyung* est inconnu. *Sapuyung* ne figure pas non plus dans le dictionnaire *Dayakisch-Deutsch* de August Hardeland (1859) ni dans d'autres volumes consultés (Baier, Hardeland & Schärer, 1987 ; Riwut, 2003). Par conséquent, quand les Ngaju-Katingan parlent avec des personnes extérieures à leur région, pour se référer aux larges chapeaux ils emploient parfois le terme *tanggoi* plutôt que *sapuyung*, afin ne pas faire usage de ce qu'eux-mêmes considèrent comme un terme incompréhensible aux étrangers à la région, peu familiers des langues locales.

Le dénominateur commun des mots *sapuyung*, *tanggoi/tako/takui/takoi*, est *daré*. Comme substantif, *daré* signifie « tresser », tandis qu'utilisé comme adjectif il prend le sens de « tressé ».

Dans sa forme adjectiviale *daré* est employé uniquement pour qualifier un genre d'objet

produit par vannerie et dont la particularité est de présenter de précieuses décorations (*daren*) sur la surface des objets tressés. De telles décorations résultent d'un processus de production sophistiqué et d'une technique de travail spécifique qui lui valent l'appellation d'« objet tressé » (*daré*).

L'activité quotidienne de production d'objets de culture matérielle en fibres végétale est définie par le verbe *manaré* (litt. « faire le tressage »).



Fig. 7. Pendant son temps libre, une femme s'emploie au tissage d'un chapeau d'usage quotidien (aire du haut cours de la rivière Katingan, février 2008, photo : Paolo Maiullari).

Les objets tressés d'emploi quotidiens sont appelés par leur nom commun sans adjonction de l'adjectif *daré*. Dans ce sens, il est important de souligner que, d'un point de vue émique ou ethnoscientifique, pour les Ngaju seuls certains objets de la culture matérielle résultant de l'activité *manaré* (« tresser ») sont tressés (*daré*). Une telle conception diffère de celles rendues en langues occidentales où par « vannerie » on entend au sens large tout travail d'entrelacement de fibres végétales. En présence d'un objet de culture matérielle tressé qui présente un tel appareil iconographique (*daren*), on se trouve face à la plus haute forme de vannerie locale, celle destinée aux festivités rituelles de la tradition locale dont la fabrication est la prérogative d'une classe de tisseuses considérées comme les « maîtresses du tressage ». La vannerie en tant qu'« activité supérieure » de l'activité humaine est ainsi reconnue et soulignée par l'emploi de l'adjectif *daré*.

Les « maîtresses du vannage »

Un mythe ngaju narre que les origines de la vannerie remontent à des temps immémoriaux quand les être humain vivaient encore dans le monde céleste. Quand les Ngaju sont descendus sur terre (*Pantai danum kalunen*), des divinités les ont visités pour leur transmettre des savoirs nécessaires à la vie dans ce nouveau contexte. Parmi les divinités féminines qui ont enseigné aux femmes ngaju les activités liées à la vie quotidienne et

religieuse, Nyai Endas Bulau leur a ainsi appris à tresser les végétaux. Les notions globales sur la liturgie et la vannerie transmises aux femmes sont à l'origine de tels objets cérémoniels tressés et décorés tel que le remémore l'emploi de l'adjectif *daré*.

La vannerie au sens large est une activité propre et spécifique à la collectivité qui répond aux exigences de la vie quotidienne sans qu'on puisse y renoncer. Par la seule vannerie, femmes et hommes produisent les objets les plus diversifiés : nattes, plateaux, hottes, boîtes, casiers à poissons, chapeaux, et bien d'autres choses encore. Les spécificités de l'environnement contribuent à cette importance de la vannerie dans beaucoup de domaines de la vie : bambous, rotins, *kajang* et *lelem* poussent en abondance, sont élastiques, résistants, légers et faciles à travailler.

En langue ngaju, le substantif « tresseuse » n'existe pas et, en effet, il n'a pas de raison d'exister car les Ngaju ne distinguent pas entre une « femme » et une « tresseuse » puisque toutes les femmes savent tresser (*manaré*).

La caractéristique principale de la vannerie ngaju dans cette activité universellement répandue est issue des techniques utilisées pour obtenir des objets par tressage, permettant d'en diversifier les usages, soit cérémoniel, soit quotidien. Comme on vient de le voir, cette caractéristique s'exprime linguistiquement à travers l'emploi de l'adjectif *daré*. Les femmes qui produisent des objets *daré* sont ainsi considérées des « maîtresses du tressage ».

Les « maîtresses du tressage » forment une classe particulière à l'intérieur de la société ngaju. Par « classe » on entend dans ce cas un groupement de personnes ayant la prérogative de certaines connaissances et fonctions précises. Il s'agit d'un groupe fermé dont l'accès se gagne uniquement par le mérite personnel.

En général, l'admission est accordée seulement à une femme du même groupe familial, tandis que la mobilité individuelle depuis l'extérieur d'un groupe familial est un phénomène plus rare. Comme pour d'autres activités spécialisées, les rapports de parentèle sont déterminants dans la transmission du savoir.

Normalement, ces femmes apprennent à tresser des objets d'emploi cérémoniel à partir de l'âge de treize-quatorze ans. Leurs enseignantes sont leur mère, leur grand-mère, leur belle-mère ou une autre femme du noyau familial détenant le titre de « maîtresse du tressage ». L'apprentissage des jeunes filles se fait – comme c'est le cas à peu près partout en Asie du Sud-Est et en Extrême-Orient selon la forme d'enseignement typique de cette aire résumée par le couple dyadique « maître-disciple » –, par observation et répétition des gestes, sans qu'aucun mot ne soit prononcé qui puisse expliquer la technique d'exécution. Une question dans ce sens pourrait amener une jeune fille à être sévèrement morigénée par son enseignante puisque cela remettrait en question la compétence de celle-ci.

