

Monique Jeudy-Ballini

« Dédommager le désir »

Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne
(Papouasie-Nouvelle-Guinée)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Monique Jeudy-Ballini, « « Dédommager le désir » », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 29 mars 2007.

URL : <http://terrain.revues.org/index2718.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index2718.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Monique Jeudy-Ballini

« Dédommager le désir »

Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée)

Pagination originale : p. 5-20



- 1 Cet article est issu d'une communication présentée devant le groupe « anthropologie de l'art » du GDR 116 (le Pacifique-Sud contemporain) et a bénéficié des commentaires reçus à cette occasion. Que ses membres en soient ici remerciés.
- 2 « Qui ne s'est pas trouvé en présence de cet objet ignore jusqu'où peut aller le *sublime* poétique », écrit André Breton en 1953 dans *La Clé des champs*. L'objet qui lui inspire cette remarque est un masque sulka exposé au Field Museum de Chicago, « grand masque d'une somptuosité sans égale [...] couronné d'un vaste parasol au sommet duquel se tient, en attitude spectrale, une mante religieuse de deux mètres, en moelle de sureau rose ¹... » (Breton 1953 : 180 et 181, ses italiques).
- 3 Ce masque est de ceux qui aujourd'hui encore font leur apparition chez les Sulka de Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée) au cours des cérémonies d'initiation et de mariage mais aussi en des occasions particulières comme les festivités associées à l'inauguration d'une église ou à l'ordination d'un prêtre, et tout événement intéressant la vie du pays, l'anniversaire de l'indépendance nationale par exemple. Ils reçoivent en vernaculaire le nom d'*o hemlout* (singulier *a hemlout*, « vieillard »), terme holiste désignant tantôt les masques de façon générique, tantôt une catégorie spécifique de masques caractérisés par leur structure en forme d'ombrelle. Ces derniers sont constitués d'une armature de vannerie sur laquelle des bâtonnets de moelle végétale, préalablement séchés au soleil et aplatis entre des pierres, ont été cousus pour servir de support aux pigments colorés. Leur construction nécessite plus d'une année, tandis que la durée de leur apparition en public ne dépasse guère une dizaine de minutes, au terme desquelles les masques se retirent du village pour être ultérieurement détruits. Selon l'usage qui prévaut maintenant, l'utilisation de peintures commerciales et le remplacement de la moelle végétale par du tissu ou de la toile récupérée sur des sacs de copra réduisent à quelques mois le temps d'élaboration. Certains hommes sont reconnus plus compétents que d'autres en la matière, mais il n'existe pas de spécialistes assignés et les fabricants actuels,

comme ceux d'autrefois, doivent s'employer à cette tâche tout en veillant parallèlement à assurer leurs activités de subsistance.

Secret et interdits

- 4 Depuis les temps mythiques où les femmes qui manufacturaient les objets rituels en furent violemment dépossédées par les hommes, la confection des masques constitue une pratique strictement masculine. Réservée aux seuls initiés, elle a lieu dans le secret de huttes spécialement construites à distance du village. Aux femmes et aux petits enfants, supposés ignorer qu'il s'agit d'objets de fabrication humaine, on raconte que les masques sont des esprits que les hommes ont fait surgir des pierres de la forêt et qui regagnent leurs abris sitôt la cérémonie achevée. Il y a quelques décennies, le meurtre sanctionnait toute indiscretion commise à ce sujet par un initié, ainsi que toute infraction amenant une femme, fût-ce involontairement, à découvrir l'origine véritable des masques. Leur fabrication pouvait cependant s'effectuer sous le regard de la fille première-née du chef du village (*a kheng*), seule femme dans la société sulka à disposer d'un statut l'autorisant à partager le savoir ésotérique des hommes. De nos jours, ce statut n'a plus d'existence reconnue mais la règle se maintient, qui exclut officiellement de ce savoir l'ensemble de la population féminine. Si la mise à mort ne peut plus désormais punir les transgressions, celles-ci demeurent passibles d'une action en justice débouchant sur l'obligation éventuelle, pour leurs auteurs, de s'acquitter d'une réparation financière.
- 5 La construction des masques impose à ceux qui s'y livrent un certain nombre d'interdits sexuels et alimentaires renvoyant au double souci de préserver les hommes de toute contamination par les objets rituels et de préserver ces objets de toute contamination par les hommes. On suppose aux masques un « pouvoir », une « chaleur » (*manakaen*) qui rend le contact avec eux dangereux s'il n'est pas neutralisé par les magies appropriées. A leur force polluante on attribue notamment les fausses couches, les malformations congénitales, les jaunisses et les affections des voies respiratoires. Mais ces objets redoutables apparaissent en même temps éminemment fragiles, puisque si un homme peut contaminer sa femme après avoir omis de se purifier du contact avec un masque, il risque en retour d'endommager définitivement ce masque après avoir omis de se purifier de rapports sexuels avec elle.
- 6 Les rares et sommaires exégèses recueillies à propos des masques *hemlout* n'indiquent jamais qu'ils représentent ou abritent des esprits. Quelques hommes initiés assimilent le rouge qui en constitue la couleur de fond au « sang des ancêtres ». A leur dire, la lourde tâche rituelle de « montrer ce sang », de faire qu'il apparaisse dans le village, ne peut être assumée que par un homme « fort », un homme apte à mobiliser d'importantes ressources matérielles grâce au soutien d'un solide réseau de coopération. Le seul effet bénéfique explicitement reconnu aux masques concerne l'air déplacé par leur manteau végétal pendant qu'ils dansent, supposé favoriser la croissance des enfants. Il convient en revanche de débarrasser soigneusement la place du village des menus éléments qui la jonchent après leur passage pour ne pas s'exposer, en les enjambant, à une affection mortelle.
- 7 Lorsqu'un décès récent a eu lieu ou que l'organisateur de festivités ne dispose pas des moyens suffisants, les cérémonies se déroulent sans la participation des masques et sont ainsi privées de lustre et de caractère prestigieux. Pour autant, cette absence ne laisse redouter aucune conséquence fâcheuse pour la communauté.