Une « maîtresse du tressage » peut enseigner son art à plusieurs jeunes filles simultanément mais, en général, une seule sera choisie par elle en tant que disciple. C'est à cette dernière qui seront transmis par l'enseignante les outils de travail et l'échantillonnage des motifs décoratifs le jour où elle se retirera, quand ses yeux n'arriveront plus à voir clairement les fines bandes à tresser et que ses mains auront perdu leur adresse nécessitée par le minutieux travail d'entrelacement.



Fig 8. La « maîtresse du tressage » Sandah, la plus renommée de l'aire de la rivière Katingan, décrit les anciens échantillons employés pour le tressage de motifs décoratifs d'objets cérémoniels hérités de sa maîtresse et qu'elle a laissés en héritage à son élève. Du fait de leur ancienneté, ils ont tourné au violet. D'après nos recherches, un certain nombre de ces motifs décoratifs est passé à l'histoire (aire du cours moyen de la rivière Katingan, février 2008, photo : Paolo Maiullari).

Une tresseuse peut cependant travailler jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, comme nous avons pu le constater lors de nos recherches de terrain.

La manière locale de concevoir la transmission de cette activité fait penser à une sorte de sélection naturelle qui ne ferait émerger que les femmes montrant des compétences particulières et nanties d'une forte motivation. Cette dernière est également nettement marquée par le caractère fier, direct et décidé des femmes de cette catégorie. La valeur de la tresseuse et, par conséquent, de son œuvre, se mesure pour les Ngaju à travers plusieurs critères de jugement : le type de motif décoratif, plus ou moins difficile à réaliser selon la complexité des formes retenues ; la précision dans la représentation de ces formes ; l'étroitesse des bandes végétales qui contribue à la qualité des images à travers la densité de la vannerie réalisée ; les rapports corrects de symétrie horizontale et verticale de l'iconographie répétée quatre fois ; la robustesse de l'objet dans le temps ; la durée d'exécution ; la renommée de la tresseuse et de ses chapeaux cérémoniels dans la région.

Une polysémie de fonctions et significations

Les mythes fournissent des indications sur les fonctions symboliques principales des *sapuyung daré* qui y figurent, tout d'abord en tant qu'éléments de protection et de liaison. D'autres fonctions concernent les aspects identitaire, esthétique et de prospérité de ces chapeaux qui interviennent à travers leurs usages et leur iconographie.

Ces fonctions se déclinent sous plusieurs formes selon rituels et contextes d'utilisation et font du *sapuyung daré* un objet de culture matérielle dont l'utilité va bien au-delà de ce qu'on pourrait attendre d'un chapeau. Il montre ainsi sa riche polysémie qui le place de façon transversale au cœur de la tradition ngaju, tant au niveau social que culturel.

La fonction de protection vise à la défense de l'âme de la personne qui porte le chapeau lors de l'accomplissement d'actions rituelles comportant un risque de nature spirituelle. Par extension, idéalement un *sapuyung daré* peut aussi étendre sa protection à d'autres participants à une cérémonie.

Les risques spirituels sont liés principalement à deux causes. La première est due à la transgression de tabous ou à d'autres manques susceptibles d'engendrer une punition de la part des Nyaru Menteng, groupe de sept divinités responsables du bon respect des interdits rituels et qui se manifestent à travers la foudre quand les hommes bravent des interdictions ou se comportent de façon indécente. La deuxième cause est due aux esprits néfastes qui tournent autour de toute chose et qui peuvent être attirés par une cérémonie en cours, notamment par les sacrifices offerts durant celle-ci.

Mis sur la tête, le *sapuyung daré* couvre la fontanelle antérieure du crâne (*karabuet*), qui est considérée comme la porte de l'âme, agissant comme un bouclier qui protège de toute attaque spirituelle afin que la personne puisse préserver sa force vitale (*semenget*) et se prémunir de toute mésaventure (*sial*) (Arnel et Maiullari, 2017, p. 228). La métaphore du bouclier est explicite, en particulier, dans un mythe des Ot Danum où le chapeau cérémoniel est employé de la sorte lors d'une bataille en plein monde céleste (Couderc, 2012, p. 305). En revanche, dans un mythe des Ngaju rapporté par August Hardeland et par les auteurs de ce chapitre suite à leurs recherches de terrain, ce sont les matériaux nécessaires à la confection des *sapuyung daré*, notamment le bambou, qui ont une fonction protectrice. Ce mythe raconte comment un homme a échappé à la punition des Nyaru Menteng grâce à des bambous plantés à côté de sa maison et qui en ont empêché ces divinités d'agir. C'est la raison pour laquelle les Ngaju ont l'habitude de planter des bambous près de leur maison (Hardeland, 1859, p. 387) ou de placer un morceau de bambou sous le toit de la maison pour protéger ses habitants des punitions divines (*tulah*) lancées par les Nyaru qui « parlent » (comme disent les prêtres ngaju) par la foudre. La version du mythe documenté pour la première fois par Hardeland se réfère à une espèce de bambou appelée localement *tameang*, tandis que le bambou mis sous le toit de la maison dans l'aire de la rivière Katingan est d'une espèce différente, nommée *tumi*. L'emploi du bambou auprès des Ngaju-Katingan pour se protéger de la foudre et pour protéger leur âme lors des cérémonies semblerait indiquer que cette fonction protectrice est associée aux bambous en général. Il s'agit d'ailleurs d'une notion largement partagée par d'autres peuples de Bornéo auprès desquels différentes espèces de bambou ont également une fonction protectrice.

Les *sapuyung daré* sont portés sur la tête à des fins protectrices pour plusieurs raisons ou différents contextes. Le premier et le plus fréquent est le rituel *semenget* de renforcement de l'âme qui peut se dérouler de manière autonome ou bien être partie intégrante d'autres cérémonies telles que celle des « funérailles secondaires » (*timah*) ou celle de guérison (*basangiang*) (Arnel et Maiullari, 2017, p. 236, p. 241). Un autre contexte est la cérémonie *pakanan Sandah* (litt. « nourrir Sandah ») qui présente le nouveau-né à un esprit protecteur nommé Sandah et qui vit dans l'eau. Cette cérémonie se tient au bord de la rivière et son clou est la « descente » de l'enfant dans l'eau (*sulak pamuhun*). Un *sapuyung daré* est porté par la femme chargée de cela, et dans ce contexte le chapeau est souvent décoré du motif *hawun bakayao* (litt. « la guerre des nuages ») (Arnel et Maiullari, 2011, p. 100).



Fig. 9. *Sapuyung daré* décoré avec le motif *banun bakayao*, « la guerre des nuages » (aire du cours moyen de la rivière Katingan, 16 × 54 cm, source MUSEC, 2011).

Ce dernier représente une force spirituelle associée à plusieurs *sangiang* qui protègent la femme et le nouveau-né dont l'âme faible nécessite une attention particulière. Toujours pour des finalités protectrices, le *sapuyung daré* peut être placé sur les poteaux funéraires de caractère sacrificiel (*sapundu*) érigés lors du *tinah* afin d'élargir sa protection spirituelle à la famille du défunt pendant les « jours des tabous » (*pali*). Les « jours des tabous » se tiennent peu avant la clôture des célébrations. Ils représentent l'un de ces moments importants de passage d'une condition d'équilibre à une autre laquelle, dans le cas du *tinah*, est marquée par l'accès de l'âme du défunt au village ancestral (Lewu Tatau, le « village de la prospérité ») où elle vivra dans la prospérité auprès du Créateur. Comme pour toute situation transitoire, ce passage d'une condition à une autre qui clôture la période de deuil peut être à l'origine de déséquilibres temporaires. Cette transition impose donc de s'y confronter avec attention afin d'éviter d'encourir des malédictions (*tulah*). Ainsi, pendant quelques jours, les Ngaju respectent des interdits tels que « sortir de la maison », « manger certaines sortes de nourriture », « faire du bruit », « se disputer » et d'autres encore, dans le but d'arriver indemnes dans la nouvelle phase de stabilité (Arneld, 2008, p. 154). À la fermeture des « jours de tabous » le *sapuyung daré* est enlevé du *sapundu* et placé dans la maison de son propriétaire où il accroît sa valeur d'un profil historique lié à la mémoire de la cérémonie.

Une deuxième fonction des *sapuyung daré* est celle d'évoquer, affirmer ou honorer des liens manifestes à plusieurs points de vue. Dans le cas de l'évocation, le lien est de nature idéologique, et même nettement identitaire, et il s'exprime *via* l'iconographie liée aux mythes de la tradition orale locale sur lesquels se fondent l'identité et le sentiment d'appartenance au groupe.

Les thèmes sont ceux des divinités du monde céleste, des origines de l'homme, du village ancestral, de la relation entre les hommes et les ancêtres et entre les hommes et le monde céleste. Ce rapport entre deux dimensions – conçues comme strictement liées entre

elles – est souligné aussi dans certaines litanies cantilées par les officiants ngaju (*pisor* ou *basir*) quand le *sapuyung daré* se transforme en bateau tressé muni de riches ornements et qui sert à transporter les divinités du riz vers le monde céleste où elles pourront délivrer les messages des hommes aux différentes divinités (Schärer, 1966, p. 486, p. 492). Cette fonction du chapeau cérémoniel peut aussi se manifester concrètement en conclusion des rituels de guérison (*basangiang*) quand la guérisseuse invite les divinités (*sangiang*) qui sont venues à son aide à rentrer chez elles. Leur voyage pourrait être simulé dans ce cas en tenant le *sapuyung daré* dans les mains et en le faisant osciller de bas en haut à l'imitation du bateau qui transporte les *sangiang* vers le monde céleste (Arneld et Maiullari, 2017, p. 244). Parmi les motifs décoratifs reliés aux divinités du monde céleste on cite le *matan andan*.



Fig. 10. *Sapuyung daré* représentant, au centre, le soleil (*matan andan*), qui est une icône du Créateur Ranying. Il est entouré par un motif ressemblant à un « huit » appelé *putak hanyut*, qui représente la mousse de la rivière (*putak*) créée par le fort courant qui pousse à la dérive (*hanyut*). L'association de ce dernier motif décoratif à la prospérité est manifeste par l'emploi d'une similitude recourante : « que ta vie soit prospère comme la rivière pétillante » (Kuhnt-Saptodewo & Kampffmeyer, 1995). La décoration primaire suit le rapport de symétrie horizontale et verticale qui sont typiques de la rivière Katingan, tandis que le motif secondaire suit une symétrie circulaire qui est propre aux chapeaux cérémoniels du haut cours de la rivière Samba (aire du moyen cours de la rivière Samba, 13 × 62,5 cm, n. i. As.Ins. 4.078 MUSEC, 2011).

Il s'agit d'une importante décoration qui représente le soleil – source d'énergie, de vie et de prospérité – qui est à la fois une icône du Créateur Ranying. Selon les données récoltées sur le terrain, c'est un motif décoratif obligatoire dans le contexte du *tivah* où les âmes sont envoyées vivre auprès du soleil. L'histoire des origines des Ngaju est liée à plusieurs

motifs décoratifs. Le *lambang palangka* évoque leur migration sur la terre [IMG-11].



Fig. 11. *Daren lambang palangka* décorant un *sanyung daré* (source MUSEC, 2011)

Dans le registre du tressage, ce motif est lié à la plate-forme volante en or (*palangka bulan*) sur laquelle les ancêtres des Ngaju ont été obligés de « descendre » du monde céleste. Selon les mythes, cette plate-forme s'est posée sur la montagne Samatuan située sur l'amont de la rivière Kahayan. Le motif *lambang palangka* est courant dans des rituels liés à la vie quotidienne comme c'est le cas du *mapendeng balai palangka* qui est supposé nourrir les *sangiang* pour obtenir leur aide ou bien les remercier après la réalisation d'une requête (*bayar hajat*).