Le choix des motifs

- 8 L'ornementation des masques associe toujours deux types de motifs : ceux constituant le thème majeur, dont les Sulka considèrent qu'ils représentent quelque chose et qu'ils appellent *rigtiak*, du même terme désignant aujourd'hui toute inscription écrite² ; et les frises les encadrant, souvent constituées de formes géométriques, et décrites comme des ornements

(*kraen*) destinés à attirer l'œil et à mettre en valeur les motifs principaux. Les noms de ces derniers renvoient à des éléments de l'environnement naturel ou mythologique – feuille de pandanus, mante religieuse, arc-en-ciel, larmes d'une femme, dents d'un ogre... –, les choses représentées n'étant pas identifiables en tant que telles par les non-initiés. Ces dessins, qui relèvent d'un corpus ouvert, s'inspirent également d'images relevées sur des objets divers : boîtes d'allumettes, conserves alimentaires, livrets de catéchisme ou feuilles de journaux (utilisées pour rouler et fumer le tabac). Entre les fabricants, une concertation préalable prévient le risque qu'un choix de motifs identiques apparaisse sur les masques intervenant dans une même cérémonie.

- 9 L'historien d'art George A. Corbin, qui repéra chez les Sulka l'utilisation de motifs dérivés de cartes à jouer, écrit qu'ils auraient été inconvenants pour décorer les masques se produisant en 1982 lors de la cérémonie d'ordination d'un prêtre catholique (« *inappropriate for such an important religious event* », Corbin 1996 : 10). Cette interprétation, qui fait comme si la simple présence de masques en pareille circonstance n'était pas, quant à elle, tout aussi déplacée, n'a aucune validité. Au cours des dernières années, par exemple, la fête réalisée pour l'inauguration d'une église fut l'occasion de voir, sur un masque *hemlout*, des motifs reproduisant les illustrations d'une brochure diffusée par le planning familial. La prestation du danseur masqué permit ainsi à des utérus en liesse d'accompagner l'homme d'église jusqu'au seuil de son nouvel édifice – observation donnant à penser que les Sulka, même évangélisés, restent moins puritains que les historiens d'art américains...

La beauté comme dimension totale

- 10 A l'inverse de certaines notions dont l'usage ne semble guère problématique, la référence à la beauté à propos des sociétés non occidentales est de celles qu'on suspecte aussitôt d'ethnocentrisme. Ainsi, tandis qu'on admet sans discuter qu'un Mélanésien fasse état de
- 11 la fertilité d'un jardin, on ne concède qu'avec prudence qu'il puisse le trouver « beau » . Pourtant, et pour continuer sur cet exemple, on ne saurait interroger la pertinence d'une notion (beauté) sans interroger la pertinence de l'autre (fertilité), la recherche de l'effet esthétique constituant en l'occurrence une dimension fondamentale de l'activité horticole dans cette partie du monde ³.
- 12 Chez les Sulka, différentes sortes d'herbes aromatiques, de crotons et de cordylines sont plantées dans les essarts pour garantir et protéger magiquement la croissance des cultures vivrières. Des chants correspondant à d'anciennes magies de jardinage et réalisés de nos jours au cours des cérémonies disent l'émotion éprouvée à la contemplation de ces plantes quand le soleil avive leurs couleurs par transparence ou qu'un vent léger les met en mouvement. Leur présence éclatante, la puissance de leurs effluves, la répartition équilibrée des cultures, la disposition soignée des plantations ou les effets visuels jouant sur les teintes et les formes de leur feuillage attestent déjà de la fertilité de la terre. Il faut qu'un jardin soit beau pour être fertile, mais il n'est beau que pour autant qu'il est fertile. Dans les représentations locales, un rapport de solidarité absolue fait de la beauté et de la fertilité deux conditions nécessaires l'une à l'autre. L'aspect des choses laisse préjuger de leur qualité interne et, plus encore, l'authentifie. La beauté n'est jamais trompeuse. Nulle contradiction, par conséquent, entre réalité sensible et réalité non perceptible : l'apparence renseigne sur l'essence et tout ce qu'on dit « beau » (*ayar*) s'entend par définition comme bon, sain, apte, conforme ou efficace.
- 13 Les Sulka admettent que l'apparence puisse certes constituer parfois une illusion. Ils prêtent ainsi à certains êtres la réputation d'en user pour leurrer les humains et leur nuire. Les multiples histoires courant notamment sur les démons de la forêt ou sur les fantômes de morts récents montrent qu'en terre sulka nul n'a jamais la certitude que l'homme ou la femme croisé(e) sur un chemin de forêt en soit vraiment un(e). La mythologie, par ailleurs, enseigne que l'aspect repoussant d'un personnage peut ne correspondre qu'à un travestissement dissimulant, en

même temps qu'une beauté ou une richesse sans égale, la faculté de passer clandestinement d'une identité à l'autre⁴. La beauté a toutefois ceci de spécifique qu'à la différence de la laideur on la suppose ne rien cacher de son contraire. Dans les mythes ou les contes, une femme belle apparaît en même temps généreuse, sociable, travailleuse et fertile. De nos jours, on se plaît à dire que les chefs ou filles de chef formant les élites villageoises de la société sulka il y a plusieurs décennies, et que ne distinguait aucun emblème particulier, se signalaient par leur beauté – cette dernière tenant lieu en somme d'attribut social.

- 14 Chez les humains des deux sexes, les principaux canons esthétiques se définissent comme une peau saine, une carnation peu foncée, un nez droit et une robustesse physique faisant légèrement saillir la chair autour des bracelets enserrant bras ou mollets. Pour un homme et une femme, une manière usuelle de rehausser son apparence consiste à s'oindre le corps de substances oléagineuses et à se frictionner avec des herbes odoriférantes. On attribue à l'acte de s'embellir un effet régénérateur, mais la capacité d'embellissement n'est jamais elle-même qu'une manifestation de santé et de bonne condition morale. Pour un malade, une personne anémiée, un homme sexuellement souillé, une femme prétendant dissimuler son état de menstruation, ou un jeune initié ayant clandestinement enfreint un interdit au cours de sa période de réclusion, les onctions pratiquées s'avèrent impuissantes à améliorer l'aspect physique. En l'absence d'autre signe visible susceptible de l'expliquer, leur échec à rendre la peau luisante constitue, à cet égard, le révélateur infaillible d'un état inadéquat – selon une conception attestée dans d'autres cultures mélanésiennes⁵.
- 15 La « beauté cachée des laids⁶ » ne se découvre quant à elle qu'à travers les récits mythologiques. Dans la vie ordinaire en effet, tout ce qu'on estime desservir l'apparence, à l'instar de la maigreur, des affections cutanées, de la mauvaise odeur, d'une santé précaire, d'un aspect terne ou prématurément vieilli, tend à desservir aussi le prestige social – s'apparentant même à un stigmate pour la catégorie la plus déconsidérée de la population⁷.