Le motif décoratif le plus important du point de vue de l'évocation du lien entre les hommes et la communauté ancestrale est celui des « âmes qui s'épucent à tour de rôle » (*liau baguti* ; en anglais *grooming*). Ce motif représente l'âme d'un ancêtre en position accroupie et en train d'en épucer un autre. Comme nous le montre l'éthologie, la pratique de nettoyer l'un de ses semblables des puces a une importante valeur sociale et renforce la cohésion des relations au sein du groupe concerné. Idéalement, le *liau baguti* transpose la valeur de la cohésion sociale à la communauté des ancêtres exprimant un acte de

consolidation des liens entre les hommes et cette communauté à laquelle l'âme d'un défunt va s'intégrer après un voyage dans l'au-delà permis par le *tiwab*. Il s'agit d'un motif décoratif obligatoire dans le *tiwab*, qui peut être représenté sur les chapeaux cérémoniels ou bien sur d'autres objets tissés (*daré*).



Fig. 12. Poteau cérémoniel de caractère sacrificiel (*sapundu*) employé lors d'un *tiwab*, représentant une femme sur une jarre. La partie inférieure est décorée avec une natte (*daré sapundu*) conçue comme le vêtement de l'âme du défunt.

L'entrelacement représente le motif décoratif *liau baguti*. Des plantes de *sawang*, associées à la prospérité, ont été plantées près du *sapundu* (cours moyen de la rivière Katingan, décembre 2010, photo : Paolo Maiullari).

L'autre aspect du lien fourni par le *sapuyung daré* est de caractère social et se concrétise dans la cérémonie du *lalohan penyambutan* (librement traduit « accueillir les dons »). La cérémonie sert à ratifier ou honorer des relations d'amitié à travers l'échange de dons importants apportés par des invités qui contribuent ainsi à participer au déroulement de la cérémonie en cours et à la soutenir. Cet échange de dons-marchandises constitue une forme de réciprocité balancée liée aux rapports de rang et de richesse à cette occasion exprimés explicitement devant l'ensemble de la société.

Le point culminant du *lalohan* est le *manetek pantan* ou rituel d'accueil des invités (librement traduit « coupe du blocage du sentier »). Il s'agit d'un rituel qui se termine par la coupe d'un tronc de bois placé sur le chemin de façon à bloquer l'accès des invités à l'aire cérémonielle. Ce tronc est décoré à l'aide de plusieurs objets cérémoniels parmi lesquels un *sapuyung daré*. Lors du *manetek pantan*, le représentant des invités prend le *sapuyung daré* accroché au *pantan* et le pose sur sa tête en signe de protection contre les maladies et la faim, comme il dit lui-même pendant l'accomplissement de ce geste rituel. Ensuite, il souhaite toutes sortes de choses bénéfiques, chance et protection contre les malédictions (*tulah*), à la famille qui organise la cérémonie et il leur transmet ses bons auspices en passant le *sapuyung daré* au représentant des organisateurs de ce rituel. Ce représentant prend le chapeau des mains de l'invité et le pose sur sa tête. Ensuite, il le passe à des membres de sa famille qui font de même en signe de bonne réception des augures souhaités et pour ratifier le lien établi entre donateur et bénéficiaire (Arneld, 2008, p. 143-144 ; 2011, p. 68-70). Ce geste rituel implique aussi l'engagement à restituer les dons dans une même occasion future [IMG-13].



Fig. 13. Échange du *sapuyung daré* lors d'un *manetek pantan* (cours moyen de la rivière Katingan, juillet 2010, photo Paolo Maiullari).

Il s'ensuit un dialogue où les invités se présentent mutuellement et font la liste des cadeaux qu'ils apportent à l'occasion de cette cérémonie ; enfin le bois est coupé et les deux communautés sont réunies. Le *lalohan* est associé en premier lieu à la célébration des invités importants et peut se répéter plusieurs fois lors d'une même cérémonie. Pour des approfondissements sur le déroulement entier du *manetek pantan*, nous renvoyons aux articles déjà cités. Un rappel du lien social créé par le *sapuyung daré* est également explicite dans un mythe où le chapeau est présenté comme source de l'union entre un homme et une femme provenant de deux villages différents (Riwut, 2003, p. 464-473).

La troisième fonction des *sapuyung daré* est celle d'être un véhicule de prospérité. Dans ce cas, l'emploi du chapeau cérémoniel est prévu dans le rituel lié à la prospérité et à la longévité (*mambubul balaku untung*) qui se tient au moment de la clôture des cérémonies ngaju. Les participants au rite forment un groupe mixte de sept personnes choisies parmi les membres de la famille des organisateurs de la cérémonie. Ils sont censés accomplir un voyage spirituel dans le monde céleste. Leur destination est supposément le neuvième village du septième ciel, le Batang Danum Mendeng Ngatimbang Langit, où ils vont demander la prospérité (*tuah rajaki*) et la longévité (*umur panjang*) aux divinités primordiales Tatu Raja Untung et Bawin Kameluh Anak Ranying Hatalla. Le rituel dure toute une nuit, ce qui correspond à une journée dans le monde céleste. Il commence au coucher de soleil et se termine à l'aube. Les litanies cantilées par l'officiant en charge du rituel décrivent ce voyage spirituel et les divinités Raja Tunggal Sangumang Nyaring Emban et Rika Bulau Hatuen Antang qui amènent les sept Ngaju choisis auprès des deux divinités primordiales. Le voyage se fait au moyen d'un bateau symbolisé par une coque en forme de calao *Buceros rhinoceros* nommé localement *tinggang*, qui tient une place très importante dans la mythologie ngaju. Originaire du village Sahawung Bulau du monde céleste, le calao a pour fonction de propitier la chance et la prospérité pour les êtres humains. Cet aspect est bien représenté dans un mythe qui narre des *tinggang* descendus du monde céleste sur terre tenant dans leur bec une graine de *Ficus* « benjamin » (*lunuk*) : c'est la première graine d'une plante apportée sur la terre avant que celle-ci ne soit habitée par les Ngaju. L'un de ces sept *tinggang* s'est occupé davantage de la prospérité des hommes sur terre en allant chercher fortune dans le village Batang Danum Sangkalila Bulau, dans le monde céleste. Comme le rappellent les litanies, le bateau sur lequel les sept personnes voyagent s'appelle Banama tinggang mantir mama luhing bunga et il appartient à Mantir Mama Luhing Bungai, importante divinité qui s'occupe des affaires liées à la prospérité chez les Ngaju.

Lors du rituel de la prospérité et de la longévité qui s'effectue à l'intérieur de la maison, un *sapuyung daré* est accroché à un plant de *Cordyline fruticosa* Backer, arbre nommé localement *sawang* et qui est lui aussi associé à la prospérité. La fonction du chapeau cérémoniel comme véhicule de prospérité est évoquée par les motifs décoratifs en usage lors du *mambubul balaku untung*, dont deux en particulier. Le premier est celui du calao, qui ouvre idéalement la communication entre l'homme et l'oiseau chargé de lui porter la prospérité. Le deuxième est celui de l'aigle allégorique Antang Tawit qui protège les biens précieux rapportés par les sept personnes, de la même façon qu'il a protégé les biens des premiers Ngaju lors de leur descente initiale sur terre. Au retour du voyage spirituel, le rituel se conclut avec les sept personnes qui plantent l'arbre *sawang* à l'extérieur de la maison en signe de la prospérité et de la longévité ramenées sur terre.

Une quatrième fonction des *sapuyung daré* est de signaler la présence divine. Dans le cadre des cérémonies de guérison (*basangiang*), cette présence est annoncée par la guérisseuse ou le guérisseur en état de possession, lorsque le chapeau est placé sur la tête de l'officiant. Cela indique que la divinité *sangiang* Putir Silong Tamanang, considérée comme la « maîtresse de la guérison », est rentrée dans le corps du médiateur (Arneld et Maiullari,

2017, p. 241), ce pour aider à résoudre un cas extrêmement difficile. Dans ce cas spécifique, il s'agit également d'un indicateur identitaire bien précis. Un cas différent regarde le *tiwah*, où les *sapuyung daré* sont aussi employés pour décorer les deux *axis mundi* de la cérémonie (*pasar sababulu sangkaraya* et *pasar sababulu eka tanduk nayu*). Ces deux structures reliant la terre au monde céleste sont conçues par les officiants comme une sorte de « salon des divinités ». Là, les divinités se retrouvent et séjournent quand elles sont interpellées par les hommes afin de les aider à accomplir le voyage de l'âme des défunts vers l'au-delà. L'exceptionnalité de leur présence est signalée par les beaux *sapuyung daré* qui deviennent ainsi un ornement de luxe mis à leur disposition et à disposition de l'âme du défunt célébré à cette occasion.



Fig. 14. Un *axis mundi*, nommé localement *pasar sababulu sangkaraya*, vient d'être érigé sur la place d'un village, où la

communauté est en train de préparer les structures de la cérémonie *tinab*. Un *sapnyung daré* situé parmi les bambous décore la structure, localement conçue comme le « salon des divinités ». Le chapeau signale leur présence et devient aussi un ornement de luxe mis à leur disposition (cours moyen de la rivière Katingan, août 2001, photo : Junita Arnel).