Le goût de l'éclat

- 16 Les Sulka apprécient le beau en termes d'éclat, de brillance, de lumière, de clarté, toutes qualités ayant en général partie liée pour eux avec ce qui présente un aspect frais (récent), neuf ou jeune. Dans la construction des masques, le recours à des matériaux de récupération (goudron de piles usagées en guise de peinture noire) ou à des matériaux achetés dans le commerce (tissu uni, tubes de peinture) réduit aujourd'hui sensiblement la durée du travail. Mais au dire des fabricants, ils ont surtout l'avantage de présenter des coloris plus rutilants et d'autoriser par conséquent des contrastes plus tranchés que ceux obtenus par les procédés traditionnels⁸. Le même souci de la luisance et de l'éclat rend compte de ce que l'on assemble le manteau végétal des masques seulement la veille des festivités, et que l'on ne met en place qu'au tout dernier moment, soit quelques heures avant le début des danses, les feuilles jaunes et blanches d'aspect vernissé disposées en collerette à la base de leur tête.
- 17 L'élaboration des masques est techniquement indissociable de la réalisation de magies de beauté destinées à leur donner l'apparence la plus flamboyante possible et à susciter l'exaltation de l'assistance au moment de leur apparition sur l'aire de danse. On effectue ces magies à plusieurs reprises quand la fabrication des objets est en voie d'achèvement. Des incantations murmurées au-dessus d'une feuille de taro contenant un fond d'eau ont pour but de « laver » les motifs couvrant leur surface, de les rendre « propres » afin qu'ils ressortent mieux. Plus tard, d'autres incantations accompagnant le passage d'une torche enflammée le long de la face interne de l'ombrelle visent à en intensifier, on dit à en « éclairer », les couleurs.
- 18 Tout comportement non conforme (rupture d'interdits par les fabricants, magie incorrectement effectuée, non-respect des règles fixant l'ordonnancement des couleurs, construction d'un masque à trop grande proximité du village) constitue une infraction à laquelle on prête la conséquence irrémédiable de priver le masque de sa beauté et, par suite, de son aptitude à

remplir une fonction rituelle. Ce qui contrevient aux normes passe pour entraîner un effet d'« assombrissement », de « ternissement » sur les objets dès lors privés d'éclat. Se tromper dans la disposition des couleurs, par exemple, c'est « éteindre le feu » (*tsver a pui*) – ou, en pidgin néo-mélanésien, « dévoyer la lumière » (*rongim lait*). On jette au rebut les masques frappés de cette altération, étant exclu qu'ils puissent faire leur apparition sur l'aire de danse.

Le beau contre l'incroyance

- 19 Anthony Forge rapporte le sentiment de la perfection induit par certaines œuvres au « sens de la présence du surnaturel, d'un pouvoir dépassant celui auquel les seuls humains puissent jamais atteindre » (1979 : 284). Pour un Sulka œuvrant à la fabrication d'un masque, rien de ce qui prend forme ne saurait se concevoir sans le concours des magies, ces paroles héritées ou transmises en rêve par les ancêtres et invoquant leur soutien. La capacité à produire du beau peut se lire, en ce sens, comme signe de leur caution, expression d'une coopération cosmologique. La beauté d'un masque, mais aussi bien celle d'un jardin ou celle d'un chant par exemple, n'a pas d'existence pensable en dehors de la relation entre humains et esprits.
- 20 La beauté, en ses sommets, s'apparente pour les hommes à une manière de miracle comme si à leurs yeux, et *a fortiori* à ceux des non-initiés, la hauteur de leurs accomplissements était telle qu'elle leur en déniait la paternité. « [...] Les produits de leurs efforts en arrivent à être si remarquables qu'ils semblent magiques » et que leurs auteurs « parviennent à peine à croire en eux-mêmes », écrit Nicholas Thomas (1995 : 52 et 143) à propos de certaines réalisations cérémonielles de Mélanésie et Polynésie. L'art, en ce sens, agit effectivement comme « *part of a process of self-revelation* » (*ibid.* : 143). Mais, les révélant à eux-mêmes, il révèle aussi aux humains le divin, c'est-à-dire, chez les Sulka, les instances ancestrales. D'abord, parce que le pouvoir des ancêtres convoqués à travers les magies ne se dissocie pas du pouvoir humain de les rendre agissants. Ensuite, parce qu'il semble que le divin sulka, précisément, puisse s'appréhender là, dans la sensation de la beauté. Il n'y a pas d'ancêtres s'incarnant dans des masques ou représentés par eux, mais des ancêtres présents dans la dimension même du beau. Le beau se donne en somme comme une manifestation de la transcendance. Le créer tiendrait de l'impossible pour les hommes auxquels revient seulement – mais ce « seulement » relève déjà d'une prouesse – la responsabilité de travailler à sa révélation, de le mettre en condition d'advenir.
- 21 Selon Gilbert Lewis (1980), la connaissance que le rituel véhicule symboliquement du sens s'accompagne, chez ses participants et ses spectateurs, de la conviction émotionnelle qu'il produit vraiment la réalité représentée par ce sens. En sorte que ce qui s'accomplit là, pour le formuler comme Thomas Maschio, « suspend l'incroyance » (1994 : 41) ⁹. Chez les Sulka, on l'indiquait plus haut, la beauté d'un masque est une condition de son apparition sur l'aire cérémonielle. Tout raté de fabrication hypothèque l'impact visuel de l'objet, rendant ce dernier inopérant par avance, inutilisable donc, et condamné pour cette raison à une destruction anticipée. Le laid, le mauvais ou le médiocre, ce qu'en langue vernaculaire on se contente d'appeler de façon privative le « non-beau » ou le « non-bon » (*nunayar*), se définit en l'occurrence comme ce qui devrait ne pas être. Compris en ce contexte comme la marque d'une erreur ou d'une faillite, il met en danger de trahir ce que la loi du silence et la fiction racontée aux non-initiés voudraient ériger en secret ésotérique : la part du faire humain dans l'existence du masque. Son inaptitude supposée à susciter désormais l'émotion et, par elle, le sentiment de la transcendance peut se dire, dans les termes de la citation précédente, comme une incapacité à « suspendre l'incroyance » .