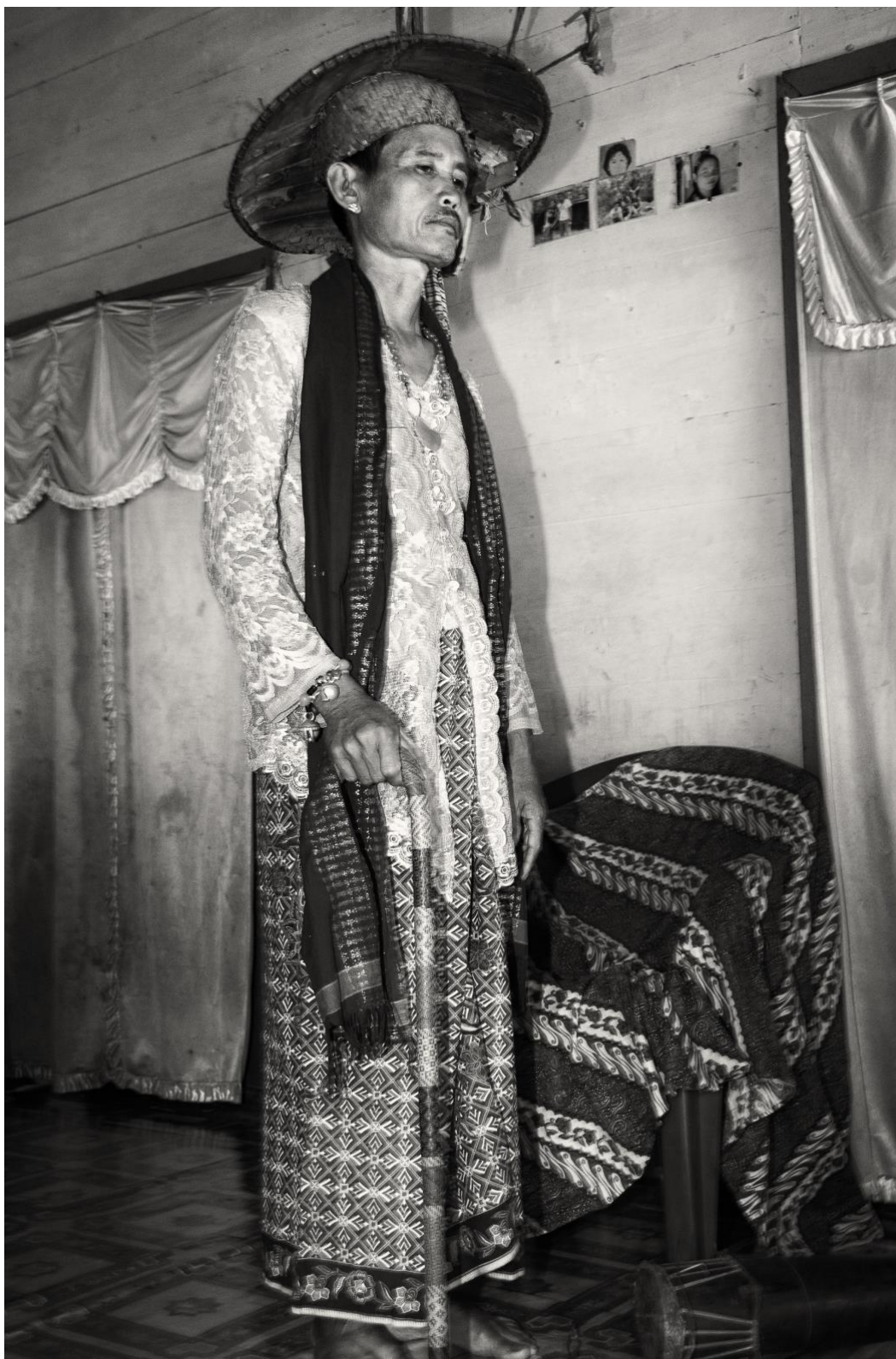


Fig. 15. Un guérisseur ngaju pose pour une photo avec des outils cérémoniels tels une canne, un tambour (*katambon*) et un *sapnyung daré*. Comme il est en train de le montrer, lors des cérémonies de guérisons *basangiang* le chapeau est placé sur la tête pour signaler la rentrée dans le corps de la divinité *sangiang* Putir Silong Tamanang, considérée comme la « maîtresse

de la guérison » (aire du cours moyen de la rivière Katingan, juillet 2012, photo : Junita Arnel).

Ce dernier rôle du *sapuyung daré* amène à une sixième fonction, de caractère ornemental, qui s'explique en relation à l'importante valeur esthétique attribuée aux objets tressés présentant des motifs décoratifs. Il s'agit d'un emploi profane, aujourd'hui disparu, relié à la tradition des *bawi kowo* (lit. « femme renfermée ») qui prévoyait l'isolement des plus belles jeunes femmes ngaju dans une chambre de la maison afin de préserver et d'augmenter leurs qualités esthétiques. Dispensées de tout travail et protégées du soleil, les jeunes femmes cultivaient leur beauté extraordinaire exprimée par leur pâleur, élément esthétique très prisé et qui les rendaient les plus désirées dans leur genre. En même temps, les jeunes filles se consacraient à la vannerie, activité féminine par excellence. En passant beaucoup de temps à tresser, ces femmes devenaient des tisseuses habiles. Leur production pouvait inclure des *sapuyung daré* et d'autres objets de culture matérielle tressés et décorés.

Schwaner et Hardeland sont les premiers à nous fournir des renseignements sur les *bawi kowo* qu'ils documentent aux environs de la moitié du XIX^e siècle (Hardeland, 1859, p. 271 ; Schwaner, 1898, p. CXCIX). Dans l'aire de la rivière Katingan, cette tradition était encore pratiquée dans les années 1930, comme nous avons pu le vérifier grâce à deux témoignages directs reçus sur le terrain. En général, la période de renfermement commençait lors de l'adolescence et durait jusqu'au mariage, mais elle pouvait aussi commencer beaucoup plus tôt pour se poursuivre au moins jusqu'au temps des premières menstruations lorsque la jeune fille pouvait avoir des enfants et, pour cela, se marier. Dans un cas documenté par Bundu auprès d'une famille du village de Tumbang Pajagei, deux des cinq filles ont été choisies pour être des *bawi kowo* en raison de leur beauté. Leur période de réclusion a commencé à l'âge de trois ans et s'est achevée pour elles à l'âge de dix-sept ans (Bundu, s. d., p. 21).

La réputation des *bawi kowo* se diffusait tout le long de la rivière et même bien au-delà de leur région d'origine. Les prétendants qui se présentaient pour demander en mariage telle femme renfermée devaient être tout d'abord capables d'offrir les onéreux cadeaux demandés par la famille comme, par exemple, des quantités importantes de jarres, de gong, de perles, et d'autres choses encore. Pour cette raison, seuls les mâles des familles les plus riches avaient la possibilité d'aspirer à épouser une *bawi kowo*.

Les jeunes filles restaient presque toujours enfermées dans une chambre de la maison, loin de tout regard. Les seuls contacts qu'elles avaient étaient avec les femmes chargées de s'occuper d'elles. Personne d'autre ne pouvait les voir. Dans les rares moments où elles sortaient de la maison, elles étaient accompagnées par les femmes qui les recouvraient au préalable avec une étoffe afin de les cacher à la vue. Leur visage était couvert avec un tissu et, sur la tête, elles portaient un *sapuyung daré* afin de se protéger du soleil (Maiullari, 2011, p. 56-57).

La valeur qui reliait la jeune femme au *sapuyung daré* et qui justifiait son emploi profane comme chapeau « de soleil » était son exceptionnalité. Ainsi, le *sapuyung daré* rendait manifeste la supériorité de la *bawi kowo*, presque son unicité, cultivée par de durs sacrifices au long des années. Ces valeurs de supériorité et d'exceptionnalité sont exprimées par son usage en relation à la plus puissante divinité responsable de la guérison et aux divinités participant au *timah*.

Il est important de noter que le *sapuyung daré* est un objet cérémoniel appartenant à une famille, normalement celle qui organise la cérémonie, et non pas à l'officiant qui dirige celle-ci.

Le prêtre, de son côté, possède son propre chapeau cérémoniel qui, en dialecte ngajukatingan, est appelé *selutup* et est utilisé pour des fonctions différentes de celles du *sapuyung daré*. Pour protéger son âme pendant l'interaction cosmique, l'officiant porte d'autres objets

cérémoniels tels que les pierres *lamiang*, rouges comme l'eau de la vie (*danum kabaringan belum*) supposée être à la base du sang humain ; par extension, la pierre *lamiang* est écarlate comme l'âme qu'elle protège.

Il peut aussi se passer que le *sapuyung daré* soit prêté en raison de sa forte valeur économique ; valeur qui ne permet pas à toutes les familles de bénéficier d'un tel chapeau. Dans ce cas, une petite somme d'argent (ou une autre forme de rétribution) est donnée pour compenser le prêt d'un chapeau. Un autre cas peut être celui d'une famille qui décide d'employer un même chapeau pour plusieurs cérémonies organisées au fil des années.

Ainsi, quand les Ngaju ont besoin d'un *sapuyung daré*, ce sont les familles de ceux qui organisent la cérémonie qui sont chargées de se le procurer. Dans ce sens, le *sapuyung daré* d'un officiant est employé seulement lors des cérémonies organisées par sa famille.

Autant que bien de luxe appartenant à une famille, le *sapuyung daré* est un objet de distinction qui souligne le pouvoir économique et le prestige de cette famille et, plus récemment, aussi le respect qu'elle montre pour la tradition ancestrale. Ce même prestige social dont le *sapuyung* est l'expression peut être marqué lors d'un *tinah* alors qu'il est prévu parmi les dons destinés au défunt. Dans le cas d'une tisseuse, il sert aussi à souligner sa position privilégiée au sein de la communauté. Idéalement, tous les dons offerts aux âmes des défunts lors d'un *tinah* sont emportés dans l'au-delà où ils continueront, par leur spécificité, à souligner le rang de la famille concernée auprès de la communauté ancestrale dans laquelle les âmes seront intégrées.

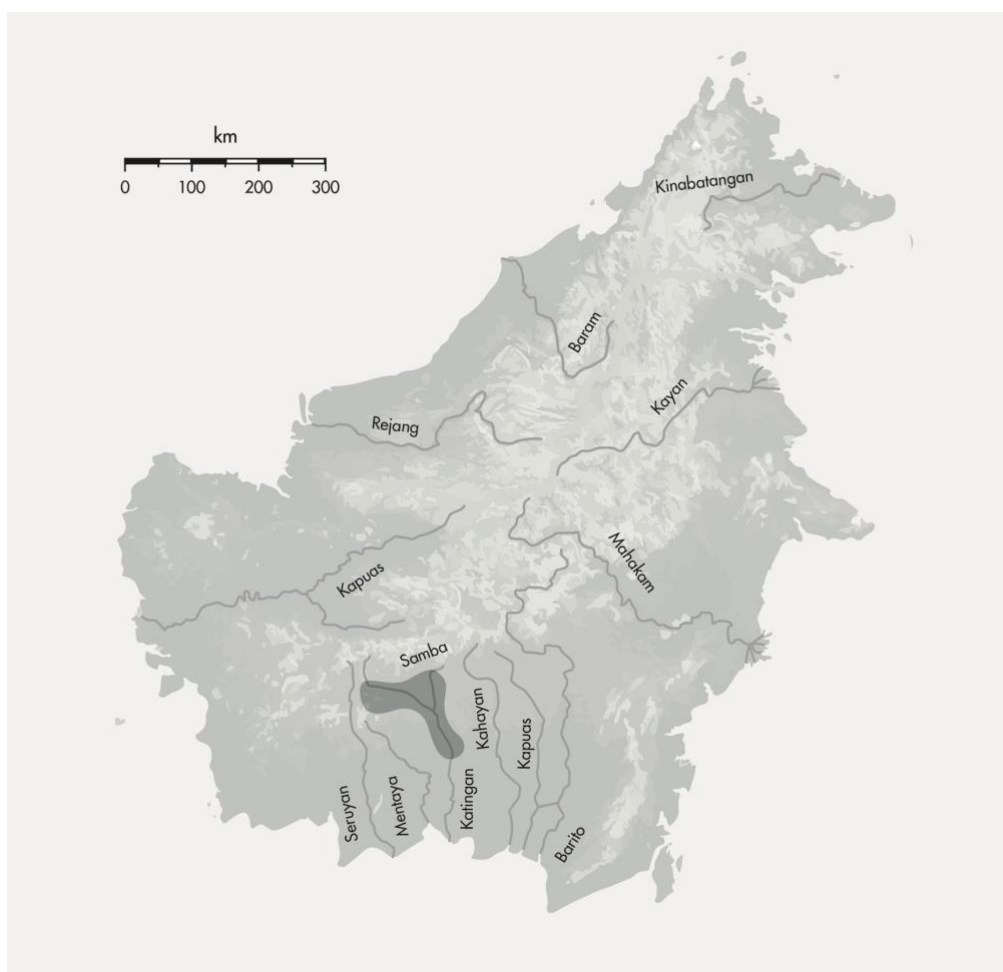


Fig. 16. Le moyen et haut cours de la rivière Katingan et la rivière Samba dans le sud de Bornéo sont les deux principales aires où se sont concentrés les terrains de recherche relatifs à l'étude des *sapuyung daré*.

Conclusion

Par sa polysémie de significations, le *sapuyung daré* souligne de façon emblématique le profond lien social et culturel qu'il produit au sein de la société ngaju. Il protège, met en relation, unit, évoque, décore et il officialise les cérémonies. Sa fonction principale, protectrice, est complétée d'une série d'autres fonctions déclinées en fonction des contextes dans lesquels les chapeaux cérémoniels sont utilisés.

Une des fonctions de ce chapeau cérémoniel, celle liée à la tradition des *bawi kowo*, est tombée en désuétude. D'autres fonctions encore, dont peut-être il n'y a plus de trace, pourraient avoir subi le même sort, comme d'ailleurs les motifs décoratifs primaires que nous avons documentés sur les échantillons provenant de certaines tisseuses parmi les plus âgées, mais qui ne figurent plus sur les *sapuyung daré* ni sur d'autres objets tressés présentant des motifs décoratifs. Cela, très probablement, est en fonction du dynamisme culturel et du devenir de certaines pratiques rituelles.