La beauté en actes

- 22 Le beau est spécifié d'abord par son efficacité, son caractère agissant, son aptitude à déclencher des émotions. La somptuosité d'un masque prend sa pleine mesure dans l'exaltation que sa vue

doit susciter. La beauté ne se pense qu'en termes d'emprise. Les femmes, les enfants et ceux des hommes initiés n'ayant pas participé à la construction des masques n'ont révélation de leur aspect qu'au moment des cérémonies. On dit que ce jour-là ce sont les femmes qui, par la puissance et la beauté irrésistibles de leurs chants, les poussent à sortir de la forêt et les « tirent » jusqu'au village où leur apparition éclatante fait l'effet d'un soudain « embrasement ». Aux plus âgées d'entre elles, l'irruption des masques arrache des pleurs d'affliction car elle rappelle à leur mémoire ceux aperçus lors de festivités semblables, à une époque où elles ne portaient pas encore le deuil d'un mari, d'un frère ou d'un fils ¹⁰ ...

- 23 Au cours d'une cérémonie, l'appréciation portée sur des masques prend en compte, en même temps que leur apparence, les conditions de leur apparition et de leur mise en situation. La beauté d'un masque de type *hemlout* ne se découvre ainsi qu'à travers une chorégraphie particulière consistant pour le danseur à incliner par intermittence l'ombrelle vers l'arrière en se plaçant dans les rayons du soleil. Exposés en verticalité durant quelques secondes selon un angle d'éclairage qui en intensifie l'éclat, les motifs colorés couvrant la face interne de cette ombrelle se trouvent offerts aux regards de l'assistance. Leur qualité esthétique est exaltée encore par la vigueur et l'apparente légèreté des mouvements du danseur ¹¹, par les correspondances jouant entre les teintes, la brillance, les fragrances des masques en mouvement, celles des parures végétales des femmes au corps luisant, et celles des nourritures ornées de plantes chatoyantes, exhibées à proximité en vue des prochains échanges rituels.

La réparation du désir

- 24 Une coutume fait obligation à l'organisateur d'une cérémonie ou « père de la fête » de remettre un présent à quiconque, quel que soit son sexe, exprime son admiration pour la beauté d'un masque. Ce présent peut consister en morceaux d'étoffe, filets de tête, parures, boutures de taros, pièces de monnaie ou toute chose expressément convoitée. Des hommes se flattent d'avoir été assaillis par des femmes frénétiques qui, ne supportant pas d'attendre, les détroussèrent en quelque sorte « sur pied » en leur arrachant leurs vêtements et en faisant main basse sur les paniers contenant leur couteau, leur bétel, leur peigne et autres accessoires divers. Certains, pris de court mais tenant à honorer sur-le-champ leur obligation, obtinrent de leur épouse qu'elle se défasse à cette fin d'un objet personnel. Les destinataires de ce don, hommes ou femmes, ont la latitude d'en indiquer la nature et on dit qu'il pouvait autrefois consister en une monnaie de coquillage ou un collier de dents d'opossum. Les personnes dont on « compense le désir » ont aussi la possibilité d'exiger le don d'un objet dont les couleurs rappellent celles du masque. On appelle la remise de présent *enkim ka svil* ou *srin ka svil*, « payer » ou « dédommager-réparer le désir ». Le verbe *enkim*, « payer », s'applique aujourd'hui à tout acte d'achat effectué dans un magasin. Quant à son synonyme, *srin*, « dédommager », « compenser », il a aussi le sens de « redresser » dans ses acceptions concrète et métaphorique. Les Sulka emploient indifféremment l'un ou l'autre de ces termes pour désigner la remise d'une prestation matrimoniale ou funéraire.
- 25 En matière d'admiration, le « désir », l'« envie », le « besoin » de tous ordres qu'on appelle *ka svil* constitue ici l'objet du dédommagement. Les commentaires recueillis apportent peu d'éclairage sur ce que recouvre ce sentiment dans un tel contexte, mais il semble, on y reviendra plus loin, qu'il soit dépourvu de connotations sexuelles. Le ravissement ou l'émoi éprouvé à la vue d'un masque se traduit simplement comme le fait de s'exprimer à son sujet et la formule vernaculaire *ta re mang a hemlout*, « parler du masque », est rendue en pidgin par une périphrase signifiant « convoiter les couleurs/les dessins du masque » (*mangalim ol kala/ol mak bilong tumbuan*).
- 26 La prestation en nature n'est jamais le fait de l'assistance et y voir une gratification de sa part destinée à récompenser la qualité d'un spectacle constitue un contresens ¹². « Payer-dédommager-réparer le désir » ressortit au contraire à une obligation, une dette à acquitter

vis-à-vis de membres de l'assistance – non impliqués par définition dans la fabrication des objets rituels.

L'emprise esthétique

- 27 Cette pratique a des équivalents connus dans d'autres sociétés de la région. Chez les Kilenge de Nouvelle-Bretagne, par exemple, présenter un végétal décoratif à celui qui a fabriqué un tambour constitue une manière de louer la qualité musicale de son instrument. Quiconque agit de la sorte reçoit en échange un présent du fabricant. « De nos jours, ce présent consiste le plus souvent en argent et plus le statut de celui qui adresse les louanges est élevé, plus le montant du paiement doit aussi être élevé. Se trouver en situation de devoir remettre un paiement représente une source de prestige, et réciproquement pour celui qui reçoit ce paiement et peut ainsi constater la considération dans laquelle est tenu son jugement » (Dark 1983, ma traduction). Chez les Gahuku-Gama de Nouvelle-Guinée, l'impression produite sur un spectateur par un danseur s'exprime conventionnellement comme le fait que la prestation de celui-ci a « tué » celui-là. Le danseur auquel on adresse une telle déclaration se doit de répondre par un don de biens précieux. Il s'agit là en effet, selon Kenneth Read, du « compliment le plus élevé qu'un danseur puisse recevoir, ce dernier le tenant pour une reconnaissance de sa supériorité sur les autres danseurs et une reconnaissance de ce que ses accomplissements ont gravement déstabilisé ou émotionnellement perturbé [son admirateur] » (1955 : 273, ma traduction). L'ethnographie des hautes terres de Nouvelle-Guinée et celle de l'archipel Trobriand fournissent d'autres illustrations encore de cette pratique qu'Annette Weiner caractérise, mais sans en dire malheureusement beaucoup plus, comme un « type d'échanges très important » (Strathern 1971 : 126 ; Weiner 1976 : 134-135).
- 28 L'observation de Read incite à détourner ce que Gell écrivait du paiement remis aux artistes « en tant que tribut pour leur ascendance morale sur le public »¹³. Le paiement consécutif à des louanges constituerait plutôt un tribut dû au public pour compenser l'ascendance émotionnelle exercée sur lui. Des Sulka disent par exemple que l'aspect irrésistible de certains masques est tel qu'en les apercevant de loin personne – fût-ce un malade, un infirme, un vieillard ou quiconque décidé à rester chez soi – ne peut faire autrement que de se déplacer pour les contempler de plus près. L'émotion esthétique qui s'empare d'un spectateur, à son corps défendant en quelque sorte, apparaît ainsi de l'ordre d'une sujétion, d'une violation, voire d'une aliénation. Il s'agit d'un fait d'autant plus remarquable qu'il contredit la théorie locale présentant comme ordinairement impénétrables, et par là hors d'influence, la vie mentale et les affects d'un individu. Parce qu'il met en péril l'autonomie personnelle, le saisissement provoqué par l'apparition d'un masque tient d'une agression et constitue en cela un préjudice appelant réparation. Le dédommagement remis par le « père de la fête » après disparition des danseurs masqués hors de l'espace villageois rend acte de ce qu'il y a bien eu effet d'emprise et pacifie cette relation déséquilibrée en donnant aux personnes affectées la capacité d'obliger à leur tour. Dans l'ethnographie de la Nouvelle-Guinée, la conception de l'impact esthétique comme atteinte à la personne connaît d'autres occurrences. Paul Roscoe, par exemple, fait état de l'appréhension des Yangoru Boiken du Sepik oriental envers tout objet ou tout être à la beauté duquel on prête le pouvoir d'attirer l'attention d'un individu « contre sa volonté ». A propos de la maison des esprits (*ka nimbia*), il écrit : « En discutant des meilleures peintures à utiliser pour la façade, les informateurs attachent une grande importance à l'impact visuel des teintes brillantes, intenses, des couleurs qui "illuminent". L'attraction exercée par les couleurs qui "illuminent" réside dans leurs propriétés affectives. Elles "frappent" l'observateur, s'emparent de son attention, séduisent l'œil... Comme un tel "pouvoir" se voit souvent attribué à de la magie, on peut dire, d'une certaine façon, que les spectateurs tombent littéralement sous son charme. La capacité des couleurs brillantes de la *ka nimbia* à fixer l'attention est donc vécue comme la sensation d'un pouvoir extérieur et dangereux,

le sentiment de se trouver en présence d'une entité puissante et menaçante » (Roscoe 1995 : 12, ma traduction). On peut aussi mentionner le cas des Manambu de Nouvelle-Guinée, chez lesquels l'émotion esthétique, au même titre que la frayeur ou la compassion, est perçue subjectivement comme une agression, une violence (Harrison 1993 : 122-125) ; ou citer encore l'exemple des danseurs kaluli qui doivent dédommager par des dons le choc émotionnel infligé aux spectateurs (Schieffelin 1977 : 143-144).

Le trouble dicible

- 29 L'organisateur d'une cérémonie ne dédommage que ceux qui font état du trouble causé en eux par la beauté d'un masque. Le plus souvent, semblable événement ne concerne qu'un nombre réduit de membres de l'assistance, la plupart des gens présents s'abstenant de tout commentaire. Les appréciations favorables sont seules admises et nul ne doit se risquer à critiquer publiquement l'aspect d'un masque ou d'une prestation¹⁴. Le dénigrement, qui jette le discrédit sur une chose ou une personne, constitue en culture sulka une modalité de la malveillance. Quiconque s'y livre attire sur lui le soupçon d'intention de nuire et se désigne du même coup comme responsable potentiel des désagréments survenus au cours des festivités¹⁵. Ces dernières représentent en effet des périodes de tensions, de rivalités exacerbées et de règlements de comptes propices à la surinterprétation de toute perturbation, d'où qu'elle vienne. Qu'il s'agisse par exemple de la rupture d'un masque, de la mauvaise tenue de ses couleurs, de l'arrivée de la pluie, d'un défaut de synchronisation chorégraphique ou du malaise d'un danseur pendant sa prestation, tout phénomène compromettant l'impact esthétique des objets rituels se voit rapporté à une procédure de sorcellerie ayant ruiné l'efficacité des magies du fabricant. Exprimer un jugement dépréciateur sur ce type de ratages s'assimile à une façon de s'en réjouir – c'est-à-dire, pour le moins, de se solidariser des malfaisants.
- 30 Le beau, qui, à l'inverse du médiocre ou de l'insignifiant, peut seul se dire sur l'aire cérémonielle, ne relève pas d'un jugement collectif mais d'une expérience subjective selon que l'on se trouve ou non touché par ce que l'on voit. La beauté d'une chose n'est rien d'autre que sa capacité à affecter – à susciter de la joie, par exemple, ou de la nostalgie.
- 31 « Dédommager le désir » a partie liée avec l'émotion déclenchée par la vue d'un masque. Mais la beauté d'un chant réalisé par les hommes, dès lors qu'elle génère de l'émotion parmi l'assistance, est également passible de la même procédure rituelle. Dans ce cas, les personnes concernées manifestent leur trouble en se saisissant d'une tige de cordyline pour en effleurer l'un des chanteurs et lui étalent ensuite de la chaux à bétel sur les cheveux ou les membres. Dans les quelques cas observés, ce genre de scène pouvait prêter à méprise. Le visage sévère des intervenants, leur précipitation, la relative brutalité de leurs gestes et la déstabilisation visible du chanteur évoquaient plutôt, en effet, l'agression d'un spectateur irrité par une exécution incorrecte. Pour qui subit ce type d'assaut, le résultat n'est d'ailleurs pas forcément différent. Un homme raconta par exemple comment il resta plusieurs jours aveugle après avoir reçu dans les yeux un peu de la chaux dont une femme âgée lui avait frotté la tête.