Dans son parcours historique le *sapuyung daré* demeure aujourd'hui un objet de culture matérielle parmi les plus prestigieux et importants, surtout lorsque cela concerne des notions sur lesquelles est fondée l'identité du groupe et qui sont transmises à l'aide de la riche iconographie codifiée du tressage.

La production d'un *sapuyung daré* est réservée à un petit nombre de femmes qui se passent le savoir hérité de la divinité féminine Nyai Endas Bulau de génération en génération. C'est la raison pour laquelle les Ngaju voient ces femmes comme des « maîtresses du tressage » et le *sapuyung daré* comme le produit par excellence de leur créativité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNELD, Junita, 2008, « Il sentimento della morte nella nostra cultura », p. 133-159 in Paolo Maiullari et Junita Arnel (sous la dir. de) : *Patong. La grande scultura dei popoli del Borneo*, Milano, Mazzotta, 180 p.
- , 2011, « I cappelli sapuyung daré e il loro impiego rituale », p. 61-79 in Paolo Maiullari (sous la dir. de) : *Cappelli cerimoniali del Borneo*, Milano, Mazzotta, 192 p.
- ARNELD, Junita et Paolo MAIULLARI, 2006, « Ngaju Sapuyung Hats: a Brief Note », *Borneo Research Bulletin*, 37, p. 217-223.
- , 2011, « Motivi decorativi dei cappelli cerimoniali sapuyung daré », p. 90-113 in Paolo Maiullari (sous la dir. de) : *Sapuyung. Cappelli cerimoniali del Borneo*, Milano, Mazzotta, 192 p.
- , 2017, « Basangiang: traditional healing through possession among the Katingan Ngaju of Southern Borneo », *Borneo Research Bulletin*, 46, p. 221-249.
- BAIER, Martin, August HARDELAND et Hans SCHÄRER, 1987, *Wörterbuch der Priestersprache der Ngaju Dayak*, Dordrecht, Foris Publications, 175 p.
- BUNDU, Manan, s. d., *Bungai Tambun Pernik Kebudayaan Dayak Kalimantan Tengah* (« Bungai et ornements tambun de la culture dayak de la province de Kalimantan Centre »), multigr.
- COUDERC, Pascal, 2012, « Cultural and literary aspects of Uut Danum patterned plaiting », p. 294-312 in Bernard Sellato (ed.): *Plaited Arts from the Borneo Rainforest*, Singapour/Copenhague/Hawaï, National University of Singapore Press/NIAS Press ("NIAS Studies in Asian Topics", 48)/university of Hawai'i Press, 552 p., 1200 ill.
- HARDELAND, August, 1859, *Dajacksch-Deutsches Wörterbuch*, Amsterdam, Frederik Muller, 638 p.
- KUHNT-SAPTODEWO, Jani Sri et Hanno KAMPFMEYER, 1995, *Bury Me Twice. Tiwah. A Ngaju Dayak Ritual. Kalimantan*, Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen (enregistrement vidéo).
- MAIULLARI, Paolo, 2008, « Eventi celesti e immagini terrestri. La scultura funeraria dei Dayak Ngaju », p. 91-113 in Paolo Maiullari et Junita Arnel (sous la dir. de) : *Patong. La grande scultura dei popoli del Borneo*, Milano, Mazzotta, 180 p.
- , 2011, « Sapuyung. Cappelli cerimoniali del Borneo », p. 35-59 in Paolo Maiullari (sous la dir. de) : *Sapuyung. Cappelli cerimoniali del Borneo*, Milano, Mazzotta, 192 p.
- MALLINCKRODT, Jacob, 1925, « Ethnografische mededeelingen over de Dayaks in de Afdeeling Koelakapoeas », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV)*, 81 (1), p. 165-305.
- RIWUT Nila (ed.), 2003, *Maneser Panatau Tatu Hiang. Menyelami kekayaan leluhur*, Yogyakarta, Pusaka Lima, 614 p.
- SCHÄRER, Hans, 1966, *Der Totenkult der Ngaju Dayak in Süd-Borneo. Mythen zum Totenkult und die Texte zum Tantalak Matei*, Den Haag, van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-, en Volkenkunde, 51 (1-2), 964 p.
- SCHWANER, Carl A. L. M., 1896, « The Kahajian River Basin », p. CXCIX-CCVII in Roth H. Ling: *The Natives of Sarawak*

and British North Borneo; Based Chiefly on the Mss. of the Late Hugh Brooke Low, Sarawak Government Service, 2 (Appendice II), Londres, Truslove & Hanson, 302 p. Extrait de *Borneo. Beschrijving van het Stroomgebied van den Barito en Reizen langs eenige voorname Rivieren van het zuid-oostelijk gedeelte van dat Eiland op last van het Gouvernement van Nederlands-Indië gedaan in de Jaren 1843-1847*, 2 vol., Amsterdam, P. N. van Kampen (1^{re} éd. : 1853-1854).

SELLATO, Bernard, 2011, « I grandi cappelli cerimoniali e lo spazio-tempo rituale in Borneo », p. 17-21 in Paolo Maiullari (sous la dir. de) : *Sapnyung. Cappelli cerimoniali del Borneo*, Milano, Mazzotta, 192 p.

SELLATO, Bernard (sous la dir. de), 2012, *Plaited Arts from the Borneo Rainforest*, Singapour/Copenhague/Hawaï'i, National University of Singapore Press/NIAS Press ("NIAS Studies in Asian Topics", 48)/university of Hawai'i Press, 552 p., 1200 ill.

SEVIN, Olivier, 1983, *Les Dayak du centre Kalimantan. Étude géographique du pays ngaju de la Seruyan à la Kahayan*, Paris, ORSTOM, 309 p.

1. La vannerie peut être définie comme l'art de tresser des fibres végétales (matériaux de base) afin de réaliser des objets très variés, par exemple des nattes, des hottes, des récipients, des chapeaux, etc.