Le sexe des émotions

- 32 La pratique de « dédommagement du désir » revêt un caractère asymétrique puisqu'elle sanctionne les réactions d'hommes ou de femmes aux prestations masculines et non les réactions d'hommes aux prestations féminines¹⁶. Un homme ne peut donc jamais faire état publiquement de son appréciation pour les chants ou les danses des femmes, ni *a fortiori* se trouver dans la situation de recevoir un paiement destiné à compenser le trouble qu'ils ont causé en lui. Si on reconnaît bien aux accomplissements féminins de ce type une capacité d'affecter, on l'estime exclusivement d'ordre sexuel. On l'impute aux magies de séduction effectuées par les femmes sur des plantes aromatiques mêlées aux végétaux composant leurs

jupes – la fragrance dégagée par le mouvement des danses féminines constituant le véhicule de l’emprise amoureuse. Ces magies de séduction trouvent leur équivalent masculin dans les incantations prononcées au-dessus d’herbes odoriférantes roulées et glissées dans le manteau végétal des masques par leurs fabricants. Le nom des femmes désirées y est secrètement associé de manière à ce que les intéressées, en découvrant ces objets le jour des festivités, s’éprennent sans le savoir des hommes qui les ont confectionnés¹⁷.

33 Beauté et séduction, qui en appellent à des magies techniquement et nominalement distinctes, convoquent des formes d’émotions ou d’emprises elles aussi différenciées, voire parfois incompatibles. Considéré comme dépourvu de signification sexuelle, le trouble jeté chez une femme ou chez un homme par la beauté d’un masque se dit en public et donne lieu à réparation. A l’inverse, celui provoqué chez un homme par la beauté d’un chant féminin mais supposé résulter de ses pulsions sexuelles n’a pas droit d’expression sur l’aire cérémonielle. Pour les Sulka, de façon générale, la beauté n’est pas forcément une condition de la séduction. La séduction peut se passer de la beauté, car la magie qui la fait opérer a ceci de remarquable qu’elle permet à une personne d’en charmer une autre sans avoir nécessairement à lui plaire.

La beauté, rapport particulier au temps

34 La beauté d’un masque, ainsi qu’on l’indiquait plus haut, renvoie à plusieurs considérations : la qualité intrinsèque de l’objet, estimée dans les termes d’une esthétique valorisant la conformité et l’efficacité ; l’effet de révélation visuelle, pour ceux qui n’assistèrent pas à sa fabrication ; l’art de sa mise en scène à travers une danse tenant de la parade ; et sa résonance particulière dans le jeu des correspondances sensorielles qui se partagent l’aire cérémonielle. Le rapport au temps constitue aussi une autre donnée décisive, comme on va le voir, la beauté d’un masque participant en effet de son destin d’objet éphémère.

35 Au terme de leur brève prestation sur la place du village, les masques, relégués dans les maisons des hommes ou dans les huttes de forêt qui abritèrent leur fabrication, attendent là le moment de leur destruction par le feu. Ce brûlage s’effectue à l’insu des femmes et des garçons non initiés, absorbé et en quelque sorte dissimulé par le vaste incendie qui consume la totalité de l’édifice. Il s’agit toujours d’un événement ritualisé exigeant de l’organisateur de la cérémonie de nouveaux échanges et sacrifices de porcs. L’épuisement de ses ressources peut toutefois l’autoriser à différer cette obligation de plusieurs années, le temps requis pour les reconstituer.

36 Après avoir dansé devant l’assistance villageoise, les masques défraîchis deviennent impropres aux regards. Il est rigoureusement exclu qu’on en récupère tout ou partie pour une cérémonie ultérieure. A la différence d’objets restaurés d’un rituel à l’autre ou d’objets dont on sauvegarde certains éléments afin de les réutiliser au cours des festivités suivantes¹⁸, les masques sulka ont une existence publique très fugace. Leur beauté ne peut donc s’apprécier que dans le bref espace de leur présence au village. Elle se trouve, pour cette raison, hors d’atteinte des marques du temps et de l’usure. L’acte de faire, défaire et refaire des masques auquel se livrent clandestinement les hommes inscrit l’existence de ces objets dans un cycle infini de disparitions et de réapparitions, comme s’ils renaissaient constamment de leurs cendres – « vieillards » (*o hemlout*) ayant cessé de vieillir, vieillards flambant neufs à la fraîcheur constamment intacte.

37 En culture sulka, l’attachement à se penser dans la continuité et la répétition va de pair avec le goût des choses nouvelles. L’accoutumance ou le déjà-vu, qui émousse les sensations et interdit tout effet de saisissement, nuit au sentiment du beau. Pour cette raison, les masques qui apparaissent au cours de cérémonies se déroulant dans des localités voisines doivent exhiber de préférence des motifs différents. On dit en outre que si les femmes voyaient les masques pendant leur fabrication, elles ne seraient plus en condition de les aimer le jour où ils font irruption dans le village. La beauté est liée à l’intensité de l’impression qu’une chose produit

et résulte donc, pour une grande part, du caractère neuf ou récent qui dote cette chose d'une capacité d'impact optimale sur les sens. La nature éphémère des objets rituels ressortit de ce point de vue à une contrainte esthétique – l'esthétique se constituant, on l'observait plus haut, en dimension religieuse.

Une émotion irréparable ?

- 38 Les Sulka considèrent le masque fraîchement fabriqué comme seul apte à être vu et à remplir une fonction cérémonielle. Les représentations occidentales, au contraire, tendent à concevoir l'objet authentique comme ancien, à l'instar d'une pièce d'antiquité ou d'un spécimen muséographique. Les musées, précisément, abondent en antiquités et les collections européennes, américaines ou océaniques possèdent quelques masques sulka – tous désormais privés de leur manteau végétal, ternes, desséchés, dont ne subsiste que la partie supérieure généralement déformée. Ces objets destinés par leurs fabricants à n'être aperçus qu'à distance, seulement en mouvement et très brièvement par les non-initiés ; ces présences flamboyantes que la perception ne saurait dissocier d'odeurs, de sons, de vibrations, de sensations spécifiques et évanescences ; ces figures qui se montrent au village dans un constant état de fraîcheur... comment, pour qui ne les a jamais vues danser, se représenter ce que furent ces apparitions avant leur pétrification en choses muséographiques ? A constater l'émotion que celles-ci soulevèrent chez André Breton, cité en commençant, on pourrait considérer pourtant que c'est encore l'impact exercé par leur beauté qui, de manière ironique, les fait continuer à se ressembler. On pense également à ce que les masques sulka inspiraient à un autre acteur du mouvement surréaliste comme Vincent Bounoure, qui, saisi par leur « faste inégalable » et s'interrogeant sur l'effet que devait produire leur apparition *in situ*, « sur fond de forêt vierge », écrivait : « [...] Tout de même, une photographie du musée de Chicago, pour moi toujours déterminante d'une sensation de pincement dans la région du cœur, en restitue l'harmonie sublime dans le bouleversement de la splendeur entrevue : la douceur à l'état inouï » (1968 : 16).
- 39 Sollicités par des collectionneurs ou des musées pour céder certains de leurs masques, les Sulka, d'une façon sans doute inédite dans leur histoire, ont pris conscience de détenir un savoir leur permettant de manufacturer des objets d'une valeur telle que, même devenus vieux et laids, ils suscitent la convoitise des Blancs. On observera incidemment que pour cette raison, et à rebours du point de vue unilatéral traitant le changement en termes d'acculturation ou insistant surtout sur ce que les sociétés mélanésiennes importent et s'approprient des sociétés occidentales, la conception que les sociétés mélanésiennes ont de leur identité propre doit aussi renvoyer à ce qui s'exporte d'elles vers le monde étranger.
- 40 A travers les masques que les Sulka fabriquent se poursuit en somme, à distance dans la durée et dans l'espace (international, cette fois), un rapport d'emprise, de manipulation du « désir ». De ce rapport, un observateur occidental peut prendre la mesure quand il sait par exemple l'importance fondamentale accordée à l'art océanique, et en particulier celui de l'archipel Bismarck, par les surréalistes. A leurs yeux, en effet, « l'Océanie et l'Océanie seule propose une vision surréaliste des êtres et des choses » (Pierre 1987 : 255)¹⁹. Ainsi André Breton déclare-t-il, à propos des productions océaniques : « La démarche surréaliste, au départ, est inséparable de la séduction, de la fascination qu'elles ont exercées sur nous » (1953 : 180). La question du dédommagement qu'une telle proclamation aurait pu valoir aux intéressés de la part des Sulka reste évidemment ouverte...

Bibliographie

- Bounoure V.**, 1968. « Les Sulkas de Nouvelle-Bretagne », *L'Œil*, n° 160, pp. 14-21 et 31.
- Breton A.**, 1953. *La clé des champs*, Paris, Editions du Sagittaire.

- Corbin G. A.**, 1996. « Continuity and change in the art of the Sulka of Wide Bay, East New Britain, Papua New Guinea », *Pacific Arts, The Journal of the Pacific Arts Association*, n° 13-14, pp. 1-26.
- Dark Ph.**, 1983. « Among the Kilenge “Art is something which is well done” », in *Art and Artists of Oceania*, Sidney, M. Mead ed.
- Forge A.**, 1979. « The problem of meaning in art », in Mead S.M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia*, The University Press of Hawaii, pp. 278-286.
- Gell A.**, 1992. « The Technology of enchantment and the enchantment of technology », in Coote J. & A. Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-63.
- Goodale J. C.**, 1995. *To Sing with Pigs is Human. The Concept of Person in Papua New Guinea*, Seattle and London, The University of Washington Press.
- Harrison S.**, 1993. *The Mask of War. Violence, Ritual and the Self in Melanesia*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- LeRoy J.**, 1985. *Fabricated World. An Interpretation of Kewa Tales*, Vancouver, The University of British Columbia Press.
- Lewis G.**, 1980. *Day of Shining Red. An Essay on Understanding Ritual*, New York, Cambridge University Press.
- Malinowski B.**, 1935. *Coral Gardens and their Magic*, London, George Allen and Unwin.
- Maschio T.**, 1994. *To Remember the Faces of the Dead. The Plenitude of Memory in Southwestern New Britain*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Morphy H.**, 1989. « From dull to brilliant : The aesthetics of spiritual power among the Yolngu », *Man*, n° 24, pp. 31-40.
- O’Hanlon M.**, 1995. « Medusa’s art : Interpreting Melanesian shields », in Tavarelli A. (ed.), *Protection, Power and Display. Shields of Island Southeast Asia and Melanesia*, Boston College Museum of Art, Chestnut Hill, Mass., pp. 74-104.
- Panoff F.**, 1969. « Some facets of maenge horticulture », *Oceania*, n° 40, pp. 20-31.
- Panoff M.**, 1985. « Une figure de l’abjection en Nouvelle-Bretagne : le *rubbish-man* », *L’Homme*, n° 25 (2), pp. 57-71.
- Peltier Ph.**, 1979. « L’art océanien entre les deux guerres : expositions et vision occidentale », *Journal de la Société des océanistes*, n° 35 (65), pp. 271-282.
- Pierre J.**, 1987. *André Breton et la peinture*, coll. « Cahiers des avant-gardes », Lausanne, Editions L’Age d’homme.
- Read K. E.**, 1955. « Morality and the concept of the person among the Gahuku-Gama », *Oceania*, n° 25 (4), pp. 233-282.
- Reay M.**, 1976. « The Politics of a Witch-Killing », *Oceania*, n° 47 (1), pp. 1-20.
- Roscoe P. B.**, 1995. « Of power and menace : Sepik art as an affecting presence », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n° 1, pp. 1-22.
- Schieffelin E. L.**, 1977. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, St Lucia, University of Queensland Press.
- Strathern A. & M.**, 1971. *Self-Decoration in Mount Hagen*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press.
- Strathern M.**, 1979. « The self in self-decoration », *Oceania*, n° 49 (4), pp. 241-257.
- Thomas N.**, 1995. *Oceanic Art*, London, Thames and Hudson Ltd.
- Weiner A.**, 1976. *Women of Value, Men of Renown. New Perspectives in Trobriand Exchange*, Austin and London.

Notes

1« L'eût-il rencontré plus tôt, écrit José Pierre (1987 : 256), on peut se demander si ce masque de Nouvelle-Bretagne n'aurait pas rempli aux yeux de Breton les trois conditions de la "beauté convulsive", "érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle". »

2La société sulka est de tradition orale.

3Pour exemple, voir Malinowski 1935, F. Panoff 1969, Goodale 1995.

4On pense ici aux récits élaborés autour de la figure héroïque du *skin changer* (cf. LeRoy 1985).

5A propos des Waghi de Nouvelle-Guinée, Michael O'Hanlon écrit ainsi : « On suppose que s'il y a des traîtres cachés dans le clan ou des griefs non avoués entre frères de clan, leur "peau" prendra un aspect terne et "cendreuse"... Dans ce contexte, la brillance est perçue comme un signe extérieur de l'intime condition morale des acteurs » (1995 : 84, ma traduction).

6Emprunt au titre d'une chanson de Serge Gainsbourg.

7On la qualifie de *karhop* (en pidgin *rabis*, de l'anglais *rubbish*). Pour des équivalents dans d'autres cultures mélanésiennes, se reporter aux stéréotypes physiognomoniques décrits par Reay (1976 : 12 et 13) et aux marques physiques de l'abjection selon M. Panoff (1985) et LeRoy (1985 : 169, 175-177).

8Cela vaut aussi pour les fils de Nylon qui tendent à supplanter les fibres végétales teintées dans la confection des filets de tête.

9Pour un exemple analogue mais tenant davantage de ce que Gell (1992 : 46) appelait « *the enchantment of technology* », voir Morphy (1992) à propos des peintures yolngu.

10Sur la nostalgie et le chagrin suscités, en contexte rituel, par la vue d'objets particuliers, voir Maschio (1994 : 88).

11Ces masques dotés d'un épais et long manteau végétal sont lourds (une vingtaine de kilos environ) et de maniement difficile (le diamètre de l'ombrelle avoisine deux mètres). Sous le climat de Nouvelle-Bretagne, leur « habitacle » tient rapidement de l'étuve pour l'homme qui, en dansant avec, réalise un véritable exploit athlétique.

12Pour exemple d'un tel contresens, voir Corbin (1996 : 3).

13« *If artists are paid at all, which is infrequently, it is as a tribute to their moral ascendancy over the lay public...* » (Gell 1992 : 59).

14Cette observation contraste avec la liberté d'expression qui prévaut à ce sujet dans d'autres cultures. Voir par exemple M. Strathern (1979 : 248).

15Le même principe rend compte de ce que toute critique émise au sujet d'une personne décédée fait peser sur celui qui l'exprime le soupçon de l'avoir assassinée (ou d'être le commanditaire de son meurtre).

16Il semble que ce soit aussi le cas des pratiques équivalentes relevées ailleurs dans la région et auxquelles il était fait référence précédemment.

17Précisons qu'avant une cérémonie les masques font l'objet d'échanges rituels en forêt et que ceux qui les ont fabriqués ne sont par conséquent jamais ceux qui les portent, un homme ne pouvant danser qu'avec le masque fait par un autre.

18Ces deux possibilités existent dans les sociétés mélanésiennes.

19Sur la carte du monde redessinée par les surréalistes et subvertissant les représentations habituelles, l'archipel Bismarck (qui regroupe la Nouvelle-Bretagne et la Nouvelle-Irlande) occupe avec l'île de Pâques une place prééminente. Dans les expositions qu'ils montent entre les deux guerres, les surréalistes font notamment figurer des objets océaniens à côté de leurs productions propres (Peltier 1979).

Pour citer cet article

Référence électronique

Monique Jeudy-Ballini, « « Dédommager le désir » », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2718.html>

Jedy-Ballini M., 1999, « "Dédommager le désir". Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée) », *Terrain*, n° 32, pp. 5-20.

À propos de l'auteur

Monique Jedy-Ballini

CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

Chez les Sulka de Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée), la beauté des masques traditionnellement fabriqués à l'occasion des cérémonies d'initiation et de mariage est une condition de leur efficacité rituelle. Obtenue avec le soutien des ancêtres convoqués au moyen des magies appropriées, la beauté, signe d'accord cosmologique entre humains et esprits, s'assimile à une manifestation de la transcendance. Explicitée en termes de brillance et d'éclat, elle est spécifiée par son pouvoir d'emprise, sa capacité à provoquer des émotions. Mais dans une culture qui considère l'intériorité affective et psychique des êtres comme difficilement pénétrable, l'émotion suscitée tient d'une atteinte à la personne. C'est à cette considération que l'on rapporte ici la coutume sulka exigeant de tout organisateur d'une fête qu'il dédommage matériellement quiconque exprime son admiration pour la beauté d'un masque ou d'une prestation.

Mots clés : masques, émotion., beauté, Sulka

«Indemnifying desire»: The price of emotions in New Britain (Papua New Guinea)

Among the Sulka (New Britain, Papua New Guinea), beauty is a condition for the ritual effectiveness of the masks traditionally made for initiation and marriage ceremonies. Obtained with the support of the ancestors summoned by the appropriate magic, beauty is a manifestation of transcendence, a sign of cosmological agreement between human beings and spirits. Explained in terms of brilliance and vividness, it is characterized by its power to arouse feelings. But in a culture that considers the affective and mental inwardness of beings as hard to penetrate, the thus felt emotions are a sort of infringement on the person. This helps account for the Sulka custom that requires of any one organizing a ceremony that he pay a material indemnity to whoever expresses admiration for the beauty of a mask or a ceremonial act.

Keywords : emotion, beauty, emotions, esthétique, masks, paraître, Sulka (Papua New Guinea)

Index géographique : Nouvelle-Guinée

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle